UNIVERSITE DE LILLE 1

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Lille1

Discipline : Sociologie

Présentée et soutenue publiquement
par

Anne GUIBERT-LASSALLE

Titre :

Identités, guerres et conflits dans le livre pour enfants

le 18 décembre 2012 à l'Université de Lille 1

Ecole doctorale :
Sciences économiques, Sociales, de l'Aménagement et du Management

Unité mixte de recherche :
Centre Lillois d'Etudes et de Recherches Sociologiques et Economiques

Directeur de Thèse :
Catherine Déchamp-Le Roux, Professeur des Universités-Sociologie,
Université de Lille 1
Rapporteurs :
Bruno Péquignot, Professeur des Universités-Sociologie,
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Sylvia Girel, Maître de Conférences-HDR-Sociologie, Université Aix Marseille

Autre membre du jury :
Laurent Déom, Maitre de Conférences-Langue et Littérature françaises, expert en littérature jeunesse, Université de Lille 3

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

A mon Pierre dans les airs
Qui fut général
A mon Pierre sur la terre
Qui fut caporal
A mon père qui est passé de la lucidité à la lumière
A ma mère qui est passée de l'oblation à l'oubli
A tous ceux des miens, enfin, qui firent la guerre,
Ne l'aimèrent pas, mais aimèrent ceux qui la faisaient.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Remerciements

Toute ma gratitude est assurée à Madame Catherine Déchamp-Le Roux qui prit le risque d'accepter de diriger ce travail. J'ai longuement éprouvé, au cours de ces dernières années, sa patience par les atermoiements que mon incompétence, tout autant que mon activité professionnelle, dictait à ma recherche. J'ai bénéficié, au-delà de ce qu'elle doit imaginer, de l'exigence qu'elle a imposée à ma formation à la sociologie et à ses méthodes.

Je souhaite également remercier Madame Ghislaine Lozarchmeur qui accepta d'examiner et de valider les aspects linguistiques de la grille à laquelle j'ai soumis mon analyse de contenu. Ses éclairages et ses conseils me furent particulièrement profitables au début de ce travail.

Je voudrais dire enfin ma reconnaissance à Monsieur Bruno Péquignot qui permit ma connexion à la liste Opus. Les échanges quotidiens, les annonces de publications ou les appels à communications qui circulent sur ce réseau ont beaucoup contribué à ma découverte de la sociologie de l'art.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

RESUME

Dans le domaine éditorial, l'élaboration des contenus est soumise à la tension établie entre, d'une part, une tendance collective à la standardisation et, d'autre part, une nécessité commerciale d'innovation. La guerre embarrasse les acteurs du livre. Elle est donc un terrain propice pour mesurer la capacité du livre pour enfants à actualiser la représentation des normes sociales en vigueur.
La volonté, plus ou moins consciente, de perpétuer un modèle social incorporé par les acteurs adultes de l'édition jeunesse, alors qu'ils étaient eux-mêmes enfants, a un effet conservateur, voire archaïsant. Cette tendance mimétique est renforcée par l'empreinte très marquée de l'ethos littéraire et iconographique propre à la littérature de jeunesse. Ce que nous avons choisi de désigner comme nostalgie du conteur crée un décalage entre un message de socialisation en partie obsolète, véhiculé par la littérature jeunesse, et le besoin de socialisation actualisé, émis par les groupes sociaux.
L'analyse des processus de production et de création dans l'édition pour la jeunesse en France depuis 1980 a été conduite en sociologie des œuvres d'art et dans la logique phénoménologique et interactionniste de la cadre-analyse d'Erving Goffman. Le corpus est constitué par un échantillonnage de 300 livres de fiction destinés aux moins de 12 ans, correspondant à la première étape des processus de socialisation selon Peter Berger et Thomas Luckmann. Plutôt que d'aborder uniquement la résonance de principes moraux dans une activité culturelle très imparfaitement rationalisée, les outils de l'analyse, orientés vers l'interprétation de gestes techniques, servent une approche compréhensive du consensus et de l'embarras chez les acteurs.

TITLE AND SUMMARY

Identities, wars and conflicts in children books

In the publishing field, contents are submitted both to a collective desire for standardization and to a commercial need for innovation. War, a much awkward topic, is a useful terrain to evaluate how children books cope with current social norms and picture them.

Adult actors in publishing for the youth want, with more or less awareness, to perpetuate a social pattern incorporated when they were children. This behavior has a conservatory, or even archaistic, effect on their art work. This mimetic trend is strengthened by the literary and iconographic ethos of youth literature. The storyteller's nostalgia, as we chose to name it, open a gap between a partly out-of-date socialization message, which is fostered by youth literature, and the need for an updated socialization, demanded by social groups.

The processes of production and creation in publishing for the youth in France since 1980 have been studied according to the sociology of artworks and the phenomenological and interactionist perspective borrowed from Erving Goffman's frame analysis. The corpus consists of 300 fiction books for children under 12. This group fits with the first step in the socialization process according to Peter Berger and Thomas Luckmann. In order to avoid searching ethical echoes in a feebly rationalized cultural activity, analysis tools are meant to explain technical gestures. They take part in a comprehensive approach of consensus and trouble among actors.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

DISCIPLINE : sociologie

MOTS-CLES : livres - jeunesse – guerre – nostalgie – écriture - illustration

KEY - WORDS : books – youth – war – nostalgia – writing - illustration

INTITULE ET ADRESSE DU LABORATOIRE : CLERSE, Cité scientifique, 59655 Villeneuve d'Ascq

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Sommaire

Introduction générale 12
Première partie 15
Les ombres et le chemin 15
Chapitre 1 16
Insertion dans la sociologie des arts 16
1. Positionnement 16
2. Une définition de l'art 17
3. Art ou culture ? 19
4. Une définition du processus de création 20
5. Une définition de l'œuvre d'art 23
Chapitre 2 27
Objet de recherche : le livre pour enfants 27
6. Le livre pour enfants est-il une œuvre d'art ? 27
7. Le livre pour enfants et ses enjeux : entre répétition et novation 29
8. La place de la reconnaissance dans la motivation des auteurs 37
9. Les mécanismes de socialisation 38
Chapitre 3 40
Terrain de recherche : la guerre 40
1. Guerre et sciences sociales : un certain malaise. 41
2. Les mutations de la guerre contemporaine : une certaine nostalgie 48
3. Les identités collectives : une nostalgie fictive. 51
Chapitre 4 56
Revue des moyens 56
1. Intérêt de la cadre-analyse dans la sociologie des œuvres 56
2. Doxa, ritualisation et stéréotypes dans la création artistique 62
3. Ethos et éthique, une distinction d'ordre méthodologique 70
4. Préalables à une analyse du contenu 74
Chapitre 5 78
Plan général des opérations 78
1. Problématique 78
2. Hypothèse : la nostalgie du conteur 78
3. Définition du corpus 84
4. Plan 87
Deuxième partie 88
La dynamique des intentions 88
Chapitre 6 89

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Choix et voix des prescripteurs 89
1. Présentation des prescripteurs et de leur sélection 89
2. mots-clés associés 91
3. Les systèmes d'indexation thématique en vigueur 92
4. Comparaison des repérages thématiques visibles 93
5. Consensus et désaccords sur le choix des ouvrages entre les sept prescripteurs ... 96
6. Conclusions 102
Chapitre 7 104
1907 - 2007, un siècle de guerres dans le livre pour enfants 104
1. La représentation de la guerre au XXe siècle dans le livre pour enfants 105
2. Nostalgies d'éditeur, les pratiques de réédition des livres de guerre 119
3. Conclusions 127
Chapitre 8 130
Nostalgies d'auteurs 130
1. Des auteurs attachés à leur nostalgie 131
2. Une nostalgie bien structurée 131
3. Le statut du livre 131
4. La description du livre préféré 132
5. L'expérience de la relecture 134
6. L'influence de la nostalgie sur l'acte créateur 135
7. Conclusions 138
Chapitre 9 139
Expériences de guerre, nostalgies et uchronies 139
1. L'expérience guerrière occidentale au XXe siècle 140
2. Les cheminements nostalgiques des auteurs 141
3. Nostalgie de l'enfance 144
4. Uchronie ou nostalgie 145
5. Nostalgie par procuration 146
6. Nostalgie du conteur 150
7. Conclusions 152
Chapitre 10 154
Traumatismes de guerre et utopies littéraires 154
1. L'écriture cathartique de la guerre, un lieu commun en littérature de jeunesse .. 154
2. La bibliothérapie : tout sauf des histoires de guerre ! 156
3. La transmission de l'expérience traumatique : des pratiques ambiguës 158
4. Traumatismes de guerre et conventions fictionnelles 161
5. Conclusions 163

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 11 164
Quand la guerre en fait toute une histoire ! typologie des protagonistes 164
1. Natures et fonctions du protagoniste 165
2. Souffrances et compensations dans la guerre : typologie des victimes 168
3. Expérience de guerre : typologie des témoins 186
4. Péripéties récurrentes de l'intrigue 191
5. Conclusions 197
Chapitre 12 199
La guerre en procès 199
1. Le procès, un schéma fondamental pour penser la guerre en Occident 200
2. Les guerres sans cause 206
3. Les guerres du moi 218
4. Les guerres des princes 224
5. Les guerres des peuples 231
6. Les guerres économiques 235
7. Conclusions 236
Chapitre 13 238
La guerre, mieux vaut en rire ! 238
1. La part du rire dans la guerre 238
2. La parodie du discours héroïque 240
3. Le signe distinctif de l'innocence 247
4. La dynamique de l'action 249
5. Un rempart contre la peur 252
6. La préservation de la dignité 254
7. L'expression extrême de la douleur 256
8. Le rire et la Shoah 257
9. Conclusions 259
Conclusions : des valeurs explicites tiraillées entre nostalgie du conteur et innovation ... 260
Troisième partie 261
Le poids des fabriques 261
Chapitre 14 263
La guerre, une affaire classée ? Collections et identités collectives en littérature pour la jeunesse 263
1. Identités culturelles dans l'édition jeunesse 263
2. Intégrer la guerre dans une collection éditoriale 266
3. Conclusions 271
Chapitre 15 273

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Les frontières de la guerre, traduction et pratiques éditoriales 273
1. Définitions de la transculturalité 274
2. Politiques d'intraduction en édition jeunesse 275
3. Les politiques publiques d'encouragement à la transculturalité 284
4. Conclusions 286
Chapitre 16 287
Guerres de position, point de vue et statut du narrateur 287
1. La guerre dans la structure du récit 288
2. Les temporalités narratives 305
3. Les perspectives narratives 321
4. Conclusions 336
Chapitre 17 338
La guerre, à quel titre ? 338
1. Les titres des livres de guerre 339
2. Le nom de l'ennemi 346
3. Conclusions 359
Chapitre 18 360
Des soldats qui en voient de toutes les couleurs, valeurs sociologiques des couleurs dans la représentation de la guerre 360
1. La réception des contrastes de couleurs : l'explication naturelle et ses limites ... 361
2. La spécialisation des couleurs : l'explication culturelle 363
3. Les couleurs historiques (rouge, blanc, bleu foncé ou bleu gris) 365
4. Les couleurs contemporaines (ocres et kaki) 369
5. La triade symbolique de la violence (noir, rouge, blanc) 374
6. La couleur symbolique de la paix (bleu clair) 386
7. Les codes colorés de la guerre au service de la narration visuelle 390
8. Conclusions 391
Conclusions : des valeurs implicites qui confirment la nostalgie du conteur 393
Quatrième partie 395
Composer avec la guerre 395
Chapitre 19 397
Composer avec la violence : le texte 397
1. La tolérance littéraire à la violence 398
2. Des outils morpho-syntaxiques 403
3. La violence atténuée 406
4. La violence tue 411
5. La violence surexposée 412

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

6. Stéréotypes, innovation littéraire et violence guerrière 418
7. Conclusions 421
Chapitre 20 422
Composer avec la violence : l'image 422
1. La tolérance visuelle à la violence 424
2. Des outils plastiques 428
3. La violence atténuée 431
4. La violence transposée 438
5. La violence tue 443
6. La violence surexposée 447
7. Conclusions 450
Conclusions : une pratique conservatrice de la composition 451
Conclusion générale 452
Annexes 458
Annexe 1 459
Repérage par les prescripteurs 459
Annexe 2 462
Protagonistes et intrigues 462
Annexe 3 469
Extrait de texte : la bagarre d'enfants 469
Annexe 4 470
Le procès de la guerre 470
Annexe 5 la guerre en collections 472
Annexe 6 475
Guerres de positions 475
Annexe 7 477
Temporalités et focalisations 477
Annexe 8 479
Pratiques du titre 479
Annexe 9 484
Composer avec la violence 484
Annexe 10 486
Entretiens 486
1. Tableau des informateurs 486
2. Transcription des entretiens avec l'informateur 17H (28 et 29/10/10) 487
Annexe 11 493
Liste des tableaux 493

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 12 498
Liste des figures et illustrations 498
Bibliographies 501
Corpus jeunesse contemporain sur la guerre 502
Corpus jeunesse ancien sur la guerre 509
Corpus adultes contemporain sur la guerre 511
Corpus livre-lecture en littérature jeunesse contemporaine 512
Corpus maladie en littérature jeunesse contemporaine 515
Bibliographie générale 518

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

« Maman disait ‘ il était une fois’, et hop là, c’était magique, elle redevenait la petite fille qu’elle avait été autrefois. »
Jo Hoestlandt, *Le prix d’Evelyne*.

« Vous êtes dans la lumière de la guerre grecque »
Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n’aura pas lieu*.

Introduction générale

On admet généralement que la démarche scientifique implique l’élection d’une méthode. Or cette dernière a sans doute autant partie liée avec l’irrationnel qu’avec la raison. Son étymologie, encombrée par la polysémie du préfixe grec *meta*, la fait hésiter entre la route qui mène droit au but et le chemin de traverse[1]. Bruno Clément a démontré que tout discours sur la méthode est en fait un récit intime et que ce récit est, par nécessité, autobiographique et fictionnel à la fois[2]. Je ne saurais échapper au caractère profondément subjectif de cet exercice. Au seuil de ce travail méthodique, je convoquerai donc, en guise d’aveu biographique, une métaphore militaire. Cette référence explicite à mon expérience professionnelle et à mon parcours de formation passera par l’évocation de l’art tactique.

Depuis Napoléon, les militaires ont trouvé commode, face à un ennemi supérieur en nombre ou en qualité, de diviser en trois groupes leurs hommes et leurs moyens. Ils emploient le premier élément à fixer l’adversaire sur un terrain choisi à l’avance pour les avantages qu’il peut leur procurer. Dans un deuxième temps, la manœuvre consiste à envoyer sur les flancs ou l’arrière de l’ennemi la seconde unité pourvue de moyens rapides de déplacement afin de créer la surprise. Quant au troisième élément, il reste en réserve, prêt à intervenir en cas de difficultés au profit de l’une ou l’autre des unités principales. Dans cette bataille, j’ai l’ambition de confronter mes forces aux processus de création du livre pour enfants. Face à cet adversaire pour moi redoutable, j’ai choisi le thème guerrier comme terrain propice à mon attaque. Le malaise des acteurs du livre sur ce thème y compensera mon infériorité de départ. Sur cette position-clé, je disposerai ma première unité qui empruntera leurs armes aux études littéraires, linguistiques et aux arts plastiques, disciplines qui furent celles de ma jeunesse. L’adversaire une fois fixé, j’enverrai mon second élément sur ses flancs en une vaste manœuvre d’enveloppement. Les effectifs puissants et mobiles de cette cavalerie seront puisés dans la sociologie de l’art. Ils auront pour mission d’emporter la victoire.

Plutarque traduisait volontiers ‘méthode’ par tromperie. Mallarmé la définissait comme une fiction et Descartes comme une fable. Je me place, avec ce plan de bataille, dans la tradition de mes prestigieux prédécesseurs. Les hasards de ma vie et les fortunes de la curiosité sont en grande partie responsables de ma méthode, conçue, comme elle l’est souvent, au milieu du voyage et non au moment de faire ses bagages. Que le lecteur m’accorde de faire à la phénoménologie la modeste offrande de ce moi empêtré dans son objet, de ce sujet lourdement transitif et qui tente un fragile dédoublement pour échapper un instant au flux de son vécu.

[1] *Meta* peut signifier ‘à côté de’ tout autant que ‘vers’.
[2] CLEMENT Bruno, *Le récit de la méthode*, Seuil 2005.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

J'espère que le Caravage me pardonnera ce détournement, mais je ne peux résister à l'envie d'emprunter ma vision personnelle de l'auteur pour enfants à sa représentation de Saint Matthieu. Cette œuvre détruite du grand peintre italien, faisait autrefois partie des collections du Musée de Berlin. Elle est reproduite dans l'histoire de l'art d'Ernst Gombrich[3].

L'auteur pour enfant m'apparaît fort semblable à l'évangéliste du Caravage. Comme lui, l'écrivain ou l'illustrateur que je considère ici en proie à la nostalgie du conteur, empoigne résolument, mais maladroitement, son manuscrit. Dans son désarroi, il se laisse dicter son texte et ses formulations par une figure idéalisée, insolente et autoritaire de la jeunesse, de *sa* jeunesse. Consciemment ou à son insu, ses lectures enfantines nourrissent son imaginaire et son inspiration, imprimant à son œuvre un conservatisme plus marqué que chez un auteur créant pour un public adulte. Voici du moins la thèse que je prétends défendre.

André Gide avait confié à Maurice Genevoix, auteur de nombreuses fictions témoignant de l'affrontement de 14-18, qu'il ne considérait pas la guerre comme une source possible de création littéraire et que l'expression « littérature de guerre » lui inspirait la plus grande méfiance[4]. Guerre et littérature entreraient donc dans une tension particulière. Le thème guerrier provoquerait chez l'auteur un trouble majeur. A la suite d'Erving Goffman et des sociologues de l'embarras, je compte profiter de ce malaise. J'attends de cette gêne qu'elle révèle de manière plus visible les processus de création à l'œuvre dans le livre pour enfants. Ce n'est donc pas la guerre, mais la production artistique qui sera au cœur de ce travail.

[3] GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art*, Phaidon [1950] 2001, p 30.
[4] GENEVOIX Maurice, *Trente mille jours*, Seuil 1980, p 117.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Le philosophe et spécialiste en esthétique Dominique Berthet définit l'art par son inscription dans l'avenir. Il introduit ainsi un ouvrage récent :

> « Dans le domaine artistique, en revanche, l'imprévisible n'est pas nécessairement envisagé de manière inquiétante ou négative. L'inconnu, l'inattendu, le déconcertant, le déroutant, le dérèglement des habitudes, la perturbation peuvent être au contraire des stimulants, donnant lieu à de nouvelles expérimentations, des réorientations, de nouveaux élans. L'art parfois se nourrit des aléas, de ce qui n'est pas prévu. L'incontrôlé, l'imprévisible, l'aléatoire peuvent être des moteurs de création. Il s'agit alors d'accepter leur surgissement et de s'en servir. L'imprévisible se manifeste dans le présent et, naturellement, il est associé au futur[5]. »

Si l'auteur et l'illustrateur pour la jeunesse s'avéraient, comme je le soupçonne, contraints par le souvenir incorporé de leurs lectures enfantines, ils pourraient constituer une exception dans le monde de l'art. Orientés largement ou en partie vers le passé, tout en tenant un discours prônant l'innovation, ils pourraient soit se voir exclus de cette définition de l'artiste ou bien la remettre en question. En dépit de sa modestie, ce sujet de thèse effleure les questions fondamentales de la sociologie de l'art qui touchent à l'identification des pratiques artistiques, leur temporalité et le choix de critères efficaces pour leur évaluation.

[5] BERTHET Dominique (dir), *L'imprévisible dans l'art*, L'Harmattan, 2012.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

« […] et je m'avançais, laissant mon ombre derrière moi, comme une barque qui poursuit sa navigation à travers des étendues enchantées […]. Les promenades que nous faisions ainsi, c'étaient bien souvent celles que je faisais jadis enfant : or comment n'eussè-je pas éprouvé bien plus vivement encore que jadis du côté de Guermantes le sentiment que jamais je ne serais capable d'écrire […]. »
Marcel Proust
A la recherche du temps perdu, Gallimard, collection La Pléiade, 1954, III, p 691.

Première partie

Les ombres et le chemin

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 1

Insertion dans la sociologie des arts

La plupart des sociologues intéressés par la littérature de jeunesse ont consacré leurs efforts aux pratiques de lecture. Le rapport de l'enfant au livre concerne également des chercheurs en sciences de l'éducation qui recourent volontiers aux méthodes d'enquête éprouvées par les autres sciences sociales. Ne souhaitant pas, pour des raisons qui seront développées ultérieurement, focalisé notre intérêt sur la réception de la littérature pour enfants, mais sur ses processus de production et de médiation, nous préférons situer notre recherche en sociologie de l'art et plus précisément en sociologie des œuvres.

Les sociologues de l'art se réconcilient volontiers autour d'une constatation : l'étude du contenu des œuvres constitue probablement le lieu le plus risqué et le plus controversé de leur sous-discipline[6]. L'œuvre d'art appelle en effet l'intérêt de nombreuses autres disciplines connexes à la sociologie. Elle est également une occasion de clivage vif entre les théories sociologiques, au premier rang desquels les approches interactionnistes et structuralistes qui s'y sont déployées avec brio. L'histoire de la sociologie montre comment, entre ces deux pôles, se sont modulées de subtiles reconfigurations, de délicates combinaisons.

1. Positionnement

Nous choisissons de nous inspirer, pour cette recherche centrée sur les œuvres, de la phénoménologie et principalement des travaux sociologiques d'Erving Goffman[7]. Nous avouons une dette particulière – et paradoxale - à Nathalie Heinich dont la posture, construite sur un socle interactionniste très marqué par les cadres de l'expérience de Goffman, est modulée par certains résultats du courant structuraliste et post-structuraliste, et de nombreux emprunts à Pierre Bourdieu en particulier.

> « Car il n'y a pas soit l'un soit l'autre, soit la stabilité de structures contraignantes, soit la labilité d'interactions sans cesse renégociées ; il y a articulation des deux, structures fondamentales de l'identité prises dans une continuité historique, et situations de crise où elles sont mises à l'épreuve, confirmées ou retravaillées[8]. »

Les réticences de Nathalie Heinich pour la sociologie des œuvres ne nous ont pas dissuadée de puiser chez elle des concepts fertiles pour concevoir notre enquête. La sévérité avec laquelle elle accueille les travaux de cette sous-sous-discipline nous engage utilement à la vigilance. Dans *Le triple jeu de l'art contemporain*, Nathalie Heinich simplifie ainsi les différentes postures de la sociologie des œuvres et il nous appartiendra de nous situer avec précision parmi elles :

> « La sociologie de l'art ne cesse d'osciller entre ces deux programmes épistémologiques : soit décrire les opérations qui fondent le rapport aux œuvres (programme anthropologico-descriptif, montrant comment les acteurs construisent l'énigme), soit se prononcer sur ce que sont, valent ou signifient les œuvres (programme ontologico-normatif, proposant une résolution de l'énigme). Dans ce second cas de figure, elle oscille entre la posture tautologiste, excluant toute herméneutique des œuvres (il s'agit alors de réduire l'œuvre à sa matérialité, les

[6] HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, La découverte 2001, 2004, p. 87. PEQUIGNOT Bruno, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, L'Harmattan 2007, p. 22. ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres*, Armand Colin 2007, p 31.

[7] Concernant la fécondité du rapport entre philosophie phénoménologique et sociologie, nous renvoyons le lecteur à BENOIST Jocelyn et KARSENTI Bruno (dir.), *Phénoménologie et sociologie*, PUF 2001.

[8] HEINICH Nathalie, *Etats de femmes*, Gallimard 1996, p. 346.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> motivations des commentateurs, à la particularité de leurs intérêts, ou les aspirations du créateur à l'impersonnalité de son appartenance de classe) et la posture croyante, appelant l'interprétation (il s'agit alors de généraliser l'œuvre en mettant en avant ses liens avec « la société » de son temps[9]. »

Sa méfiance à l'égard de la sociologie des œuvres gagnera à être confrontée aux analyses de Bruno Péquignot, plus hardies dans ce domaine et plus marquées aussi par le structuralisme, ainsi qu'à celles de Jean-Pierre Esquenazi, afin d'établir un programme de recherche le plus étendu possible, tout en restant cohérent avec nos choix initiaux.

Nous débuterons par une conclusion de Nathalie Heinich, apposée à la fin de son étude sur l'identité féminine dans la fiction occidentale, *Etats de femmes.* Elle y affirme que le roman est bien à la fois un objet sociologique et un acteur social. Le roman – et par extension, osons-nous ajouter, l'œuvre d'art – a bien sa place dans une recherche sur la sociologie des valeurs :

> « Il n'est pas seulement un document, qui *informe* – au sens de « renseigner » - sur la structuration de l'imaginaire, mais aussi un outil, qui *forme* – au sens de « donner forme à » - cet imaginaire[10]. »

Cette double nature de l'œuvre qui est, à la fois, produit et productrice de valeurs, phénomène et structure, objet et sujet, doit donc organiser l'intérêt du chercheur pour l'identification des différents systèmes de valeurs, explicites et implicites, antérieurs et postérieurs à l'acte de création.

Mais avant d'arrêter une méthode d'enquête convenant au contenu de l'œuvre, il est nécessaire de préciser rapidement ce que nous entendrons par œuvre d'art et processus de création.

2. Une définition de l'art

Nathalie Heinich fonde sa définition des arts sur la notion de reconnaissance. Ils sont, pour elles, « les pratiques de création reconnues comme telles[11] ». Cette formulation propose une boucle tautologique un peu décevante. Bruno Péquignot, d'ailleurs, s'il admet l'intérêt du succès artistique comme objet de la sociologie ne s'en contente pas pour définir l'art[12]. Il exige, au moins, que la reconnaissance soit située, datée et attribuée à un groupe social déterminé.

Cette définition de l'art par la reconnaissance nous semble cependant particulièrement pertinente :

- elle a le mérite d'évacuer les risques de hiérarchisations établies sur des critères esthétiques ou esthésiques qui ne sont pas du domaine de la sociologie ;
- elle permet de minorer les critères de valeur monétaire ou économique qui ne suffisent pas non plus à le définir. « L'argent, écrit à juste titre Nathalie Heinich, n'est pas, en matière artistique, la bonne mesure de la grandeur[13] » ;
- ne s'arrêtant pas aux normes, elle ne se heurte pas à leur instabilité et s'adapte à toutes les formes et moments de l'histoire artistique du monde occidental ;

[9] HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit 1998, p. 314.
[10] HEINICH 1996, p. 342.
[11] HEINICH 2004 p. 6.
[12] PEQUIGNOT 2007, p. 19.
[13] HEINICH 2004 p. 71.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- elle rappelle que le besoin de reconnaissance et le plaisir sont les deux mobiles principaux des créateurs ;
- elle s'intègre parfaitement à une description interactionniste d'une activité fondée sur le renom et l'écho[14].

Nathalie Heinich attire l'attention, à de multiples occasions, sur l'ouvrage d'un historien de l'art, Alan Browness, *The Conditions of Success*, qui décrit en quatre cercles concentriques la construction des réputations en arts plastiques[15]. Selon lui, pour percer, l'artiste doit obtenir d'abord la reconnaissance des autres artistes - et c'est là pour lui l'étape la plus cruciale de sa carrière -, puis celle des marchands, enfin celle des experts et, en tout dernier lieu, celle du grand public.

> « […] cette dimension constitutive de la grandeur en art qu'est la proximité avec le lieu et le moment de la création, c'est-à-dire la personne de l'artiste. […] Il faut se figurer le monde de l'art comme un emboîtement de cercles concentriques, dont le plus central et le plus petit est le plus proche des artistes[16]. »

Nous sommes tentée d'ajouter que cette valorisation de l'intimité, plus que du réseau, est susceptible d'expliquer l'importance accordée au tutoiement dans les milieux artistiques.

Bruno Péquignot préfère définir l'œuvre d'art par sa capacité à s'insérer de manière dialectique dans l'histoire de l'art :

> « L'œuvre d'art n'est 'd'art' que dans la mesure où elle permet de faire avancer une histoire, par rapport à laquelle elle se détermine explicitement. Elle continue cette histoire en tentant d'y ajouter un chapitre nouveau et l'on sait qu'une telle opération passe par une rupture revendiquée avec une telle tradition, mais cette revendication de rupture est en même temps reconnaissance du lien qui unit l'œuvre nouvelle au passé de l'art dans lequel elle s'inscrit[17]. »

Il nous semble que cette définition, fondée sur la fécondité supposée de la rupture, encourt le risque d'une lecture hâtive qui réintroduirait un jugement esthétique, gênant pour l'approche sociologique. Par ailleurs, elle ne fait pas référence à la fonction créatrice de la réception, pourtant examinée et revendiquée ailleurs par Bruno Péquignot lui-même. Le rappel de la dimension réceptive dans la définition de l'œuvre d'art et le bannissement de la rupture comme valeur absolue nous semblent essentielles dans la mesure où ils permettent de réhabiliter la fonction sociale du cliché et du stéréotype. Il nous apparaît réducteur de limiter l'œuvre d'art à son rôle de moteur dans l'évolution des normes. Le concept de reconnaissance, fondé sur la réception, offre l'avantage d'embrasser les deux vocations normatives de l'art, à la fois conservateur et inventeur de normes sociales. A cet égard, la définition du goût proposée par Nathalie Heinich offre l'avantage de ne pas en hiérarchiser les expressions :

> « Il n'y a pas 'un' goût qui changerait, appelant l''explication' du changement : il y a des modalités du regard, multiples, qui se déplacent, apparaissent, s'effacent, se superposent, en fonction des pratiques, des intérêts, des compétences propres à différentes catégories d'acteurs en interaction : de sorte que ce qui serait étrange et appellerait l'explication, ce serait plutôt la permanence du goût, l'immuabilité des catégories de la perception[18]. »

---

[14] BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Flammarion [1982] 1988.
[15] BROWNESS Alan, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, Londres, 1989. cité par HEINICH 2004 p. 69.
[16] HEINICH 1996, p. 42.
[17] PEQUIGNOT 2007 p. 235.
[18] HEINICH 1998 p 251.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Nathalie Heinich met en garde le sociologue de l'art contre la tentation normative qui le guette dans l'analyse des œuvres. En définissant strictement l'œuvre d'art par ce qui est reconnu comme tel par un emboîtement de groupes sociaux, elle encourage une posture descriptive qui suspend le jugement de valeur :

> « Dès lors, toutefois, que le rôle du sociologue n'est plus d'argumenter les controverses – opposant une valeur à une autre et le réel aux représentations – mais de les analyser, il lui faut accepter de limiter son espace de compétence, en s'interdisant toute position normative, tout jugement de valeur : il n'a pas à décider si les acteurs 'ont raison', mais à montrer quelles sont les raisons[19]. »

L'organisation de la notoriété, utile à la définition de l'art, l'est également pour justifier de porter sur lui un regard sociologique. Il est donc opportun de la conserver. Mais l'extension progressive des cercles de la reconnaissance amène une autre question : l'acceptation d'une œuvre par le grand public relève-t-il de l'art ou de la culture ?

3. Art ou culture ?

Dans son introduction à *La sociologie de l'art*, Nathalie Heinich souligne d'emblée la proximité entre sociologie de l'art et sociologie de la culture[20]. Bruno Péquignot attire également l'attention sur ce point en ouvrant une double référence dès le titre de son ouvrage sur les œuvres : *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*[21]. Nathalie Heinich ne retient finalement que la formulation « sociologie de l'art » et propose d'entendre par culture « tout ce qui concerne les mœurs ou la civilisation dans une société donnée[22] ».

Bruno Péquignot reprend longuement des propos de Jean-Luc Godard dans lesquels ce dernier tente de distinguer nettement art et culture. Outre que le cinéaste emprunte spontanément, comme Alan Browness, la métaphore du caillou dans la mare, nous notons qu'il décrit surtout, contrairement à son intention initiale, un rapport de continuité entre art et culture :

> « Il faut à notre sens séparer la notion d'art de celle de culture. Quand Beethoven compose la Septième, ce sera de l'art. Et si Bruno Walter la dirige, aussi. Quand Karajan la dirigera, cela deviendra vite de la culture. Et ce sera définitivement de la culture lorsque CBS/Sony en organisera la diffusion par compact-disc[23]. »

La différence entre art et culture, avancée par Jean-Luc Godard, est difficilement recevable car elle introduit de fait une hiérarchie de valeurs impossible à justifier. Elle est cependant révélatrice de la difficulté à séparer ces deux notions. Sur ce point, comme sur beaucoup d'autres nous adopterons la posture neutre de Jean-Pierre Esquenazi qui conclue ainsi son introduction à son ouvrage synthétique sur la sociologie des œuvres :

> « Par ailleurs nous traiterons sur le même plan le 'grand art' et la 'petite culture'. […] La dignité ou la légitimité relatives de ces œuvres ne seront pas considérées comme l'une de leurs propriétés mais comme une construction sociale[24]. »

Bruno Péquignot propose donc d'intituler la sous-discipline à laquelle il consacre ses efforts « sociologie des arts <u>et</u> de la culture ». Il souligne que l'usage de la coordination « et » marque à la fois l'indispensable association des deux domaines et leur nature distincte. Il reprend la définition anthropologique formulée par Claude Lévi-Strauss : « ensemble

[19] HEINICH 2004 p. 106.
[20] HEINICH 2004 p. 5.
[21] PEQUIGNOT 2007.
[22] HEINICH 2004 p. 6.
[23] GODARD Jean-Luc, « Rapport d'inactivité », dans *Le Monde*, 8/10/1991, cité par PEQUIGNOT 2007, p. 41.
[24] ESQUENAZI 2007, p 9.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

ethnographique, qui, du point de vue de l'enquête, présente, par rapport à d'autres, des écarts significatifs. » Il la reformule en recourant à la notion de reconnaissance, dont nous avions déjà rencontré l'intérêt dans la définition de l'art :

> « La culture ce serait donc un ensemble de signes distinctifs, à partir duquel des groupes reconnaissent leurs différences, et permettent aux individus de reconnaître leur appartenance ou leur non-appartenance à ces groupes[25]. »

4. Une définition du processus de création

Bruno Péquignot définit l'art comme un travail de transformation d'une matière première[26]. Il s'agit d'une pratique, d'une manipulation qui répond à une intention et choisit d'obéir à des règles (ou bien de les transgresser). La marque de la volonté dans le processus artistique ne doit pas faire supposer pour autant que l'artiste est le seul auteur de son art, pas plus qu'il n'est « le simple médium de quelque chose qui le dépasserait[27] ». Bruno Péquignot préfère à ces explications psychologisantes, le concept d'*habitus* proposé par Pierre Bourdieu :

> « L'habitus, en tant que structure structurante et structurée, engage dans les pratiques et les pensées des schèmes pratiques issus de l'incorporation – à travers le processus historique de socialisation, l'ontogenèse – de structures sociales elles-mêmes issues du travail historique des générations successives – la phylogenèse[28]. »

L'art se présente donc comme une pratique collective et sociale. Le poids de la détermination collective est d'autant plus net si l'artiste exerce peu sa raison, remarque Bruno Péquignot :

> « Loin d'être libéré de l'opinion commune, l'acte spontané est celui qui en est le plus dépendant possible, ce n'est pas un « je » qui agit spontanément […], mais sans l'entrave de la distance critique que permet la réflexion, ce qui agit c'est la foule que ce « je » est à son insu certes, mais constitutivement[29]. »

Cette constatation peut avoir des conséquences méthodologiques intéressantes. Elle invite l'enquêteur à se mettre à l'écoute des pratiques non rationalisées pour apprécier les enjeux sociaux des œuvres.

La sociologie de l'art et de la culture, lorsqu'elle se centre sur les œuvres, rencontre une difficulté théorique. Doit-elle et peut-elle distinguer œuvre et pratique ? Le mot même de « création » en français présente une ambiguïté révélatrice. Le terme a en effet deux sens différents selon l'article, défini ou infini, qui le précède. « La création » est un processus, une transformation. Elle en a la durée, voire le caractère interminable. « Une création » est le résultat de ce processus. Elle est figée, achevée. « La » création a la propriété de se sacraliser dans « une » création[30]. Pierre Bourdieu a fait de ce subtil décalage le fondement d'une méthode d'enquête. Il a légitimé le va-et-vient entre les œuvres et les créateurs en posant l'hypothèse de l'homologie de ces deux champs :

> « La science de l'œuvre d'art a donc pour objet propre la relation entre deux structures, la structure des relations objectives entre les positions dans le champ de production (et entre les producteurs qui les occupent) et la structure des relations objectives entre les prises de position

[25] PEQUIGNOT 2007, p. 37.
[26] PEQUIGNOT 2007, p. 30.
[27] PEQUIGNOT 2007, p. 33.
[28] BOURDIEU Pierre, *Réponses*, Le Seuil 1992, p. 113. cité par PEQUIGNOT 2007, p. 97.
[29] PEQUIGNOT 2007, p. 97.
[30] Nathalie Heinich s'est attachée à décrire, dans *le Triple jeu de l'art contemporain*, comment ce moment de l'art tente de déconstruire, tel Sisyphe, cette définition de l'œuvre comme résultat figé et comment se reforme sans cesse cette « montée en objectivité ».

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> dans l'espace des œuvres. Armée de l'hypothèse de l'homologie entre les deux structures, la recherche peut, en instaurant un va-et-vient entre les deux espaces et entre les informations identiques qui s'y trouvent proposées sous des apparences différentes, cumuler l'information que livrent à la fois les œuvres lues dans leurs interrelations et les propriétés des agents, ou de leurs positions, elles aussi appréhendées dans leurs relations objectives[31]. »

Les sens paradoxaux de « création », à la fois processus et achèvement, suggèrent également que la contradiction entre standardisation et singularité est inscrite dans la définition de l'œuvre d'art. Cette tension entre mimétisme et novation serait donc irréductible. Elle marquerait donc définitivement l'acte créateur. Cette acception est à rapprocher de la définition plurielle et interactionniste de l'œuvre.

Notre intérêt pour le livre nous incite à nous référer également aux travaux d'Edgar Morin sur la production culturelle[32]. Cette production lui apparaît comme écartelée entre ses besoins de standardisation et d'innovation. Il refuse de reconnaître aux créateurs une position autonome. Il voit dans la culture une fonction de médiation sociale et définit une sociologie des imaginaires où les médias jouent le rôle de reflet des besoins individuels et de lieu de proposition pour l'élaboration de modèles. De même, Bruno Péquignot fait du style un lieu de rencontre et un moment de connivence entre un auteur et un public, un individu et son groupe social :

> « Cet effacement du nom ou de l'individu dans ce rapport à l'œuvre, permet peut-être de comprendre que ce qui régit la visibilité et la lisibilité de l'œuvre la plus originale ne relève pas de ce qui définit un style comme singulier ou référable à une individualité, mais de ce qui au cœur même de cette singularité entre en correspondance avec une époque[33]. »

Le style a une fonction d'innovation sociale. « Il s'inscrit dans ce qui se transforme au rythme d'une époque », écrit Bruno Péquignot[34]. Il rejoint en cela l'analyse de Pierre Bourdieu pour qui le style est « une signification en devenir[35] ». Parce qu'il est influencé par l'habitus de l'artiste, le style, poursuit Bourdieu, doit être considéré comme un système et ce système est doté d'une finalité même inconsciente :

> « L'habitus du créateur comme système de schème oriente de manière constante des choix qui, pour ne pas être délibérés, n'en sont pas moins systématiques, qui sans être ordonnés et organisés expressément par rapport à une fin ultime n'en sont pas moins porteurs d'une sorte de finalité qui ne se révélera que *post-festum*. »

C'est le fait que le style constitue, dans l'œuvre, la trace d'un système collectif qui justifie l'intérêt du sociologue pour l'œuvre. Bruno Péquignot qui a consacré de longs développements à cette notion de trace, reconnaît à Pierre Francastel un rôle de précurseur[36]. Il note qu'il fut le premier à se détourner de la contextualisation sociale des œuvres d'art pour se concentrer, en sociologue, sur leur étude interne. D'après Bruno Péquignot, il a contribué à

---

[31] BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil 1992, p. 289.

[32] MORIN Edgar, *L'Esprit du temps, 1-névrose*, Grasset 1962. MACE Eric, « Eléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse, à partir d'une relecture de *L'Esprit du temps* d'Edgar Morin » *Hermès* 31, 2001

[33] PEQUIGNOT 2007, p. 220.

[34] PEQUIGNOT 2007, p. 225.

[35] BOURDIEU Pierre, postface à PANOVSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Minuit 1967, p.161 ; cité par PEQUIGNOT 2007, p. 225.

[36] PEQUIGNOT 2007, pp 231-254 ; PEQUIGNOT, "de la fonction sociale de la trace" dans Actes de la journée 'Signes, cendre ou cimaise' dans *Psychologie médicale*, 1993,25,9.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

faire de l'œuvre d'art un « lieu d'analyse de la réalité sociale[37] ». Péquignot déduit des travaux de Francastel un principe d'étude sociologique des œuvres :

> « L'analyse ne consiste pas à étudier l'œuvre pour elle-même, mais à décrire et comprendre le processus de sa lisibilité sociale, c'est-à-dire de la possibilité même de sa réception, et à partir de là, de repérer les processus de production des effets sociaux, et par exemple, sur l'évolution des représentations collectives[38]. »

Dans *Pour une sociologie du roman*, Lucien Goldmann justifie l'analyse de l'œuvre littéraire par une homologie structurelle entre le roman et l'organisation des relations sociales[39]. Dans un autre ouvrage, il expose ainsi la dimension sociale de l'œuvre d'art :

> « Toute grande œuvre littéraire ou artistique est l'expression d'une vision du monde. Celle-ci est un phénomène de conscience collective qui atteint son maximum de clarté conceptuelle ou sensible dans la conscience du penseur ou du poète[40]. »

Il précisait deux pages plus tôt :

> « Une vision du monde, c'est précisément cet ensemble d'aspirations, de sentiments, d'idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent, d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes. »

La thèse de Lucien Goldmann sur le caractère collectif et social de la structure des œuvres accorde un statut totalitaire à la structure, considérée comme une partition que les artistes n'ont d'autre liberté que d'exécuter, sans modification déterminante.

> « Une telle structure ne saurait être élaborée que par un groupe, l'individu ne pouvant seulement la pousser à un degré de cohérence très élevé et la transposer sur le plan de la création imaginaire, de la pensée conceptuelle[41]. »

Ces deux conceptions nous paraissent simplificatrices. Le principe d'homologie entre l'œuvre et le contexte social néglige en partie le dynamisme propre du travail artistique sur les formes. La primauté accordée à la structure ne met pas suffisamment en valeur le jeu permanent des interactions dans la maturation progressive des schémas collectifs et des formes significatives, tels qu'évoqués plus haut par Bruno Péquignot relisant Pierre Francastel. Nous relevons cependant que la conscience sociale se déploierait dans la structure implicite des œuvres plutôt que dans les objectifs explicites des contenus. Cet aspect de la théorie de Lucien Goldman présente l'avantage de prendre en compte en priorité la matérialité de l'acte artistique dont nous avons admis plus haut qu'il était d'abord transformation d'un matériau. Elle souligne le fait que l'œuvre d'art n'est pas seulement le lien qui unit l'artiste au public, elle est acteur à part entière et jouit d'une certaine autonomie vis-à-vis de l'artiste et vis-à-vis du public.

Mais en rapportant cette vision du monde décelable dans l'œuvre au groupe social particulier auquel appartiendrait l'auteur en dehors de son activité artistique, la thèse de Lucien Goldmann morcelle la communauté responsable de la production de l'œuvre. Il néglige le poids des déterminations internes au groupe social constitué par le sous-champ artistique lui-même.

En nous appuyant sur les travaux de Pierre Bourdieu, nous estimons, au contraire, que les interactions au sein d'une communauté, constituée autour d'une pratique artistique, pèsent autant dans la création artistique que les influences externes propres à chaque individu :

---

[37] PEQUIGNOT 2007, p. 112.
[38] PEQUIGNOT 2007, p. 115.
[39] GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, 1964.
[40] GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 28
[41] GOLDMANN 1964, p. 42. cité par PEQUIGNOT 2007, p. 129.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Ce qu'on appelle la 'création' est la rencontre entre un habitus socialement constitué et une certaine position déjà instituée ou possible dans la division du travail de production culturelle[42]. »

La définition sociale de l'œuvre d'art ne conduit pas nécessairement à nier la place de l'individualité dans la création, mais à la limiter. Jean Duvignaud, note Bruno Péquignot, a raison de relever que l'artiste continue d'exister individuellement, qu'il n'est pas totalement déterminé par le collectif et ne peut, par suite, témoigner seul de son époque[43]. Cette constatation a pour conséquences méthodologiques de préférer, dans une perspective sociologique, l'étude d'un corpus à l'analyse d'œuvres isolées.

Péquignot étend la vocation de la sociologie des arts et de la culture au-delà de la description des acteurs de l'art : « elle prétend aussi produire une connaissance sociologique à partir de ce champ et non seulement de ce champ, c'est en cela aussi qu'elle est pleinement une sociologie[44]. » Il reprend en cela la thèse de Roger Bastide qui inverse la perspective classique consistant à rechercher une explication sociale de l'art, mais voit, en outre, dans l'étude de l'œuvre d'art un moyen d'explorer autrement la réalité sociale qui l'a déterminée :

> « En un mot, parce que l'art a des racines sociologiques, il devient à la fois document et technique d'analyse pour mieux connaître le social dans ce qu'il présente de plus difficile à atteindre et de plus obscur pour le sociologue qui suivrait d'autres voies d'approche. La boucle est ainsi bouclée. Nous sommes partis d'une sociologie qui cherche le social dans l'art et aboutissons à une sociologie qui va au contraire de la connaissance de l'art à la connaissance du social[45]. »

Dans la même logique, Jean-Pierre Esquenazi, commentant notamment le travail de Nathalie Heinich sur l'évolution des interprétations données à l'œuvre de Van Gogh, propose de définir l'œuvre d'art comme un processus social. L'œuvre et le sens de l'œuvre serait la somme de toutes les lectures réalisées et à venir d'un objet d'art[46].

5. Une définition de l'œuvre d'art

Pour beaucoup de chercheurs en dehors de la discipline sociologique, la sociologie de l'art se doit de choisir pour objet les relations sociales autour de l'art et non pas l'œuvre. Pour l'anthropologue Alfred Gell, par exemple, la sociologie de l'art s'intéresse essentiellement aux politiques publiques qui régissent cette activité :

> « Ceux qui se sont penchés sur la sociologie de l'art, comme Berger (1972) et Bourdieu (1968, 1979) se sont davantage intéressés aux caractéristiques institutionnelles des sociétés de masse qu'au réseau des relations mettant en jeu les œuvres d'art, et qui constitue une structure interactive singulière. Le partage des tâches est déterminant : l'anthropologie s'attache au contexte immédiat des interactions sociales ainsi qu'à leur dimension 'personnelle', tandis que la sociologie se préoccupe davantage des institutions[47]. »

De fait, la confrontation avec les autres disciplines qui ont l'œuvre d'art pour objet est une invitation stimulante pour préciser ce que peut et doit être une sociologie des œuvres. La muséographie et l'anthropologie suggèrent de rechercher, par exemple, une définition de l'œuvre d'art qui sache dépasser les frontières du monde moderne et industrialisé.

---

[42] BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Minuit 1980, p. 210.
[43] PEQUIGNOT 2007, p. 137.
[44] PEQUIGNOT 2007, p. 17.
[45] BASTIDE Roger, *Art et société*, L'Harmattan [1977] 1997, p. 49. cité par PEQUIGNOT 2007, p. 134.
[46] ESQUENAZI 2007, p 88.
[47] GELL Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Les presses du réel 2009, p 9.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Or la définition de l'œuvre d'art par la reconnaissance de sa valeur artistique, définition que nous avons retenu, après l'avoir empruntée à Nathalie Heinich et à Alan Browness, ne s'avère pertinente que dans le cadre étroit du monde moderne et industrialisé où l'art bénéficie d'un statut d'évidence. Traiter comme une œuvre d'art une idole dogon et l'admirer dans un musée d'arts premiers à Paris ne correspond pas à l'usage que les Dogons faisaient de cette idole à une date encore récente. Pour eux, l'art n'existe pas et aucun mot ne permet dans leur langue d'exprimer cette notion. La tension entre vocation esthétique et vocation ethnographique dans la conception d'un musée européen contemporain consacré à des espaces de création privés de définition artistique propre a été mise en débat dans un film documentaire de Pierre-André Boutang, Annie Chevallay et Guy Seligman[48]. De même, Christine Galaverna a observé que les objets africains présents dans les musées français sont soumis à deux systèmes d'interprétation inconciliables, l'une ethnographique et l'autre artistique. Les modes de regroupement de ces objets, leur signalement sur les cartels et même l'éclairage qu'ils reçoivent diffèrent considérablement selon l'une ou l'autre approche[49].

Alfred Gell insiste sur le caractère ethnocentré de notre définition européenne de l'art :

> « Il est évident qu'il n'y a pas de 'monde de l'art' dans bon nombre de sociétés étudiées par les anthropologues, alors que ces sociétés produisent des œuvres que notre propre 'monde de l'art' reconnaît pour certaines comme étant de l''art'. Selon la 'théorie institutionnelle de l'art', la majeure partie de l'art indigène n'est de l''art' (selon notre définition de l'art) que parce que nous, et non ses producteurs, le considérons comme tel[50]. »

A la suite des sociologues de l'art, nous avions récusé le critère esthétique dans l'approche de l'œuvre, l'équation 'l'objet d'art est beau' s'avérant insatisfaisant. A la suite d'Alfred Gell, nous sommes contrainte de renoncer également au critère artistique, l'équation 'l'objet d'art est de l'art' ne connaissant pas d'application universelle.

Alfred Gell propose de décrire l'objet d'art par son efficacité et non par sa signification :

> « Je considère l'art comme un système d'action qui vise à changer le monde plutôt qu'à transcrire en symbole ce qu'on peut en dire[51]. »

Pour Gell, cette efficacité de l'œuvre lui confère un statut d'acteur social. Cette efficacité est liée au fait que l'œuvre fonctionne comme un nœud au cœur d'un réseau complexe d'intentionnalités émises par différents acteurs. Maurice Bloch qui a préfacé l'édition française de Gell le résume ainsi :

> « La réponse de Gell est la suivante : ce qui a été appelé objet d'art, et bien d'autres qu'on ne penserait pas forcément à désigner sous ce vocable, possède une force ou un pouvoir de fascination parce que nous considérons ces objets comme des indicateurs de ce qu'il y avait dans l'esprit des personnes qui les ont, à différents degrés, fabriqués ou utilisés[52]. »

Pour autant, l'analyse d'Alfred Gell ne nous paraît pas totalement convaincante pour embrasser toutes les formes de l'art. Sa thèse, fondée sur une équivalence entre l'objet d'art et la personne, fonctionne correctement lorsqu'il examine des idoles et des représentations figuratives -voire abstraites- de la personne. Mais l'anthropologue n'a pas éprouvé sa définition hors des arts visuels et celle-ci ne rend pas compte des arts du langage et de la musique, notamment. Nous ne conserverons donc finalement, pour notre propre définition de

---

[48] Pierre-André Boutang, Annie Chevallay et Guy Seligman : *Le musée du Quai Branly*, disponible en DVD, Arte-Soaperaga 2006.
[49] GALAVERNA Christine, *Philosophie de l'art et pragmatique*, L'Harmattan 2002, pp 24-35.
[50] GELL 2009, p 6.
[51] GELL 2009, p 8.
[52] GELL 2009, p IX.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

l'œuvre d'art, que deux aspects essentiels de la théorie de Gell, celui qui concerne le statut actif de l'œuvre et celui qui traite de la fascination qu'elle exerce. Ces deux critères nous aideront à préciser les termes que nous avions déjà retenus et nous permettront d'étendre la définition de l'œuvre hors du monde moderne occidental.

Selon la théorie d'Alfred Gell sur l'agentivité de l'objet d'art, les acteurs sociaux reconnaissent à cet objet particulier sa capacité à agir indépendamment de la volonté de chacun des acteurs qui l'a créé :

> « L''autre' qui est directement en jeu dans une relation sociale n'a pas besoin d'être un 'être humain'. Toute ma démonstration repose sur cette absence de nécessité. L'agentivité sociale peut être exercée sur un objet mais aussi par un objet[53]. »

Ici l'analyse de Gell rejoint, de façon intéressante, l'approche des sociologues qui considèrent l'œuvre comme un acteur social au sens plein, capable de produire des normes qui dépassent l'intention de l'artiste, comme nous l'avons ébauché précédemment et comme nous aurons l'occasion de le préciser en décrivant les processus de socialisation. Dans une perspective également dynamique, Jean-Pierre Esquenazi, prenant en compte la diversité et l'évolution des interprétations données à l'œuvre, préfère la considérer comme un processus social plutôt que comme un objet[54].

De même que nous avons vu Nathalie Heinich définir l'œuvre d'art par la reconnaissance de la part des acteurs sociaux de la qualité artistique de cet objet, de même Alfred Gell distingue l'objet d'art des autres objets par le pouvoir de fascination que lui reconnaissent les acteurs sociaux qui sont à son contact. Cet envoûtement, pour reprendre un terme de magie, fonctionne de façon similaire dans toutes les cultures quelque soient leur localisation et leur degré d'industrialisation. Pour Alfred Gell, il n'y a aucune différence fondamentale entre l'idolâtrie religieuse et la révérence esthétique et il n'y a pas lieu de distinguer le sacré et le beau :

> « Je ne fais pas de différence entre l'émotion religieuse et l'émotion esthétique. […] En les recatégorisant comme œuvres d'art, nous avons neutralisé nos idoles ; mais nous les révérons autant que l'idolâtre son dieu en bois […]. L''attitude esthétique' est l'aboutissement historique de la crise religieuse des Lumières et du développement de la science occidentale – et cette attitude ne concerne pas les civilisations qui n'ont pas assimilé les Lumières[55]. »

Notons au passage que cette ambiguïté constitutive entre religieux et esthétique dans notre rapport occidental à l'art est présente en Europe depuis la Renaissance. Les premières galeries italiennes qui rassemblaient au XVe siècle des objets venus de l'Antiquité prirent le terme religieux de *museum*, en référence à un culte éteint, tandis que les images pieuses contemporaines étaient réservées aux églises. Ces tableaux sacrés du XVe siècle ont à leur tour quitté les lieux de culte pour les musées au fur et à mesure que la ferveur religieuse qui les entourait s'affaiblissait. Aujourd'hui, les critiques d'art contemporain ou ancien puisent encore volontiers leurs métaphores dans le champ sémantique de la religion.

Nous choisissons donc de définir l'œuvre d'art, non comme un objet beau, non comme un objet dont la qualité artistique a été consacrée, mais comme un objet jugé extraordinaire. Par objet nous entendons toutes les formes de créations, qu'elles s'offrent à l'appréciation par la vue, l'ouïe, l'odorat ou le toucher. Cet objet est volontiers qualifié de singulier. Il diffère en effet des autres objets dans la mesure où il exerce une fascination particulière qui pousse les

[53] GELL 2009, p 22.
[54] ESQUENAZI 2007, pp 27-30.
[55] GELL 2009, pp 120-121.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

acteurs sociaux à le reconnaître comme extraordinaire. Par extraordinaire, nous n'entendons pas un objet exceptionnel par essence, mais perçu comme tel à un moment donné et par un groupe social donné. Cette distinction est fondamentale, car si l'œuvre était effectivement totalement singulière, « incomparable » note non sans humour Jean-Pierre Esquenazi, elle échapperait au regard comparatiste du chercheur en sciences sociales[56]. Le pouvoir de fascination de l'objet d'art est, par ailleurs, lié à sa capacité à agir *motu proprio* et à exercer une influence changeante sur les autres acteurs sociaux. Jean-Pierre Esquenazi préfère d'ailleurs parler de processus plutôt que d'objet. Que l'émotion produite par cet objet extraordinaire soit qualifiée, selon les groupes et les moments, de magique, de religieuse, d'esthétique ou d'artistique ou bien même que cet objet cesse finalement de fasciner sera considéré comme une distinction secondaire et imputable à un contexte localisé et éphémère. L'objet est une œuvre d'art là et tant qu'elle fascine et met en mouvement. L'œuvre d'art aurait donc une triple nature. Elle serait à la fois objet, processus et acteur social :

- objet, parce que sa matérialité confère à son existence une lenteur et une force d'inertie particulière ;
- acteur, parce qu'elle propose et impose aux autres acteurs sociaux des cadres sensiblement innovants pour analyser leur expérience ;
- processus, parce qu'elle subit aussi l'action et l'entreprise de définition des acteurs sociaux.

Cette triple nature de l'œuvre s'intègre sans difficulté dans une approche interactionniste de la création artistique.

[56] ESQUENAZI 2007, p 43.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 2

Objet de recherche : le livre pour enfants

Bruno Péquignot souligne, dans son introduction à *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture,* « la nécessité d'un objet bien défini et autonome par rapport à d'autres objets pouvant faire l'objet d'autres disciplines (parfois sous le même nom)[57]. » Précisons donc que notre objet de recherche est le livre pour enfants, et non seulement la littérature pour la jeunesse, même si ce terme reviendra souvent dans ces lignes.

Cette distinction est imposée d'abord par la pratique des jeunes lecteurs. Si l'enfant de moins de douze ans ignore ce qu'est la littérature qui lui est destinée, il a très tôt une connaissance empirique de ce qu'est un livre. Il est très jeune capable de nommer cet objet familier. La notion de livre, par ailleurs, permet d'englober des contenus plus variés que le terme de littérature qui ne désigne qu'une forme du texte. Le livre pour enfants s'exprime aussi par la voie des images, de la mise en page, de la typographie. La fabrication ajoute au sens en jouant volontiers de différentes matières et en combinant les supports et leurs aspects[58]. Plus l'enfant est jeune, plus s'efface la priorité du texte[59]. Enfin, la référence au livre, objet matériel et commercialisable tout autant que lieu d'une création artistique, évoque, mieux que la notion de littérature, la nature collective de sa production.

6. Le livre pour enfants est-il une œuvre d'art ?

Dans un courriel du 6 juin 2008, le romancier pour la jeunesse Michel Piquemal nous annonçait, ainsi qu'à ses contacts, la création d'une structure destinée à commercialiser des originaux d'illustration jeunesse[60]. Son texte d'appel revendiquait en lettres majuscules le statut d'œuvre d'art pour l'illustration de livre :

> « L'ILLUSTRATION JEUNESSE N'EST PAS UN ART MINEUR ! S'offrir ses créations originales est aujourd'hui enfin possible ! Vous ne vous retrouvez pas dans les œuvres conceptuelles que l'on trouve en galerie… Vous n'admettez pas le divorce, savamment entretenu par les Institutions, entre le grand public et les artistes… Venez jeter un coup d'œil du côté de l'Illustration Jeunesse, refuge des grands créateurs d'aujourd'hui et pépinières d'immenses talents. Loin des cotes délirantes d'un marché spéculatif sans âme, OFFREZ-VOUS ou offrez à vos enfants et amis, pour des prix raisonnables, des œuvres fortes qu'ils garderont. […] L'Art de Demain n'est jamais là où les Institutions et la Critique Officielle le décrètent. Il chemine caché. A n'en pas douter, il a trouvé ses jardins secrets dans le livre pour enfants. »

Si le ton polémique de l'adresse de Michel Piquemal indique bien que la définition de l'illustration jeunesse comme œuvre d'art ne va pas de soi, son billet trace cependant les contours d'une activité esthétique qui compte de très nombreux adeptes et jouit d'un prestige important auprès du public.

Lise Chapuis a démontré combien, depuis le XIXe siècle, la valeur morale et la valeur marchande de la littérature jeunesse contribuaient puissamment à faire oublier, voire à

[57] PEQUIGNOT 2007 p. 24.
[58] VAN DER LINDEN (S) *Lire l'album*, Atelier du poisson soluble, 2006.
[59] Anne-Marie Cristin a, par ailleurs, établi que cette primauté de l'image sur le texte ne concernait pas seulement les enfants et pas seulement les lecteurs contemporains. Cf. *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion [1995] 2001.
[60] www.boutique-illustrateurs.com

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

éclipser, sa valeur esthétique. Sa caractéristique de littérature adressée, au sens de destinée à un public restreint, entamerait aussi, dans l'opinion générale, ses chances de prétendre à la qualité littéraire pure. L'auteur de l'article observait pourtant une inflexion récente des valeurs consentis au livre pour enfants en France. Elle assiste, depuis peu, à une réhabilitation des spécificités stylistiques de l'écriture pour la jeunesse, le « *writing down* » décrit par les critiques anglo-saxons. Elle veut croire que cette forme d'écriture à contraintes a désormais acquis une valorisation nouvelle[61]. Nous estimons pour notre part que ce regard renouvelé sur le livre pour la jeunesse s'exerce surtout en France depuis le début des années 1990, mais qu'il continue de rencontrer de nombreuses réticences.

En nous appuyant sur la définition de l'art par la reconnaissance, nous pouvons décrire sans hésitation le livre pour enfants comme le résultat d'une activité artistique. Les appréciations de la critique et des consommateurs lui reconnaissent trois qualités possibles : le livre pour enfants peut être beau, distrayant, formateur et même les trois à la fois. Mais les jugements de valeur portés à son endroit sont majoritairement de nature esthétique.

Un sondage, réalisé sur une série de critiques d'albums publiées sur le site de Ricochet, association proposant un « Portail européen sur la littérature jeunesse », illustre ces tendances. Sur les 23 nouveautés chroniquées en février 2008 pour les albums de la rubrique '6 ans' :

- 7 commentaires résumaient le scénario sans y ajouter de jugement de valeur ;
- 5 évoquaient le caractère drôle de l'album ;
- 5 autres insistaient sur son rôle pédagogique et
- 12 commentaires mentionnaient des qualités esthétiques[62].

Ces évaluations de nature esthétique sont reproduites ici :

- « Les illustrations sont pleines de poésie, empreintes de légèreté. Réalisés à la mine de plomb, les détails appuient le ton onirique et vaporeux de cet album, intensément humain. »
- « cet album tout simple dont les illustrations naïves, colorées mais toujours pertinentes, forment une bonne introduction sur ce vaste sujet ! »
- « Un mélange exquis du familier et de l'extraordinaire serait-il le seul secret de cette poésie visuelle et musicale ? »
- « Un conte poétique où la transmission et le partage sont au cœur des émotions.
- « L'album offre un beau moment de poésie. »
- « Un même traitement graphique et toujours autant d'émotion passe dans cette rencontre teintée de philosophie et qui laisse toute sa place au silence. On aime beaucoup. »
- « Un conte poétique qui nous apprend à rester humble face à la vie. »
- « puissance, gloire, cruauté et compassion se mêlent dans cette histoire magnifiquement illustrée. »
- « Ici encore l'auteur illustratrice joue avec le support, recourt aux collages et aux pliages, agrémente les pages de dessins et de photos et donne l'impression aux lecteurs d'avoir dans ses mains un livre artisanale (sic) et unique. »
- « Les peintures d'Olivier Tallec accompagnent merveilleusement bien cette histoire d'amitié emprunte de sensibilité et de délicatesse. Sous la plume de Sylvie Neeman, beaucoup de pudeur, de subtilité qui rend cet album très attachant et qui conduit à nous interroger sur les pouvoirs de la lecture. »

[61] CHAPUIS Lise, « Questions de valeur(s) dans la littérature de jeunesse », dans RABATE Dominique (dir), *L'art et la question de la valeur*, PU Bordeaux, Modernités, 2007, pp 211-224.
[62] http://www.ricochet-jeunes.org/paruage2.asp?age=6

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- « Et parce que, comme toutes les grandes légendes, "Les Chevaliers de la Table Ronde" est sublimée lorsqu'elle est racontée, l'enregistrement audio illumine le texte. La clé de l'enchantement : la voix des conteurs dont celle de Jacques Frantz et la mise en musique. »
- « L'ambiance sauvage de l'Afrique est là, Merlin donne le ton, nous offre des séquences très parlantes, qui donnent du piment à ce conte. »

Cette esthétisation du livre pour enfants concerne principalement l'album, plutôt que le roman. Ce traitement différencié pourrait avoir pour fonction de justifier d'importants écarts entre les prix de vente de l'album et du roman dans les tranches des lecteurs de moins de 12 ans. Les rémunérations des illustrateurs, l'impression couleur, le fort grammage du papier, les couvertures rigides augmentent en effet les coûts de fabrication des albums, sauf pour les rééditions en format de poche qui se multiplient depuis 2004.

Notons que la valorisation croissante, chez les critiques et chez les lecteurs, du volet esthétique de l'illustration et de l'objet livre sur celle de la qualité littéraire des textes conduit les éditeurs à repenser le prix du roman. Par un effet de contamination, apparaissent donc, parallèlement aux formats bon marché, des collections de romans plus chers, à la fabrication plus soignée et qui appellent de plus en plus sur eux le jugement esthétique des critiques.

Cette esthétisation du livre pour enfants s'accompagne depuis une dizaine d'années d'une forte croissance des vocations d'illustrateurs[63]. Pour faire face à cette demande, la plupart des établissements publics et privés de formation aux arts visuels proposent désormais une formation spécifique à l'illustration.

7. Le livre pour enfants et ses enjeux : entre répétition et novation

Si la conception d'un livre pour la jeunesse est un acte artistique, elle s'insère dans un cadre institutionnel particulièrement contraignant, celui des industries culturelles. A cet égard, les catégories ouvertes par l'historien de l'art Michael Baxandall à propos de la peinture sont d'un grand intérêt. Il rend compte en effet des processus de création des tableaux en invoquant la gestion de directives intériorisées par l'artiste[64]. Bien qu'il se soit défendu vigoureusement d'avoir produit une analyse sociologique, son travail sur les interactions est souvent cité par des sociologues de l'art, notamment ceux qui centrent leur attention sur les œuvres[65].

o Les intentions à l'œuvre

Le mérite premier de cet historien est d'avoir démontré pas à pas en s'appuyant sur des exemples concrets que le tableau n'est pas le fait de l'intention d'un seul individu, l'artiste, mais d'un tissu d'intentions émanant d'acteurs multiples dont l'artiste réalise la gestion. L'institution dans laquelle s'insère l'œuvre d'art produit un mot d'ordre général. Ce mot d'ordre, inscrit dans une culture et une histoire sociales spécifiques, produit des directives.

[63] L'enquêtrice assume depuis 2007 des fonctions d'aide à l'orientation professionnelle dans un établissement secondaire d'enseignement général. Elle a constaté que 4% des élèves de 3e et de 2nde exprimaient le souhait d'exercer le métier d'illustrateur et précisaient, pour la majorité d'entre eux, qu'ils s'imaginaient travaillant dans le secteur du livre destiné à la jeunesse. Dans cet échantillon d'environ 600 élèves, la mention du métier d'illustrateur dépassait désormais les vocations aux activités vétérinaires, longtemps dominantes.

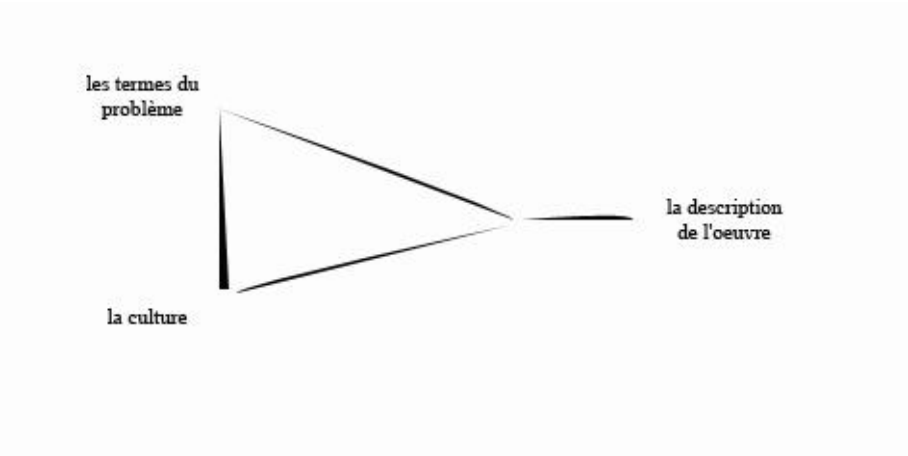
[64] BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Jacqueline Chambon, 1991.

[65] BAXANDALL 1991, p 17 ; ESQUENAZI 2007, p 56. Ce hiatus tient sans doute à la difficulté de légitimer une sociologie des œuvres d'art face à des non-sociologues.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

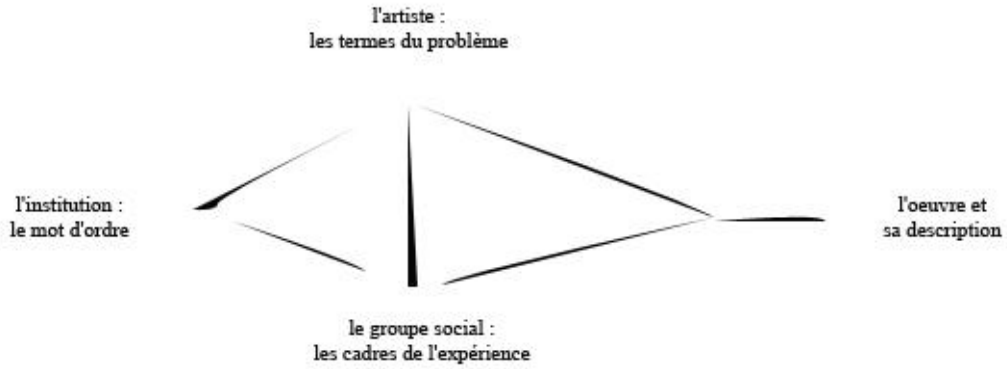
L'artiste traduit ces directives en problèmes qui relèvent de sa technique artistique. L'œuvre, si elle est achevée, est la solution présentée par l'artiste à ces problèmes. Michael Baxandall a schématisé le travail mené par l'artiste sur ses intentions sous la forme d'un triangle[66].

1. La construction des intentions de l'artiste selon M. Baxandall



Le triangle des intentions de l'artiste selon Baxandall permet d'envisager uniquement ce qui se produit dans la pensée de l'artiste. Il modélise le travail interne de ce dernier. Baxandall n'a pas schématisé le rôle des acteurs extérieurs à l'artiste, bien qu'il les ait analysés en détails dans son ouvrage. Nous nous autorisons à prolonger le graphique de Baxandall pour y intégrer le mot d'ordre institutionnel et les directives qu'il décrit. Nous prenons la liberté de traduire par le terme goffmanien de 'cadres de l'expérience' les directives déduites de l'histoire culturelle du groupe social dans lequel agit l'artiste.

2. La gestion des directives par l'artiste et la conception de l'œuvre

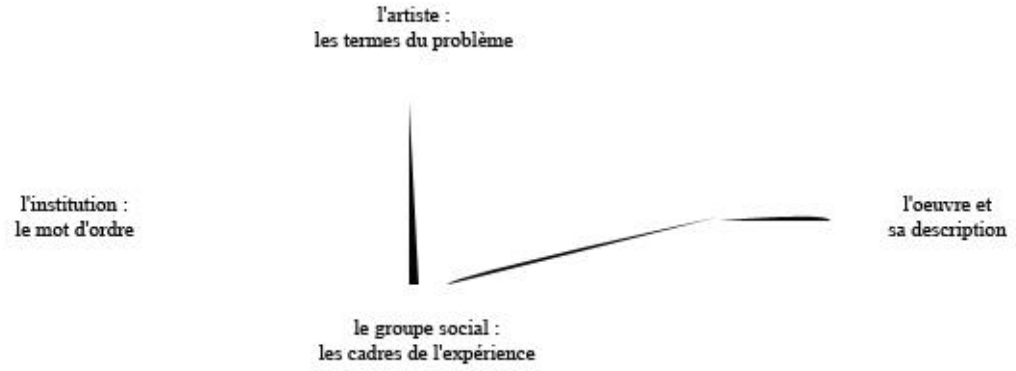


Ce losange permet de rendre compte des processus de conception de l'œuvre, mais aussi de ses réceptions.

[66] BAXANDALL 1991, p 67.

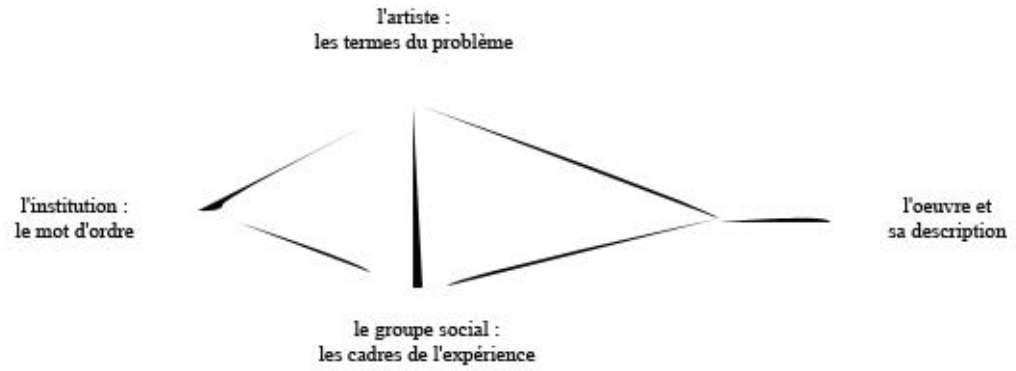
© 2013 Tous droits réservés.
http://doc.univ-lille1.fr

3. La réception de l'œuvre par le grand public



Le grand public n'interprète l'œuvre qu'à l'aune des cadres communs qui structurent sa culture. Il ne suspecte pas le mot d'ordre imposé par l'institution artistique avant la création de l'œuvre, tout comme il ignore les contraintes techniques auxquelles a été confronté l'artiste. Le grand public infère le travail de ce dernier à travers les cadres de l'expérience commune.

4. La réception de l'œuvre par les experts



La lecture savante de l'œuvre autorise, en revanche, une reconstitution plus complète du processus de création. Cette situation de divorce entre réception populaire et éclairée permet de comprendre pourquoi les artistes tiennent tant à être reconnus par les autres artistes ou par des experts, alors qu'ils se sentent dévalués par le regard du grand public, comme l'a longuement exposé Nathalie Heinich[67].

L'apport considérable de Baxandall a consisté à démontrer que le rôle de l'artiste était de formaliser les directives extérieures qu'il reçoit sous la forme de problèmes d'ordre technique et de proposer une solution. L'œuvre d'art n'est que la mise en œuvre de cette solution technique. Paul Valéry avait déjà pointé la pertinence de ce questionnement :

> « L'objet d'un vrai critique devrait être de découvrir quel problème l'auteur s'est posé (sans le savoir ou en le sachant) et de chercher s'il l'a résolu ou non[68]. »

[67] Cf. notamment HEINICH 1998, pp. 41-43.
[68] Cité par BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil [1992] 1998, p 350.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La seule faiblesse de la démonstration de Michael Baxandall nous semble résider dans sa définition du mot d'ordre général. Lorsqu'il examine les intentions de Picasso ou de Chardin, il se réfère à un mot d'ordre commun à toute la peinture qui serait de peindre un « objet d'intérêt visuel intentionnel[69] ». Ce mot d'ordre est capable d'embrasser l'ensemble de l'histoire picturale, mais il peine à convaincre. Il nous semble que, pour prolonger l'intuition fondamentale de Baxandall concernant le caractère problématique des directives précédant l'œuvre, le mot d'ordre de l'institution artistique devrait également constituer un problème intense. C'est ce problème général, interprété en directives particulières à travers un prisme des cadres de l'expérience, valable pour le groupe social de l'artiste, que l'artiste doit finalement affronté. Dans notre effort pour adapter ce schéma en losange aux processus de création d'un livre pour enfants, il nous revient d'abord de définir le problème général ou mot d'ordre posé par le marché éditorial.

- **Edition et reconnaissance**

La poursuite de l'activité éditoriale est soumise à deux impératifs contradictoires, la reconnaissance et la novation. Le besoin de reconnaissance affecte la création du livre sous de multiples aspects. Le recours au déjà-vu facilite la compréhension du message véhiculé par le livre. On se réfère ici à la fonction conventionnelle du langage en tant que code. La reconnaissance suppose, par définition étymologique, l'identification. *Idem,* nous nous en souvenons, signifie 'le même'. L'identification joue un rôle clé dans le fonctionnement de la narration. Les personnages, par exemple, doivent être fidèles à eux-mêmes tout au long du livre, que ce soit dans leurs caractéristiques textuelles ou visuelles, sous peine de mettre en danger la crédibilité du récit.

Mais l'identification concerne aussi - et de manière très importante - le volet commercial de l'édition. La pratique à grande échelle du marketing s'est imposée dans l'industrie française du livre à partir des années 1990, après l'effondrement du marché éditorial des années 1980[70]. Le principal rôle du marketing consiste à comparer les biens offerts et les comportements des consommateurs. Mais le marketing porte aussi une attention soutenue à la construction et la perpétuation d'une identité de marque qui facilite sa reconnaissance par le client. Géraldine Michel a distingué deux niveaux de fonctionnement pour cette identité de marque : un noyau central et une périphérie qui ouvre des voies limitées de diversification à l'activité[71]. Les processus de novation dans le livre pour enfants s'inscrivent dans cette périphérie limitée du marché éditorial.

Quant au noyau central qui garantit la viabilité et la visibilité d'une maison d'édition, il se décline en une série de définitions à caractère identitaire. La plus générale de ces définitions est désignée sous le terme de ligne éditoriale. La ligne éditoriale est l'équivalent pour l'éditeur de la marque pour un industriel. Mais d'autres définitions interviennent également, comme la ligne graphique qui permet d'identifier un éditeur à ses choix dans le domaine de l'image. A un niveau inférieur, on découvre à l'intérieur du catalogue d'un éditeur des identités par collections. Une collection de livres pour enfants peut être conçue autour d'une fourchette d'âges des lecteurs, ou bien d'un thème, d'un style, d'une mise en page, d'un auteur ou d'un personnage. Quelques exemples empruntés à la maison d'édition Sarbacane éclaireront cet

[69] BAXANDALL 1991, pp. 82-84.
[70] DOREL Frédéric, EVAIN Christine, *L'industrie du livre en France et au Canada. Perspectives*, L'Harmattan 2008, p 23.
[71] MICHEL Géraldine, *L'extension de marque*, Vuibert 2000.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

éventail[72]. Sa collection 'Déplimini' qui offre des livres sur accordéons de carton est singularisée par sa mise en page. Sa collection 'Romans Exprim' est repérable grâce au style de ses textes, imitant l'argot des adolescents. 'A nous deux, c'est mieux' est centrée sur la présence dans tous les albums du personnage de Lily, la coccinelle.

Chez les tout-petits, la récurrence d'un même personnage domine les définitions de collections. Cet usage s'appuie sur l'intérêt des enfants pour l'identité du personnage, un phénomène observé dans d'autres contextes par les spécialistes du markéting[73]. Cette logique a pour effet de piéger certains auteurs, comme l'illustrateur Loïc Jouannigot qui a bien du mal à trouver du temps pour diversifier son œuvre depuis qu'il a créé les personnages à succès de la famille Passiflore, en 1987, pour les éditions Milan. Toutes ces définitions quelque soit leur niveau d'application ont en commun d'imposer des systèmes de cohérences internes qui facilitent la reconnaissance et l'identification. Ces cohérences sont autant de contraintes imposées à la liberté des auteurs. Quant aux auteurs et illustrateurs, ne nous y trompons pas, ils collaborent activement à façonner pour eux-mêmes des contraintes formelles. Afin d'être identifié, dans un premier temps, par les éditeurs et, dans un deuxième temps, par les lecteurs-consommateurs, l'illustrateur doit s'inventer une identité graphique qui sera sa marque de fabrique. Dans le jargon éditorial, cette identité formelle de l'illustrateur est désignée sous le terme de « son univers ». Cette locution qui a l'apparence fallacieuse des grands espaces est en fait une prison étroite dont l'illustrateur reconnu ne peut s'évader sans remettre en jeu sa faveur auprès des éditeurs. « Son univers » est l'ultime interdiction faite à l'illustrateur de se renouveler. Le renouvellement est pourtant une valeur majeure de l'édition littéraire.

- **Edition et renouvellement**

La novation occupe une place instable mais indispensable dans ce que Géraldine Michel nomme la périphérie où la marque cherche son extension. L'éditeur, pour maintenir ou accroître ses parts de marché, doit convaincre le consommateur et le prescripteur qu'il apporte sans cesse quelque chose de nouveau. Cet aspect de son activité s'insère dans l'effort que Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer ont décrit comme un processus de différenciation interne au monde de l'art[74]. Le besoin de se distinguer des autres producteurs d'art pousse l'artiste à se singulariser davantage. De même, les éditeurs –et surtout les petites structures plus fragiles et moins visibles- doivent se démarquer de leurs concurrents, sans pour autant perdre leur identité dont nous avons vu qu'elle était fondée sur la répétition. Cette mise en tension de la reconnaissance et de la novation est au cœur de l'activité éditoriale. Cette problématique fondamentale constitue, pour reprendre la terminologie de Baxandall, le 'mot d'ordre général' de l'activité artistique liée à l'édition. Nous choisissons de nommer innovation la résolution de cet écartèlement entre nécessité de reconnaissance et besoin de nouveau. L'innovation, ici, diffère de la novation, dans la mesure où elle produit du nouveau contrôlé et maîtrisé. La réalisation de l'innovation, fondée sur un équilibre instable entre reconnaissance et novation, est un exercice périlleux. Chaque œuvre actualise cette recherche d'équilibre. Chaque œuvre tente de résoudre techniquement cette problématique ou directive, selon les mots de Baxandall. Cette recherche est, par ailleurs, déterminée par une situation culturelle évolutive que nous apprécions sous la forme des cadres de l'expérience d'Erving

[72] Catalogue consulté le 25 avril 2010 sur http://www.editions-sarbacane.com/catalogue.htm.
[73] BREE Joël. et CEGARRA Jean-Jack. (1994), « Les personnages : éléments de reconnaissance des marques par les enfants », *Revue Française du Marketing*, n°146, 1994/1, 17-35.
D'où l'importance des séries éditoriales sur le même personnage.
[74] HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie, *Art, création, fiction, entre sociologie et philosophie*, Chambon 2004.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Goffman et que Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer ont décrit sous l'ordre de la différenciation externe. L'examen attentif du travail d'illustration permet de dégager une graduation dans la novation et de préciser les conditions de choix de l'artiste.

- **Géographie de la novation chez l'illustrateur**

L'illustrateur doit, pour chaque nouveau chantier, situer son effort dans un vaste éventail de possibilités graphiques qui s'organisent en trois ensembles :

- ce qu'il peut faire ;
- ce qu'il sait faire ;
- ce qu'il veut faire.

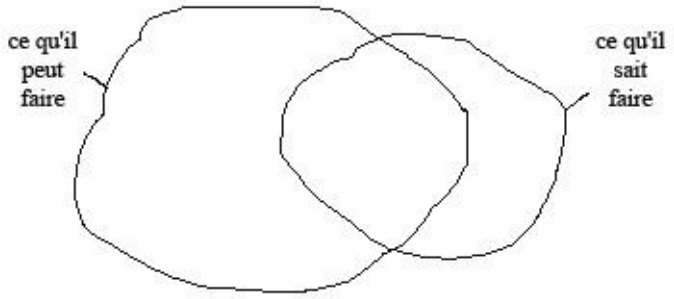
Par 'ce qu'il peut faire', nous entendons les images recevables par ses commanditaires et ses clients, celles qui correspondent le mieux aux cadres de l'expérience commune, à l'horizon d'attente des publics. Les compétences techniques et les capacités individuelles de chaque illustrateur déterminent les formes réunies dans le groupe 'ce qu'il sait faire'. Dans un entretien, un illustrateur expérimenté, enseignant l'illustration dans une école supérieure, nous a exposé ainsi la force de cette contrainte :

> « Quand il n'y a pas d'habileté de dessin, la personne a, pas un handicap, mais une maladresse par rapport à la représentation. Alors, du coup, on fait un peu ce qu'on peut faire[75]. »

La locution 'ce qu'il veut faire' s'applique au projet concret de l'artiste tel qu'il l'a conçu en prenant en compte les deux ensembles précédents.

Ce qu'il peut faire décrit une vaste zone qui est commune à tous les illustrateurs opérant dans un même groupe culturel. Ce qu'il sait faire varie d'un illustrateur à l'autre en extension et en situation. Le plus souvent, cet ensemble déborde la zone de ce qu'il peut faire.

5. <u>Les contraintes pesant sur l'illustrateur</u>

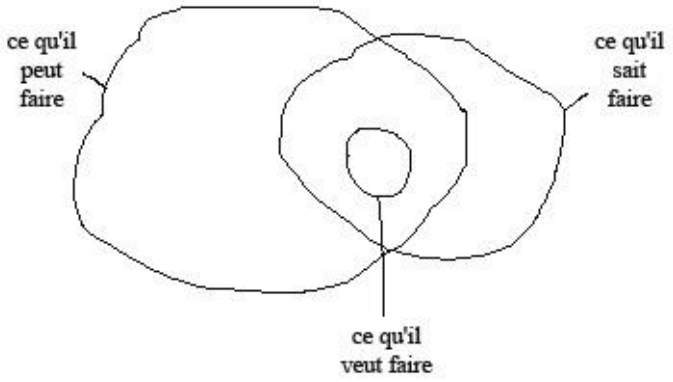


Après avoir analysés ces contraintes, le plus souvent de manière plus intuitive que rationnelle, l'illustrateur conçoit son projet d'image ou de suite d'images. Trois options principales s'offrent à lui dans les limites de ce qu'il sait faire : conformisme, innovation ou rénovation.
S'il est particulièrement prudent, ses choix graphiques seront cantonnés strictement dans les limites de ce qu'il peut faire, comme dans le schéma ci-après.

[75] Entretien du 16/10/2007, informateur 14H.

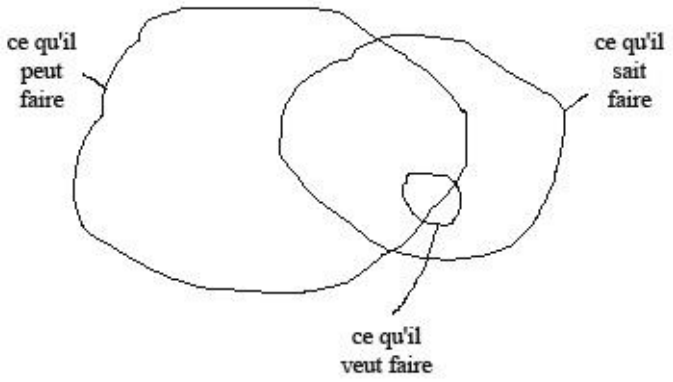
© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

6. Les intentions de l'illustrateur : conformisme



Si l'illustrateur veut jouer la carte de l'innovation, il situera son projet à l'intersection de ce qu'il peut et de ce qu'il sait faire. Il s'appuiera sur les éléments couramment admissibles de sa représentation pour faire accepter les caractéristiques plus audacieuses.

7. Les intentions de l'illustrateur : innovation



Enfin, même si cela arrive rarement, l'illustrateur peut prendre le risque de situer son dessein complètement à l'extérieur de la zone attendue. Cette pratique que nous nommons rénovation, pour la distinguer du comportement équilibré de l'innovation, est réservée soit à des éditions faiblement commercialisées, comme celles qui produisent à très faible tirage des livres d'artistes, soit à des illustrateurs que protège leur réputation exceptionnelle. Dans cette dernière catégorie figurent des illustrateurs au talent reconnu et aux ventes considérables que les éditeurs s'arrachent et que les prescripteurs guettent. L'une de ces artistes convoitées nous a ainsi confié qu'elle jouissait désormais d'une relative liberté et que son éditeur n'exigeait plus d'elle qu'elle remette des ébauches au début d'un chantier, comme cela est habituellement pratiqué :

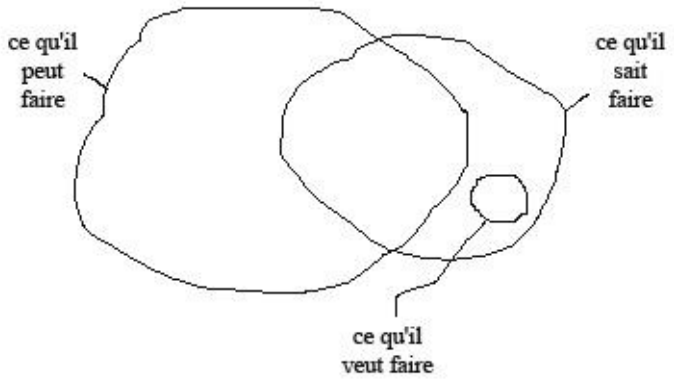
- « *Vous avez combien de temps pour faire vos crayonnés ?*
- Je ne fonctionne plus comme ça. Les éditeurs sont assez sympa et je fais le livre quoi. Ca s'étale sur plusieurs mois[76]. »

[7676] Entretien du 26/10/2007, informateur 15F.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Par ‘rénovation’, nous n’entendons pas la remise à neuf d’un état antérieur, mais nous voulons insister sur le caractère radical d’une démarcation, une révolution de l’image.

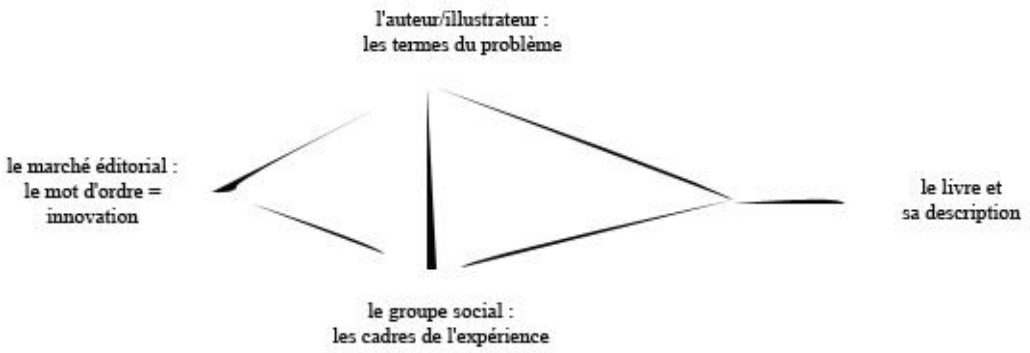
8. Les intentions de l’illustrateur : rénovation



L’action des rares illustrateurs rénovateurs et surtout celle plus significative des illustrateurs innovants fait évoluer progressivement l’ensemble des formes acceptables. Sous leur influence, la zone de ‘ce qu’il peut faire’ s’élargit et se déplace lentement.

Nous voici à même d’appliquer aux intentions exercées dans la création éditoriale, notre schéma en losange :

9. La conception de l’œuvre éditée



On notera l’absence de ligne directe entre le mot d’ordre produit par l’institution éditoriale et l’œuvre singulière. La directive ‘innovation’ ne peut être abordée qu’à travers les cadres de l’expérience du groupe social ou en examinant l’effort de résolution du problème technique par l’auteur-illustrateur. Or les discours de promotion du livre et la plupart des discours de prescription donne l’illusion d’une ligne de causalité directe entre l’auteur et l’œuvre sur laquelle l’éditeur n’interviendrait que comme médiateur.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Les éditions québécoises de la Paix, par exemple, ouvrent leur site internet sur le slogan suivant :

> « L'écrivain, de connivence avec l'éditeur, plonge sa plume dans l'encrier afin que la littérature prenne forme et s'envole… pour la beauté des mots et des différences[77]. »

Les discours accompagnant la mise en vente du livre présentent à tort l'auteur comme premier maillon de la chaîne éditoriale selon le schéma suivant :

10. La conception de l'œuvre éditée, selon les discours de promotion

L'auteur----------> l'éditeur ----------> le livre.

Cette présentation trompeuse satisfait généralement les auteurs qui en contredisent rarement le bien-fondé au cours des entretiens. Cette illusion de la primauté de l'artiste dans la création répond en effet au besoin de reconnaissance des auteurs.

8. La place de la reconnaissance dans la motivation des auteurs

L'activité d'auteur ou d'illustrateur est si peu rémunératrice qu'elle mérite parfois difficilement le terme de métier. Bernard Lahire a consacré à cette situation paradoxale une enquête ciblée sur les écrivains de la Région Rhône-Alpes.

> « Dans l'ordre ordinaire des choses, les écrivains ont le plus souvent pris acte de la difficulté à vivre de l'écriture et se sont davantage résolus à faire de leur art une activité seconde —bien que souvent vécue comme principale— en prenant ce que l'on a coutume d'appeler un «second métier ». Malgré le développement en France, depuis le XIXe siècle, d'un véritable marché littéraire, ceux qui sont au cœur de l'économie du livre — les écrivains — ne comptent généralement pas parmi ceux que l'on appelle les « professionnels du livre »[78]. »

Or les écrivains et les illustrateurs, même ceux qui n'ont jamais publié, tiennent à être reconnus comme des professionnels. Ils mettent volontiers en avant dans leurs propos des revendications salariales et tendent à considérer le profit généré par leur activité artistique comme la principale marque de respect due à leur talent. Il suffit pour s'en convaincre de suivre l'intensité des débats sur les rémunérations présentés par une association, la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse. Cette association demande, notamment, à ses membres de communiquer à l'association une copie de tous leurs contrats afin de pouvoir mener des démarches collectives vis-à-vis des employeurs[79]. Bernard Lahire a bien compris l'importance de cet aspect de la considération dans la motivation des auteurs. Cette reconnaissance par l'argent a pour effet de hiérarchiser les auteurs et de leur fournir une légitimité. Son travail sur leur sentiment de frustration découle nécessairement de leur dépendance vis-à-vis de cette reconnaissance extérieure. Bernard Lahire observe combien cette reconnaissance, organisée en étapes, forme carrière et combien elle est à la fois recherchée et redoutée par les écrivains[80].

La plupart des créateurs sont tenus d'exercer deux activités, l'une alimentaire et l'autre artistique. Le fait de pouvoir échapper à cette double condition -ou de feindre de le faire- est un argument de qualité qui revient très fréquemment dans les notices biographiques établies

---

[77] http://www.editpaix.qc.ca/ consulté le 25/04/2010.
[78] LAHIRE Bernard, *La condition littéraire, la double vie des écrivains*, La Découverte 2006. p 10.
[79] Cf. http://www.la-charte.fr/asso/manifeste.html et
[80] LAHIRE 2006. chap. 6, pp 178-212.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

par les éditeurs. Une enquête sur internet permet d'en mesurer l'importance. La séquence de mots « consacre entièrement à l'écriture », posée en 'recherche avancée' et dans la rubrique 'cette expression exacte' sur le moteur de recherche Google, figurait dans 1200 pages, le 7 février 2008. Bien qu'ils ne soient pas cupides et que nombre d'entre eux acceptent de vivre dans une réelle précarité, auteurs et artistes apprécient de pouvoir déclarer qu'ils vivent uniquement de leur art. Ils ont tendance à mesurer leur propre qualité artistique à leur réussite économique. Notons au passage que Pierre Bourdieu faisait en 1992 une constatation inverse. Il notait dans *Les règles de l'art* que les artistes feignaient au contraire le désintéressement pour valoriser leur participation à une activité dont le profit devait rester discret[81].

9. Les mécanismes de socialisation

Lorsqu'en 1966, Peter Berger et Thomas Luckmann ont exposé leur théorie phénoménologique de construction sociale de la réalité, ils ont introduit une distinction productive entre deux étapes d'une socialisation qu'ils définissait comme :

> « […] l'instance consistante et complète d'un individu à l'intérieur du monde objectif d'une société ou d'un secteur de celle-ci. La socialisation primaire est la première socialisation que l'individu subit dans son enfance, et grâce à laquelle il devient un membre de la société. La socialisation secondaire consiste en tout processus postérieur qui permet d'incorporer un individu déjà socialisé dans des nouveaux secteurs objectifs de sa société[82]. »

Muriel Darmon insiste sur la notion de « socialisation primaire plurielle », plus adaptée aux sociétés développées contemporaines. Elle se démarque, à ce stade, du travail de Peter Berger et Thomas Luckmann qui envisageaient presque exclusivement le rôle des parents dans ce processus. Elle prend en compte la validité de plusieurs instances de socialisation dès la prime enfance. Comme elle, nous adjoindrons à la famille, comme acteurs de la première socialisation, les structures de garde, l'école, les pairs et les industries culturelles[83].

Berger et Luckmann n'avaient pas daté le passage de la socialisation primaire à la socialisation secondaire, insistant sur les variations socio-culturelles qui pouvaient affecter les applications de ces processus théoriques.

> « La socialisation primaire se termine quand le concept de l'autre généralisé (et tout ce qu'il contient) a été établi dans la conscience de l'individu[84]. »

Nous retiendrons, avec Dominique Pasquier, 12 ans ou l'entrée au collège, comme âge moyen actuel en Europe pour passer de la période primaire à la période secondaire de socialisation. Dans son travail sur les cultures lycéennes, elle observe le poids croissant des relations entre pairs dans les processus de socialisation et attribue ce changement aux mutations des relations parents-enfants, ainsi qu'à l'allongement des scolarités. Pour elle, le palier pertinent où la socialisation bascule des parents aux copains est l'entrée au collège[85].

L'ordre d'engendrement de l'individu et de la société est, depuis Durkheim et Weber, soumis à la discussion. Berger et Luckmann entendait le résoudre par la séquence extériorisation – objectivation – intériorisation (ou socialisation) :

---

[81] BOURDIEU 1992, p 300.
[82] BERGER Peter, LUCKMANN Thomas, *La construction sociale de la réalité,* Armand Colin [1966] 2006. p.225.
[83] DARMON Muriel, *La socialisation*, Armand Colin 2006.
[84] BERGER Peter, LUCKMANN Thomas 2006. p. 235.
[85] PASQUIER Dominique, *Cultures lycéennes, la tyrannie de la majorité,* Autrement 2005. p. 6 et p. 8

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « La société est une production humaine. La société est une réalité objective. L'homme est une production sociale[86]. »

Sans entrer dans ce débat, il peut être intéressant, pour analyser le rôle de socialisation du livre pour enfants, de conserver à l'esprit les caractéristiques générales qui affectent les processus de la construction sociale dans l'œuvre de Berger et Luckmann :

- l'ordre social est organisé en schémas dont la constitution et la transmission passent par un langage, voire par un récit :
  > « La sédimentation intersubjective ne peut réellement être qualifiée de sociale que si elle est objectivée dans un système de signes[87]. »
- ce travail humain de constitution et de transmission échappe à la conscience :
  > « La réification implique que l'homme est capable d'oublier sa propre création du monde humain, et même davantage, que la dialectique entre l'homme, la production, et son produit, est perdue pour la conscience[88]. »
- les univers symboliques créés pour légitimer l'ordre social fonctionnent sous le mode de la nomenclature et de la classification :
  > « L'enfant apprend qu'il est réellement ce par quoi on le nomme. Tout nom implique une nomenclature qui, à son tour, implique une position sociale déterminée. Recevoir une identité implique d'être assigné à une place spécifique dans le monde[89]. »
- les contenus de la socialisation primaire sont plus résistants à la remise en cause ultérieure par l'individu que ceux des socialisations secondaires :
  > « Il faut plusieurs chocs biographiques pour désintégrer la réalité massive intériorisée au cours de la prime enfance[90]. »

La guerre, comme phénomène social, n'échappe pas à cette production de réalité. Elle constitue même un terrain privilégié pour saisir les acteurs sociaux au cours de leur effort de désignation du réel.

[86] BERGER Peter, LUCKMANN Thomas 2006. p. 127.
[87] BERGER Peter, LUCKMANN Thomas 2006. p. 137.
[88] BERGER Peter, LUCKMANN Thomas 2006. p. 166.
[89] BERGER Peter, LUCKMANN Thomas 2006. p. 228.
[90] BERGER Peter, LUCKMANN Thomas 2006. p. 242.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 3

Terrain de recherche : la guerre

Le thème guerrier n'est pas un choix courant en édition pour les enfants. Ce sujet a, auprès des acteurs du livre jeunesse, la réputation d'être difficile. Lorsque le romancier pour enfants Christophe Loupy, auteur d'un ouvrage de conseils aux futurs écrivains, cherche un exemple de thème rare, exigeant un traitement délicat, il cite d'abord la guerre, avant même le racisme ou la sexualité :

> « Le choix des thèmes n'est pas vraiment un problème en soit car pratiquement tous les sujets peuvent être abordés avec les enfants. La guerre, le racisme, la sexualité et bien d'autres thèmes encore sont traités en littérature jeunesse, et ce, dans toutes les tranches d'âges. Le vrai problème est la manière dont ce thème va être présenté et développé[91]. »

C'est le caractère embarrassant du thème guerrier pour les acteurs de l'édition qui en fait un terrain particulièrement fécond pour une recherche sur les interactions autour du livre pour enfants. « Vous êtes dans la lumière de la guerre grecque », avait osé Jean Giraudoux dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. L'intérêt porté par Erving Goffman à l'embarras - ou par Harold Garfinkel à la rupture de routine ou *breaching* - nous incite à choisir, comme prétexte à notre enquête, une situation inconfortable et faiblement ritualisée. Les défenses des acteurs que nous observons y seront plus aisées à contourner. L'embarras chez Goffman est tout d'abord une sanction qui frappe les responsables maladroits d'une interaction ratée[92]. Mais il prend aussi par moments, comme chez Garfinkel, la dimension d'un principe méthodologique. Isaac Joseph a attiré l'attention sur cet aspect de l'œuvre du sociologue canadien :

> « La scène primitive de la sociologie, c'est le contact-mixte, le face-à-face embarrassant […]. Chaque fois, l'acteur est un coopérant occasionnel, impliqué dans des structures problématiques et obligé de mobiliser ses ressources pour faire face aux circonstances ; voilà pourquoi il a besoin de savoir que les choses sont à leur place. […] le sociologue se distingue au contraire par sa sensibilité aux anomalies, pour parler comme Hitchcock, aux contre-performances et aux inconvenances anodines, qui nous embarrassent ordinairement[93]. »

Thème polarisant s'il en est en littérature jeunesse, la guerre nous offre une occasion idéale pour amener le livre pour enfants à se dévoiler. Mais cet embarras mérite d'être contextualisé avec plus de précision.

Bruno Péquignot refuse, à bon droit, à l'œuvre d'art la capacité de refléter fidèlement le contexte social qui l'a vu naître. Il récuse toute théorie fondée sur une homologie parfaite entre l'œuvre et le contexte[94]. L'objet d'art serait en effet la synthèse entre une logique environnementale et une logique artistique s'appuyant sur la vie des formes. Si le livre de guerre a donc quelque chose de commun avec l'expérience guerrière qui lui est contemporaine, nous assumons que ce lien reste indirect, incomplet et fragile. Nous ne serons donc pas surpris de constater d'importantes différences entre la représentation de la guerre livresque et les descriptions qu'en donnent sociologues, historiens et géopoliticiens.

---

[91] LOUPY Christophe, *Le guide de l'édition jeunesse 2007*, MCL 2006, p 15.
[92] GOFFMAN Erving, « L'ordre social et l'interaction », dans *Les moments et leurs hommes*, 1988, p 98.
[93] JOSEPH Isaac, « Erving Goffman et le problème des convictions », dans *Le parler frais d'Erving Goffman*, Minuit 1989, p 19.
[94] PEQUIGNOT 2007, « chapitre 10 : la théorie du reflet » pp 175- 186.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Cependant, pour apprécier l'ampleur et la nature des distorsions susceptibles d'affecter la représentation des conflits en littérature, il est indispensable de situer les mutations de la guerre contemporaine, telles qu'elles apparaissent dans les représentations des chercheurs. Il est également prudent d'apprécier auparavant la manière dont les sciences sociales s'emparent de la guerre. Nous verrons que le malaise qui affecte les acteurs du livre pour enfants n'a pas épargné la recherche.

1. Guerre et sciences sociales : un certain malaise.

La difficulté à définir la guerre ou à préciser ce qu'est la paix a laissé des traces sensibles en sémantique historique. Comme nous avons eu l'occasion de le développer ailleurs, les notions de paix et de guerre, parce qu'elles recouvrent des expériences largement répandues, nous semblent volontiers communes à toute l'humanité[95]. Or nos systèmes de représentations se sont construits, différemment selon les cultures, autour de mots propres à chacune de nos langues. Les considérations sémantiques nous font vite saisir la diversité culturelle de ces concepts fondamentaux et la difficulté de bâtir des représentations communes.

Esquisser des comparaisons linguistiques sur les désignations du couple guerre/paix encourage à renoncer rapidement à une fallacieuse impression d'universalité. Rappelons par exemple que l'un des idéogrammes chinois utilisés pour désigner la paix représente une bouche et un grain de riz, suggérant que la satisfaction des besoins élémentaires (et alimentaires) pourrait suffire à faire cesser la violence. En arabe, le verbe *haraba*, « faire la guerre », signifie également « piquer une colère, être en proie à la rage ». Le concept de paix, *salam*, désigne aussi, au sens large, la paix et la préservation de l'intégrité.[96]. Les mots français « paix » et « pacte » partagent, quant à eux, la même origine, la racine indoeuropéenne *pāk- « fixer par une convention ». Ils nous renvoient à une vision normée, juridique et policée de la paix. Le terme latin de la guerre, *bellum*, qui était un ancien *duellum* proche du chiffre 2, insistait sur le thème de la division, du face-à-face[97]. Les langues européennes, marquées par le passé belliqueux des conquérants venus de l'Est, ont abandonné *bellum* au profit d'un terme germanique que l'on trouve aujourd'hui dans le français *guerre* ou l'anglais *war*. Ce terme germanique permet de remonter à une racine indoeuropéenne *wers- qui signifie « confondre, mêler », mettant en évidence la parenté conceptuelle de la guerre et du chaos, à laquelle s'oppose celle de la paix et de l'ordre. Quant au grec *polemos*, « guerre », il remonte à l'indoeuropéen *pal-jo qui désignait le mouvement initial, le battement du cœur, rattachant la pratique guerrière aux pulsions vitales de l'humanité. La description de la guerre, nous le voyons, varie selon les cultures. Elle est tantôt la conséquence de besoins indispensables, tantôt l'expression d'une nature humaine instable. Elle peut être encore l'effet d'une décision collective ou bien le triomphe d'un principe quasi métaphysique de chaos.

Cette diversité sémantique reflète la pluralité irréductible des problématiques liées à la guerre. Elle nous prépare aux définitions non moins foisonnantes proposées par les sciences sociales.
En dépit d'un développement conjoint de la guerre de masse et des sciences sociales, ces dernières sont restées singulièrement empêtrées dans leurs difficultés à décrire et comprendre

[95] GUIBERT-LASSALLE Anne, LEMAITRE Denis (dir), *Peut-on éduquer à la paix ?* L'Harmattan 2009, p 17.
[96] L'analyse des termes arabes est due à Thomas Richard, l'analyse des termes indo-européens a été empruntée, pour l'essentiel, aux ouvrages d'Alfred Ernout, Antoine Meillet et Joseph Vendryès.
[97] Notons au passage qu'en latin préclassique, le mot guerre était le plus souvent utilisé sous une forme plurielle et dans un sens singulier : un moyen morphologique simple de rendre compte de la complexité de cette notion !

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

le phénomène guerrier. L'Afghanistan, théâtre du conflit contemporain ayant entraîné l'engagement militaire européen le plus long et le plus important depuis la seconde guerre mondiale, est ici l'occasion d'un retour vers une représentation embarrassée de la guerre.

o La guerre et l'embarrassante question du barbare

L'historien Stéphane Audoin-Rouzeau a inventorié les difficultés des chercheurs en sciences sociales à affronter ce qui est au cœur du fait guerrier, la violence au combat. Il a relevé que ce moment particulier de l'engagement créait un silence que peu de chercheurs avaient choisi de rompre, même et surtout ceux qui avaient combattu au cours des deux grandes guerres mondiales[98].

L'histoire de la guerre, pour faire court, se résumerait à la synonymie posée entre les mots 'barbare' et 'question'. Dans *Généalogie des barbares,* Roger-Pol Droit a traqué l'apparition historique du concept de barbarie[99]. Il rappelle que les Grecs créent les barbares et inventent entre eux une frontière assez souple pour accompagner la diffusion de leur mode de pensée. Puis Roger-Pol Droit décrit un Moyen Age surpris d'avoir absorbé les barbares et découvrant la barbarie à l'intérieur de sa civilisation. La modernité, dit-il, amènera un autre désenchantement, la conscience que « 'barbare' n'est plus le nom des autres, mais l'autre nom de nous-mêmes. ».

L'exemple afghan offre une illustration pluriséculaire à cette notion évolutive de barbarie. La douloureuse lucidité décrite par Roger-Pol Droit renvoie au temps confortable où les barbares avaient une terre, où la barbarie avait une frontière. L'*Anabase*, souvenons-nous, est le roman de cette frontière repoussée dans la profondeur de l'Asie et qui se rétracte spasmodiquement sur les Dix mille. Récit de leurs épreuves, témoignage de leurs mesquineries et de leurs bassesses, le rapport de Xénophon est aussi tout empreint d'euphorie, l'euphorie des mercenaires hellènes à se reconnaître peu à peu Grecs et différents des barbares. Dans la littérature médiévale, l'importance du *Roman d'Alexandre*, premier roman européen par l'antériorité et la diffusion, témoigne de la marque profonde imprimée dans l'imaginaire européen par l'incursion du conquérant grec dans cette région du monde[100]. La Perse - et l'Afghanistan qui prolonge géographiquement et culturellement le plateau iranien - continuent avec Montesquieu de matérialiser pour les Européens cette frontière mythique entre civilisation et barbarie. Les hippies des années 1960 égrainés le long de *l'Afghan Trail*, les soldats américains traquant récemment Ben Laden dans d'improbables grottes sont en recherche d'un étonnement, d'un étranger radicalement étrange, d'une question enfin qui nous sauverait de nous-mêmes : « Mais comment peut-on être persan[101] ? ». Il est plus tentant de traduire 'barbare' par taliban que d'affronter notre propre sauvagerie dans les interrogatoires de Guantanamo. Dans le premier cas, l'Afghan nous agresse, nous menace, mais nous rassure. Dans le deuxième, nous l'interrogeons, mais c'est lui qui nous questionne.

Entre le 11 septembre 2001 et l'année charnière de 2003, les taliban ont incarné plus que jamais pour les occidentaux cette question de la violence et de la barbarie. Or en 2003, le conflit afghan a basculé, à l'aune des opinions occidentales, de la crise vers la guerre. La

---

[98] AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Combattre, une anthropologie historique de la guerre moderne*, Seuil 2008.
[99] DROIT Roger-Pol, *Généalogie des barbares*, Odile Jacob, 2007.
[100] GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, *Les Romans d'Alexandre : aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998.
[101] MONTESQIEU, *Lettres persanes*, lettre 30.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

population afghane, de son côté, a progressivement cessé de considérer les soldats occidentaux comme des libérateurs et les taliban comme des tortionnaires. Un fossé s'est creusé dans les discours. Les occidentaux continuent de prétendre qu'ils combattent les taliban et Al-Qaïda, alors que les Afghans sont de plus en plus nombreux à crier à une guerre dirigée contre tous les Afghans. Le scandale de Guantanamo et l'émotion provoquée par les dégâts collatéraux de certaines frappes alliées ont contribué à inverser les légitimités. La guerre n'est pas qu'affrontement, elle est aussi l'occasion d'une rencontre et l'ébranlement des certitudes. La crise est rassurante, car elle ne permet pas cet approfondissement. La première victime d'une guerre qui dure ne serait-elle pas le portrait de l'Autre en costume de barbare ?

La psychanalyste Hélène L'Heuillet, dans un essai récent sur le terrorisme, invite également à repenser le concept de l'ennemi en le situant en nous-mêmes, tout en admettant que l'autre, parfois, nous est hostile aussi. Il faut renoncer à ce « partage de l'extérieur et de l'intérieur [qui] est paranoïaque et illusoire. » Pour elle, l'éducation à la paix n'est autre que l'acceptation de notre propre nature hybride, ce que ne font pas justement les activistes terroristes qui ne conçoivent le mal que chez autrui[102]. Il nous est très difficile de concevoir que le terroriste soit si peu différent de nous, si peu barbare, comme l'a établi le sociologue des croyances Gérald Bronner[103]. Nous imaginons volontiers, ce qui est tout à fait contraire aux faits, que l'intention terroriste ne peut naître que dans un esprit peu éduqué et vierge de toute pensée rationnelle. En Afghanistan, comme en tout homme, la frontière est intérieure et ne suit pas les contours du pays. La vraie frontière, c'est la barre montagneuse de l'Hindou Kouch qui gît en travers du pays, comme un vieil homme à la colonne vertébrale saillante. De part et d'autre, au nord, au sud, s'ouvrent d'autres mondes. Le voyage en Afghanistan a souvent été un voyage par et non pour l'Afghanistan. Les conquérants, tout au long des siècles, ont emprunté ses passes pour se rendre ailleurs. Mais c'est en Afghanistan qu'ils trouvent la révélation. La route de la soie, suggère Olivier Weber dans son récit de voyage, est, avant tout, « route de soi »[104]. Il y a une vingtaine d'années, Olivier Roy avait désigné l'Afghanistan comme « l'Eternité en guerre ». Le mot 'kaki' qui qualifie depuis près d'un siècle et sur toute la planète la teinte des tenues de combat est d'abord un terme de la langue pachtoune. Si les Afghans, maître du camouflage, ont pu inventer la couleur de la guerre moderne, c'est que *kaki* a d'abord désigné la nuance si particulière de la poussière afghane.

Car c'est bien à l'Afghanistan qu'il échut de braquer un projecteur nouveau sur la guerre dans le troisième millénaire naissant. L'attentat sur les gratte-ciel de New York, commandité en 2001 par un homme agissant depuis l'Afghanistan, est lourd de portée. La brutalité inédite de cette attaque ne cesse de nous interroger. Comme l'avait décrite Michel de Certeau, la violence est un langage, mais elle n'est pas une réponse ou une explication. Elle n'est que question :

> « L'acte de violence s'inscrit dans l'ordre du défi. […] C'est un signe. Il ouvre des possibles. A ce titre, il est pertinent. Mais il ne crée pas. Il défait, il n'instaure pas. […] Ce qui est vrai, c'est que la violence indique un changement nécessaire[105]. »

La violence n'est pas insignifiante assurément, mais elle est non signifiante. Elle projette sur les événements et les hommes une lumière qui ne doit rien à la lucidité. La lumière de la violence aveugle mais n'éclaire pas, comme l'a rappelé Alexandre Adler :

---

[102] L'HEUILLET Hélène, *Aux sources du terrorisme. De la petite guerre aux attentats-suicides.* Fayard, 2009.
[103] BRONNER Gérald, *La pensée extrême. Comment des hommes ordinaires deviennent des fanatiques*, Denoël 2009.
[104] WEBER Olivier, REZA (photographies), *Sur les routes de la soie*, Hoëbeke 2007.
[105] CERTEAU Michel de, « Le langage de la violence » dans *La culture au pluriel*, [1974] Seuil 1999..

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Oui, ce fut bien une apocalypse, au sens originaire, grec, de l'expression, une *révélation* de notre monde, que ce terrible spectacle du 11 septembre 2001. Mais comme toutes les révélations antérieures, la lumière qui s'en dégage est bien trop crue pour nous livrer autre chose qu'elle-même… »

Or la violence guerrière ne cesse depuis un siècle de troubler les sociologues.

o L'embarras des sciences sociales confrontées à la guerre

La plupart des dictionnaires de sociologie, par exemple, ne proposent pas le mot 'guerre' parmi leurs entrées[106]. Il faut généralement chercher cette notion sous la catégorie du conflit dont la guerre serait l'une des nombreuses manifestations.

Or, dans le domaine du conflit social, la sociologie est riche d'analyses et la notion témoigne, sans surprise, de tous les clivages de la discipline. Il convient de distinguer d'abord approches individualistes et holistes. Les courants individualistes, qui se développent dans les années 1960-70 sous l'influence des modèles économiques du moment, font des comportements conflictuels le résultat de stratégies individuelles rationnelles. A l'inverse, les courants fonctionnalistes, culturalistes, et structuralistes font intervenir dans le conflit un déterminisme collectif obéissant à des modèles culturels intériorisés, des systèmes de valeurs organisés en paradigme identitaire.

Il demeure que le conflit, en tant que forme paradoxale du lien social, est l'une des notions les plus fécondes de la sociologie. Touraine n'avait-il pas fait remarquer que le conflit n'est possible qu'entre acteurs sociaux participant à un même ensemble[107] ? Nombreux sont les chercheurs en sciences sociales à avoir affirmé que le conflit avait toujours une double face et qu'il était à la fois confrontation et coopération. Julien Freund considérait le conflit comme étant à la fois le fondement et la négation du jeu social[108]. Dans la même logique coopérative, Thomas Schelling a appliqué la théorie des jeux aux conflits, la guerre y compris, et à la réflexion stratégique. Il a imaginé que les conflits se distinguaient par la nature et la structure de leurs enjeux, exactement comme les autres formes de jeux. L'issue de la confrontation permettrait, en fonction de la situation gagnant/perdant, de décider s'il s'agissait d'un conflit à somme nulle, à somme négative ou à somme positive[109]. Le caractère coopératif du conflit est également inséparable de la définition de la guerre qui n'oppose jamais deux groupes isolés l'un de l'autre. L'isolement n'est pas la condition première de la guerre, mais plutôt son objectif. C'est cette dernière représentation qui prévaut finalement dans l'expérience courante de la guerre. Pourtant le combat n'est pas initié par l'absence de liens entre ses participants, mais par la volonté de rompre les liens existants. Le premier mérite de la sociologie du conflit est d'avoir affirmé la nature sociale et collaborative de toutes ses configurations, y compris la forme guerrière.

Si cet aspect coopératif du conflit suscite un assez large consensus, la description de ses fonctions pose en revanche problème. Or il n'y a pas de faits sociaux sans fonctions sociales. Le conflit a pu être considéré comme une forme de désordre. Pour Tönnies et Durkheim, par exemple, le conflit est pathologique et doit être contenu par l'organisation sociale.

---

[106] Ce terme est notamment absent de AKOUN André, ANSART Pierre, *Dictionnaire de sociologie*, Le Robert-Seuil 1999 ; BOUDON Raymond, BOURRICAUD François, *Dictionnaire critique de la sociologie*, PUF 1982 ; FERREOL G, *Dictionnaire de sociologie*, Armand Colin 1995.
[107] TOURAINE Alain, *Production de la société*, Seuil 1973, pp 529 et suivantes.
[108] FREUND Julien, *Sociologie du conflit*, PUF 1983.
[109] SCHELLING Thomas, *Stratégie du conflit*, [1960] PUF 1986.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Mais il peut également être envisagé, et cette conception est largement dominante, comme un élément constitutif du changement social. Cette analyse a été portée notamment par Marx, Touraine et Dahrendorf. Une nuance, d'origine interactionniste mais intégrée à la perspective fonctionnaliste, présente, depuis Simmel et Weber, le conflit comme un élément de régulation et d'intégration sociale. Le conflit a donc, dans cette perspective, une fonction adaptative. Georg Simmel décrivait le conflit, même sous ses aspects guerriers, comme l'une des formes les plus actives de la socialisation[110]. Ces chercheurs ont engagé une approche du conflit qu'ils appréhendaient comme producteur d'ordre. Pour Simmel, notamment, le conflit assurait la cohésion du corps social et rétablissait l'unité rompue. Chez Bourdieu, la violence symbolique et le conflit avaient pour effet de stabiliser et de légitimer l'ordre, pour injuste et insupportable qu'il soit. Henri Mendras et Michel Forsé considéraient que l'ordre social était le produit de conflits résolus[111]. L'interdépendance entre les groupes en conflit renforcerait finalement la cohésion de la société toute entière.

Cependant les chercheurs en sciences sociales ont généralement éprouvé des difficultés face à certaines caractéristiques de la guerre qui tendraient à l'excepter de leur définition générale du conflit social, comme le déplore Jean-Claude Ruano-Borbolan[112]. Patrick Watier situait cette exception dans le refus de la négociation, sans se soucier du fait qu'il ne caractérise que les guerres d'anéantissement. Ralf Dahrendorf a suggéré, de son côté, que la guerre ne différait des autres formes de conflit que par son degré de violence. Il songeait surtout aux guerres civiles[113]. Quant à Gaston Bouthoul, fondateur de la polémologie, il faisait de la guerre un conflit irrationnel et se proposait de rechercher, par des méthodes scientifiques et rigoureuses, des indicateurs polémogènes[114]. Ses travaux furent plutôt mal reçus au cours d'une deuxième partie du XXe siècle dominée par les conceptions clausewitziennes de la guerre[115]. En dépit de leur intérêt, aucune de ces définitions, cependant, n'ouvre de catégories susceptibles d'appréhender sociologiquement tous les contextes polémiques, tous les types de guerre, tous les registres de légitimation du combat et tous les modes d'actions.

Nous constatons que la plupart des sociologues butent, en fait, sur les problématiques anthropologiques suivantes :

- si la guerre est un processus inséré dans les fonctions sociales, pourquoi la considérer communément comme une déviance ?
- si la guerre est de même nature que le conflit, pourquoi éprouver couramment le besoin de l'en distinguer ?

Historiens et anthropologues ont pu, pour certains, proposer des distinctions d'un autre type. John Keegan a choisi de situer la singularité de la guerre sur les autres formes de conflits dans sa vocation à exprimer les particularismes identitaires :

---

[110] SIMMEL Georg, *le conflit, (1901)*, Strasbourg, Circé poche, 2005.
[111] MENDRAS Henri, FORSE Michel, *Le changement social*, Colin, 1983.
[112] LEVY Jacques, RUANO-BORBOLAN Jean-Claude (dir), *De la guerre, un objet pour les sciences sociales*, *Espaces-Temps* ,n° 71-73,1999 ; et en particulier RUANO-BORBOLAN Jean-Claude, « Un non-objet pour les sciences sociales », p. 7 à 20.
[113] DAHRENDORF Ralf, *Classes et conflits de classes dans la société industrielle*, (1957] Mouton, La Haye, 1972.
[114] BOUTHOUL Gaston, *Traité de polémologie. Sociologie des guerres*. Payot [1970] 1991.
[115] Le retour dans l'actualité, à partir des années 1990, de conflits perçus comme « archaïques » a invité à une relecture de la polémologie. Cet héritage conceptuel est donc en cours de réévaluation. Cf. KLINGER Myriam, « Dix années d'Études polémologiques. La mise en œuvre du projet scientifique de Gaston Bouthoul », *Revue des sciences sociales*, n°35, 2006.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Elle représente toujours l'expression d'une culture, étant souvent génératrices de nouvelles formes culturelles, jusqu'à devenir, dans certaines sociétés, l'incarnation de la culture elle-même[116]. »

Margaret Mead est allée dans le même sens, elle qui posait dès 1940 dans un article célèbre, que la guerre est une invention culturelle, une forme de conflit socialement organisée et légitimée[117]. L'anthropologie de la guerre contemporaine a produit des analyses remarquables sur des aspects concrets de la guerre, notamment les violences faites aux civils, ce qui constitue un terrain plus abordable que l'affrontement entre combattants[118]. Nous ne retiendrons, pour le moment, que deux définitions, celles de la cruauté et celle de l'acte de guerre. Véronique Nahoum-Grappe, à partir de ses observations bosniennes, définit la cruauté guerrière comme la volonté de rompre la filiation chez l'ennemi[119]. Si sa distinction entre cruauté et violence extrême ne nous convainc pas complètement, en revanche la rupture de la filiation, biologique ou symbolique, parvient à justifier tout l'éventail de ce que l'on considère généralement comme des atrocités guerrières. Ce thème de la filiation, aux résonances psychologiques particulièrement profondes chez le jeune enfant, ne peut rester sans échos dans le livre de guerre qui lui est destiné. Quant à l'acte de guerre, la définition qui nous semble la plus opérante est celle de Maria Victoria Uribe qui emprunte les catégories du langage pour décrire la violence guerrière en Colombie[120]. A partir des gestes et des corps, elle reconstitue une sémantique de l'acte violent qu'elle oppose au silence du combattant. Elle met également au jour une structure mimétique des scénarios brutaux, structure héritée de contextes dépassés de la conflictualité historique colombienne. Il serait sans doute avantageux d'aborder ces processus mimétiques sous l'angle de la narratologie. Ils suggèrent aussi, derrière tout acte guerrier, la prééminence d'un regard nostalgique de la part des acteurs.

Cet intérêt pour le langage de la guerre nous ramène, tout comme la lecture culturaliste du conflit guerrier, à l'étymologie du mot grec 'barbare', apparenté au terme sanskrit *barbarah* qui signifie 'bègue'. Cette racine indo-européenne à redoublement brisé suggère que le barbare fut d'abord celui qui massacrait la langue, 'notre' langue, signe de sa différence culturelle avec 'nous', mais aussi la langue humaine. Il est aussi celui qui ne maîtrisant pas le langage articulé recourt à la violence pour s'exprimer. Cependant ne retenir que ces interprétations culturalistes de la guerre, reviendrait à évacuer de ces confrontations l'importance des rapports sociaux-économiques. Or les deux lectures doivent être conciliées pour une appréhension globale du fait guerrier. Il demeure que l'anthropologie de la guerre a ouvert pour l'enquête une intéressante boîte à outils dans laquelle l'historien et le sociologue peuvent également puiser[121].

Ulrich Beck a avancé une proposition élégante pour contourner cette impasse théorique. Pour lui, la guerre diffère radicalement du conflit et ne constitue pas non plus une déviance des relations sociales. Elle doit être examinée, à l'instar de la pollution, sous l'angle de la sociologie du risque[122]. Or le risque est moins un fait qu'une représentation, moins un

---

[116] KEEGAN John, *Histoire de la guerre, du néolithique à la guerre du Golfe*, Dagorno [1996] 1998, p 32.
[117] MEAD Margaret, « Warfare is Only an Invention - Not a Biological Necessity », *Asia*, XL 1940.
[118] AUDOIN-ROUZEAU, 2008 pp 208-222.
[119] NAHOUM-GRAPPE Véronique, « La cruauté extrême en ex-Yougoslavie », *Esprit*, n°140, mars-avril 1993, pp 64-75.
[120] URIBE Maria Victoria, *Anthropologie de l'inhumanité. Essai sur la terreur en Colombie*. Calman-Lévy, 2004.
[121] C'est précisément ce que fait Stéphane Audoin-Rouzeau au dernier chapitre de son livre publié en 2008.
[122] BECK Ulrich, *La société du risque, sur la voie d'une autre modernité,* [1986] Flammarion, Champs, 2003.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

événement qu'un comportement face à l'événement. La guerre, appréhendée selon la sociologie du risque, ne renvoie pas seulement l'observateur à des actes violents et perturbateurs, mais à ses propres fantasmes. Cette approche fait des imaginaires de guerre un acteur social autonome. Elle délivre la guerre à la fois du ghetto des sciences politiques et de du domaine de la seule volition où Clausewitz l'avait durablement enfermée. Elle permettrait, selon les défenseurs les plus avancés de la sociologie du risque, de différencier le conflit, la crise et la guerre, grâce à la théorie des effets induits[123]. Ce sont ces effets induits de la guerre, peu maîtrisables et peu prévisibles, qui justifieraient sa capacité à instaurer de nouveaux paradigmes pendant le temps de son déploiement. « La guerre n'est pas un objet, mais un sujet », se plaisait à répéter Churchill aux chefs d'Etat qu'il rencontrait et qu'il craignait de voir s'engager sans précaution dans une voie militaire qu'ils ne maîtriseraient pas.

L'émergence d'une telle théorie de la guerre n'est pas vraiment surprenante. Elle s'inscrit dans une tendance forte et récente de la sociologie qui la pousse à s'intéresser à l'incertitude. Elle témoigne de la fascination, mais aussi des difficultés, qu'éprouvent les sciences sociales face au surgissement de l'événement[124]. Il est trop tôt pour décider si la théorie du risque offre un cadre suffisant à l'analyse de la guerre.

Et pour ce qui est de la rupture, l'inscription de la guerre dans son répertoire plutôt que dans celui de la continuité a surtout l'acuité de nos imaginaires. L'appréhension que nous inspire la nouveauté est sans doute responsable de l'importance souvent exagérée que nous accordons, lorsqu'ils surviennent et que nous les subissons, aux ruptures provoquées par la guerre. Le général Vincent Desportes s'est insurgé devant cette obnubilation de la brutalité qui nous empêche de saisir les changements insidieux :

> « La guerre ne change pas de nature. C'est toujours l'engagement des hommes contre des hommes, au milieu des hommes et pour des hommes[125]. »

Dans un même ordre d'idée, lorsque nous envisageons le combat, la première image qui s'impose à nous est celle du heurt des corps et des armes. Le tacticien Charles Ardant du Picq avait pourtant martelé : « le choc est un mot[126] ». Même au XIXe siècle, où prédominaient des modes d'action plus statiques que ceux d'aujourd'hui, l'essentiel de la bataille se jouait déjà dans l'évitement. La rupture, comme le choc, pourrait être d'abord un fantasme.

Dans cette confusion, la phénoménologie qui prétend que le réel ne cesse de s'actualiser dans nos intentions, peut être d'un certain secours. Notre expérience vécue, aurait pu dire le sociologue Erving Goffman, change de forme avec la monture de nos lunettes. Les ruptures guerrières accompagnent une histoire en perpétuelle mutation, mais elles sont aussi des ruptures des cadres de l'expérience. Quant à la guerre en général, elle n'existerait que lorsque nous la désignons comme telle. Or il se trouve que nos ministères de la guerre sont désormais, en Occident, des ministères de la défense et que nos diplomaties ont renoncé, depuis belle lurette, à la pratique désuète de se déclarer la guerre[127].

---

[123] BAUDOUI Rémi., « Guerre et sociologie du risque », *Cahiers internationaux de sociologie* 2003/1, n° 114, p. 174.

[124] BESSIN Marc, BIDART Claire, GROSSETTI Michel (dir), *Bifurcations. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*, La Découverte, 2009.

[125] DESPORTES Vincent, *La guerre probable. Penser autrement*, Economica, 2008, p 28.

[126] ARDANT DU PICQ Charles, *Etudes sur le combat. Combat antique et combat moderne*. Economica [1879] 2004, p 119.

[127] Le président Bush s'affichant en guerre contre la terreur en 2001 est une exception notable qui semble de peu d'avenir. Cette déclaration n'a pas été confirmée par son successeur.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

L'expérience de la frontière est toujours un soulagement. Tout se passe comme si l'interculturalité, souvent présentée comme un objectif pacificateur, était en fait une réalité insupportable à laquelle nous chercherions à échapper par le conflit. Mieux vaut le front que l'absence de frontière, nous avait déjà avertis Michel Foucher[128]. L'application de ce principe n'est pas seulement géographique ou politique, elle est également symbolique et c'est à ce titre qu'elle peut intéresser sociologues et anthropologues. En anglais, le mot *issue* signifie problème, sujet de préoccupation, tandis qu'en français, il désigne la porte, la sortie de crise. N'est-il pas singulier que le même mot en traversant la Manche en soit venu à désigner des notions aussi dissemblables ? Le problème et sa solution ne sont pas aussi antinomiques qu'il peut y paraître. Face à notre propre barbarie, la confrontation à autrui est la solution la plus facile. Mais la guerre est désormais inconcevable. La sociologie, éprouvée par un siècle particulièrement violent, n'a pu le traverser que pétrifiée par Méduse. Les sciences sociales n'ont pu finalement objectiver la guerre qu'en la transformant en crise. Cette solution n'est pas seulement euphémistique, elle est révélatrice d'un important glissement de valeurs dans les sociétés occidentales. Le XXe siècle était né cocardier pour virer, dans les années 1970, au pacifisme. Le XXIe siècle promet une autre approche. La guerre, exaltée, puis honnie, mais toujours moralisée au siècle précédent, pourrait bien être saisie finalement comme une activité humaine ordinaire. Eclipsée, l'embarrassante question du barbare ; évanouies, les notions de souffrance et de culpabilité. Le combat, banalisé, serait à rechercher dorénavant dans la grande poubelle de nos sociétés où elle côtoierait les risques industriels et sanitaires. Et si la volonté morale et l'action politique ne pouvaient en venir à bout, il serait sage, paraît-il, de se contenter de limiter les excès, la durée et les nuisances des affrontements. La guerre ne serait plus une question, mais une pollution. Cette représentation cependant engage de nouvelles responsabilités, car la crise ne se substitue à la guerre qu'au prix d'une déréalisation de la souffrance. Or nous avons eu l'occasion de souligner la fonction langagière de la guerre. Ce déni de la guerre qui fait obstacle à la verbalisation des traumatismes pourrait accoucher à terme de formes de violence inédites.

Il ressort de cette rapide revue des théories de la guerre, que cette dernière mérite d'être considérée comme une forme parmi d'autres du conflit social et qu'elle remplit un certain nombre de fonctions dans l'organisation et la réorganisation des groupes sociaux. La guerre, cependant, se distingue des autres types de conflits sociaux par :

- l'ancrage anthropologique de son expérience qui rend cette forme de conflit particulièrement fertile en constructions imaginaires ;
- le primat d'une fonction langagière fondée sur la désignation de l'autre.

2. Les mutations de la guerre contemporaine : une certaine nostalgie

En France, dans les années 1970, l'œuvre de l'historien américain George Mosse qui considérait que, depuis la première guerre mondiale, la guerre s'inscrivait dans une logique de brutalisation des sociétés, n'a été que peu lue et comprise par les historiens. Il semble que la vision de Mosse ait été éclipsée par la traduction française en 1973 du travail de Norbert Elias qui décrivait au contraire, dans *La civilisation des mœurs*, un processus progressif de civilisation et de pacification[129].

Il est possible que cette vision optimiste de l'histoire guerrière n'ait pas préparé les Français à ce qui constitua pour beaucoup un retour de la sauvagerie guerrière, à partir des années

[128] *Fronts et frontières*, Fayard 1991 [1988].
[129] AUDOIN-ROUZEAU Stéphane., « George L. Mosse : réflexions sur une méconnaissance française », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2001/1, 56e année, p. 183-186.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

1990[130]. Cette surprise explique la prolifération à la fin du XXe siècle d'études anthropologiques, sidérées par la brutalité redécouvertes des formes de la guerre, telles qu'elles apparaissaient en Yougoslavie ou au Rwanda. L'influence profonde de Norbert Elias en France doit accompagner la lecture du changement de paradigme guerrier expérimenté au début des années 1990. Elle permet d'évaluer, par exemple, des étonnements nouveaux, provoqués par la mise en tension entre violence et bienveillance[131].

Nous avons vu combien la guerre était propice à l'émergence de fantasmes instaurant des ruptures brutales avec le passé. Nous avons perçu les difficultés des sciences sociales à se débarrasser du poids de ces imaginaires de guerre. Il demeure que les sciences sociales, particulièrement les études de sécurité, sont confrontées à des mutations qui semblent réellement affecter depuis le début des années 1990 le phénomène de la guerre. Celle-ci est dominée par l'effacement des Etats et de leur rôle régulateur, par la prééminence des guerres civiles et des conflits asymétriques, par la disparition de la notion de théâtre d'opérations et la mondialisation des affrontements. Ces changements entraînent chez les combattants le recours prédominant à des modes d'action non conventionnels, comme le terrorisme, et le choix délibéré de cibles civiles. Parmi les facteurs favorisant les guerres actuelles, prédominent la collusion, d'une part, entre activités criminelles et guerre, d'autre part, entre identité culturelle et conflit. Enfin une tendance forte se dessine qui promet un bel avenir aux conséquences armées des guerres économiques.

Dans l'introduction de son rapport annuel sur les conflits dans le monde, Michel Fortman relevait en 2001 l'obsolescence des affrontements interétatiques, la proportion des Etats en guerre ayant diminué de moitié en dix ans. Il s'alarmait en revanche de la multiplication des guerres civiles : « Aujourd'hui, l'ordre du jour international est dominé par les confrontations militaires régionales et locales et les conflits opposant des groupes minoritaires et des gouvernements dans le cadre de sociétés divisées[132]. »

Cette perception, possible dès la chute du mur de Berlin, s'impose chez les politologues dans le milieu des années 1990 mais reste chargée d'ambiguïtés. Nous nous appuyons longuement ici sur un article à valeur de bilan de Roland Marchal et Christine Messiant[133]. Pour eux l'analyse la plus révélatrice des approches des conflits, pratiquées entre 1990 et 2001, est celle de la politologue britannique Mary Kaldor qui s'appuie principalement sur les situations du Haut-Karabagh et de la Bosnie[134]. Elle sélectionne trois mutations principales entre anciennes et nouvelles guerres :

- l'extorsion et le pillage ont remplacé la mobilisation de la production dans l'économie de la guerre ;
- la population est devenue la principale cible de la violence et le soutien populaire n'est plus recherché ;
- les mobilisations identitaires ont succédé aux mobilisations idéologiques dans la légitimation du conflit.

---

[130] Sur la ruée dans les Balkans d'anthropologues français dans les années 1990, cf. AUDOIN-ROUZEAU, 2008, p 209.

[131] MICHAUD Yves, *Changement dans la violence, essai sur la bienveillance universelle et la peur*, Odile Jacob 2002.

[132] LEGAULT Albert et FORTMAN Michel dir., *Les conflits dans le monde 2000-2001*, coll. Etudes stratégiques et militaires, Institut québécois des hautes études internationales, 2001.

[133] MARCHAL Roland, MESSIANT Christine, « les guerres civiles à l'ère de la globalisation, nouvelles réalités et nouveaux paradigmes », *Critique internationale*, n°18, 2003, pp92-112.

[134] KALDOR Mary, New and Old Wars. Organized Violence in a Global Era, Cambridge, Polity Press, 1999.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Roland Marchal et Christine Messiant cependant contestent certains aspects de l'analyse fournie par Mary Kaldor et estime que cette opposition entre anciennes et nouvelles guerres repose sur « une vision simplificatrice et mystifiée (p 94) ». Ils proposent alors une autre grille d'analyse. Nous ne retiendrons ici de leur argumentation ce qui concerne les discours de légitimation.

Ils récusent notamment la distinction entre conflits idéologiques et conflits identitaires. Ils observent au contraire que les mobilisations ethno-nationalistes étaient déjà présentes dans de nombreux conflits armés de la guerre froide, même si les combattants avaient intérêt, pour s'assurer des appuis dans l'un ou l'autre camp, à mettre en avant des discours universalistes. Ils citent la coexistence de plusieurs langages dans ces mouvements, discours universaliste à usage externe et discours identitaire adressé à la population locale et aux combattants. Ils avertissent que « (…) à ignorer cet important travail de reformulation, on perd de vue un des ressorts de la mobilisation dans une guerre civile (p 95) ».
Ils expliquent la mobilisation la plus courante par deux ensembles de facteurs conjugués :

- les ambitions politiques de groupes en rivalité ;
- une identité culturelle définie par le territoire et les rapports avec l'Etat d'une part, les autres communautés d'autres part.

  « Ce sont aussi des élites rivales qui s'affrontent, et des communautés dont les raisons d'entrer en rébellion traduisent moins un accord sur les revendications portées par tel ou tel mouvement que la convergence de leurs revendications et espoirs propres avec celles-là. (…) les modes de mobilisation ont toujours été locaux et les conflits pour de grandes causes en ont toujours épousé d'autres qui renvoyaient à des histoires de terroir plus qu'à des mobilisations universalistes, et selon, notamment, la tradition des rapports de telle communauté avec l'État et avec d'autres groupes, particulièrement les communautés voisines. (p95-96) »

Notons que cette articulation entre enjeux politico-sociaux et rhétorique identitaire figure aussi dans l'explication que Xavier Bougarel a donnée à l'émergence du conflit bosniaque[135].

Enfin, Roland Marchal et Christine Messiant récusent les analyses politiques qui admettraient la légitimité des mobilisations universalistes et condamneraient les mobilisations identitaires. Ils y voient plus qu'un préjugé, une dérive stratégiste qui sert certains intérêts. Ils évoquent comment l'accusation de « terrorisme » ou/et de « fondamentalisme » est instrumentalisé par certains Etats pour légitimer des actions répressives. Ils citent à ce propos la guerre civile algérienne et la situation tchétchène (p 96). On notera que bien d'autres exemples dans le monde musulman, notamment en Asie centrale, seraient disponibles depuis la proclamation par le Président Bush de la « Guerre contre le terrorisme ». Il aura fallu l'enlisement américain en Irak pour que cette rhétorique perde de son lustre. Marchal et Messiant mettent en garde contre une confusion fréquente entre conflits asymétriques et guerres identitaires. Toutes les guerres civiles ne sont pas non plus identitaires et politiques. Ils invitent à distinguer clairement les guerres politiques, comme les conflits des Balkans ou de la région des Grands Lacs en Afrique, et les guerres de simple prédation sans aucun appareillage politique comme en Sierra Leone ou au Liberia (p 102).

Les deux auteurs révèlent ensuite de manière très intéressante les préjugés que provoquent généralement en nous les guerres identitaires. Celles-ci, nous l'avons vu, ne sont pas des guerres sans légitimité, mais elles sont sans légalité. L'impression de barbarie particulière qu'elles laissent ne vient pas de leur létalité, très relative finalement si l'on se souvient des vingt millions de morts provoqués par la seconde guerre mondiale, mais du fait que nous

[135] BOUGAREL Xavier, *Bosnie, anatomie d'un conflit,* La Découverte, 1996.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

avons hérité d'une culture de la guerre entre Etats, disposant d'un corpus juridique de régulation. Or les guerres civiles ne respectent pas le droit international, ni les conventions de Genève, ce sont, pour reprendre les termes des auteurs, « des guerres inciviles ». Notre approche de la guerre façonnée en profondeur par le concept d'Etat trouble donc la perception des scientifiques qui se penchent sur ces conflits identitaires. Que dire alors, est-on tenté de penser, de la perception de ces questions dans les opinions publiques des pays développés ? Les deux auteurs expliquent en tout cas que l'étude des relations internationales ne prédispose pas à une appréciation mesurée des guerres ethniques :

> « Il se peut qu'une telle confusion résulte en partie de l'arrivée soudaine, dans le domaine d'étude des conflits civils, de spécialistes des relations internationales y transférant leur vision de la guerre (p 103). »

Ils expliquent finalement cette difficulté à penser ces guerres en mutation et notamment leurs aspects identitaires par une forme de « syndrome des guerres anciennes » et d'une sorte de nostalgie pour le discours qui les légitimaient, un discours universaliste et cosmopolite. Ils parlent

> « d'un même syndrome des *anciennes* guerres. Lequel n'est pas construit sur une étude empirique des caractéristiques de ces dernières, pas non plus sur un examen des conditions, internationales et autres, leur ayant donné naissance, mais bien autour d'une caractéristique principielle, de laquelle découleraient toutes les autres : avant, ce qui était à la source des guerres et des rébellions, menait les soldats comme les guérilleros et leurs chefs, des deux côtés de la guerre froide et des tranchées des « conflits régionaux », c'étaient ces idéologies universalistes, inclusives, cosmopolites (p 106) ».

Ce préjugé largement répandu, ce que les auteurs nomment « un impensé », fait obstacle à l'analyse froide et efficace des conflits actuels et empêche aussi de penser la résolution de ces conflits autrement que par la coercition : « le chapitre que consacre Mary Kaldor à une solution « cosmopolite » n'épargne ni les États ni une certaine diplomatie de pompier pyromane (p 107). »

L'article de Marchal et Messiant est essentiel dans la mesure où il insiste sur :

- le caractère construit et politique de la définition identitaire dans la guerre ;
- la coïncidence courante entre légitimations révolutionnaire et identitaire ;
- le fait que notre culture, façonnée par la prédominance de l'Etat et la valorisation des discours universalistes, nous interdise une approche décrispée des identités collectives et communautaires ;
- que cet « impensé » ne permet pas d'éviter le recours à la force pour tenter d'imposer une solution à ces conflits.

Si les analystes des conflits sont souvent en proie à une forme de nostalgie plus ou moins maîtrisée, inspirée soit par le succès des théories universalistes, soit par une tradition étatique et légaliste, nous verrons que les acteurs du livre pour enfants sont également soumis à une forme de nostalgie particulière lorsqu'ils se penchent sur le thème de la guerre. Il conviendra de comparer ces deux systèmes de valeurs.

3. Les identités collectives : une nostalgie fictive.

Selon le principe confucéen qui veut qu'on se pose en s'opposant, la définition du « nous » s'établit d'abord en excluant « les autres ». Fondées sur des différences, les identités collectives se transforment de temps à autres en sources de confrontations, parfois armées. Max Weber a voulu démontrer que c'est la communauté sociale et politique qui crée la

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

communauté de sang et non l'inverse[136]. Au cœur de son analyse, il distingue la race qui se réfèrerait à une origine commune et l'ethnie qui se définirait par la seule croyance en cette origine commune. Il demeure que la géographie ethnique est d'abord une géographie des opinions. L'identité collective n'est pas un fait biologique, même si elle se donne pour naturelle et évidente. Le discours ethnique est également convoqué pour justifier des conflits d'origine politique et sociale. Cette observation permet d'expliquer l'éclatement des crises balkaniques des années 90[137]. Milton Gordon avait proposé dès 1964 la notion d'*ethnclass* pour désigner la fusion de sous-groupes ethniques américains avec une classe sociale[138]. Cette fongibilité des définitions ethniques ou nationales avec les distinctions de classes vient à l'appui de ceux des sociologues qui se refusent à distinguer la guerre des autres formes de conflit. Notons que certaines langues ne s'embarrassent pas de ce détail. Le grec moderne, par exemple, dont le lexique est si riche par ailleurs, n'a qu'un mot pour désigner la révolution française et la guerre de libération grecque de 1821 contre les Ottomans.

Quel que soit la nuance de sens attribuée à l'identité collective, l'histoire personnelle, l'histoire familiale et l'histoire collective sont sollicitées conjointement pour construire un « nous » et perpétuer le sentiment communautaire. Il s'agit bien sûr d'histoires sélectives dont la constitution relève presque exclusivement du vécu et des affects[139]. Les représentations identitaires jouent sur plusieurs critères dont l'ordre de priorité peut varier mais qui s'établit généralement comme suit : territoire, religion, langue, histoire commune. Leur combinaison est modulée pour créer un sentiment d'appartenance, raffermir des liens de solidarité et établir des différences par rapport aux groupes voisins. Cette combinaison, réversible puisque construite, est cependant caractérisée par une relative stabilité et une grande inertie. Cette inertie explique que les conflits ethniques soient difficiles à maîtriser, y compris par ceux qui les ont provoqués. L'argument religieux, commode à instrumentaliser, est particulièrement susceptible de créer un enchaînement de violences et de destructions qui n'épargne pas son utilisateur[140]. Au Kosovo, la mobilisation serbe autour de la mémoire orthodoxe, au moment de l'offensive serbe de 1998, a fait de la destruction des monastères l'instrument privilégié de l'épuration ethnique menée par les Albanais en 1999 et en 2004.

La référence religieuse des groupes ethniques relève souvent plus d'une stratégie circonstancielle que d'un héritage historique[141]. En effet, la religion est commode pour tracer des délimitations fermes entre les groupes et s'opposer notamment aux mariages en dehors de la communauté. Les femmes représentent en effet la principale ligne de défense de la frontière communautaire. Leur mariage en dehors du groupe de référence constitue une menace sérieuse, car l'identité du groupe peut être souillée à jamais par les enfants à venir. Cette réalité psychologique explique que le viol soit un des modes d'action fréquents des conflits ethniques, comme ce fut le cas au Darfour. Les efforts du groupe ethnique pour obtenir ou consolider sa cohésion et sa légitimité territoriales ont des effets directs sur la géographie des conflits. La guerre des poches en Bosnie a démontré l'actualité de la cristallisation territoriale des conflits ethniques.

---

[136] WEBER (M.), *Economie et société*, Plon, Paris, 1971.

[137] BOUGAREL (X.) *Bosnie, anatomie d'un conflit*, Paris, la Découverte, 1996.

[138] COLLET Beate, « Pour l'étude des *modes d'intégration* entre participation citoyenne et références culturelles », *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XLIV-135 | 2006, mis en ligne le 01 août 2006, consulté le 19 mars 2010. http://ress.revues.org/258.

[139] HALBWACHS (M.), *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.

[140] CUISENIER (J.), « Ethnicité et religion », in *L'anthropologie de la Méditerranée*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2001.

[141] GOSSIAUX Jean-François, *Pouvoirs ethniques dans les Balkans*, Paris, PUF, 2002.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Fredrik Barth a bien affirmé que les frontières symboliques, révélatrices d'identités collectives, ne sont jamais érigées par des groupes qui s'ignorent. Pour qu'il y ait différenciation, il faut qu'il y ait contact continu, même si la relation est belliqueuse. Fredrik Barth a emprunté à Erving Goffman sa théorie de la négociation dans les interactions[142]. Les étiquettes ethniques, comme les marqueurs distinctifs choisis, ont donc une valeur informative. Elles permettent la reconnaissance mutuelle par les acteurs et la poursuite de l'interaction.

Les identités collectives ne s'héritent pas, mais elles ne se décrètent pas sur claquement de doigt. Elles se construisent et se renouvellent de manière dynamique dans l'interaction avec d'autres groupes. Dans *Etrangers à nous*-mêmes, Julia Kristeva explique la communauté par le banal. Fredrik Barth et les sciences sociales anglo-saxonnes qui se sont massivement intéressées à ces questions à partir des années 1970 insistent plus volontiers sur le processus de différenciation[143]. Nous sommes avant tout 'nous-autres', *nosotros* en espagnol, nous, différents des autres. Il ne s'agit pas nécessairement d'une déclaration de guerre, mais il s'agit toujours d'une déclaration. Or cette déclaration est souvent de nature littéraire.

La littérature et, tout particulièrement mais pas exclusivement, l'épopée et la chanson, jouent un rôle essentiel dans la fixation et même la genèse de l'identité. Le texte littéraire peut servir de cadre cognitif commun au groupe communautaire, au sens goffmanien du mot cadre. La littérature a en effet la propriété de donner corps aux représentations communautaires. Impossible de trouver une identité collective qui n'ait sa geste. Les conflits identitaires sont d'abord des conflits de représentations. Ces systèmes sont des constructions toujours en devenir qui ont besoin, pour évoluer, d'un espace de libre expression. Parce que l'identité qui est de l'ordre du symbolique et de l'affect ne doit pas être confondue avec la citoyenneté qui est une notion juridique, l'identité ne peut, comme la citoyenneté, être attestée par une loi ou une décision d'un tribunal. L'identité se situe à l'articulation de l'intime et du collectif. Pour exister, elle a besoin d'être verbalisée, scénarisée, esthétisée. On pense bien sûr aux grandes épopées, à *l'Iliade*, par exemple, dont le récit a contribué à structurer les tribus et organiser les relations entre les vagues d'envahisseurs grecs en Méditerranée. Nous nous souvenons de l'identité roumaine conquise par Panaït Istrati ou de l'albanité révélée par Ismaïl Kadaré.

Ce recours au mythe et au texte peut prendre des formes inattendues. L'élaboration dans la France du XIXe siècle de ce que l'on nomme à bon droit 'le roman national' et qui fait coïncider la France moderne et la Gaule a pris essentiellement le chemin de l'école où les enfants étaient priés de reconnaître les Gaulois pour leurs ancêtres. Ce contexte explique seul le succès scolaire durable des *Commentaires sur la guerre des Gaules* de Jules César, proposé entre tous les textes disponibles, aux latinistes débutants et érigé comme socle de l'édifice savant français pour plusieurs décennies[144]. Mais le texte fondateur peut être encore plus austère, aucune difficulté ne rebutant le groupe social dans son besoin identitaire ! Lors de la guerre contre les Serbes, les Albanais du Kosovo ont ainsi largement puisé les références dont ils ressentaient la nécessité, dans un ancien code coutumier tombé en désuétude, le Kanun de Lekë Dukagjini, dont les rééditions et les traductions se sont accélérées brusquement à partir de 1998 dans l'aire albanophone[145]. La représentation littéraire de l'identité collective, même

[142] BARTH Fredrik, *Les groupes ethniques et leurs frontières*, à la suite de POUTIGNAT, STREIFF-FENART 2005, p 214.
[143] POUTIGNAT Philippe, STREIFF-FENART Jocelyne, *Théories de l'ethnicité*, PUF {1995] 2005s.
[144] GOSSIAUX 2002, p 36.
[145] Pour une édition monolingue française, voir *Le Kanun de Lekë Dukagjini*, traduit par GUT Christian sur l'édition de 1933 établie par GJECOVI Shtjefen, elle-même rééditée par Dukagjini publishing house, Pejë, 2001.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

assumée par des talents douteux, peut également inciter directement à la violence et porter la responsabilité principale du déchaînement guerrier. Le philosophe serbe Slavoj Zizek se souvient du rôle essentiel joué par les poètes et écrivains anticommunistes qui, dans les années 1970 et 1980, ont héroïsé le serbisme et prôné l'affrontement avec les autres peuples yougoslaves :

> « Ce sont les poètes et non les politiques qui ont tout déclenché. Au lieu d'un complexe militaro-industriel, nous avions, nous autres Yougoslaves, un complexe militaro-poétique dont le poète guerrier Radovan Karadzic, Serbe de Bosnie, était la parfaite incarnation[146]. »

Cette expression identitaire passe nécessairement par la fabulation, comme l'a avancé Gilles Deleuze :

> « La santé comme la littérature consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, à moins d'en faire l'origine ou la destination collective d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et ses reniements[147]. ».

Observons qu'en français, la polysémie du mot 'peuple' l'autorise à prendre aussi bien une acception politique et sociale qu'une interprétation ethnique et nationale. Etienne Balibar et Immanuel Wallerstein ont fait de cette fabrication artificielle du peuple à base de mythes un impératif incontournable pour le fonctionnement des nations :

> « Aucune nation moderne ne possède une base 'ethnique' donnée […] ; le problème fondamental est donc de produire le peuple[148]. »

La littérature n'est pas, comme le drapeau, un simple point de ralliement. Elle ne se limite pas non plus au rôle statique que lui assignait Herder en 1767 dans ses *Fragments sur la nouvelle littérature allemande*. Il considérait la littérature comme la partie visible de l'âme des différentes nations. La capacité de la littérature à s'ériger en acteur social doit aussi être distinguée des stratégies de revendication collective qui passent par le texte et surtout des stratégies individuelles d'auteurs en quête de notoriété, telles qu'observées par Anne-Marie Thiesse à propos d'écritures régionalistes[149]. Ces formulations, dans l'ensemble, relèvent essentiellement de la fonction rhétorique du langage, comme l'a exposé Hervé Serry dans une perspective bourdieusienne :

> « La rhétorique identitaire, manifestation des transformations de l'espace social objectivé dans le discours revendicatif d'un groupe dominé ou en déclin, ou encore confronté à la contestation de son pouvoir, est un « discours performatif » dont le but est de redéfinir les frontières du monde social[150]. »

Mais la littérature identitaire n'est pas toujours le fruit d'un projet délibéré et conscient de ses auteurs. Au sortir de la première guerre mondiale qui a permis le rattachement de la Crète à la Grèce, Nikos Kazantzaki donne corps, par ses romans, à la nouvelle identité de son île. Là n'était pourtant pas son projet. Il s'interrogeait plus sur le destin de l'homme que sur celui des Crétois. La littérature ne se contente pas et n'ambitionne pas toujours d'exposer les identités collectives, mais elle peut à l'occasion les créer. La littérature est concevable sans référence à un système communautaire clos, mais l'identité collective, elle, est co-substantielle de la littérature et ne peut exister sans elle. Les essais ne peuvent jouer ce rôle maïeutique. La

---

[146] *Le Monde*, 18 mars 2006.
[147] DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 14.
[148] BALIBAR Etienne, WALLERSTEIN Immanuel, *Race, nation, classe, des identités ambiguës*, La Découverte 1988, p 53.
[149] THIESSE Anne-Marie, *Écrire la France, Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, PUF 1991.
[150] SERRY Hervé, « La littérature pour faire et défaire les groupes », dans *Sociétés contemporaines*, 2002, n°44, p 6.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

fiction seule, traversée de mythes qui la vivifient, comporte une dimension collective qui échappe à l'individualité de l'auteur. Jean-William Lapierre, dans sa préface aux *Théories de l'ethnicité*, a exprimé son souhait de voir s'orienter les recherches dans cette direction :

> « Si […] la tâche de la recherche en anthropologie des relations inter-ethniques est de 'découvrir le sens', je n'irais pas pour ma part, chercher ce sens dans le rapport aux processus d'organisation sociale, mais bien plutôt dans le rapport aux processus de création et d'interprétation de l'imaginaire social, c'est-à-dire dans le système poétique des groupements humains[151]. »

Si les identités ethniques, nationales et de classes sont effectivement aiguisées dans le rapport guerrier et dans la représentation artistique, leur présence ou leur absence sera à déterminer et à justifier dans le livre pour enfants ayant la guerre pour sujet.

Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Renart ne distinguent l'ethnie de la classe que par la référence temporelle. Pour eux, le renvoi à un passé mythifié est le propre de la définition ethnique[152]. Si les identités etnico-nationales feignent de s'inscrire dans une généalogie, nous retiendrons que cet héritage est largement affabulateur. Dans ce cas, la fiction n'est pas authentiquement nostalgique. Elle constitue plutôt une nostalgie fictive, en fait lentement, mais constamment actualisée.

[151] POUTIGNAT, STREIFF-FENART 2005, p 14.
[152] POUTIGNAT, STREIFF-FENART 2005, p 13.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 4

Revue des moyens

Avant de nous demander comment le livre pour enfants se saisit de la guerre, il nous faut d'abord exposer avec quels concepts nous prétendons pouvoir nous emparer de cette question. Nous balayons l'éventail des moyens décrits ici sous la notion de familiarité. Celle-ci, outre qu'elle présente l'aspect modeste et bonhomme qui convient à notre objet enfantin, évoque tout à la fois la fécondité quotidienne du stéréotype et le mode de transmission intergénérationnelle des normes.

1. Intérêt de la cadre-analyse dans la sociologie des œuvres

L'œuvre d'Erving Goffman est caractérisée par sa méfiance pour le théoricisme. Dans la tradition husserlienne selon laquelle la vérité n'est, au mieux, qu'une succession d'évidences provisoires, les formulations fluides et instables dont Goffman a volontairement couvert ses concepts invitent aux interprétations et aux prolongements :

> « La vérité s'éprouve toujours et exclusivement dans une expérience actuelle, le flux des vécus ne se remonte pas, on peut dire seulement que si tel vécu se donne actuellement à moi comme une évidence passée et erronée, cette actualité même constitue une nouvelle 'expérience' qui exprime dans le présent vivant, à la fois l'erreur passée et la vérité présente comme la correction de cette erreur. Il n'y a donc pas une vérité absolue, postulat commun du dogmatisme et du scepticisme, la vérité se définit en devenir comme révision, correction et dépassement d'elle-même[153]. »

Toute référence à son travail hésite donc à la fois entre trahison et fidélité. Le chercheur qui veut s'en inspirer doit donc s'efforcer de concilier liberté et rigueur. Ces précautions prises, il est tentant de penser que la théorie des cadres de l'expérience, rendue publique en 1974, permet d'intéressantes applications en sociologie des œuvres, notamment narratives.

Erving Goffman les suggère lui-même en puisant ses exemples dans le théâtre, les spectacles télévisés, la publicité et les faits divers relatés dans la presse qu'ils considèrent comme des 'modalisations', des transformations du cadre primaire de l'expérience. Il justifie ainsi son attention à toutes les formes de scénarios, qu'ils soient fournis par la télévision, la presse écrite, la littérature ou d'autres sources :

> « Ce corpus de transcription est particulièrement intéressant […] parce qu'il consiste en un ensemble de maquettes de la vie quotidienne, un réservoir d'expériences sociales non écrites qui nous livre autant d'indications précieuses sur la structure de ce domaine[154]. »

Dans son article intitulé « la ritualisation de la féminité », par exemple, il détaille comment la publicité modalise les postures féminines :

> « D'une manière générale, donc, les publicitaires ne créent pas les expressions ritualisées qu'ils emploient. Ils exploitent le même corpus de parades, le même idiome rituel que nous tous qui prenons part aux situations sociales, et dans le même but : rendre lisible une action entrevue. Au plus, ils ne font que conventionnaliser nos conventions[155]. »

Le chapitre 5 des *cadres de l'expérience,* chapitre intitulé « le cadre théâtral » est consacré entièrement à l'étude des cadres fictionnels, celui du théâtre en premier lieu, mais également

[153] LYOTARD Jean-François, *La phénoménologie*, PUF 1954, p 38.
[154] GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Editions de Minuit 1991 [1974], p 62.
[155] GOFFMAN Erving, *Les moments et leurs hommes,* Minuit1988, p 184.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

celui du roman[156]. Erving Goffman ouvre cette section de son ouvrage en reconnaissant sa dette vis-à-vis de la dramaturgie :

> « Parce que le cadre théâtral a été constamment présent dans la sociologie qui a inspiré ce travail, il vaut la peine de reprendre du début la question de la scène. »

Un historien de l'art, Ernst Gombrich, a élaboré en 1960 une théorie voisine de celle des cadres pour expliquer l'invention artistique. Il a décrit l'artiste percevant et interprétant ce qui l'entoure à travers une série de schémas préexistants et modulables[157]. Ces schémas qu'il partage avec d'autres membres de son groupe social sont repérables dans les œuvres. Jean-Pierre Esquenazi relève que c'est l'existence de ces schémas qui autorise la démarche comparatiste du sociologue :

> « Il devient possible d'envisager comment s'est forgé tel 'schéma' ou tel autre dans un milieu producteur et de procéder à l'étude des variables dans ce schéma : l'évolution de ce qui peut ou ne peut pas varier, les modes de transformation admis et ceux qui sont interdits, le sens de ces différences, l'étude de la constitution d'une variation spécialement marquée ou plus légitime […][158]. »

Il n'est pas étonnant que d'autres sociologues aient appliqué la cadre-analyse de Goffamn à la sociologie des œuvres. Nathalie Heinich a fait sienne cette démarche dans son étude sur *Le triple jeu de l'art contemporain*. Elle décrit ainsi le célèbre urinoir de Duchamp, une œuvre qui brouille la limite entre le trivial et le beau :

> « Ce jeu sur les frontières de l'art peut aussi se décrire comme un jeu avec les 'cadres' de l'expérience, pour reprendre l'analyse d'Erving Goffman : cet urinoir devenu œuvre d'art, est le produit d'une 'transformation', certes, au sens où l'objet est sorti du 'cadre primaire' de l'expérience ordinaire et de la fonction utilitaire, pour entrer dans le 'mode' des objets du regard[159]. »

Dans un article publié deux ans plus tôt, elle avait déjà tenté d'appliquer la cadre-analyse à l'expérience esthétique. Elle avait fait porter sa démonstration sur trois événements artistiques différents, empruntés au cinéma, aux arts plastiques et à la tauromachie[160].

Le rapport du cadre à l'expérience est le même que celui qui lie l'œuvre à la situation. Les deux termes de la comparaison ont en partage leur caractère construit, structuré et leur capacité à entraîner l'adhésion et l'action :

> « Toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements – du moins ceux qui ont un caractère social – et notre engagement subjectif. Le terme de 'cadre' désigne ces éléments de base[161]. »

Or la construction de la perception entretient des rapports étroits avec la pratique du récit. Goffman revient sans cesse sur ce rapport entre expérience et narration. Louis Quéré, analysant Goffman, insiste sur leur nature commune :

> « La vie sociale est un ordre expressif fondé sur des rituels. Cette scénarité de la vie sociale en fait un ensemble coextensif et de même nature que la représentation narrative, littéraire par exemple[162]. »

---

[156] GOFFMAN, 1991, pp 132-159.
[157] GOMBRICH Ernst, *L'art et l'illusion*, Gallimard 1971 [1960], p 221.
[158] ESQUENAZI 2007, p 23.
[159] HEINICH 1988, p.69.
[160] HEINICH Nathalie, « l'art et la manière, pour une cadre-analyse de l'expérience esthétique », dans COSNIER Jacques, JOSEPH Isaac, CASTEL Robert (dir), *Le parler frais d'Erving Goffman,* Minuit 1989, pp 110-120.
[161] GOFFMAN, 1991, p 19.
[162] QUERE Louis, « 'La vie sociale est une scène' Goffman revu et corrigé par Garfinkel », dans COSNIER Jacques, JOSEPH Isaac, CASTEL Robert (dir), *Le parler frais d'Erving Goffman,* Minuit 1989, p 47.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Les sciences cognitives nous instruisent de l'importance du récit dans l'acquisition de la vie sociale. Le psychologue Benoît Virole affirme qu'il n'y a pas d'autre jeu pour l'enfant que le jeu narratif :

> « Pour un psychologue pour enfants, la question de la narrativité évoque immédiatement le jeu symbolique. La psychothérapie pour enfants est en effet construite, en grande partie, sur l'interprétation des conduites narratives spontanées induites par le jeu symbolique (et ceci jusqu'à 7-8 ans). Au travers de la manipulation d'objets, de jouets et de petites figurines, l'enfant développe une activité ludique qui s'apparente à une narration permettant d'observer à l'état naissant les formes primitives de la conduite de récit. L'enfant s'identifie à un personnage, une figurine, et met en scène des scénarios incluant d'autres objets et d'autres figurines. Parfois l'enfant accompagne le jeu d'un commentaire verbal révélant une narration coulée dans le moule linguistique. Parfois il est silencieux et le récit est alors de nature non verbale[163]. »

De fait les récits qui nous entourent (et dont Roland Barthes avait déjà souligné la profusion) intéressent le sociologue dans la mesure où ils sont d'abord des typifications[164] :

> « La forme de ces événements relatés répond tout à fait à ce que nous attendons : non pas des faits, mais des typifications[165]. »

Le stéréotype du conteur protège le groupe social des faits déviants :

> « Leur récit [celui des événements] montre combien notre intelligence conventionnelle a le pouvoir de faire face à ce qu'il y a de bizarre dans la vie sociale, aux limites extrêmes de l'expérience. En conséquence ce qui semble menacer l'intelligibilité du monde se révèle n'être qu'un dispositif ingénieux pour la protéger[166]. »

Il n'y a pas d'expérience sans verbalisation de cette expérience.

> « Nous percevons les événements selon des cadres primaires et le type de cadre que nous utilisons pour les comprendre nous permet de les décrire[167]. »

Avant de conclure son ouvrage sur les cadres de l'expérience, Goffman revient longuement sur le statut du récit et ses liens supposés avec la réalité vécue. Fidèle à la tradition phénoménologique, il nie à la narration la capacité de rendre compte du réel, mais doute que l'on puisse s'en approcher d'une autre manière. Ce procédé linéaire et structuré qu'il nomme 'le cours de l'existence', pour artificiel qu'il soit, reste digne d'intérêt, puisque la vie est insaisissable :

> « Les auteurs de théâtre, après tout, partagent les croyances de leur public ; ils sont convaincus qu'une vie individuelle doit suivre son cours, qu'elle est structurée et qu'on peut identifier les forces qui la déterminent. Cette croyance est un usage culturel et rien d'autre. […] En fait il n'est pas sûr que l'on puisse représenter la personnalité et la vie des gens et il est possible que cette tradition populaire soit erronée ou, au mieux, qu'elle se focalise sur un choix étriqué et arbitraire dans l'univers des possibles. On peut, en revanche, penser que ce thème populaire du cours de l'existence rend possible le travail du scénariste. […] Les récits comme les drames mettent en lumière une interdépendance significative de l'action humaine et du destin qui […] ne correspond pas nécessairement à la vie[168]. »

---

[163] VIROLE Benoît, « Littérature pour la jeunesse et différences des cultures, enquête d'un universel narratif » communication (actualisée en date du 28 septembre 2007) au colloque « La traduction en littérature pour la jeunesse » à la BNF les 31 mai et 1er juin 2007, consultée en octobre 2008 sur son site personnel http://pagesperso-orange.fr/virole/LIT/LITmain.htm, p 2.

[164] « Innombrables sont les récits du monde. […] sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente voire opposée » dans *L'analyse structurale des récits,* Seuil 1981 {1966] p 7.

[165] GOFFMAN, 1991, p 23.

[166] GOFFMAN, 1991, p 23.

[167] GOFFMAN, 1991, p 34.

[168] GOFFMAN, 1991, p 548-550.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Issac Jacob rappelle le caractère vulnérable de l'expérience chez Goffman et le rôle de la mise en récit pour faire face à cette instabilité :

> « Toute activité de transcription aurait pour fonction d'atténuer cette vulnérabilité, de repousser la menace : les outils dont elle dispose sont des cadres[169]. »

Pour le sociologue canadien l'expérience est structurée par des cadres successifs. Le premier étage est celui des cadres primaires, qui peuvent être naturels ou sociaux. Ils sont perçus comme originaires et dépourvus d'interprétation. Compris à tort par les acteurs comme universels, ils interviennent dans la définition de l'identité culturelle d'un groupe :

> « Pris ensemble, les cadres primaires d'un groupe social constituent l'élément central de sa culture [ce que Goffman nomme 'le cadre des cadres'][170] ».

Les cadres primaires de l'expérience organisent l'activité, de manière dialogique et itérative, et de préférence sur un mode conformiste :

> « A partir du moment où nous comprenons ce qui se passe, nous y conformons nos actions et nous pouvons constater en général que le cours des choses confirme cette conformité. Ce sont ces prémisses organisationnelles – que nous confirmons en même temps mentalement et par notre activité – que j'appelle le cadre de l'activité[171]. »

Ces cadres primaires font l'objet de transformations qui sont soit des modalisations, soit des fabrications selon que l'auteur des transformations agit de manière inconsciente ou délibérée. L'instigateur d'une modalisation croit à ce qu'il dit, alors que l'auteur d'une fabrication a l'intention de manipuler et tromper ceux à qui ils s'adressent. Erving Goffman classe les scénarios des médias, du théâtre et de la littérature dans les modalisations et plus précisément dans une sous-rubrique qu'il nomme 'les faire-semblant'[172]. C'est donc à sa définition des modalisations que nous nous intéresserons en priorité :

> « Par modes, j'entends un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une activité qui prend la première pour modèle mais que les participants considèrent comme sensiblement différente[173]. »

Pour que le mode soit perçu comme différent du modèle, il faut que des marqueurs évidents, des 'indices de cadrage' ou 'parenthèses' indiquent le début et la fin de la transposition. Dans le cas du théâtre, ces marqueurs sont, par exemple, le rideau de scène, les trois coups, les applaudissements. Les modes, le roman par exemple, sont donc moins crédibles que les cadres primaires. Le sociologue canadien reste nuancé et ne dénie pas une certaine force de conviction aux modalisations :

> « Tout cela nous incite à revenir sur la notion de réalité. On dira qu'une action est réelle ou effective, qu'elle a eu lieu […] lorsque c'est un cadre primaire qui préside à son cadrage. Une modalisation […] produira quelque chose qui n'a pas lieu réellement. […] En vérité le réel ou l'effectif sont des catégories de nature hybride, composés à la fois d'événements perçus dans un cadre primaire et d'événements transformés, identifiés comme tels par chacun[174]. »

Erving Goffman s'est demandé si le contact avec une modalisation pouvait modifier la confiance du lecteur dans le cadre primaire, mais il s'est refusé à explorer plus avant cette facette des phénomènes de la perception :

---

[169] JACOB Isaac, « Erving Goffman et le problème des convictions », dans COSNIER Jacques, JOSEPH Isaac, CASTEL Robert (dir), *Le parler frais d'Erving Goffman,* Minuit 1989, p 14.
[170] GOFFMAN, 1991, p 36.
[171] GOFFMAN, 1991, p 242.
[172] GOFFMAN, 1991, p 62.
[173] GOFFMAN, 1991, p 52.
[174] GOFFMAN, 1991, pp 55-56.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « En distinguant l'original de la copie, je n'entends pas pour autant aborder la question de savoir comment la copie peut agir en retour sur l'original[175]. »

S'il définit l'œuvre comme produite par des valeurs, il s'arrête avant de s'engager dans la voie des valeurs que l'œuvre pourrait produire à son tour. D'autres que Goffman, considérant comme lui que l'œuvre est à la fois phénomène, témoignant des interactions qui l'ont précédée, et structure, ont opté pour une double efficacité de l'œuvre. Chez Berger et Luckman, chez Heinich, l'œuvre est d'abord une norme. Elle est à la fois objet et sujet. Une fois objectivée dans le processus de construction du réel, elle devient acteur du social, productrice à son tour - et à l'insu souvent de l'auteur - de normes et de schémas cognitifs.

Goffman a décrit de manière très détaillée les formes de passage du cadre primaire au mode et de mode en mode, ainsi que leurs effets sur l'engagement et la conviction du public. Dans le cas d'une pièce de théâtre, il s'est plu à relever le travail du spectateur dans la construction de l'illusion, travail facilité par le recours à des conventions scéniques :

> « […] l'aptitude remarquable des spectateurs à se laisser absorber par une modalisation radicalement différente du modèle qu'on pourrait lui trouver dans la vie ordinaire, aptitude sans cesse entretenue, sans qu'ils y prennent garde, par un travail de correction automatique et systématique[176]. »

Cette capacité du spectateur débouche sur un concept particulièrement fécond pour aborder le processus de création artistique : la facilité des remodalisations ultérieures. Il suggère que l'innovation s'appuie sur une propriété de modalisations successives par glissement :

> « La transformation – par modalisation ou fabrication – d'une activité modalisée exige moins de travail, puisqu'on opère alors sur la maquette d'une activité qu'on maîtrise déjà[177]. »

Parmi les observations de Goffman utiles à l'analyse littéraire, citons d'abord la notion de continuité des rôles qu'il étudie dans la performance théâtrale et qui peut être appliquée avec profit à d'autres formes narratives. Il note que le public sait distinguer l'acteur de son rôle, mais admet difficilement qu'un acteur puisse jouer des rôles très différents[178]. Il est tentant de penser qu'un même sort attend les personnages fictionnels. Le loup, par exemple, devra-t-il s'installer dans un rôle de méchant ou de gentil et s'y conformer ? Quelle marge de liberté autorise cette rigidité des rôles ? Goffman définit de même une continuité des ressources. Cette continuité qui s'affranchit des strates de modalisation est un concept fécond pour une sociologie des valeurs :

> « Il n'y a aucune raison 'objective' pour qu'un drapeau ou tout autre équipement rituel soit traité comme quelque chose de sacré pendant les cérémonies et comme quelque chose d'ordinaire quand on le fabrique […]. La continuité ne s'impose pas par la matérialité de l'objet, mais par nos conceptions touchant à la continuité des choses spirituelles. Les reliques, les souvenirs, les mèches de cheveux sont bien des traces physiques de ce qu'ils commémorent ; mais ce sont nos croyances culturelles sur la continuité des ressources qui leur donnent une valeur sentimentale[179]. »

Il avait suggéré précédemment que le style trouvait son explication dans une telle continuité :

> « Une facette intéressante de cette continuité des ressources, c'est ce qu'on appelle le style, c'est-à-dire la permanence d'une marque dans l'expression[180]. »

---

[175] GOFFMAN, 1991, p 57.
[176] GOFFMAN, 1991, p 150.
[177] GOFFMAN, 1991, p 163
[178] GOFFMAN, 1991, p 279.
[179] GOFFMAN, 1991, p 292.
[180] GOFFMAN, 1991, p 282.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

C'est dans une perspective sociologique que Goffman nie à l'auteur le statut d'individu, créateur de son style. C'est le style, plutôt, bénéficiant d'une continuité de ressources plus ou moins collectives, qui créée l'auteur en même temps que les personnages du roman :

> « Dans la fiction comme dans la littérature non fictionnelle, l'auteur est une personne qui émerge d'un matériau textuel, un artefact de l'écriture – et non ce qui subsiste d'un acteur par-delà ses actes[181]. »

Mais les concepts les plus intéressants pour l'analyse de l'œuvre littéraire tiennent à la gestion des cadres, qu'il s'agisse d'épuration des cadres, d'erreurs de cadrage ou de ruptures de cadres. Goffman nomme épuration des cadres un effort de réajustement de tous les acteurs, de tous les points de vue après des phases de doute et d'ambiguïté :

> « Par cadre épuré, j'entendrai une configuration dans laquelle la relation au cadre de tous les participants à une activité est claire[182]. »

Il explique que cette correction des cadres est un ressort classique du roman policier au moment du dénouement[183]. De même il envisage toujours l'humour et la plaisanterie comme une tension, une mise en danger du cadre[184]. En littérature, comme dans la vie quotidienne, l'erreur de cadrage a souvent un effet comique, un pouvoir moralisateur et normatif :

> « Les comédies sont les vitrines où sont exposées tous les désordres du monde[185]. »

Les anecdotes et faits divers choisis par Goffman pour illustrer des défaillances du cadrage ont d'ailleurs, dans son essai, un fort pouvoir amusant. Quant aux ruptures de cadres, Goffman les définit d'abord en creux, en décrivant l'embarras qu'il provoque chez celui qui les subit :

> « Dans la mesure où le cadre d'une activité est supposé nous aider à faire front à tout ce qu'elle nous réserve comme problèmes, à informer et réguler la plupart d'entre eux, nous comprenons que soyons bouleversés et dépités par des circonstances que nous ne pouvons ignorer mais que nous ne savons pas non plus traiter. En somme nous subissons une rupture de cadres[186]. »

Ces procédés de ruptures de cadres ont cependant souvent un effet éducatif. Une fois révélés au lecteur, ils ont une vertu pédagogique car ils l'incitent à exercer à l'avenir son esprit critique :

> « Le fait qu'un événement soit mal cadré a sa propre fécondité, […] il fait naître le doute. […] Rares sont les contes moraux qui n'ont pas leur point d'orgue dans une rupture de cadres, elle-même consécutive aux actions entreprises par les personnages. Ainsi quelle que soit la réalité de ces renversements dans la vie quotidienne, l'imagerie de ces représentations explosives constitue un élément non négligeable de notre aptitude à figurer les échanges interpersonnels[187]. »

Goffman rassemble sous le terme d''élaboration de l'expérience négative' tous ces procédés jouant simultanément sur différents cadres. Il en décèle particulièrement la présence dans l'intrigue théâtrale. Il évoque :

> « […] cette pratique essentielle de la dramaturgie qu'est la production fictive de différents niveaux d'interprétation. […] Le public est en général au courant de 'une de ces manœuvres, mais il est rare qu'il les connaisse toutes. Au dernier acte, le cadre est épuré. C'est le moment du choc, de la surprise et du dépit pour les personnages qui découvrent qu'ils se sont fait manœuvrer. Mais c'est précisément le moment où le public s'engage[188]. »

---

[181] GOFFMAN, 1991, pp 289-290.
[182] GOFFMAN, 1991, p 331.
[183] GOFFMAN, 1991, p 334.
[184] GOFFMAN, 1991, p 267.
[185] GOFFMAN, 1991, p 435.
[186] GOFFMAN, 1991, p 340.
[187] GOFFMAN, 1991, p 316 et 369.
[188] GOFFMAN, 1991, pp 374-375.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Goffman relève l'usage fréquent, dans le roman moderne, de ruptures de cadres frappant ce qu'il désigne par les 'parenthèses du cadre'. Ces parenthèses sont des marqueurs conventionnels qui permettent l'identification immédiate d'un cadre spécifique et l'ancrage de l'activité, comme les trois coups au théâtre qui matérialise le début de la pièce :

> « Les romanciers contemporains utilisent des procédés semblables : pseudo-avertissements de l'éditeur, présentation fictive d'un document ou d'un cas rapporté, d'une biographie ou d'une autobiographie. L'écrivain induit donc le lecteur en erreur, il l'introduit dans un cadre trompeur qui ne sera épuré qu'avec le mot de la fin et joue ainsi de la dynamique de l'expérience négative tout au long de la lecture[189]. »

Un roman de Jean-Paul Sartre, *La nausée*, offre une occasion séduisante d'appliquer la cadre-analyse à un texte littéraire. Dans ce récit, le narrateur est soumis à une perte brutale de ses repères ('rupture de cadres' dans la terminologie goffmanienne). Les objets familiers, comme le galet de la plage ou la main de l'Autodidacte, deviennent menaçants ; il ne les reconnaît plus ('embarras'). Pour résoudre cette difficulté qui lui vaut mal être et vomissements, le narrateur entreprend de se soigner en relisant *Eugénie Grandet* (retour à une 'modalisation familière' des 'cadres de l'expérience'). La familiarité de ce texte bien connu rétablit en lui le sens du monde. Le roman, jusqu'alors rédigé au présent, temps de l'actualité, revient à l'usage traditionnel du récit et emprunte le passé simple, temps de l'expérience et du stéréotype.

2. Doxa, ritualisation et stéréotypes dans la création artistique

Selon que l'on emprunte aux sciences sociales ou aux études littéraires, le terme de stéréotype recouvre deux ensembles différents d'applications. Par ailleurs, selon l'angle choisi pour l'aborder, le stéréotype a une valeur positive ou négative. Le stéréotype est à l'origine un terme de typographie et était associé à un procédé de reproduction imprimée. Il sert à désigner tout aussi bien la permanence d'un préjugé ethnique ou la fixation d'une formule poétique. Les lieux communs et les *topoi* étaient, dans l'Antiquité et le Moyen Age, intégrés dans la vénération que l'on portait à la tradition. Depuis le milieu du XIXe siècle, les sociétés occidentales sont soumises à une hantise extrême du stéréotype à la fois dans ses formes sociales et artistiques. Un mouvement inverse s'est dessiné à partir des années 1930 à l'initiative de la psychologie sociale. Il a gagné peu à peu l'ensemble des sciences sociales et des sciences du langage et invite à une lecture constructive du stéréotype, appréhendé comme outil de socialisation, de cognition et même de création[190]. Notre enquête sur la représentation de la guerre dans le livre pour enfants nous amènera à rencontrer tous les aspects du stéréotype, du préjugé ethnique à la forme littéraire et plastique. Elle ne pourra négliger non plus l'usage du stéréotype dans les relations entre acteurs du livre. La sensibilité de ces mêmes acteurs au stéréotype sous toutes ses formes sera également examinée dans leurs rapports à la création artistique. Le stéréotype est un carrefour privilégié entre langue et société. Nous le considérerons ici dans son rapport à la description de l'expérience, puis dans sa participation à la création artistique. Enfin nous aborderons les enjeux spécifiques qu'il suscite en littérature pour la jeunesse.

Concernant l'usage terminologique des clichés, poncifs, lieux communs, *topoi*, idées reçues et stéréotypes, il a connu une histoire riche et nuancée sur laquelle nous ne reviendrons pas[191]. Nous entendrons ici par doxa, un système de schèmes collectifs, par stéréotype, un schème

[189] GOFFMAN, 1991, p 383.

[190] Sur la fécondité littéraire du stéréotype, cf. GOULET Alain (dir), *Le stéréotype, crise et transformations*, Presses universitaires de Caen 1994.

[191] Cf. à ce sujet le premier chapitre de AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés, langue discours société*, Nathan 1997.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

collectif, et par cliché, une figure du discours consacrée par l'usage, l'une de ces « épithètes cousues » dont parlait Fénelon.

○ Stéréotype et théorie du signe

La sémiologie fait partie des outils privilégiés d'une analyse de contenu intégrée dans une sociologie de l'œuvre artistique, qu'elle soit de nature littéraire ou visuelle. Encore faut-il situer rapidement quel usage le sociologue peut faire d'une lecture sémiologique qu'il ne maîtrise pas complètement. Il nous semble que cette discipline offre des instruments rigoureux pour découper les messages en unités. La comparaison de ces unités, le repérage de leur répétition et de leur contexte, autorise ensuite le sociologue à les interpréter pour décrire une signification consensuelle.

Les travaux de Louis-Jean Calvet nous semblent éclairer particulièrement cet aspect. Il déconstruit en effet, au fil de son travail, le concept saussurien du signe[192]. Il conteste que le signe puisse être composé de deux éléments indissociables, signifié et signifiant. Pour Louis-Jean Calvet, citant Lacan, le signifié est insaisissable. Seul le signifiant est immédiatement accessible. La construction du sens qui établit un lien, parmi d'autres possibles, entre un signifiant bien différencié et un signifié est un acte social. Pour cet auteur, d'ailleurs, il n'y a pas lieu de distinguer linguistique et sociolinguistique[193]. Cette compétence herméneutique est partagée par tous les acteurs sociaux. Au sein d'un même groupe, dans les limites d'un même cadre d'expérience, les conflits d'interprétation d'un même signifié sont généralement résolus de la même manière. Cette capacité, interrogée à partir d'une description sémiologique préalable, est donc de nature à intéresser le sociologue. Nous retrouvons cette ouverture à l'interprétation sociologique dans la théorie des signes élaborée par Charles Sanders Pierce. Son système triangulaire distingue la partie immédiatement accessible du signe, le *representamen* ou signifiant, ce qu'il représente, l'objet ou référent, et enfin ce qu'il signifie, l'interprétant ou signifié, Ce dernier varie selon les circonstances et les groupes de récepteurs du message[194]. Les membres du Groupe Mu, se penchant sur la description des signes visuels, aménagent les catégories de Pierce. Ils maintiennent une identité à trois termes, tout en modifiant certaines de leurs relations. Le signe iconique, par exemple, est constitué pour eux de trois pôles : le signifiant, le référent et le type :

> « Le signe iconique peut être défini comme le produit d'une triple relation entre trois éléments. L'originalité de ce système et de faire éclater la relation binaire ente un 'signifiant' et un 'signifié'[…]. Les trois éléments sont le signifiant iconique, le type et le référent[195]. »

C'est évidemment le type qui motive davantage l'attention du sociologue. Cette représentation mentale partagée est fondée sur des processus de conformité, reconnaissance et stabilisation.

> « Le référent […] est un *designatum* actualisé. […] C'est l'objet entendu […] comme membre d'une classe. L'existence de cette classe d'objets est validée par celle du type […]. Le type […] est un modèle intériorisé et stabilisé qui, confronté avec le produit de la perception, est à la base du processus cognitif. Dans le domaine iconique, le type est une représentation mentale[196]. »

---

[192] CALVET Louis-Jean, *Le jeu du signe*, Seuil 2010.
[193] CALVET Louis-Jean, « Le signe saussurien et la (socio)linguistique », conférence prononcée le 8/10/2005 à la Sorbonne, consultée le 03/09/2010 sur http://louis-jean.calvet.pagesperso-orange.fr ; CALVET Louis-Jean, *La sociolinguistique*, 6e éd., Paris, PUF « Que sais-je ? », 2009.
[194] PEIRCE Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Seuil 1978.
[195] Groupe Mu, *Traité du signe visuel ; pour une rhétorique de l'image*, Seuil, 1992, p 135.
[196] Groupe Mu, 1992, pp. 136-137.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Le caractère provisoire et construit de ces représentations s'intègre dans une vision phénoménologique de la cognition dont le fondement est la mémoire, comme site de stabilisation perceptive et sémantique. Cette stéréotypie affecte la lecture des signes.

o Stéréotype narratif et description sociale de l'expérience

C'est par la formule d''idiome rituel' qu'Erving Goffman a choisi d'aborder la notion de convention qu'elle soit à l'œuvre dans le roman, la publicité ou les interactions du face-à-face[197]. Il désigne alors la mise en scène de cette ritualisation de la vie sociale par l'œuvre d'art ou les médias par le terme d'hyperitualisation. Ces processus dérivent directement de ceux qu'il avait décrits plus tôt sous les vocables de cadres de l'expérience et de transformations. Nous ne reviendrons pas sur le caractère labile de la terminologie dans l'œuvre du sociologue canadien.

Dans cet article de 1976, traduit et résumé sous le titre français de « la ritualisation de la féminité », il démontre la nécessité et la vertu du stéréotype dans la création d'images publicitaires. Ce besoin de convention, de sens partagé, renvoie à ce qu'il appelle 'la compétence sociale de l'œil[198]'. L'un des principaux avantages du stéréotype de l'image tient à la capacité du lecteur de reconstituer une action complexe et étalée dans le temps à partir d'un instant figé, d'une scène type[199].

Isaac Jacob, commentant le travail de Goffman, rappelle que non seulement il ne peut y avoir d'expérience sans narration, mais que la pratique du récit est toujours un acte social et une recherche de consensus avec les autres :

> « L'acteur social est un boutiquier de la moralité, astreint au principe du consensus temporaire. […] Nous passons notre temps à vivre des événements et à les raconter. Par là nous faisons bien plus que rendre compte : nous confortons l'activité démocratique par excellence qu'est la narration. Raconter une histoire, c'est briser la distance entre des expériences différentes[200]. »

Pour Goffman, il n'y a pas de différence de nature, et encore moins de valeur, entre traits conventionnels et traits innovants. Ils les nomment ensemble les 'déguisements du stéréotype'. Il les réduit au rang d''ingrédients' qui font partie de la même structure et concourent ensemble à construire un message unique voulu, 'chorégraphié' par le publicitaire :

> « Car quelque soit son désir d'entourer de changements un thème donné, il n'en doit pas moins satisfaire aux exigences de l'invention scénique – convenance, intelligibilité, etc – montrant ainsi nécessairement la possibilité et la manière de chorégraphier divers ingrédients pour leur faire 'exprimer' la même chose. […] Mais il reste que la connaissance des moyens grâce auxquels le publicitaire réussit à trouver divers déguisements à ses stéréotypes nous renseigne sur les manières possibles de choisir et de modeler des matériaux tirés de scènes réelles afin de provoquer l'interprétation désirée[201]. »

Erving Goffman imagine que pour que la communication soit réussie, il faut que l'émetteur et et le récepteur du message communient, au moins en partie, dans un même cadre de

---

[197] GOFFMAN 1988 p 150 *passim*. Traduction synthétique d'un article publié pour la première fois en 1976, « Gender Advertisements ».
[198] GOFFMAN 1988 p 153.
[199] GOFFMAN 1988 p 158.
[200] JACOB, 1989 pp 23-27.
[201] GOFFMAN 1988 p 154-155.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

l'expérience et se trouvent également mobilisés par ce qui se dit. Ce qu'il nomme 'la félicité de l'acte de langage' suppose donc une actualisation dosée de l'acte de parole, un équilibre entre reproduction stéréotypée et innovation, entre 'parler vrai' et 'parler frais', pour reprendre sa terminologie. Toute performance sociale pour Goffman, explique Isaac Jacob en reprenant sa métaphore théâtrale pour décrire les interactions sociales, est une harmonie à établir entre l'habitude comportementale de l'actant et sa capacité à affirmer sa présence personnelle :

> « Il y a toujours un rôle sans acteur déjà inscrit au patrimoine du savoir-faire de l'acteur, qui donnera à sa prestation un air de déjà vu et d'emprunté et qui repousse d'autant la question du rajeunissement du monde, du *fresh talk*[202]. »

Pour Goffman, donc, l'innovation n'invalide pas le stéréotype ; le rafraîchissement et la convention œuvrent au même but qui est d'entraîner la conviction de l'autre. Ce procédé d'actualisation se distingue fondamentalement de la rupture de cadres qui, elle, remet en cause l'accréditation de l'événement.

Dans l'appréciation d'un stéréotype, il serait tentant de demander l'arbitrage de la réalité. Pour savoir si une formulation usuelle est menteuse ou justifiée, il suffirait de la comparer au réel. Or le réel, on le sait, est évanescent et ne se prête pas volontiers à cette opération de vérification. Ce rapport du stéréotype au réel, s'il est peu exprimé par les chercheurs, est pourtant central dans les théories bâties à son sujet. La conception que chacun se fait du réel est sous-jacente à l'approche du lieu commun. Nous ne prendrons ici que deux exemples.

Le sociologue d'inspiration phénoménologique Erving Goffman et le philosophe structuraliste Philippe Sollers ont consacré des pages importantes à la répétition. Mais là où ils divergent profondément, c'est sur le statut de la réalité. Pour Goffman, la réalité est non seulement difficilement saisissable, elle est aussi instable comme tout ce qui est social. L'expérience changeante de l'homme n'est exprimable que par la répétition de cadres narratifs à lente capacité d'évolution. La répétition, comme le récit, est un outil cognitif. Elle en a la puissance et la souplesse. Chaque répétition permet une légère modification qui est, en même temps, une actualisation. Pour Sollers, au contraire, la réalité est figée. La répétition est fondamentale, originelle, tragique. L'individu est promis à la mort et l'humanité est sans progrès. L'homme tente de l'occulter par des récits et de l'histoire qui déguisent artificiellement la répétition en évolution :

> « La question serait plutôt : pourquoi avons-nous si peu conscience de la répétition ? Pourquoi sommes-nous tellement persuadés que quelque chose d'autre que la répétition a eu lieu ? […] Parce que la répétition, c'est notre lot, c'est notre constitution, c'est notre loi, c'est notre damnation… qui, si nous la ressentions comme telle, serait tellement intolérable, tellement insoutenable que nous exploserions sur place… dans l'image que nous nous faisons d'être un corps individué qui va… d'un point à un autre. […] Donc, si ça se répète, ça veut dire que ça approche de la vérité du réel et le réel de la vérité ce n'est que ça[203]. »

On perçoit mal dès lors pourquoi Sollers, toujours au nom de la vérité, a privilégie l'innovation dans le domaine artistique sur le consensus et sur le stéréotype. Il introduisait ainsi sa *Théorie des exceptions* :

> « Exception : telle est la règle en art et en littérature[204]. »

La thèse de Sollers sur le statut originel de la répétition se heurte à une autre contradiction qu'il ne parvient pas à résoudre. Si le réel n'est que répétition, pourquoi n'est-elle pas alors la

[202] JACOB, 1989 p 19.
[203] SOLLERS 1986, p 126.
[204] SOLLERS 1986, p 11.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

meilleure approche possible du réel ? Pourquoi dans ce cas déplorer le caractère conservateur de l'art ?

> « Je suis persuadé que la question des questions de notre temps est là. Mais alors, pourquoi ce silence ? Quels sont les intérêts en jeu ? Quelle est la raison profonde de ce retard du romanesque sur la façon de vivre ? Pourquoi cette réticence de la littérature par rapport à ce qui s'étale partout ? Pourquoi cette fuite dans le mythe, le rétroactif […] [205]? »

La théorie goffmanienne des cadres enchaînés de l'expérience a le mérite de proposer une vision harmonieuse des relations entre l'art et l'expérience. Elle trace, entre le réel et le phénomène, un axe génétique où s'entrecroisent répétitions et subtiles transformations.

o Stéréotype et création artistique

Il demeure que la critique littéraire moderne s'est montrée, dans son ensemble, plus attentive aux ruptures qu'à la continuité. A une tradition du *topos* et à la question de son renouvellement, a succédé une esthétique de la fuite en avant et de la transgression du signifiant.
Nathalie Heinich décrit ainsi l'irruption de la modernité en art à partir de la figure de Van Gogh :

> « Cette progressive normalisation de la notion d'avant-garde et de l'impératif de singularité marquera le triomphe de l'originalité, au double sens de ce qui est nouveau et de ce qui appartient en propre à une personne[206]. »

Le comparatiste russe Alexandre Veselovski tenait, au début du XXe siècle, la création littéraire pour le rajeunissement de « schémas transmis de génération en génération comme des formules toutes prêtes. » Il invitait son lecteur à ne pas se laisser abuser par l'impression de nouveauté suscitée par la littérature contemporaine. L'essence de l'acte littéraire se situait dans la répétition, la novation n'étant qu'un phénomène superficiel et provisoire :

> « […] lorsque aux yeux des générations futures elle se trouvera dans une perspective aussi lointaine que pour nous l'Antiquité, depuis la préhistoire jusqu'au Moyen Age, lorsque la synthèse du temps, ce grand simplificateur sera passée sur la complexité des phénomènes et les aura réduits à la taille d'un point qui s'enfonce dans les profondeurs, leurs lignes se fondront avec celles que nous découvrons maintenant, quand nous nous retournons pour regarder cette lointaine création poétique, - et le schématisme et la répétition s'installeront sur tout le parcours[207]. »

La valorisation de la rupture, si elle mérite l'attention du sociologue, ne peut lui servir de méthode. Elle est en revanche un objet légitime de recherche, comme chez Nathalie Heinich. De même Jean-Pierre Esquenazi enjoint au chercheur de ne pas considérer l'innovation ou la singularité comme des instruments de mesure de la valeur des œuvres. Il décrit la légitimité et la singularité prêtées aux œuvres comme « des formules argumentaires qui peuvent s'unir, se compléter, s'ignorer[208] ». Il situe à un même niveau d'intérêt le stéréotype et l'exception dans l'analyse des formes artistiques :

> « La 'forme', dans ce contexte, n'est plus une propriété de l'œuvre unique, mais un ensemble de convention sociales avec les artistes jouent ou peut-être faut-il dire qu'ils doivent s'en dépêtrer. Elle devient le rapport entre un général et un particulier, un mode opératoire et une

[205] SOLLERS, 1986, p 300.
[206] HEINICH, 1998, p 23.
[207] VESELOVSKI Alexandre, cité par PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, [1928] Seuil 1970, p 145.
[208] ESQUENAZI 2007, p 46.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> opération : nous devons comprendre comment ce rapport s'établit et se poursuit, afin de pouvoir mesurer l'éventuelle singularité des œuvres[209]. »

Pour comprendre la place du stéréotype dans la création artistique, il est indispensable d'en évaluer les effets positifs sur le créateur et sur les publics. La lecture péjorative d'un art reproductif qui domine nos conceptions depuis le XIXe siècle ne nous prépare pas à accueillir le versant productif des formulations qui ont l'évidence en partage. Or leurs effets se répartissent principalement entre vraisemblance et plaisir. Dans les deux cas, ces réactions sont liées au principe de reconnaissance.

C'est parce que nous sommes habitués à une formulation particulière que nous sommes prêts à nous laisser convaincre quand nous la rencontrons à nouveau dans une œuvre. L'historien de l'art Ernst Gombrich a exposé ce mécanisme en décrivant comment l'art pictural avait rendu compte des mouvements des chevaux. Pendant des siècles, les peintres ont représenté le galop en étendant vers l'extérieur les quatre pieds de leurs chevaux. L'invention de la photographie n'a permis qu'à la fin du XIXe siècle de connaître avec précision les positions successives des membres du cheval dans toutes ses allures.

Or le cheval ne passe jamais par la posture consacrée par la peinture classique. Le public a eu du mal à accepter de nouvelles positions :

> « Lorsque les peintres, voulant appliquer cette découverte, se mirent à représenter les chevaux dans les attitudes qu'ils prennent réellement, on trouva généralement que ces peintures manquaient de vraisemblance. […] Nous avons tous une certaine tendance à n'admettre comme vraies que des formes et des couleurs parfaitement conventionnelles[210]. »

Pour compléter l'approche de la notion de reconnaissance dans les pratiques artistiques, il n'est pas inutile de puiser dans les recherches entreprises par le neurobiologiste Jean-Pierre Chaugeux. Chez lui, la notion de reconnaissance s'appuie sur le concept de « stabilisation sélective de syllapses »[211]. Cette stabilisation s'établit chez chaque individu à la croisée de trois lignes de force : l'évolution génétique de l'homme, l'évolution psychologique et affective de l'individu en réaction à son milieu, l'évolution provoquée par le jeu des interactions sociales autour de l'individu.

Ces trois notions de stéréotype, de reconnaissance et de plaisir esthétique qui peuvent se prévaloir d'une trace biologique dans notre système cognitif, sont donc étroitement liées. Lorsque l'artiste choisit de mesurer la qualité de son œuvre à la seule aune du plaisir que sa création a provoqué en lui, les probabilités pour que son œuvre soit intensément stéréotypée sont importantes. En toute innocence, l'artiste jouit de retrouver dans ce qu'il fait des images et des combinaisons qui l'ont imprégné à son insu. Le stéréotype, parce que fondé sur la reconnaissance, est donc source de plaisir. Le plaisir esthétique, même individuel, est d'abord un plaisir social, une jouissance partagée. Lorsque l'artiste est familier des réflexions théoriques et critiques appliquées à son art et qu'il interprète comme stéréotypées les formes qui lui procurent du plaisir, il s'efforce généralement de s'en éloigner. Cette montée en singularité, cependant, affecte la jouissance qu'il tire de sa création. Il n'y a pas d'artiste singulier qui ne soit insatisfait. C'est en cela que l'art amateur, livré à une euphorie du stéréotype, a plus de chance de prétendre à l'étiquette d'art collectif et de pratique sociale de l'art. Face à la difficulté de définition du terme 'amateur', Valérie Stienon, dans sa recension

[209] ESQUENAZI 2007, p 28.
[210] GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art*, Phaidon [1950] 2001, p 29.
[211] CHANGEUX Jean-Pierre, *Du vrai, du beau, du bien*, Odile Jacob 2009.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

de l'ouvrage de Claude Poliak, se réfère très vite « à un plaisir éprouvé dans l'autodidaxie et dans une relative non-maîtrise des codes[212]. » Déjà, dans un article consacré aux participants d'un atelier d'écriture, Claude Poliak avait observé la tendance des amateurs à valoriser dans leur expérience personnelle la spontanéité innée et inspirée plutôt que l'étude et le travail[213]. La fraîcheur de l'artiste amateur rejoint celle du jeune lecteur que le stéréotype n'horrifie en aucune façon.

- **Stéréotype et littérature de jeunesse**

Le stéréotype et la littérature jeunesse contemporaine en France entretiennent une relation particulièrement ambiguë. Plus que dans tout autre domaine littéraire, elle hésite entre fascination et répulsion. L'enfant et l'adulte n'ont pas la même approche du stéréotype. L'enfant constitue en effet un public neuf qui accueille comme frais ce qui semble stéréotypé à l'adulte. Le jeune lecteur découvre pour la première fois avec plaisir ce que l'adulte pourrait juger répétitif. Par ailleurs, l'enfant est plus sensible que l'adulte à la jouissance provoquée par la reconnaissance d'un procédé ou d'un motif. Pour lui, la routine du conte est source d'émerveillement. Il aime qu'on lui relise des histoires qu'il sait déjà par cœur. A l'inverse, la valorisation récente de la littérature de jeunesse en tant que forme littéraire au plein sens du mot a conduit les prescripteurs du livre pour enfants à lui appliquer les mêmes critères de légitimité qu'au livre pour adultes. L'innovation figure au premier rang des qualités désormais exigées du livre de jeunesse. A cet égard, les attentes du public jeune et du public adulte sont donc antinomiques. Dans le secteur éducatif, la tension est, de surcroît, très importante entre l'intérêt pour la valeur patrimoniale des contes traditionnels et l'horreur manifestée à l'égard du stéréotype.

Henriette Zoughebi, fondatrice du Salon du livre jeunesse de Montreuil, a coordonné l'équipe responsable de l'établissement de la liste Education nationale de 2002. Cette liste accompagnait l'introduction à l'école primaire de la littérature comme discipline. Dans son introduction à cette liste d'ouvrages conseillés, Henriette Zoughebi exprimait implicitement sa conception de la littérature. Il est très intéressant de relever qu'elle la définissait d'abord dans son rapport au stéréotype :

> « Les œuvres sélectionnées jouent de leur proximité ou de leur divergence face à des stéréotypes caractéristiques[214]. »

Cette définition de la littérature, comme enjeu intertextuel, domine dans les conceptions pédagogiques actuelles en maternelle et primaire. Elle entraîne l'enseignant à privilégier la pratique de la mise en réseau et la valorisation du motif littéraire identifié, puis détourné[215].

Lors d'un entretien avec une responsable de bibliothèque municipale jeunesse, à la question « Quels sont les cinq albums sur le loup que vous conseilleriez en priorité pour l'utilisation en classe ? », elle répondit en affirmant le caractère banal et désormais routinier pour les maîtresses du travail en réseau et des contes détournés :

---

[212] STIENON Valérie, « Des 'univers de consolation'. Note sur la sociologie des écrivains amateurs. » dans *Contextes*, mis en ligne le 12 septembre 2008. consulté en juin 2009. http://contextes.revues.org/index2933.html. note sur POLIAK Claude, *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*. Economica 2006.

[213] POLIAK Claude, « Ecritures populaires, note de recherche », dans *Politix*, 1993, n°24, p 173.

[214] Ministère de l'éducation nationale (MEN), Direction de l'enseignement scolaire, *Littérature, cycle des approfondissements (cycle 3)*, CNDP 2002, p 5.

[215] CONNAN-PINTADO Christiane, *Lire les contes détournés à l'école - A partir des contes de Perrault de la GS au CM2*, Paris, Hatier 2010.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Les auteurs les plus demandés par les instituteurs, outre les contes classiques, sont Corentin, Pennart, Solotareff, Olga Lacaye. Geoffroy de Pennart, ça c'est très demandé par les instits. Parce qu'en plus elles peuvent faire un réseau autour des contes traditionnels. […] Après, ce qui est normal, on va vers ce que l'on connaît, Pennart, toutes les réécritures, les contes détournés[216]. »

Pourtant, curieusement, c'est l'idée reçue inverse qui domine dans le milieu enseignant. Beaucoup d'informateurs adoptent une position de surplomb pour affirmer que les enfants adorent les livres novateurs, alors que la plupart des maîtres – eux-mêmes n'en faisant pas partie - en sont restés à des versions usées du récit pour la jeunesse. Une documentaliste en Institut universitaire de formation des maîtres exprimait ce jugement sur les compétences des uns et des autres à lire les couleurs atypiques d'une illustration :

> « C'est pour ça que dans la formation initiale des maîtres, on les frotte tout de suite à ce genre d'illustrations qui sont peut-être déstabilisantes au départ, mais qui sont beaucoup appréciées par les enfants. Je me souviens par exemple d'un passage d'Anaïs Vaugelade qui, elle, travaille dans les tons acides, les tons un peu choquants. Par exemple sur la petite ogresse, […] dans un interview, elle disait 'les enfants ont bon goût, écoutez-les', parce que ça paraît choquant pour les adultes d'avoir des tons de couleur un peu comme ça, pour les illustrations. Parce que les adultes se dirigent naturellement vers des choses en rose bonbon, quoi ! C'est exactement ce qu'on essaye de ne pas faire avec les élèves, de toujours les mettre dans des sentiers battus. Alors peut-être que ça ne se passe pas comme ça sur le terrain[217]. »

Les acteurs de la littérature jeunesse et, en tout particulier, les prescripteurs, se trouvent, face à la forme convenue qui continue de dominer l'usage social du livre pour enfants, dans une situation proche de la schizophrénie. En effet la volonté d'échapper au stéréotype a tendance à devenir à son tour un schéma social figé. Contrer l'influence des stéréotypes littéraires sur les enfants devient, chez l'éducateur, un comportement stéréotypé. Une norme en remplace une autre. Le stéréotype narratif est à la fois forme et norme, comme le notait déjà Vladimir Propp[218]. Denis Slakta a démontré depuis à propos du mot 'drapeau' que le stéréotype est toujours descriptif et prescriptif[219]. Toute prescription est donc, à l'inverse, susceptible de produire des stéréotypes. Quand l'enseignant ou le bibliothécaire promeuvent un conte détourné, ils ne se libèrent pas d'une contrainte conventionnelle représentée par le conte classique, mais fondent une nouvelle strate normative.

Cette tension liée au stéréotype est particulièrement vive en littérature pour la jeunesse et elle a des conséquences considérables sur les politiques éditoriales, même si les contraintes profondes restent généralement tacites. Ceci n'a rien pour nous surprendre. Howard Becker a dévolu un rôle déterminant aux conventions dans les interactions liant les artistes et les institutions artistiques. Il a observé que lorsque ces institutions souhaitent diffuser des idées spécifiques parmi les créateurs, elles les imposent sans heurt ni violence par le biais de conventions techniques et esthétiques privilégiées. Les créateurs qui veulent être admis par ces institutions ont tendance à se couler, sans même y réfléchir, dans ces modes de travail[220].

Loin de nous embarrasser, cette polysémie du stéréotype devra nous guider tout au long de notre analyse. Envisagé à la fois comme signe d'une typologie sociale, trace d'une pratique artistique consensuelle et enjeu de stratégies créatives, le stéréotype se trouvera au cœur de notre recherche sur la valeur sociologique du thème guerrier dans le livre pour la jeunesse.

---

[216] Entretien du 25 juin 2008, informateur 23F.
[217] Entretien du 5 juillet 2008, informateur 24F.
[218] PROPP 1970, p 144.
[219] SLAKTA Denis, « Le stéréotype : sémiologie d'un concept », dans GOULET 1994, pp. 42-43.
[220] BECKER 1988, p 53.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Décrire, situer et contextualiser les stéréotypes sociaux et artistiques constituera donc pour nous une méthode d'investigation couvrant tout le spectre des intentions des acteurs du livre, qu'elles soient explicites ou non, rationnalisées ou pas.

3. Ethos et éthique, une distinction d'ordre méthodologique

S'agissant de la littérature pour enfants, il vaut mieux, en général, parler d'ethos que d'éthique, dans la mesure où les injonctions et les principes moraux y sont rarement formalisés de manière explicite et ne s'intègrent pas toujours dans des ensembles systémiques rationalisés.

Dominique Viart a souligné l'apport considérable de la pragmatique à la sociologie de la littérature du fait de son intérêt pour l'ethos[221]. Les travaux impulsés dans cette discipline par Dominique Maingueneau et par Ruth Amossy ont permis de situer, dans tout fait de langage, même littéraire, un espace de fusion entre la part de l'individu et celle du groupe[222]. Ils sont susceptibles de fournir à la sociologie de l'art des concepts précieux. L'ethos, dans les théories contemporaines du discours, suscite des approches plurielles et nuancées. Dans le cadre d'une sociologie des œuvres, nous retiendrons surtout que l'ethos autorise le lecteur à construire, à partir d'indices purement textuels ou visuels, une source énonciative, singulière et collective tout à la fois, qui intègre ce livre dans un contexte social. En littérature, l'ethos instaure, entre l'auteur et le lecteur, un dialogue qui dépasse le contenu strict du texte et qui rappelle le régime interactionnel de la conversation souvent décrit par Erving Goffman.

Si l'ethos intervient dans les processus de création et de réception de l'art, s'il est présent dans la conversation ordinaire, il ne peut qu'intervenir puissamment dans une enquête portant sur l'art. Revenons à ce concept que Pierre Bourdieu a défini avec clarté :

> « J'ai employé le mot d'ethos, après bien d'autres, par opposition à l'éthique, pour désigner un ensemble objectivement systématique de dispositions à dimension éthique, de principes pratiques (l'éthique étant un système intentionnellement cohérent de principes explicites). Cette distinction est utile, surtout pour contrôler des erreurs pratiques : par exemple, si l'on oublie que nous pouvons avoir des principes à l'état pratique, sans avoir une morale systématique, une éthique, on oublie que, par le seul fait de poser des questions, d'interroger, on oblige les gens à passer de l'ethos à l'éthique ; par le fait de proposer à leur appréciation des normes constituées, verbalisées, on suppose ce passage résolu. Ou, dans un autre sens, on oublie que les gens peuvent se montrer incapables de répondre à des problèmes d'éthique tout en étant capables de répondre en pratique aux situations posant les questions correspondantes.[223] »

Les distinctions pointées ici par Pierre Bourdieu, ainsi que leurs incidences dans la conduite des entretiens, incitent à orienter l'enquête vers les pratiques et les gestes techniques de l'édition pour la jeunesse dans le domaine des identités collectives et de la guerre. Plutôt que d'aborder directement la résonance de principes moraux dans cette littérature, il semble préférable de se consacrer à l'examen de pratiques techniques. Il constitue un prétexte commode et pertinent pour recomposer, par l'analyse de séries d'œuvres et d'entretiens avec

---

[221] VIART Dominique, « Littérature et sociologie, les champs du dialogue », dans BAUDORRE Philippe, RABATE Dominique, VIART Dominique, *Littérature et sociologie*, PU Bordeaux, collection Sémaphores, 2007, p 15.
[222] AMOSSY Ruth (dir), *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999.
[223] BOURDIEU 1980, p. 133

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

des acteurs, le contexte axiologique qui sous-tend implicitement leur application. Les œuvres et les acteurs fournissent des informations moins contrôlées et moins retravaillées sur des manipulations techniques que sur des objectifs éthiques.

L'invitation de Pierre Bourdieu à privilégier, pour des raisons méthodologiques, l'intérêt pour le geste technique, est confirmée par Bruno Péquignot. Ce dernier fait de ce geste l'objet de la recherche du sociologue des arts et de la culture :

> « Ce n'est pas le contenu explicite de la représentation qui est l'objet de l'étude sociologique, mais les modalités spécifiques du traitement esthétique de ce contenu. Là où l'artiste, ou plutôt, l'œuvre est significative, c'est non dans l'objet traité, mais dans la manière, dans le mode d'approche de la réalité[224]. »

Par ailleurs, notre dette reconnue aux analyses goffmaniennes nous impose également un intérêt prioritaire indicateurs empiriques que sont les gestes, les rituels, les rôles :

> « La nature la plus profonde des individus est à fleur de peau : la peau de ses autres[225]. »

C'est par l'attention portée à l'ethos et aux gestes que nous pouvons espérer conduire une analyse intentionnelle au sens où l'entendent Husserl et les philosophes phénoménologues. Puisque la connaissance de la réalité du monde ne peut emprunter qu'une seule voie, celle du phénomène –ou la conscience inséparable de son objet- et celle de l'intentionnalité –ou le rapport entre cette conscience et cet objet- la science ne peut s'emparer rigoureusement que de l'étude de ces évidences construites par les intentions de la conscience. Dans sa dernière conférence, prononcée en 1935, Husserl a mis en garde les chercheurs en sciences humaines contre l'abus des démarches explicatives[226]. L'usage de la statistique comparée et la recherche de constantes produisent par induction des lois qui risquent fort, avertit le philosophe, de n'être que des fictions idéalisantes dès qu'on s'éloigne des sciences de la nature. Il est probable, selon Husserl, que l'évidence du résultat doive autant au travail créateur de l'esprit qui l'envisage qu'à la réalité de l'objet étudié. L'expérimentation même dont l'ambition est de vérifier les lois ainsi établies peut également accoucher d'évidences falsifiées. Husserl préconise donc le recours aux démarches compréhensives alliant rigueur et prise en compte des intersubjectivités. Il invite psychologues et historiens à interroger en priorité les comportements des acteurs dans la mesure où ils expriment une intentionnalité qui constitue le seul rapport tangible au monde.

Le rapport du chercheur à son objet et son inéluctable implication ne sont pas seulement des obstacles à la connaissance. Ils en sont aussi les instruments. Non seulement ils légitiment l'approche compréhensive, mais ils la rendent aussi possibles. Raymond Aron avait résumé ainsi :

> « L'homme n'est pas seulement dans l'histoire, mais […] il porte en lui l'histoire qu'il explore[227]. »

Ces conceptions phénoménologiques, on le sait, ont trouvé une grande fécondité dans le domaine sociologique, notamment aux Etats-Unis, dans l'œuvre d'Alfred Schütz, Harold Garfinkel ou Erving Goffman. La sociologie contemporaine a beaucoup œuvré à la réconciliation de l'explication et de la compréhension que les travaux de Max Weber avaient d'ailleurs pavée[228]. Nous retiendrons que le traitement comparatiste des données et le

---

[224] PEQUIGNOT 2007 p. 115.
[225] GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Minuit 1973 p 338.
[226] HUSSERL Edmund, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, partie 2, [1936] Gallimard, Tel, 2004.
[227] ARON Raymond, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Gallimard 1938, p 11.
[228] WEBER Max, *Essais sur la théorie de la science*, Presses Pocket 1992.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

processus inductif qui l'accompagne, méritent d'être préparés et complétés par une analyse intentionnelle de nature compréhensive.

Cette approche compréhensive a été développée tout au long de l'enquête et en a commandé l'ordonnancement. Dans un premier temps, elle a dominé l'accès aux livres du corpus, ces derniers devant être considérés comme les informateurs principaux d'une recherche axée sur les œuvres. L'effort d'interprétation s'est adossé cependant à un dépouillement de type statistique permettant de questionner les hypothèses de manière contrainte et encadrée. Les résultats quantitatifs ont été soumis ensuite à l'épreuve de la logique portée par les textes et les images. Un soin particulier a été prêté à l'analyse des enchaînements de sens et aux contextes des critères choisis pour l'analyse statistique. Enfin, l'approche compréhensive a trouvé une application privilégiée dans la technique des entretiens.

Pour la conduite des entretiens semi-directifs, nous nous sommes inspirée principalement des recommandations de Howard Becker et de Jean-Claude Kaufmann[229].
La première précaution consistait à établir au préalable un guide d'entretien détaillé, distinguant objectifs à atteindre et types de questions effectivement formulables. Le but était de ne pas réveiller de réflexes de défense chez l'informateur tout en obtenant le plus possible d'informations pertinentes. Les principes que nous avons appliqués sont :

- ne jamais poser les questions que nous nous posons afin d'influencer le moins possible l'informateur ;
- demander 'comment ?' plutôt que 'pourquoi ?' pour éviter de plonger l'interviewé dans la perplexité ;
- n'utiliser que des termes simples et concrets pour retenir l'informateur à l'écart des discours convenus favorisés par des termes mis à la mode par la critique.

Dans la seconde phase, il a paru utile de mettre rapidement les informateurs en confiance. Il a été généralement possible à l'enquêteur d'instaurer un climat d'égalité et d'intimité par quelques confidences sans impact sur le sujet de l'entretien. Il est apparu commode de donner à l'échange un style détendu par l'humour et l'utilisation du même registre de langage que l'interviewé. Nous avons trouvé important de convaincre l'informateur que nous étions passionnée par ce qui se disait. Toutes ces conditions visaient à obtenir de l'informateur qu'il prît plaisir et intérêt à la conversation et qu'il s'y livrât le plus spontanément possible. Nous étions convaincue qu'un entretien réussi est un entretien gagnant-gagnant dans lequel chacun a l'impression d'apprendre autant que l'autre.

Enfin, nous avons choisi d'exploiter l'entretien à chaud. Nous notions, dès la clôture de l'entretien, nos impressions sur le climat et l'efficacité de l'échange. Nous veillions à retranscrire l'enregistrement et à rédiger les premiers commentaires et hypothèses dans les 48 heures, pendant que notre mémoire du contexte restait vive. La retranscription qui prenait en compte les hésitations, les silences, les défauts d'expression et les redites était à nouveau étudiée en détail ultérieurement. Le bilan de l'entretien invitait ensuite à corriger et compléter le guide d'entretiens.

Nous avons réalisé la majorité des entretiens par téléphone pour des raisons pratiques, dues à la distance, mais aussi tactiques. L'absence de contact visuel nous permettait de parcourir notre grille d'entretien et de prendre des notes tout en poursuivant la conversation. Ce dispositif offrait un confort notable.

[229] BECKER Howard, *Les ficelles du métier*, La Découverte 2002, pp 104-117. KAUFMANN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Armand Colin 2008.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Nous avons tenté de placer, chaque fois que possible, les enquêtés en situation de décalage par rapport au contexte habituel de leur pratique artistique. Ce protocole était inspiré de la recherche de l'embarras par la confrontation à l'incongru, préconisé par Erving Goffman. Nathalie Heinich décrit ainsi la méthode goffmanienne :

> « L'analyse procède ainsi de l'évidence (du fait) à la mise en évidence (du sens), grâce à la mise à distance de l'expérience ordinaire obtenue par la rupture avec la familiarité[230]. »

Ailleurs elle préconise la mise en crise comme méthode d'investigation des valeurs, ici dans le cas de la réception de l'œuvre d'art par les publics :

> « Il est pertinent par contre que les paramètres pertinents se situent dans une zone intermédiaire entre la pure vision et l'expression d'un jugement : zone non plus des sensations mais des cadres perceptifs, des schémas cognitifs préorganisant la réception des œuvres.[…] Le meilleur accès à ces paramètres d'ordre non plus sensoriel mais cognitif n'est-il pas dans l'explication qu'en donnent les acteurs lorsqu'ils réagissent à la transgression de ces cadres ou de ces schémas ? C'est bien par la négative, et par les situations de crise, qu'on saisit au mieux les situations normales, celles qui ne se disent même pas parce qu'elles vont de soi – du moins tant qu'elles vont de soi[231]. »

Jean-Claude Kaufmann se recommande de l'ethnologue Paul Rabinow pour encourager un type d'entretien qui bouscule l'informateur hors de son cadre habituel[232]. Dans notre enquête, cet effort de décalage a pris plusieurs formes.

Les informateurs étaient souvent inquiets. Lors de la prise de contact, ils demandaient généralement à se voir communiquer à l'avance le texte du questionnaire, une pratique courante pour les interviews de presse qui leur étaient plus familiers. Leur répondre que nous n'avions pas préparé de questionnaire et que l'échange prendrait la forme d'une conversation à bâtons rompus sur un thème que nous annoncions (mais qui ne constituait pas notre principale préoccupation) achevait de les déstabiliser. Cette inquiétude qui croissait dans les jours précédant le rendez-vous a joué en notre faveur. Si nous parvenions dès les premiers instants de l'entretien proprement dit à créer une atmosphère confiante, la détente brutale de l'informateur l'incitait à se montrer prolixe et à moins contrôler son discours.

Les artistes et les éditeurs sont habitués à ce que des journalistes les questionnent sur leurs œuvres et sur leur implication personnelle dans celles-ci. Ils ont, sur ces sujets, des argumentaires rôdés. Les interroger sur les œuvres d'autrui ou leur demander de commenter des planches d'images anonymes ou des extraits de textes non signés constituent des formes opératoires de décalage. D'abord surpris par la nouveauté de l'exercice, ils y ont souvent pris goût et ont alors livré beaucoup de leur pratique personnelle et de leurs valeurs intimes.
Ces entretiens en situation d'acrobates ne sont pas toujours possibles, car tous les questionnaires ne s'y prêtent pas. Nous estimons cependant que ce décalage a aidé les enquêtés à décrisper leur regard sur les processus peu rationalisés auxquels ils avaient part. Nous invoquons en cela le patronage de Gaston Bachelard qui voulait rendre à la raison humaine « sa fonction de turbulence et d'agressivité[233]. »

Mais cette agressivité mérite d'être contrôlée. Le fait que la tradition sociologique soit unanime à considérer l'œuvre d'art comme le produit d'acteurs pluriels, si ce n'est comme

---

[230] HEINICH 1989 p 111.
[231] HEINICH 1998 p 184-185.
[232] KAUFMANN 2008, p 60. RABINOW Paul, *Un ethnologue au Maroc. Réflexions sur une enquête de terrain*, Hachette 1988.
[233] BACHELARD Gaston, *L'engagement rationaliste*, PUF 1972, p. 7. cité par PEQUIGNOT 2007 p. 139.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

une œuvre collective, entre douloureusement en résonnance avec nombre d'idées établies. Nous sommes loin en effet de la définition de l'art imposée au tournant du XVIIIe et du XIXe siècles par les romantiques et résumée ainsi par Goethe à propos du roman :

> « Le roman est une épopée subjective dans laquelle l'auteur demande la permission de représenter le monde à sa façon[234]. »

Or cette conception individualiste de l'art continue à dominer dans l'esprit des publics et irrigue encore les propos de très nombreux artistes. Cette situation constitue, pour le sociologue, un obstacle dont il doit prendre conscience avant d'entamer son enquête. Au cours de ses entretiens, il est en effet amené à croiser souvent, sous forme d'écran, la figure idéalisée de l'artiste solitaire. Lors des rencontres avec des artistes, la confrontation entre ce portrait romantique –cet autoportrait, devrions-nous dire- et la démarche sociologique peut être perçue par l'artiste comme une agression. Nous avons eu l'occasion de développer l'importance de la reconnaissance par autrui de la qualité d'œuvre d'art. Il est tentant, pour l'artiste, de transposer son appétit d'une reconnaissance témoignée à ses œuvres vers la reconnaissance de sa propre personne. Cette confusion entre l'œuvre et l'artiste renforce encore la définition dominante du créateur comme personne singulière et isolée. Elle explique l'importance conférée par l'artiste à sa signature.

Ces dispositions psychologiques ont des conséquences importantes sur l'enquête. Elles facilitent sans aucun doute l'obtention de rendez-vous avec des créateurs, car ces sollicitations de la part du sociologue sont ressenties comme des marques de reconnaissance, mais elles compliquent la gestion des entretiens. Du fait de la très forte personnalisation de sa pratique par l'artiste, il lui est souvent bien douloureux de se voir proposer par le sociologue un entretien anonyme. Cette précaution, loin de rendre l'interviewé plus serein, a souvent pour effet de le frustrer et de le décourager. L'enquêteur doit-il pour autant renoncer à l'anonymat au risque de voir les échanges s'installer dans un registre fortement contrôlé, convenu et peu significatif ? Peut-il prendre le risque de voir sa démarche confondue avec celle d'un journaliste ? Nous ne le pensons pas.

La difficulté a pu être tournée à plusieurs reprises en prenant le soin, en début d'entretien, de présenter à l'artiste dont nous nous engagions à préserver l'anonymat une partie des raisons pour lesquelles nous avions choisi de l'interroger lui, plutôt qu'un autre. Exposer ainsi les motifs partiels d'une élection impose au sociologue de tenir, pour un moment, un discours évaluatif sur la place singulière de son interlocuteur dans son domaine artistique, puis de basculer, dans la phase d'exploitation de l'entretien, vers une approche plus neutre. Ce procédé est susceptible de placer l'artiste rencontré dans un climat de confiance. Eloigné des injonctions faites à qui conduit un entretien impersonnel, cet engagement de l'enquêteur peut, en revanche, être légitimé dans le cadre d'un entretien compréhensif. Bien évidemment, si l'enquêteur souhaite amener son interlocuteur sur le terrain de l'ethos et pas seulement de l'éthique, il évitera de dévoiler les objectifs complets de la conversation.

4. Préalables à une analyse du contenu

Michael Baxandall a exposé pourquoi, selon lui, toute description d'une œuvre d'art comporte aussi un jugement de valeur quels que soient nos efforts pour nous en abstenir[235]. Le chercheur établissant sa grille d'analyse de contenu ne peut se soustraire totalement à cette fonction d'interprétation. Il ne peut, au mieux, que rendre plus lisibles ses partis pris. Cette

[234] GOETHE Johann Wofgang von, *Maximes et réflexions*, Brokhauss et Avenarius Paris 1842, p 41.
[235] BAXANDALL Michael, *Les formes de l'intention*, 1991 Ed Jacqueline Chambon, p 26.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

situation inconfortable explique en partie la dichotomie perceptible dans les études littéraires entre la théorie de la littérature et le commentaire d'œuvres, comme l'a relevé le philosophe Richard Shusterman[236].

Depuis Umberto Eco nous savons, par ailleurs, que c'est le lecteur qui crée l'œuvre en dernière instance et que cette dernière se prête à autant d'interprétations qu'elle a de publics[237]. Ce n'est donc pas le sens de l'œuvre que nous guettons par l'analyse de contenu, mais ce qui transpire en elle de ce que Baxandall nomme les « directives » de l'institution qui l'a fait naître. En appliquant notre grille d'analyse à un vaste corpus d'œuvres, nous entendons déduire des tendances générales. Elles sont les traces des choix collectifs de l'édition pour la jeunesse dans la France contemporaine sur le sujet de la guerre. Les instruments de mesure que nous mettons en place dans cette grille n'ont pas vocation à épuiser les interprétations possibles des livres considérés, mais seulement à décrire le cadre général qui a permis leur publication ou leur réédition au tournant du XIXe siècle. Puisque nous travaillons sur un matériau très contemporain, il est fort probable que ce cadre, au sens goffmanien du terme, oriente actuellement encore la majorité des lectures. Mais la coïncidence de ce cadre de production et des cadres de lecture qui prolongeront la vie des œuvres du corpus n'est qu'un phénomène limité dans le temps et l'espace. Cette superposition, d'ailleurs, n'a sans doute jamais été totale. Mais ceci n'est pas l'objet de notre recherche que nous bornons aux processus de production et de médiation. Elle est cependant indispensable à notre définition de l'œuvre. La contribution mouvante des institutions productrices, des auteurs et des générations de lecteurs appelle à une définition interactionniste de la nature sémiotique de l'œuvre comme le résume Jean-Pierre Esquenazi :

> « Une œuvre n'a pas une et une seule structure sémiotique. Chaque nouvelle interprétation découvre en elle une nouvelle structuration : l'œuvre est sémiotiquement multiple. Ou peut-être faut-il dire qu'elle détient un réservoir de structures signifiantes dont nous ne connaissons que celles actualisées par la glose interprétative qu'elle a suscitée[238]. »

C'est donc en affectant à notre analyse de contenu une validité limitée à l'espace et au moment de la publication des livres du corpus que nous empruntons aux sciences du langage des outils propices à notre évaluation.

Dans le domaine textuel, certains recoupements partiels sont possibles entre les notions de stéréotype et de plagiat. Les travaux d'Hélène Maurel-Indart sur le plagiat éclairent sous un jour particulier le processus de création littéraire et contribuent à donner une définition précise de l'originalité d'un auteur[239]. Depuis mai 2009, elle tente, avec Frédéric Calas et Nathalie Garric, d'établir des critères stylistiques pertinents afin de programmer des logiciels de lexicométrie au repérage du plagiat. Stéréotype et plagiat, toutefois, diffèrent par la nature et l'ampleur de l'emprunt. Collectif et irresponsable, dans le cas du stéréotype, l'emprunt est individuel et juridiquement condamnable si l'on a affaire au plagiat. Notre propre recherche portant davantage sur les valeurs sous tendues par le stéréotype dans l'œuvre que sur la combinatoire stylistique, notre analyse de contenu manuelle s'appuie sur des critères et sur des unités d'enregistrement plus vastes que ne le ferait une analyse stylistique assistée par ordinateur.

---

[236] SHUSTERMAN Richard, *L'objet de la critique littéraire*, Ed. Questions théoriques [1984] 2009.
[237] ECO Umberto, *Lector in fabula*, [1979] Garnier-Flammarion 1999.
[238] ESQUENAZI 2007, p 84.
[239] MAUREL-INDART Hélène, *Du plagiat*, PUF 1999 ; (dir.) *Le Plagiat littéraire*, Actes du colloque international de Tours (1-2 février 2001), dans *Littérature et Nation*, n°27, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 2002 ; *Plagiats ou les coulisses de l'écriture*, La Différence 2007.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

A cet égard, pour établir notre catégorisation, nous puisons sans souci d'exclusivité dans la sémiotique et la narratologie. Une phase de pré-analyse a orienté nos choix pour l'une ou l'autre démarche en fonction de chaque aspect de notre objet. Ces choix sont sans doute contestables, comme le sont les hypothèses interprétatives qui les ont guidés. Loin de nous en défendre, nous les assumons. Ces hypothèses, clairement affichées dans la dénomination de nos catégories d'analyse, sont destinées à être éprouvées au cours de l'étude.

Nous avons, par exemple, proposé deux statuts aux protagonistes principaux de ces livres de fiction, victime ou héros. Cette hypothèse de classification n'est pas innocente. Elle a pris son origine dans notre impression première que cette littérature de jeunesse sur la guerre viserait d'abord à dénoncer le conflit et s'intègrerait généralement dans une posture pacifiste. Si cette hypothèse venait à être vérifiée, la place des héros, traditionnellement considérable dans les livres pour enfants, serait ici restreinte. Les termes de 'victime' et 'héros' que nous avons préféré à ceux plus neutres de 'passif' et 'actif' portent également la trace d'une seconde hypothèse portant sur l'objectif moralisateur de cette littérature.

1. Tableau : format de catégorisation des protagonistes

Protagoniste principal	enfant	animal	adulte	guerre personnalisée
Victime (passif)				
Héros (actif)				

Les catégories retenues pour notre classification sont donc empreintes de subjectivité et nous ne revendiquons pas leur pertinence absolue vis-à-vis du corpus et de la problématique. Nous nous sommes attachée, en revanche, à beaucoup de rigueur dans leur délimitation. Nous avons porté tout notre soin aux caractères d'exclusivité, d'exhaustivité et d'objectivité des catégories. Ce dernier aspect n'a pas pu être corroboré, cependant, car ce travail solitaire n'a pu être partagé[240].

L'unité d'enregistrement dans la grille est le livre. La définition de ce segment qui peut paraître démesurément grand pour une analyse de contenu, présente évidemment un risque. Elle est rendue nécessaire par l'ambition de soumettre le corpus à une grille étendue d'analyse. Elle est, par ailleurs, justifiée par l'esprit fortement synthétique qui domine dans l'écriture pour les enfants. La simplification qui constitue la contrainte première imposée à l'auteur de jeunesse, le *writing down* des Américains, n'empêche pas cette littérature d'être richement connotative, mais elle permet de dégager, sauf exception, un sens dominant pour chaque ouvrage. La tâche est évidemment beaucoup plus aisée pour les albums que pour les romans. L'unité de numérotation est fournie par le numéro d'ordre des ouvrages du corpus sur la liste alphabétique présente dans la bibliographie.

Pour des raisons liées à nos moyens pratiques de travail, mais aussi au fait que le contenu des livres étudiés comporte des images et du texte, nous avons opté pour une analyse manuelle. La démarche est à la fois quantitative et qualitative. La recherche programmée d'éléments stéréotypés des représentations justifie en effet le recours préalable au comptage. Cet effort s'intègre cependant dans une démarche compréhensive. Le chercheur, confronté à la polysémie du texte et de l'image littéraires, ne peut faire abstraction de leurs aspects connotatifs avant de procéder à l'interprétation des résultats. Jean Rémy et Christian Lalive

[240] Sur ces quatre qualités de la catégorisation, cf. ROBERT André, BOUILLAGUET Annick, *L'analyse de contenu*, PUF [1997] 2007, pp 29-30.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

d'Epinay ont montré tout l'intérêt des méthodes qualitatives pour révéler l'ethos d'un énonciateur derrière son discours[241].

L'analyse de contenu, comme le rappelle Christian Lalive d'Epinay, exige de recourir à des techniques de vérification, parmi lesquelles deux sont plus particulièrement citées, le recoupement d'un travail confié à plusieurs analystes ou bien le principe de saturation des modèles[242]. Dans cette enquête, la saturation des catégories envisagées a généralement été atteinte après examen de la moitié des 300 textes du corpus. Certaines phases de l'enquête recourent donc au corpus dans son entier, tandis que d'autres, plus détaillées, ont été interrompues à sa moitié. Le corpus, composé mais non choisi à partir de discours intégraux de prescripteurs, a prouvé son intérêt et sa suffisance[243].

[241] REMY François et RUQUOY Danielle (dir.), *Méthodes d'analyse de contenu et sociologie*, Ed. facultés universitaires Saint Louis, 1990, introduction par Jean Rémy et article de LALIVE D'EPINAY Christian, « Récit de vie, ethos et comportement : pour une exégèse sociologique », pp 37-68.
[242] REMY 1990, p 192.
[243] Sur la notion de saturation, voir LALIVE D'EPINAY, dans REMY 1990, p 57.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 5

Plan général des opérations

1. Problématique

La littérature jeunesse constitue un champ de forces contradictoires entre deux objectifs, socialiser l'enfant et le distraire, et entre deux modes principaux de production, conformisme ou innovation. L'évolution du livre pour les jeunes enfants est produite par l'interaction constante entre ses instances de production d'un côté, entre ses producteurs et ses prescripteurs par ailleurs, le lecteur enfant y prenant lui-même peu de part. Comment s'articulent, dans une production éditoriale pour l'enfance dont l'enfant est paradoxalement absent si ce n'est à titre de souvenir, les besoins de socialisation du moment et les processus de création ? Dans le dialogue poursuivi continuellement entre ces deux mouvements, dans la progression dialectique qui s'établit entre ces deux termes, est-il possible de mesurer un rythme qui distinguerait l'édition jeunesse de l'édition pour adultes ?

2. Hypothèse : la nostalgie du conteur

Dans son discours de réception du prix Nobel de littérature, le 7 décembre 2008, JMG Le Clézio a cerné les paradoxes de l'écrivain désireux d'œuvrer à un monde meilleur. Or, d'après le romancier, ce besoin d'efficacité, de prise sur le présent et l'avenir, se heurte à la nature même de l'acte littéraire qui n'est que réminiscences : « Comment l'écrivain pourrait-il agir, alors qu'il ne sait que se souvenir [244]? »

Nombreux sont les essayistes qui se sont penchés sur le poids de leur lectures enfantines dans leur vie d'adultes. L'anthropologue Michèle Petit et le sémiologue Umberto Eco se sont employés à analyser, l'un dans un témoignage autobiographique, le second dans un roman sur l'amnésie, les effets de cette nostalgie de lecteur[245]. Philippe Sollers dépasse le niveau de la culture acquise dans l'enfance pour localiser le diktat générationnel dans la structure même de la langue maternelle. A cet égard, il définit l'adulte comme « un enfant en sursis[246] ». Ecrire, dans ces conditions, c'est voyager à rebours. Cette fuite en arrière de l'adulte suffit souvent à définir la littérature pour enfant, comme le suggère Danièle Henky dans son article « Redevenir enfant ou la quête paradoxale du paradis perdu en littérature de jeunesse[247]. »

La littérature jeunesse, qu'elle soit autobiographique ou destinée à un jeune public, renvoie au problème de la construction narrative de la mémoire. Le neuropsychologue Francis Eustache distingue, chez l'homme, cinq systèmes de mémoire en interaction : perceptive, sémantique, épisodique, de travail, procédurale. La mémoire sémantique organise sur le long terme le souvenir des connaissances générales sur le monde et sur soi-même. La structuration narrative

[244] *Le Monde*, 09/12/08, p 21.
[245] PETIT Michèle, *Une enfance au pays des livres*, Didier jeunesse 2007. ECO Umberto, *La mystérieuse flamme de la reine Loana*, Grasset 2005.
[246] SOLLERS, 1986, p 80.
[247] Dans CANI Isabelle, CHABROL GAGNE Nelly, d'HUMIERES Catherine (dir), *Devenir adulte et rester enfant, relire les productions pour la jeunesse*, PU Blaise Pascal 2008.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

du souvenir, tel qu'il est travaillé par la mémoire épisodique, participe à la construction de l'identité de soi[248].

La sémantisation progressive du souvenir répond au besoin de continuité de la personne, à la mise en signification des événements. Elle n'est pas sans rappeler le principe de la narration littéraire, décrit par Erving Goffman dans *Les cadres de l'expérience* :

> « Les auteurs de théâtre, après tout, partagent les croyances de leur public ; ils sont convaincus qu'une vie individuelle doit suivre son cours ; qu'elle est structurée et qu'on peut identifier les forces qui la déterminent. […] En fait il n'est pas sûr que l'on puisse représenter la personnalité et la vie des gens et il est possible que cette tradition populaire soit erronée ou, au mieux, qu'elle se focalise sur un choix étriqué et arbitraire dans l'univers des possibles. […] Les récits comme les drames mettent en lumière une interdépendance significative de l'action humaine et du destin qui […] ne correspondent pas nécessairement à la vie[249]. »

Le sociologue culturaliste Ronald Inglehart a tenté de mesurer le rythme d'évolution des valeurs. Il s'est intéressé au passage des valeurs matérialistes au courant post-matérialiste dans la période de l'après-guerre. Il a conclu à la stabilité générationnelle des systèmes de valeurs. D'après lui, l'adhésion à un système de valeurs s'organise par dates de naissance et n'est que peu déterminée par l'actualité de l'expérience[250]. La psychanalyste Geneviève Delaisi de Parseval et l'ethnologue Suzanne Lallemand, dans leur étude des manuels de puériculture, insistent elles aussi sur la prégnance de l'enfant sur l'adulte et sur le caractère décalé du sentiment d'expérience. Cette expérience, incessamment reconstruite, est d'abord un retour inconscient sur l'enfance. Partant, l'expérience est par nature un réservoir de connaissances frappé d'obsolescence :

> « […] au niveau psychologique la part d'enfant qui est en tout adulte ne cesse jamais d'exister. Il y a toujours dans l'adulte un enfant qui répète (note : Il s'agit d'une « répétition » au sens psychanalytique du terme, c'est-à-dire d'un revécu d'expériences anciennes, dans un contexte actuel, alors que la personne a l'impression qu'il s'agit d'expériences nouvelles.) des situations et des expériences qu'il a vécues ou imaginées dans son enfance avec d'autres protagonistes, et qu'il fait revivre ou rejouer – à son insu, bien souvent – à ses partenaires actuels. […] L'enfant et l'adulte sont donc plus proches l'un de l'autre qu'ils ne le croient. Le problème majeur de l'enfance est peut-être qu'elle n'existe pas, ou plutôt qu'elle n'existe qu'en tant que vision de l'esprit adulte[251]. »

Si la mémoire est création, comme le prétend Francis Eustache, il est probable que la création soit également mémoire. La littérature pour l'enfance serait alors nécessairement une littérature d'enfance. Le romancier pour la jeunesse Emmanuel Bourdier a glissé cet avertissement au début de *Entre les lignes*, un récit de fiction qui a pour cadre la France occupée :

> « Je suis né en 1972 et le plus bel endroit que j'ai jamais visité fut mon enfance. Là-bas, j'y ai trouvé des trésors qui, depuis, ne m'ont jamais quitté : la musique, le cinéma, le théâtre, l'amour… Mais aujourd'hui, je crois que je n'écris pas pour les enfants. En vérité, j'écris pour tous ceux, vieux ou jeunes, qui comme moi ont conservé quelques traces de ce pays fabuleux. A la fois pour mon fils et pour ces gamins de plus de 60 ans m'ayant raconté leur passé lors de la préparation de ce roman. Non je n'écris pas pour les enfants. J'écris pour l'enfance[252]. »

---

[248] EUSTACHE Francis, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, Le Pommier 2003.
[249] GOFFMAN Erving, 1991 [1974] p 548-550.
[250] INGLEHART Ronald, *Culture Shift in Advanced Industrial Society*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1990.
[251] DELAISI de PARSEVAL Geneviève, LALLEMAND Suzanne, *L'art d'accommoder les bébés,* Odile Jacob 1998 [1980] p 12.
[252] BOURDIER Emmanuel, *Entre les lignes*, Thierry Magnier 2005.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Dans la même veine, le poète et romancier Claude Roy se défend d'écrire pour les enfants et présente son œuvre pour la jeunesse comme une empoignade avec le souvenir de lui-même enfant :

> « Je n'écris pas pour les enfants. J'écris parfois avec eux et par eux. Le premier enfant à qui j'ai eu affaire, c'était moi[253]. »

L'illustratrice Elzbieta a exposé dans son autobiographie, *L'enfance de l'art*, comment elle avait mis son art au service des enfants dans le but de retrouver son enfance perdue. Comme Emmanuel Bourdier, elle recourt au stéréotype construit sur une métaphore spatiale du temps de l'enfance pour justifier son entreprise : « l'enfant et l'artiste habitent le même pays[254] ».

La nostalgie de l'enfance est souvent évoquée pour justifier l'engagement de l'auteur à écrire ou dessiner pour la jeunesse, au point que l'on puisse considérer qu'il s'agit d'un lieu commun de la critique littéraire. Prenons pour exemple la notice biographique de l'illustratrice Johanna donnée sur le site du festival du livre et de la bande dessinée de jeunesse de Cherbourg-Octeville en 2005 :

> « Johanna exprime dans ses dessins une très grande sensibilité. Elle explore avec un talent rare la nostalgie de l'enfance, la part de rêve qui est en nous et qu'il ne faut pas négliger en grandissant [255]! »

Comme tous les stéréotypes, celui du 'pays d'enfance' et de la 'nostalgie de l'enfance' révèle la présence d'une valeur sociale forte et valide. Dans ces déclarations d'artistes ou d'éditeurs contemporains, l'association spontanée des deux notions témoigne d'un glissement sémantique récent du terme de nostalgie.

La nostalgie, comme le rappelle le psychiatre André Bolzinger, est d'ailleurs un mot récent :

> « Un autre poète, natif de l'Anjou, s'est plaint de se morfondre à Rome, rêvant de revoir «de [son] petit village fumer la cheminée». Soyons attentifs à ce qui manque dans les vers de Du Bellay. La tristesse de vivre à l'étranger est évoquée sans détour, mais le mot «nostalgie» est absent. Il manque aussi au vocabulaire de Marot ; pas de nostalgie chez Ovide, ni chez Homère. Nostalgie est un néologisme médical, un terme savant pour traduire la notion populaire de mal du pays ; il apparaît pour la première fois en 1688 dans une thèse de médecine[256]. »

Il convient surtout de rappeler que la nostalgie, il y a encore peu, était une douleur provoquée par le déplacement spatial. Ce qui était en cause au XVIIe siècle dans la nostalgie, c'était l'exil et non le vieillissement. Si la nostalgie était en rapport avec l'identité de soi, c'était au titre du lieu d'appartenance et non comme référence au temps passé, comme l'explique sans ambiguïté André Bolzinger :

> « J'avais découvert dans les livres que la nostalgie était à l'origine une algie, une douleur morale qui donne la fièvre et peut conduire à la mort par désespoir. Je me suis mis à la recherche de documents cliniques sur cette maladie, le mal du pays ; j'en ai trouvé en abondance dans les thèses de médecine. »

Les chercheurs en marketing et en publicité ont été nombreux à s'intéresser à la nostalgie exprimée dans les réflexes des consommateurs[257]. Tous les travaux récents dans ce domaine

---

[253] cité dans MAURET J-N., SORIANO M., BRUEL C, *Histoire du livre de jeunesse d'hier et d'aujourd'hui en France et dans le monde*, Gallimard jeunesse 1993, p 89.
[254] ELZBIETA, *L'enfance de l'art*, Rouergue 2005.
[255] http://www.festivaldulivre.com/edition2005/festival/auteurs_presents.php site consulté en février 2009.
[256] BOLZINGER André, *Histoire de la nostalgie*, Campagne première 2007, p 8.
[257] Cf. VIGNOLLES Alexandra et BONNEFONT Annie, "Expression d'expériences nostalgiques chez les jeunes adultes par la technique projective du collage : étude empirique exploratoire", *Actes des 6èmes Journées de Normandes de Recherche sur la Consommation : Société et consommation*, IAE de Rouen, 2006, pp.43-62.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

définissent la nostalgie comme un regret du passé, sans référence à l'espace. Cette acception temporelle est déjà la seule présente dans les analyses de Morris Holbrook au début des années 1980, lorsqu'il se signale en affirmant la nature plus émotionnelle que rationnelle des consommateurs[258]. Nous retiendrons de cette question que l'usage actuel du mot nostalgie chez les acteurs de livre pour enfants a incorporé un changement d'attitude important envers l'enfance. La contribution de Philippe Ariès à l'histoire culturelle de l'enfance permet de le justifier.

Selon Philippe Ariès, le fait que les concepts culturels parviennent aux enfants avec du retard est un phénomène social indéniable, mais daté. Il explique en effet qu'au Moyen Age l'enfant n'était séparé de la société des adultes que pendant quelques courtes années. Dès l'âge de sept ou huit ans, le jeune était considéré comme un compagnon naturel de l'adulte dont il partageait toutes les activités. Philippe Ariès a situé au XVIIe siècle le retour des préoccupations éducatives de l'enfant que l'Antiquité avait pratiquées. Les temps modernes ont donc rétabli progressivement une séparation entre le jeune et l'adulte qu'Ariès nomme « quarantaine ». La restauration, en début de vie, d'une période et d'espaces privilégiés pour la formation ont contribué à développer l'effort éducatif, mais également à isoler l'enfant des adultes. Jusqu'au XVIIe siècle, il n'y avait pas de distinction entre les jeux des enfants et des grands. Tous les âges et toutes les classes sociales se plaisaient aux mêmes contes de fées et aux mêmes chansons égrillardes. Le souci éducatif des jeunes a conduit progressivement à moraliser ces usages et à réserver aux enfants les activités jugées les plus bénignes. Dans un même mouvement, ces activités, soudains considérées comme puériles, ont été abandonnées par les adultes :

> « Ainsi les vieux contes que tous écoutaient à l'époque de Colbert et de Madame de Sévigné, ont été peu à peu abandonnés par les gens de qualité, puis par la bourgeoisie, aux enfants et au peuple des campagnes[259]. »

Cette invention de l'enfance comme période à part, cette « quarantaine » a profondément modifié l'ensemble des relations sociales :

> « Aujourd'hui notre société dépend, et sait qu'elle dépend, du succès de son système d'éducation. […] Notre monde est obsédé par les problèmes physiques, moraux, sexuels, de l'enfant[260]. »

L'isolement obsédant de l'enfance a fortement contribué à son idéalisation. Très vite, cette période, désormais mythifiée, a justifié le regard à la fois condescendant et nostalgique de l'adulte en quête d'un paradis perdu. Mademoiselle Lhéritier, conteuse née en 1664, a donné à ses transcriptions littéraires une tournure nettement archaïsante, dont elle s'expliquait ainsi :

> « Vous avouerez que les meilleurs contes que nous ayons sont ceux qui imitent le plus le style et la simplicité des nourrices[261]. »

Jean Perrot, traquant les effets de l'art baroque dans les contes de Charles Perrault, né en 1628, rappelle que l'auteur a vécu sa jeunesse à la fin de cette période artistique. Il explique son baroquisme par une réaction psychologique répandue chez les auteurs pour la jeunesse qu'il nomme « la nostalgie des conteurs[262]». Cette nostalgie des écrivains qui s'adressent aux enfants est indissociable de cette réinvention de l'enfance et de l'éducation enfantine décrite par Philippe Ariès à partir du XVIIe siècle. Nous nous proposons de retenir cette « nostalgie du conteur » comme concept-clé ouvrant à la compréhension des processus de création en

---

[258] HOLBROOK Morris et HIRSCHMAN Elizabeth, "The Experiential Aspects of Consumption: Consumer Fantasies, Feelings and Fun", *Journal of Consumer Research*, 1982, 9, 2, pp 132-140.
[259] ARIES Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, [Plon 1960] Seuil 1973 p 138.
[260] ARIES 1973 p 312.
[261] Citée par ARIES 1973 p 136.
[262] PERROT Jean , *Art baroque art d'enfance,* Presses universitaires de Nancy 1991, p 11.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

littérature pour l'enfant. Ce concept nous invite à explorer les relations entre la production d'une littérature pour la jeunesse et la volonté d'induction de normes sociales.

Pour Peter Berger et Thomas Luckmann, la typification réciproque d'actions habituelles crée des institutions. Ces institutions « contrôlent la conduite humaine en établissant des modèles prédéfinis de conduite »[263]. Cette entreprise de socialisation peut emprunter quatre modes de légitimation : préthéorique, préthéorique plus formalisé, théorique et celui des univers symboliques. C'est le dernier qui nous intéresse ici :

> « L'univers symbolique est conçu comme la matrice de toutes les significations socialement objectivées et subjectivement réelles. La société toute entière et la biographie complète de l'individu sont considérées comme des évènements prenant place à l'intérieur de cet univers[264]. »

Cette définition des activités artistiques et narratives rend compte de la lourde inertie des modèles sociaux proposés par la littérature. Face à une réalité toujours en changement, la fonction de conservation des univers symboliques imaginée par Berger et Luckmann pour définir l'œuvre d'art vient en appui de la « nostalgie du conteur » évoquée par Perrot.

Les productions adressées aux enfants sont particulièrement chargées d'arrière-pensées normatives. Delaisi de Parseval et Lallemand insistaient déjà en 1980 sur les deux principales caractéristiques des manuels de puériculture : leur vocation à conditionner les futurs adultes et leur incapacité à actualiser les normes transmises :

> « Aussi le discours sur le maternage n'a-t-il pas pour fonction d'assurer la survie du nourrisson, ou du moins est-ce là sa fonction la plus mineure ; il a surtout pour rôle de permettre la reconduction de la société dans ses spécificités du moment, donc de conditionner l'enfant à reproduire les conduites nécessaires à l'adulte ; d'où sa cohérence et son relatif immobilisme dans des sociétés agricoles africaines, assez stables ; d'où son inadaptation et ses changements fréquents en Occident, où chaque décennie apporte son comptant de nouveautés techniques, de modifications politiques, et d'évolution des aspirations des groupes sociaux. Car tel est le drame et le comique de cette puériculture : résultante d'un ensemble de données techniques et sociales du moment, elle se veut conditionnante, et prétend former un futur citoyen adapté ; mais elle ne peut réaliser que l'adéquation de l'enfant au milieu présent, c'est-à-dire du futur adulte à un environnement déjà périmé[265]. »

Cette rémanence des lectures enfantines dans l'écriture adulte a été plus souvent relevée de manière péjorative par des chercheurs intéressés par l'évolution des valeurs. Dans un essai à vocation descriptive et normative, la psychologue féministe Elena Gianini Belotti a analysé dans les années 1970 le conditionnement social des filles dans la petite enfance. Elle a porté un regard sans indulgence sur les rôles attribués aux femmes et aux hommes dans la littérature enfantine et conclu à un décalage marqué entre les types proposés par les auteurs jeunesse et les pratiques réelles de leur temps :

> « Non seulement les auteurs de livres pour enfants ne font pas l'effort d'inventer de nouvelles valeurs, mais en plus, ils proposent des modèles tout à fait dépassés par la réalité sociale du moment[266]. »

La tendance à la nostalgie dans les représentations proposées aux enfants fait parfois l'objet d'une attention plus distancée, comme chez Irène Pennacchioni. Elle s'est attachée à analyser avec bienveillance les stéréotypes des personnages de la bande dessinée et des récits illustrés.

---

[263] BERGER Peter, LUCKMANN Thomas 1996, p. 78-79.
[264] BERGER Peter, LUCKMANN Thomas, 1996, p. 133.
[265] DELAISI de PARSEVAL, LALLEMAND 1998 p 251.
[266] GIANINI BELOTTI Elena, *Du côté des petites filles,* Des femmes 1973, p 139.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Elle a décrit, particulièrement dans les publications antérieures à 1970, une typologie figée et datée des personnages[267].

La part de l'enfance dans le processus de création par l'artiste adulte est cependant rarement évoquée. Si cet aspect avait quelque réalité, ce ne seraient pas seulement les normes, mais aussi les formes prisées dans l'enfance qui se réinviteraient dans l'œuvre de l'adulte, à son insu, sous forme de rémanence. Le témoignage de la romancière Colette Vivier qui expliquait en 1956 comment elle s'y prenait pour écrire un livre pour enfants reste isolé, mais vient à l'appui de cette hypothèse. Elle mentionnait le recours à une matrice narrative puisée dans sa propre enfance et qui écrivait pratiquement à sa place :

> « A mon avis, on ne peut écrire un bon livre pour les enfants si l'on reste à l'extérieur de leur monde. Pour y entrer, pour y rentrer plutôt, on doit rejoindre sa propre enfance, afin d'être de plain-pied avec ses personnages et d'en arriver, à mesure que l'histoire se déroule, à se laisser entraîner par eux[268]. »

Lorsqu'en 1985, Isabelle Jan rééditait son essai de 1969 sur la littérature enfantine, elle concluait son ouvrage par une définition de la littérature pour la jeunesse fondée sur la nostalgie du conteur :

> « La seule image à retenir dans le cas qui nous occupe est celle d'un homme ou d'une femme aux écoutes de son enfance, comme chacun de nous, mais chez qui cette voix de l'enfance parle assez haut pour se former en mots, en phrases, en récits[269]. »

La transmission de normes est probablement une fusée à plusieurs étages, chacun amplifiant le freinage du mouvement général. Le premier étage serait constitué par l'inertie générationnelle des valeurs. Cette lenteur d'évolution serait accentuée lorsque le message normatif s'adresserait à des enfants. Nous posons enfin que la pesanteur de ce message est encore augmentée du poids de la stéréotypie dans la création littéraire et artistique, de la contrainte d'un schéma cognitif propre à l'acte artistique, de la détermination d'un geste de l'artiste, geste conservateur par nature. Le livre de fiction pour enfants consisterait donc essentiellement en un musée de valeurs.

La volonté, plus ou moins consciente, de perpétuer un modèle social incorporé par les acteurs adultes de l'édition jeunesse, aurait un effet conservateur, voire archaïsant. Ce décalage pourrait être dû au fait que le modèle transmis aurait été forgé dans l'enfance même des acteurs adultes et évoluerait avec difficulté. Cette tendance mimétique serait renforcée par l'empreinte très marquée de l'ethos littéraire et iconographique propre à la littérature pour la jeunesse sur les auteurs, éditeurs et prescripteurs. Cet effet retard que nous continuerons de nommer 'nostalgie du conteur' en hommage à Jean Perrot se maintiendrait d'autant plus facilement dans le livre pour enfants que ses lecteurs interviennent moins dans le choix du livre et sont plus dépendants de prescripteurs adultes que dans d'autres domaines éditoriaux. Cette situation serait susceptible d'installer un décalage entre un message de socialisation en partie obsolète, véhiculé par la littérature de jeunesse, et les besoins de socialisation actualisés, émis par d'autres groupes sociaux. Ce décalage serait beaucoup plus important dans l'album pour jeunes enfants que dans le roman destiné aux adolescents. L'innovation serait alors, pour une bonne part, la capacité de certains acteurs de l'édition à s'affranchir des modèles sociaux qu'ils ont incorporés dans leur propre enfance pour actualiser, promouvoir, inventer de nouvelles normes.

---

[267] PENNACCHIONI Irène, *La nostalgie en images, une sociologie du récit dessiné*, Librairie des Méridiens [1982] 2003.
[268] SORIANO Marc, « Charles Vildrac et Colette Vivier, ou le temps retrouvé », *Revue des livres pour enfants*, 141-1991, p 36.
[269] JAN Isabelle, *La littérature enfantine*, Les éditions ouvrières Dessain et Tolra, 1985 [1969], p 179.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

3. Définition du corpus

Le poids, dans les livres pour enfants, de cette contrainte morale avec effet retard, ainsi que le maintien d'une capacité d'innovation et d'adaptation à l'actualité et au contexte culturel, sont susceptibles d'être testés en évaluant ce rapport à travers le système de normes fortement polarisées, lié à la perception de la guerre.

Les caractéristiques du corpus principal seront comparées, selon les besoins, avec celles de corpus témoins :

- constitués pour la même période, autour d'autres thèmes de la littérature jeunesse, pour les moins de 12 ans ;
- produit pour les enfants sur le thème de la guerre avant 1970 ;
- représenté par le traitement contemporain de la guerre dans les livres pour adultes.

Ces corrélations permettront peut-être de tracer des frontières culturelles aux pratiques observées et à situer les limites de cette tendance archaïsante en fonction de l'âge du lecteur. Le corpus sera constitué par un échantillonnage de 300 livres de fiction destinés aux moins de 12 ans, albums, romans, pièces de théâtre, poésie, publiés ou réédités de 1980 à 2007.

o Le choix de la période

Nous avons vu que cette période couvrait d'intéressantes ruptures dans les modes d'action militaires et dans les systèmes de légitimation des guerres. C'est également une période de transition pour le livre jeunesse. Avec la décennie qui commence en 1980 s'ouvre une période de mutation dans la pratique éditoriale jeunesse, comme dans celle des livres destinés aux adultes. Christine Evain et Frédéric Dorel ont ouvert leur ouvrage-bilan sur l'industrie du livre sur ces mots :

> « Restée fortement familiale, voire artisanale, jusqu'au début des années 1980, l'édition française s'est depuis professionnalisée à marche forcée[270]. »

La production éditoriale pour enfants change au cours des années 1980-1990. Cette transformation avait été appelée par la mise en faillite de l'édition jeunesse française au cours de la décennie précédente. Christian Poslaniec rappelle que :

> « Le chiffre d'affaires du secteur qui représentait 14% de l'édition générale, chute à moins de 8% en 1973. Faute d'avoir évolué, les collections anciennes des grandes maisons spécialisées sont en perte de vitesse ; en 1989, toutes ont disparu sauf deux : la 'Rose' et la 'Verte'[271]. »

Les difficultés économiques ont poussé les acteurs du livre à se remettre brutalement en question. Les formes et les contenus du livre pour enfants s'en sont trouvés profondément modifiés. Ces mutations affectent de nombreux autres aspects : nombre de titres jeunesse, nombre de maisons d'édition, intérêt pour ce domaine de l'activité littéraire et éditoriale, spécialisation des formations des professionnels du livre. Un phénomène comparable a affecté la bande dessinée durant la même période, comme l'a relevé Luc Boltanski[272].

---

[270] EVAIN Christine, DOREL Frédéric, *L'industrie du livre en France et au Canada, perspectives*, L'Harmattan 2008, p 23.
[271] POSLANIEC Christian, *Des livres d'enfants à la littérature de jeunesse*, Gallimard, 2008, p 76.
[272] BOLTANSKI Luc, "La constitution du champ de la bande dessinée", *Actes de la Recherches en sciences Sociales*, 1, 1975, p.37-59.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Le nombre de livres pour enfants augmente, tout autant que l'intérêt qu'ils suscitent. Le centre de ressources de la Joie par les livres qui regroupe la totalité des livres pour enfants publiés en France depuis 1965, puisqu'il est alimenté par le dépôt légal, ainsi que tous les documents qui s'y réfèrent, est d'environ 250 000 ouvrages au total. Il a vu son fonds augmenter massivement entre 1980 et 1990.

2. Tableau : évolution du fonds de la Joie par les livres

Année de publication	Nombre de références de la Joie par les livres
1965	4955
1970	7680
1980	7500
1990	15812
2000	15848
2007	+ de 32000

Les titres publiés en 2007 n'ont pu être appréciés avec exactitude, puisque le seuil de blocage du logiciel de recherche bibliographique est de 32000 résultats. La production 2006 comptabilisée par le magazine *Livres Hebdo* du 27/02/07 était de 6989 titres en littérature jeunesse proprement dite.

Le nombre de maisons d'édition jeunesse augmente brutalement pendant la période considérée. La courbe se casse durant la décennie 1980-1990 et ne cesse de croître ensuite, comme le montre l'évolution numérique des éditeurs recensés sur le site Ricochet qui se consacre depuis 1997 à l'observation de la littérature jeunesse en France, avec une timide extension européenne.

3. Tableau : rythme de création de maisons d'éditions en France

Rythme de création de maisons d'éditions en France[273]						
avant 1899	de 1900 à 1949	de 1950 à 1969	de 1970 à 1979	de 1980 à 1989	de 1990 à 1999	après 2000
13	11	8	18	43	90	168

- **Le choix du corpus**

Le choix pour notre corpus d'œuvres de fiction, plutôt que d'ouvrages documentaires, s'explique par l'attention que nous portons à une expression moins contrôlée et moins rationalisée des valeurs.

La cible des lecteurs, essentiellement les moins de 12 ans, répond à la première étape des processus de socialisation, la socialisation primaire au sens de Berger et Luckmann, celle où l'enfant exerce une moindre résistance à l'influence des acteurs adultes.

[273] source : répertoire « éditeurs français » du site Ricochet, consulté en mars 2008 : www.ricochet-jeunes.org/listeditfr.asp

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Un corpus de 300 livres de fiction pour enfants ayant la guerre pour sujet a été composé en agrégeant les sélections de plusieurs prescripteurs sur le sujet de la guerre. Ces prescripteurs, dont les choix se recoupent plus ou moins, sont des bibliothèques municipales de Paris, les centres régionaux de documentation pédagogique de Créteil et de Nancy, la liste de référence 2007 de littérature établie par l'Education nationale, les sites associatifs Ricochet et Choisir-un-livre. Cet échantillon, sans prétendre à l'exhaustivité, est toutefois représentatif du travail des éditeurs et des prescripteurs sur le thème de la guerre.

L'analyse détaillée du corpus jeunesse contemporain qui comporte, rappelons-le, 300 titres, a été limitée pour les besoins de l'analyse détaillée de contenu à 149 ouvrages, ce qui suffit à saturer les catégories.

4. tableau : genres littéraires et origine des 149 ouvrages retenus pour l'analyse détaillée du contenu du corpus jeunesse contemporain

	productions francophones	traductions
roman, théâtre	50	36
album, conte, poésie	45	17

Deux échantillons-témoins ont été constitués afin de situer les tendances de la fiction contemporaine pour la jeunesse en rapport avec la guerre : un choix de livres anciens pour enfants et un choix de livres contemporains pour adultes.

L'échantillon ancien est constitué de 30 livres pour la jeunesse, édités en France entre 1870 et 1970. Notre sélection qui prétend refléter la production de ce siècle a isolé 18 romans et 12 albums. Un seul ouvrage a été traduit d'une langue étrangère. Une attention particulière a été portée à la diversité des dates de première publication, à la variation des préférences idéologiques, ainsi qu'au poids des collections éditoriales. Dans la liste fournie dans le répertoire bibliographique, les numéros des ouvrages anciens sont précédés d'un P. Lorsqu'ils sont munis d'un numéro simple, c'est qu'il s'agit de livres également présents dans le corpus contemporain sous forme de rééditions.

L'échantillon contemporain pour adultes rassemble 30 romans, édités en France entre 1980 et 2007. Sept de ces ouvrages sont des traductions. Leur choix a été confié à la bibliothécaire d'une médiathèque municipale dans une ville de 20 000 habitants environ[274]. Ce mode de sélection, conforme à l'élaboration de notre corpus contemporain de livres pour enfants, permet d'intégrer la dimension prescriptive à la constitution de l'échantillon. Ce principe n'a pu être appliqué à la liste de livres anciens pour enfants, du fait d'une très faible disponibilité de ces ouvrages.

Le placement des différents titres dans les catégories moins de 12 ans et plus de 12 ans pouvant varier considérablement selon les prescripteurs, l'inscription dans le corpus est le résultat d'une moyenne. Notons enfin que le nombre rond de 300 titres, en dépit de sa commodité pour les comparaisons statistiques, est purement le fruit du hasard.

[274] La requête était la suivante : Parmi les livres que vous recommandez régulièrement à vos lecteurs, sélectionnez 30 romans, dont un tiers environ de traductions, où le thème de la guerre soit central et qui aient été édités ou réédités en France entre 1980 et 2007.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

4. Plan

C'est la méthode envisagée pour cette enquête qui dicte ici un plan où se trouvent séparés, pour les besoins de l'exposé, éthique et ethos, intentions et pratiques, alors qu'ils sont étroitement noués dans les œuvres. La guerre dans le livre contemporain pour enfants est abordée sous l'angle de ses valeurs explicites, puis de ses valeurs implicites. La dernière partie analyse les solutions mises en œuvre par les acteurs pour composer avec la violence. Après avoir interrogé la trace des intentions des producteurs dans les œuvres, nous nous attachons donc à comprendre et décrire les pratiques liées à la production éditoriale sur le thème guerrier, y compris dans ce qu'il a de plus embarrassant et de plus brutal.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

> « […] j'étais ramené par le flot sonore vers les jours de Combray […] où j'avais moi-même désiré d'être un artiste. En abandonnant, en fait, cette ambition, avais-je renoncé à quelque chose de réel ? La vie pouvait-elle me consoler de l'art ? »
> Marcel Proust
> *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, collection La Pléiade, 1954, III, p 158.

Deuxième partie

La dynamique des intentions

Nous avons vu que le philosophe phénoménologue Husserl redoutait les erreurs d'appréciation du réel que fausse l'intérêt du chercheur le plus consciencieux. Nous nous souvenons qu'il recommandait aux spécialistes des sciences sociales l'examen des intentionnalités des acteurs plutôt que la poursuite vaine d'une réalité évanescente. En interrogeant les intentions des auteurs du livre pour enfants sur la guerre, nous ne progresserons sans doute que peu dans notre connaissance de la littérature de jeunesse, partie qui sera davantage traitée dans la troisième partie de ce travail, et encore moins dans celle des conflits guerriers. Mais nous aurons l'occasion de cartographier le système des valeurs qui portent certains auteurs vers ce sujet.

Nathalie Heinich a exploré à maintes occasions les ressources fournies au sociologue par la fiction[275]. Pour elle, elles sont de deux types, documentaires et imaginaires :

> « La plupart des fictions possèdent à des degrés divers, cette double visée : d'information sur le réel et de décryptage d'un imaginaire collectif. […] Comme le souligne Thomas Pavel, la fiction se situe entre le double principe de la « distance », propre à l'imaginaire, et de la « pertinence », propre à la référence au vécu[276]. »

Pour tracer un panorama de la fiction enfantine s'intéressant à la guerre depuis 1980, nous chercherons ici à mettre en évidence les positions et les valeurs explicites.

Dans un premier temps, nous examinerons les choix et voix des prescripteurs à qui nous avons emprunté le corpus. Nous situerons ensuite cet ensemble de livres contemporains, au terme d'un siècle de fiction enfantine sur la guerre, de la première guerre mondiale à la guerre contre Al-Qaïda. Nous nous demanderons comment les auteurs pour la jeunesse se réfèrent à leurs lectures enfantines, distinguant, à l'occasion, parcours nostalgiques de lecteurs et de conteurs. Nous explorerons les systèmes d'uchronie et d'utopie qui affectent ce segment éditorial, produits par le décalage temporel et spatial des auteurs dans leur relation à l'expérience guerrière. L'analyse des intrigues et des protagonistes de fiction sera ensuite appréhendée pour établir une typologie du rapport fictionnel à la guerre. La recherche des causes des conflits et de l'emploi de l'ironie dans ces ouvrages permettront enfin de décider du statut de la guerre dans le livre pour enfant, entre résultat d'un processus social ou objectif d'un procès moral.

---

[275] Cf. notamment HEINICH Nathalie, « Penser la fiction », dans *Critique*, n°666, 2002.
[276] HEINICH Nathalie, « La fiction comme document : régimes d'énonciation, régimes d'interprétation », dans BAUDORRE 2007, p 54.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 6

Choix et voix des prescripteurs

L'approche sociologique, choisie pour cette enquête, imposait de déterminer un corpus, non pas en fonction des qualités et contenus des ouvrages, mais en fonction des recommandations d'acteurs sociaux de la chaîne du livre. La définition de l'œuvre d'art par la reconnaissance, posée en préambule à cette étude, a également pour conséquence d'attirer l'attention du chercheur sur l'organisation des prescriptions.

Le corpus étudié qui comporte 300 titres a été constitué en avril 2008 en agrégeant les sélections de plusieurs prescripteurs sur le sujet de la guerre. Ces sept prescripteurs, dont les choix se recoupent plus ou moins, sont de nature variée. Il s'agit de deux bibliothèques municipales de Paris (Beaugrennelle et L'Heure joyeuse), de deux centres régionaux de documentation pédagogique (Créteil et Nancy), de la liste Education nationale 2007, de deux sites associatifs (Ricochet et Choisir-un-livre).

Notre enquête, commencée sur les sites internet des sept prescripteurs, a été complétée par deux entretiens.

1. Présentation des prescripteurs et de leur sélection

Les recommandations des sept prescripteurs considérés pour les livres de fiction sur la guerre accessibles aux moins de 12 ans sont ainsi réparties :

5. Tableau : structuration de la prescription

prescripteur	nombre de titres	représentativité dans le corpus
Bibliothèques municipales Beaugrenelle et L'Heure joyeuse	224	75%
CRDP de Créteil	39	13%
CRDP de Nancy	26	8%
Liste Education nationale de 2007, actualisant les listes 2002 et 2004	3	1%
Ricochet	98	32%
Choisir-un-livre	54	18%

La nature, les objectifs et les modes de fonctionnement de ces prescripteurs diffèrent considérablement.

La mairie de Paris comporte 58 établissements de prêt. La bibliothèque municipale de Beaugrenelle, dans le 15e arrondissement, est une médiathèque généraliste qui avait en 2008 un fonds de près de 25 000 livres pour la jeunesse, ce qui la place dans la fourchette haute des bibliothèques de quartier à Paris. La bibliothèque L'heure joyeuse, spécialisée dans la littérature jeunesse dès sa création en 1924, dispose d'un fonds de 40 000 ouvrages. Ce centre de ressources, situé dans le 5e arrondissement, assure également une fonction de conservation pour un fonds historique de la littérature pour enfants à partir du XVIIIe siècle[277].

[277] http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=145

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Les centres régionaux de documentation pédagogique sont des établissements publics nationaux à caractère administratif placés sous la tutelle du ministère de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche, compétents sur le territoire d'une académie. Les 31 CRDP français font partie avec le centre national (CNDP) d'un réseau national baptisé Services culture édition ressources pour l'Education nationale (SCEREN). Chaque CRDP enchâsse des centres départementaux (CDDP). Les missions de ces centres sont l'édition, la promotion et la fourniture de ressources éducatives aux enseignants. Ils participent à leur formation[278].

La liste de référence des ouvrages de littérature jeunesse, publiée pour la première fois en 2002 par le ministère de l'Education nationale, a été actualisée à deux reprises. La dernière version qui comptait 300 titres a été élaborée en octobre 2007 par les membres de la commission nationale de sélection des ouvrages de littérature de jeunesse pour l'école primaire, sous la présidence de Christian Poslaniec[279]. Elle avait vocation à être renouvelée par tiers tous les trois ans pour les titres couverts par le droit d'auteur[280]. Cette liste entendait répondre aux besoins de référence des professeurs. Elle a également pour objectif de favoriser, selon les mots du Ministre Luc Ferry en août 2006, « la mise en place d'une culture littéraire commune[281] ». De fait, la liste, indiquait le ministre, est indicative, mais non facultative. Dès 2004, le caractère autoritaire de cette prescription avait été assoupli : les enseignants devaient lire 10 ouvrages chaque année avec leurs élèves, dont 6 devaient être choisis dans cette liste. Dès sa création en 2002, cette liste a été perçue par les éditeurs comme un enjeu économique essentiel. Lieu de rencontre entre le marché et la culture, elle est l'objet de convoitises et de frustrations considérables qui rappellent le rôle déterminant de la prescription institutionnelle sur l'économie de la littérature pour la jeunesse. Brigitte Louichon évoque l'émoi de certains auteurs, effarés par les déséquilibres financiers induits par la mention ou non de leurs œuvres sur cette liste et qui fondèrent, à la suite de Thierry Lenain, un collectif « Non à la liste obligatoire »[282]. La liste n'a pas été rafraîchie en 2010, comme il était prévu de le faire. De l'avis d'un professeur des écoles, formateur de formateurs en littérature de jeunesse, la liste serait largement tombée en désuétude dans les établissements primaires[283].

L'association Ricochet - **c**entre **i**nternational d'**é**tudes en **l**ittérature de **j**eunesse a son siège à Charleville-Mézières[284]. En principe ouvert aux littératures espagnole et britannique et disposant de nombreux et prestigieux partenariats à l'étranger, l'association, subventionnée, notamment, par un conseil régional et un conseil général, s'intéresse surtout à l'actualité de l'édition francophone. La fréquentation du site, y compris par les enseignants, est intense. Ricochet reçoit en moyenne un million de connections annuelles. Il existe depuis 1997. L'association, créée en 1988 par Janine Despinette et présidée en 2008 par l'illustrateur

[278] http://www.crdp.ac-creteil.fr/index.html et http://crdp.ac-nancy-metz.fr/default.html
[279] http://eduscol.education.fr/D0102/liste-litterature-c2-2007.pdf
[280] Cette disposition a été introduite pour rassurer les éditeurs, particulièrement conscients des enjeux économiques liés à cette prescription. Les membres de la commission n'ont pu faire abstraction de cette contrainte commerciale et ont dû équilibrer leurs recommandations par maison d'édition.
[281] Communiqué de presse consulté en septembre 2008 sur http://www.education.gouv.fr/cid448/la-litterature-de-jeunesse-en-primaire.html
[282] LOUICHON Brigitte, « Valeurs et littérature à l'école primaire », dans RABATE Dominique, 2007 p 231.
[283] Entretien du 16/02/2011, informateur 16H.
[284] http://www.ricochet-jeunes.org

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Etienne Delessert, a trois salariés permanents, certains à temps partiel. En septembre 2008, la base de données comprenait 35 000 ouvrages[285].

L'association Choisir-un-livre est installée à Paris[286]. L'objectif principal de l'association qui organise des comités de lecture est de fournir aux adultes des informations sur le contenu des livres publiés en France. Le propos est clairement normatif comme l'indique la citation de Philippe Beaussant mentionnée et soulignée dans l'argumentaire du site :

> « Les livres importants sont ceux qu'on lit avant quinze ans. Ils vous marquent pour la vie : et pour cette raison, il est indispensable qu'ils soient bons... »

La liste du CRDP de Créteil ne comporte aucune notation, commentaire ou repérage thématique, autre que la guerre. La liste Education nationale classe uniquement les ouvrages par genre et âge de lecteurs et ne mentionne pas de thèmes. La sélection du CRDP de Nancy est assortie d'un résumé. Les notices des bibliothèques municipales de Paris ne comportent ni notation, ni commentaire, ni résumé, mais mentionnent le thème ou les thèmes principaux. Les sélections de Ricochet et de Choisir-un-livre sont plus prolixes. Il est possible d'y trouver, selon les ouvrages, une notation, un résumé, un commentaire, une recommandation d'âge de lecture et des mots-clés.

2. mots-clés associés

L'analyse des mots-clés associés par les prescripteurs aux ouvrages du corpus présente une double importance. L'indexation est d'abord un instrument majeur de la prescription puisqu'elle détermine l'accès du lecteur au livre. L'indexation est également le résultat d'un choix portant sur le contenu de l'ouvrage. Elle est donc révélatrice de la grille de lecture et du système de valeurs en usage chez chaque prescripteur. L'association d'un mot-clé à une œuvre influe considérablement sur sa réception. Cette pratique doit être rapprochée de ce que Jean-Pierre Esquenazi nomme la « déclaration »[287]. Cette déclaration est un commentaire qui transforme l'objet en œuvre en affirmant publiquement sa qualification et sa reconnaissance en tant que telle. Elle émane d'abord des maisons d'édition. Elle est ensuite reprise, amplifiée ou au contraire assourdie par les prescripteurs. Cette déclaration oriente à la fois la nature et l'intérêt que mérite l'œuvre. Elle pave l'interprétation que lui donnera le lecteur. Recourant à une formulation qui rejoint la terminologie et l'esprit de la cadre-analyse de Goffman, Jean-Pierre Esquenazi résume ainsi l'effet de cette déclaration qui fonctionne comme un mode d'emploi de l'œuvre :

> « Nous ne savons regarder une œuvre qu'à la condition de la situer à l'intérieur d'un cadre[288]. »

Le système de valeurs, traduit par ce jeu d'étiquettes, est particulièrement prégnant chez les prescripteurs qui ont une représentativité faible dans le corpus, c'est-à-dire tous sauf les bibliothèques municipales de Paris (cf. le tableau 1 « structuration de la prescription » ci-dessus). En effet, plus leur liste de livres est courte, plus ils ont éliminé d'œuvres et plus leurs choix sont aisément lisibles. Parmi ces cinq instances de recommandation, deux seulement fournissent des notices mentionnant les mots-clés secondaires associés à la guerre. Il s'agit des associations Ricochet et Choisir-un-livre. Leurs réseaux de mots-clés seront comparés à celui, plus neutre, des bibliothèques parisiennes. Avant d'étudier le système de repérage

[285] Entretien du 19/09/08 avec la directrice de rédaction.
[286] http://www.choisirunlivre.com/
[287] ESQUENAZI 2007, p 70.
[288] ESQUENAZI 2007, p 81.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

thématique des prescripteurs faiblement représentatifs, il convient d'exposer comment fonctionnent les divers systèmes d'indexation thématique en vigueur en France.

3. Les systèmes d'indexation thématique en vigueur

De nombreuses bibliothèques de prêt, notamment les bibliothèques municipales de Paris, établissent les notices de leur catalogue à partir de RAMEAU, Répertoire d'autorité-matière encyclopédique et alphabétique unifié. Certaines bibliothèques publiques, toutefois, travaillent à partir du répertoire d'Electre[289]. C'est le cas, par exemple, des médiathèques de Marseille. La base de données d'Electre est établie à partir des données fournies par les éditeurs au Cercle de la librairie. D'autres organismes encore, classent les nouveaux titres qu'ils reçoivent dans des collections établies sans base nationale et qui relèvent de leur tradition propre.

C'est le cas de l'association Ricochet dont la directrice de rédaction déclarait en septembre 2008 :

> « Il s'agit d'un système de repérage thématique qui s'est constitué petit à petit et s'est organisé progressivement entre thèmes principaux et thèmes secondaires. Le repérage des domaines, lui, est récent ; il a été lancé il y a un an à peu près. Même si le classement n'est pas toujours satisfaisant, il est très difficile ensuite de le modifier, de le hiérarchiser différemment. L'introduction même de nouveaux thèmes est à pratiquer avec précaution, car nous ne pouvons reprendre l'indexation des 35 000 livres déjà répertoriés. »

Le répertoire RAMEAU est, depuis 1987, le résultat d'un travail collectif mené sous l'égide de la Bibliothèque nationale de France[290]. Mis à jour régulièrement, le répertoire fait l'objet d'une publication complète sur papier et d'une publication partielle sur internet[291]. Les règles d'indexation de Rameau sont expliquées sur http://rameau.bnf.fr/utilisation/introduction2.htm. Le principe consiste essentiellement à établir, pour l'indexation, le choix d'une « vedette ». Les termes équivalents sont entrés dans la notice en tant que « termes exclus ». Les vedettes peuvent être déclinées en « vedettes multiples ». Il s'agit d'un travail collectif effectué par des bibliothécaires professionnels. Les choix sont actualisables en permanence à la demande des utilisateurs qui peuvent soumettre leurs demandes de modification via le site de Rameau/BNF. Le résultat du repérage thématique est donc susceptible d'une neutralité satisfaisante.

Un entretien avec une bibliothécaire de la Bibliothèque municipale de Paris-Beaugrenelle introduit une comparaison entre les différents systèmes :

> « Nous on suit les indications du catalogue Opale plus. Pour l'instant, on continue à cataloguer nous-mêmes, mais par la suite, d'ici un an en principe, on aura par le biais de l'informatique une copie des notices rédigées par la BNF. Mais dans le domaine des livres pour enfants, bien sûr, ils en font moins.
> - Le catalogue Rameau n'est pas exhaustif pour les livres pour enfants ?
> - Je veux parler seulement de celui qui est édité sur Opale plus. Sinon vous avez une édition sur papier qui est complète. Mais il faut toujours vérifier par rapport à la BNF parce qu'il y a des changements.
> - A la BNF, les choix sont établis à partir des données fournies par les éditeurs ?

---

[289] Sur la nature et la mission d'Electre, voir EVAIN, DOREL, 2008, pp 44-45.
[290] http://rameau.bnf.fr/informations/produits.htm
[291] *Guide d'indexation RAMEAU*, 6e édition en 2004, Lavoisier et catalogue BN-Opale plus sur le portail internet de la BNF :
http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherche_simple_champ_unique.jsp;jsessionid=0000TA0oh7N6gn95jUaXgVgJyMn:-1?nouvelleRecherche=O&nouveaute=O&host=catalogue

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- Non, les éditeurs fournissent des indications dans Electre. Mais dans Electre, il y a parfois des erreurs. La BNF fait un travail collectif indépendant[292]. »

4. Comparaison des repérages thématiques visibles

Fondées sur le système hiérarchisé RAMEAU, les notices consultables sur le catalogue en ligne des bibliothèques municipales de Paris donne seulement accès aux thèmes vedettes. Les autres composantes thématiques associées, tout comme les vedettes exclues, ne sont pas connues de l'internaute. Les informations sont donc laconiques.

Les classements de Ricochet et de Choisir-un-livre ne sont pas pyramidaux. Ils agrègent, sur un même niveau de pertinence, plusieurs mots-clés pour chaque livre et constituent donc une source importante d'informations sur les valeurs associées à chaque ouvrage[293].

Le catalogue des mots-clés de Ricochet comprenait, en avril 2008, 14 domaines, 113 thèmes principaux et 591 thèmes secondaires. La différence entre thèmes principaux et secondaires n'y constituait pas toujours une véritable hiérarchisation. Par ailleurs la liste des thèmes manquait parfois de cohérence. On trouvait par exemple, parmi les thèmes principaux des entrées en concurrence, comme « guerre-conflit », « histoire » et « histoire-seconde guerre mondiale ». Le roman *Le secret de Rachel*, n°255 de notre corpus, y apparaissait dans le thème principal « histoire-seconde guerre mondiale », mais pas dans le thème principal « guerre-conflit ». Chez Ricochet, en avril 2008, le nombre total de termes susceptibles d'être mentionnés dans une notice était donc de 718.

La catégorisation de Choisir-un-livre est complètement horizontale et comptait 560 entrées en avril 2008[294].

Dans le tableau consultable en annexe I, les thèmes ou domaines choisis par les prescripteurs pour les ouvrages du corpus ont été rassemblés en neuf grandes catégories définies par l'enquêteur : guerre, repérage spatio-temporel, instruction civile et morale, livre et genres littéraires, divertissement, sport et santé, animaux et nature, sentiments et famille, thèmes isolés. A l'intérieur sont classés les mots-clés portant des dénominations choisies par les prescripteurs. Ce rangement permettra d'apprécier le poids relatif de chaque catégorie par rapport au nombre de titres de la liste du prescripteur. Les différences révèleront aussi des écarts dans les systèmes de valeurs défendus par chaque équipe de prescription.

o Deux conceptions de la guerre

Un premier examen permet d'opposer deux conceptions de la guerre : une présentation soit universalisée, soit située. Plus le prescripteur a reconnu aux ouvrages qu'il catégorise un intérêt spatio-temporel, moins il est porté à les faire entrer dans une rubrique consacrée à la guerre en général.

[292] Informateur 3F, entretien du 01/04/2008.
[293] Il convient de noter que, depuis notre enquête et l'entretien mené avec la direction de l'association, le système d'indexation de Ricochet a été réorganisé.
[294] http://www.choisirunlivre.com/liste_theme.php5.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

6. Tableau : comparaison des repérages thématiques visibles (extrait n°1)

Bibliothèques Paris (mode exclusif)		**Ricochet (mode agrégatif)**		**Choisir-un-livre (mode agrégatif)**	
guerre	100%[295]	guerre	62%	guerre	105%
Repérage spatio-temporel	7%	Repérage spatio-temporel	246%	Repérage spatio-temporel	18%

Les trois prescripteurs diffèrent également par le degré de moralisation de leurs choix. Les bibliothèques de Paris n'ont pas du tout repéré le potentiel d'éducation civique et morale de leurs ouvrages dont le thème principal est la guerre. Les deux associations l'ont en revanche pris en compte. L'importance du critère moral accompagne une préférence marquée pour les guerres situées. Contrairement à une idée reçue, il semble donc que le fait d'exposer les circonstances d'un conflit ne puisse être assimilé à une justification de la guerre. Stéphane Audoin-Rouzeau, inventoriant les difficultés éprouvées par le chercheur à se saisir de la guerre, fait état de ce soupçon et cite Karl Barth :

> « Expliquer le mal, c'est effacer le scandale ; c'est d'une certaine façon l'accepter comme naturel, comme inévitable ; expliquer le mal, c'est au fond le nier[296]. »

A l'inverse, le tableau ci-dessous suggère qu'une conception universalisante de la guerre n'entraînerait pas nécessairement une vision normative et démonstrative de la littérature de jeunesse.

7. Tableau : comparaison des repérages thématiques visibles (extrait n°2)

Bibliothèques Paris (mode exclusif)		**Ricochet (mode agrégatif)**		**Choisir-un-livre (mode agrégatif)**	
Repérage spatio-temporel	7%	Repérage spatio-temporel	246%	Repérage spatio-temporel	18%
Instruction civique et morale	0%	Instruction civique et morale	42%	Instruction civique et morale	12%

Un regard moralisateur sur la guerre semble également favoriser l'accent mis sur les sentiments et émotions, notamment familiaux. Cette répartition suggère une attention particulière des deux prescripteurs associatifs pour des ouvrages psychologiques où prédomineraient des personnages enfantins victimes de conflits.

8. Tableau : comparaison des repérages thématiques visibles (extrait n°3)

Bibliothèques Paris (mode exclusif)		**Ricochet (mode agrégatif)**		**Choisir-un-livre (mode agrégatif)**	
Repérage spatio-temporel	7%	Repérage spatio-temporel	246%	Repérage spatio-temporel	18%
Instruction civique et morale	0%	Instruction civique et morale	42%	Instruction civique et morale	12%
Sentiments-famille	1,3%	Sentiments-famille	35%	Sentiments-famille	20%

[295] Le pourcentage mesure la place de la catégorie thématique dans le corpus du prescripteur.
[296] AUDOIN-ROUZEAU, 2008, p 21.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La précision des repérages thématiques de sites Ricochet et Choisir-un-livre invite à les comparer afin de dégager des tendances axiologiques liées à la guerre.

- **Les traits spécifiques à l'association Ricochet**

Nombre total sur Ricochet de livres de fiction – 12 ans qui traitent de la guerre et de la seconde guerre mondiale : 98
Nombre de mots-clés associés à ces ouvrages : 101

Les grands thèmes rassemblant les mots-clés choisis par Ricochet ont été définis et organisés par l'enquêteur. Cette présentation met au clair un système d'indexation mal maîtrisé. Le nombre de mots-clés rencontrés est presque équivalent au nombre d'ouvrages du corpus, ce qui se traduit par un émiettement thématique très important. Le système de classement, par ailleurs, est redondant, imprécis et peu exhaustif :

- souvent redondant : par exemple le thème « seconde guerre mondiale » est systématiquement associée au thème « histoire » et au domaine «histoire, pays, géographie, atlas ». Dans les notices, la catégorie « amour » voisine tout aussi régulièrement avec celle de « amour, amitié, famille, relation à soi, aux autres » ;
- peu précis, comme le domaine « aventure, policier, espionnage, fantaisie, science-fiction » ;
- peu exhaustif, comme dans le cas des repères spatiaux mentionnés pour certains livres et pas pour d'autres.

Ce classement est cependant révélateur des centres d'intérêt des organisateurs de Ricochet. Le classement « Guerre/Conflit » sans « Histoire, pays, géographie, atlas » et sans repères spatiaux-temporels précis ne concerne qu'un seul livre. Les thèmes rassemblés dans la catégorie « repérage spatio-temporel » du tableau sont surreprésentés et sont mentionnés plusieurs fois par notice. Ils obtiennent un taux de 246% de la partie Ricochet de notre corpus. A en croire donc l'organisation des mots-clés dans le classement de Ricochet, la guerre en littérature pour enfants ne serait donc pas universalisée mais, au contraire, systématiquement repérée. D'ailleurs les termes « guerre/conflit » et « paix/pacifisme » ne représentent, paradoxalement, que 62% de la sélection Ricochet de notre corpus. A ce propos, la directrice de rédaction de l'association livre une information utile pour comprendre la genèse de cette orientation thématique :

> « La personne qui s'occupait du classement thématique avant moi était historienne et ce n'a pas été sans incidence sur le classement. »

La catégorisation de Ricochet fait apparaître une prédominance de la Deuxième guerre mondiale sur les autres périodes historiques et, au sein de cette période, un intérêt majeur pour les persécutions souffertes par les juifs : 44 mentions pour le deuxième conflit mondial contre 2 pour le premier ; 12 mentions pour « holocauste » contre 4 pour « résistance ». Parmi les valeurs ou contre valeurs qui reviennent souvent au chapitre de l'instruction civique, sociale et morale, la stigmatisation de l'antisémitisme retient 9 fois l'attention des rédacteurs des notices, un peu plus que les références au domaine entier de « citoyenneté-tolérance-société » (7).

La représentation importante de notre secteur « instruction civique et morale » (42% du corpus Ricochet) et des mots-clés « souvenir-mémoire » (11) ou « recherche, réflexion sur la littérature jeunesse et son environnement » (8) suggère l'importance du rôle commémoratif et pédagogique confié par les organisateurs du site à la littérature pour enfants. Là encore,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

l'entretien avec la responsable de Ricochet permet de trouver une explication de cette tendance dans le profil professionnel des rédactrices des avis de lecture du site :

> « Pour la rédaction des avis de lecture et le choix des thèmes, je suis aidée par des collaboratrices ponctuelles qui ont toutes des fonctions extérieures en lien avec le livre, mais parfois dans des domaines différents : librairie, bibliothèque…et. Nous sommes six en tout à nous partager la lecture des ouvrages que nous avons sélectionnés dans la production adressée par les éditeurs. »

Notons que le thème de l'identité ne concerne, selon Ricochet, qu'un seul titre de sa sélection guerre.

- **Les traits spécifiques à l'association Choisir-un-livre**

Nombre total sur Choisir-un-livre de livres de fiction – 12 ans qui traitent de la guerre : 54
Nombre de mots-clés associés à ces ouvrages : 35

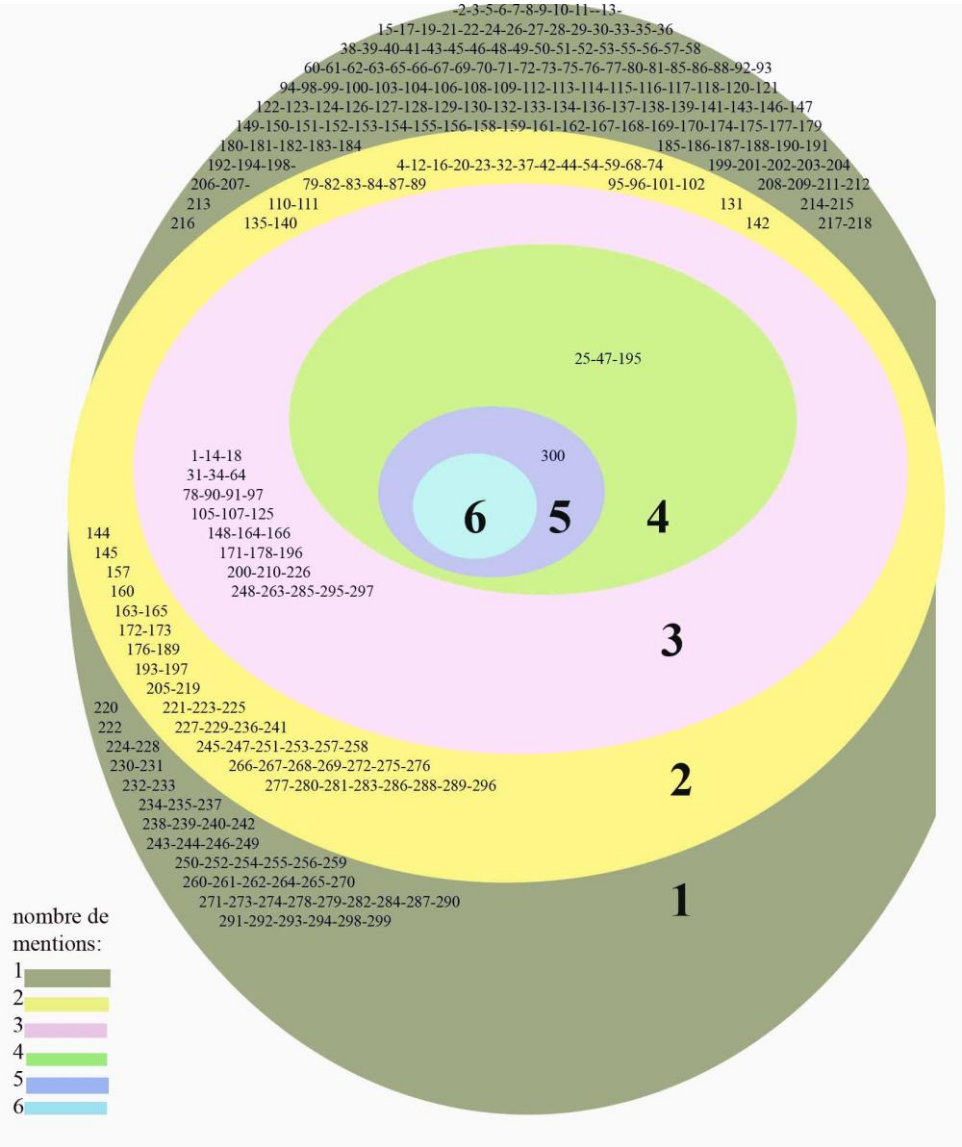
Les défauts rencontrés dans le système d'indexation de Ricochet - émiettement thématique, manque d'exhaustivité – sont également présents, à un degré moindre, dans la sélection de Choisir-un-livre. En revanche, l'approche de la guerre est radicalement différente. Les thèmes privilégiés par les rédacteurs de Choisir-un-livre révèlent une approche universalisée de la guerre (105% des 54 titres de la sélection). Le repérage spatio-temporel des conflits est plus pauvre. Il ne représente que 18% de leurs ouvrages.

5. Consensus et désaccords sur le choix des ouvrages entre les sept prescripteurs

Les recoupements entre les listes des sept prescripteurs peuvent être analysés en nombre de mentions pour chaque titre. Dans le graphique suivant, les titres, repérables par leur numéro d'ordre, sont classés en six catégories selon leur popularité. Plus un livre est recommandé fréquemment, plus il se situe près du centre du graphique.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

11. <u>La convergence des prescriptions</u>



Ce graphique met en évidence l'éclatement des prescriptions. La majorité des titres est placée dans les deux cercles les plus éloignés du centre :

- 198 titres ne sont cités qu'une seule fois ;
- 71 titres sont cités par deux prescripteurs.

Au total, ce sont donc 269 livres, soit 89% du corpus, qui ne font pas l'objet d'une large recommandation. Ce résultat qui atteste de la forte indépendance des prescripteurs les uns par rapport aux autres, valide le choix des listes retenues pour la constitution du corpus.

Les quatre cercles les plus centraux rassemblent les titres mentionnés par trois à sept prescripteurs. La répartition par cercle est la suivante :

- 27 titres sont cités trois fois ;
- 3 titres sont cités quatre fois ;
- un titre est cité cinq fois : *Zappe la guerre* de Pef, Alain Serres et Geneviève Ferrier, album publié en 1998 aux éditions Rue du monde ;
- aucun titre n'est cité par tous les prescripteurs.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

- **Les livres cités une seule fois**

Au regard des contenus des livres cités une seule fois, les choix isolés des prescripteurs semblent légitimes. Une exception, toutefois, est à signaler. Sur la liste du CRDP de Créteil figure un roman sans rapport évident avec la guerre : le n°114, *Je ne joue plus*. Ce roman de Jean-Jacques EYDELIE évoque son expérience des malhonnêtetés dans le monde du football. Notre corpus étant constitué à partir des prescriptions et non des contenus, ce titre y est maintenu.

L'ensemble des titres cités une seule fois mérite, par son importance numérique, une analyse plus détaillée de la répartition interne des choix entre prescripteurs. Une fois mise de côté, la catégorie la plus nombreuse, constituée par les ouvrages cités uniquement par les deux bibliothèques municipales de Paris dont le repérage neutre fait obstacle à l'interprétation axiologique, il reste 56 titres, ainsi répartis :

- 4 titres mentionnés par le CRDP de Créteil (n° 8-45-114-138), soit 10,2% de sa liste « guerre ». ;
- 5 titres mentionnés par le CRDP de Nancy (n° 88-115-183-230-264), soit 19,2% de sa liste « guerre ». ;
- 20 titres mentionnés par l'association Ricochet (n°3-46-49-53-58-81-98-103-112-127-151-155-159-168-180-191-224-252-271-274), soit 20,4% de sa liste « guerre ». ;
- 27 titres mentionnés par l'association Choisir-un-livre (n°5-7-11-15-22-41-50-60-72-76-80-93-143-179-186-198-199-218-234-246-249-257-262-286-287-293-294), soit 50% de sa liste « guerre ». ;
- 0 titres mentionné par la liste Education nationale, soit 0% de sa liste « guerre ».

La liste Education nationale ne comporte que trois livres sur le thème de la guerre, lesquels sont tous cités par deux autres prescripteurs également, attestant d'un choix très conformiste, mais finalement peu révélateur, en raison d'un échantillon très limité. Les taux d'individualisation sont plus probants chez les autres prescripteurs. Le CRDP de Créteil, avec un pourcentage de choix isolés de seulement 10,2%, offre une prescription très consensuelle. A l'inverse, l'association Choisir-un-livre dont la moitié de la liste est originale, se démarque très nettement des autres instances de recommandation. Il est à noter que la direction de cette association approchée à deux reprises, s'est toujours refusée à un entretien.

Pour compléter l'approche quantitative des livres élus une seule fois par les prescripteurs, il est tentant de comparer la structuration interne de ces choix exceptionnels dans chaque liste.

9. Tableau : choix isolés des prescripteurs

prescripteur	**albums**	**romans**	**diversification éditeurs**	**Publiés avant 1990**	**Publiés avant 2000**	**Publiés à partir de 2000**	**Nombre de livres**
Créteil	3 – 75%	1 – 25%	4 – 100%	0	0	4 – 100%	4
Nancy	3 – 60%	2 – 40%	5 – 100%	3 – 60%	1- 20%	1 – 20%	5
Ricochet	8 – 40%	12 – 60%	13 – 65%	1 – 5%	6 – 30%	13 – 65%	20
Choisir un livre	10 – 37%	17 – 62%	19 – 70%	1 – 3%	2 – 7%	24 – 90%	27

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Les deux CRDP se distinguent par leur intérêt majoritaire pour les albums, plus faciles à étudier en classe maternelles et primaires, alors que les choix des deux associations reflètent la prédominance générale de la production de romans sur ce thème. Les quatre prescripteurs font preuve d'une grande diversification dans les citations d'éditeurs, suggérant ainsi à la fois la présence d'une offre très éclatée entre les maisons d'édition et l'indépendance de ces prescripteurs par rapport aux producteurs. L'analyse des dates de publication ne présente pas de surprise pour les associations Ricochet et Choisir-un-livre qui donnent la priorité aux ouvrages récents, sans négliger quelques classiques des décennies précédentes. Le tout contemporain du CRDP de Créteil s'explique sans doute pour la commodité des achalandages en classe. L'intérêt prépondérant du CRDP de Nancy pour des ouvrages anciens trouve peut-être sa justification dans une ressource peu nombreuse en ouvrages portant sur l'expérience de la Première guerre mondiale en Lorraine.

- **Les livres plébiscités**

Les 31 livres, particulièrement cités, font ici l'objet d'une analyse rapide de leur contenu, notamment à partir de leur indexation thématique nuancée chez Ricochet et Choisir-un-livre. Nous tenterons ainsi de cerner les critères de ce consensus, tout autant que les valeurs particulières défendues par les deux prescripteurs les plus expansifs.

Pour situer les difficultés de cette enquête, il suffit sans doute de dire que l'album le plus réputé du corpus n'est pas particulièrement célébré par aucune des deux associations. Le n°300, *Zappe la guerre*, l'ouvrage le plus souvent cité, décrit avec humour le retour de ses poilus morts dans un village français d'aujourd'hui. Ignoré par Chosir-un-livre, il est uniquement assorti par Ricochet de thèmes marquant le repérage spatio-temporel. Le commentaire mentionné sur le site Ricochet n'est pas original, il reproduit la notice de l'éditeur. En revanche, les jeunes lecteurs ont été nombreux à poster des messages de commentaires, attestant du succès public de l'album et de son utilisation en classe[297].

- Les subjectivités flagrantes des associations Ricochet et Choisir-un-livre

Les choix de l'association Ricochet se portent avec entrain vers les aspects historiques des ouvrages les plus connus, en négligeant parfois d'autres pistes de lecture. Le n°25, *Bouche cousue,* pourvu de quatre recommandations, est un album sur la censure dans un pays en guerre, l'Algérie. Les thèmes retenus par Ricochet relèvent du repérage spatio-temporel et de l'instruction civique et morale. Le n°105, *Il faut désobéir,* est un album évoquant l'insoumission d'un policier français qui sauve une famille juive pendant la deuxième guerre mondiale. Le repérage de Ricochet est historique et mémoriel. Le n°107, *Il s'appelait… le soldat inconnu,* est un roman recréant la vie, les sentiments et l'identité du soldat inconnu. Ricochet le rattache à la première guerre mondiale. Le n°166, *La maison des quatre-vents,* est un roman sur la vie difficile d'une famille à Paris pendant la deuxième guerre mondiale. Le repérage de Ricochet est évidemment historique. Le n°263, *Tant que la guerre pleurera,* est un roman qui met en parallèle le destin de quatre adolescents pris dans le conflit israélo-palestinien. Ce texte, très apprécié de Ricochet, est abondamment et précisément replacé dans son contexte historique et géographique à l'aide des mots-clés. Le choix entre histoire et un autre thème est le plus souvent tranché, chez Ricochet, en faveur de la première catégorie. C'est le cas du n°285, *Une promesse pour May,* un roman traduit de l'anglais britannique. Le jeune héros anglais, au cours d'un voyage dans le temps, rencontre May aux prises avec la

[297] Consultation du site en septembre 2008.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

deuxième guerre mondiale. Le texte qui mêle science-fiction et roman historique n'est repéré qu'historiquement par Ricochet.
Pourtant ce parti-pris historique de l'association Ricochet est parfois difficile à maintenir, comme pour le n°91, *La guerre,* un album où la guerre est transformée en un duel de couleurs. Les mots-clés choisis par Ricochet hésitent entre une vision historique et universaliste de la guerre, tout en insistant sur les valeurs morales et le thème de la couleur. Le même embarras est perceptible avec le n°210, *Le petit soldat,* un album traduit du néerlandais. De retour dans son village, un soldat aux traits enfantins lutte avec ses souvenirs. Le repérage de Ricochet se disperse entre la guerre universalisée et la référence à l'histoire, ici bien acrobatique.

L'association Choisir-un-livre mentionne souvent pour les déconseiller certains livres jugés violents. Ses censeurs prisent une approche édulcorée de la guerre. Le n°148, *L'oiseau-bonheur,* est un album où un jeune enfant, confronté à la guerre, est obligé de choisir entre un oiseau en cage et sa méchante marraine qui le lui a offert. Choisir-un-livre déconseille ce livre dont le graphisme, la typographie et le message sont jugés violents et déstabilisants. Au contraire, le rédacteur de Ricochet en apprécie le message juste et universel, ainsi que la qualité de la mise en page. Le n°171, *La marraine de guerre,* est un roman. Le héros rêve depuis sa tranchée à sa mystérieuse marraine de guerre. Choisir-un-livre recommande particulièrement ce livre de guerre, documenté et pudique.

Par ailleurs, les relecteurs de Choisir-un-livre semblent parfois mal à leur aise quand ils sont confrontés à des conflits contemporains, sujets à polémique en France. Leur appréciation diffère souvent de celle de Ricochet. Le n°195, On se *retrouvera,* cité quatre fois également, est un album traduit de l'américain. Il raconte la guerre de Bosnie vue par les yeux d'un petit réfugié, probablement croate bien que cela ne soit pas précisé dans l'ouvrage et contraint à abandonner sa maison et ses poissons rouges. Repéré par les mots « guerre/déracinement », le livre n'obtient qu'une note moyenne chez Choisir-un-livre qui souligne, sans expliquer, le contenu trop « politique » de l'album et s'émerveille devant l'esthétique de l'illustration, très picturale comme c'est souvent le cas dans l'édition américaine. Le repérage de Ricochet ne mentionne pas la Bosnie et le commentaire tient en une ligne.
En revanche, deux des théâtres d'engagements récents des Etats-Unis servent de cadre à deux livres très appréciés par l'association Choisir-un-livre. Le n°18, *La bibliothécaire de Bassora,* est un album traduit de l'américain qui raconte l'action d'une Irakienne attachée à sauver des livres de la destruction. Repéré par les mots « livres/guerre » par Choisir-un-livre qui lui affecte sa meilleure note possible, tout en insistant sur le contexte historique du récit. Prisé aussi de Ricochet, l'album y est associé aux thèmes du livre, de l'Irak et de la guerre. Le n°200, *Parvana, une enfance en Afghanistan*, est un roman traduit de l'américain qui raconte la vie difficile d'une fillette sous le régime taleb. Présent dans le répertoire de Ricochet, ce livre n'y est pas repéré thématiquement. Choisir-un-livre lui associe les mots « guerre/intégrisme » et une note élevée.
A l'inverse, l'association versaillaise semble embarrassée par la polémique française autour de la Tchétchénie. Le n°34, *Le chardon tchétchène*, récits, racontent l'horreur de ce conflit vue par une enfant de Grozny et par un soldat russe. Ricochet met en valeur le traitement contextualisé de la guerre et le thème du rôle de la littérature. Il recommande ce livre à partir de 11 ans. Choisir-un-livre le réserve pour les grands adolescents, du fait d'un contenu violent, et lui affecte une note très basse. En désaccord flagrant avec le titre, les mots-clés inscrivent l'ouvrage dans une approche généralisée de la guerre.

Ricochet est généralement plus optimiste que l'autre association sur l'accessibilité des livres en fonction de l'âge des lecteurs. Nous ne donnerons ici qu'un exemple de cette habitude, le

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

roman n°31, *Champ de mines*. Il raconte l'histoire d'un enfant africain, poursuivi par la faim et la guerre civile. Les repérages insistent sur le contexte spatio-temporel et sur l'instruction civique et morale, tandis que les commentaires soulignent la dureté poignante du texte. Ricochet conseille ce roman à partir de 8 ans, Choisir-un-livre à partir de 13 ans.

Les deux associations ont en commun de concentrer leur intérêt pour le traitement de la guerre sur les romans, plutôt que sur les albums destinés aux tout-jeunes. Cette propension les amène souvent à citer, sans évaluer longuement, certains albums, pourtant produits par des auteurs prestigieux et considérés par les prescripteurs de l'Education nationale, comme des incontournables. Le n° 14, *Bataille*, objet de trois recommandations, est un album dans lequel deux rois, deux châteaux, deux peuples se font la guerre sans plus savoir pourquoi. Ricochet n'a pas vraiment apprécié le texte, jugé sans rebondissements. Il est classé dans la guerre universalisée. Le n°78, *Flon-Flon et Musette,* est un album dans lequel deux jeunes lapins, habitués à jouer ensemble, de part et d'autre d'un ruisseau, se trouvent un jour séparés par la guerre. Les vertus de ce livre ne sont guère commentées par les associations. Le n°97, *La guerre des cloches,* est un album traduit de l'italien, dans lequel deux maréchaux d'opérette se livre une guerre ridicule. L'appareillage thématique de Ricochet sur ce livre est particulièrement éparpillé, tandis que Choisir-un-livre le classe en « guerre/humour ». Le n°164, *Madassa*, est un album dans lequel un enfant, traumatisé par la guerre, sort de son mutisme lorsque la maîtresse d'école lit des contes. Ce livre, présent dans le répertoire de Ricochet, ne fait l'objet d'aucun classement thématique, ni d'aucun commentaire. Les prescripteurs de l'Education nationale soulignaient, quant à eux, son utilité comme incitation à la lecture. Le n°196, *Otto, autobiographie d'un ours en peluche,* est sans doute l'exemple le plus flagrant de cette négligence des deux associations pour l'album de guerre. Sous la plume et le crayon d'un auteur particulièrement célèbre, il retrace plusieurs années de la vie d'un ours en peluche, depuis l'Allemagne en guerre jusqu'aux Etats-Unis. Ce livre fait partie des trois titres de la Liste Education nationale qui se rapportent à la guerre. Dans le répertoire de Ricochet, il n'est signalé par aucun mot-clé, mais assorti de nombreux commentaires élogieux postés par des internautes[298].

Ce balayage de leurs divergences les plus manifestes suggère de définir l'association Ricochet par son approche historique de la guerre, tandis que Choisir-un-livre évite à ses lecteurs les sujets de tension de nature politique et morale. Face aux difficultés d'interprétation des albums de guerre pour tout-petits où l'essentiel du message sur la guerre est véhiculée par l'image, ces deux sélectionneurs préfèrent décrire en détails des romans destinés à des enfants plus âgés.

Les autres prescripteurs, plus neutres, ne nous donnant que peu d'indices exploitables dans leur commentaire, il nous reste la possibilité d'apprécier les ouvrages qu'ils s'entendent pour recommander selon des critères moins subjectifs. Quatre paires exclusives de catégories ont été définies et croisées pour trier les 31 ouvrages les plus souvent cités par les prescripteurs.

[298] La directrice de rédaction de Ricochet explique ainsi que certains ouvrages puissent être présents dans la base de données sans avoir fait l'objet d'un avis de lecture : « Il s'agit souvent de demandes de mises à jour de leur bibliographie par des auteurs, alors que leurs ouvrages ne faisaient pas partie de notre sélection. »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

10. Tableau : caractéristiques des livres plébiscités

	humour	Réalisme - gravité	album	roman	français	traduit
Guerre contextualisée	6,4%[299]	58%	29%	35,4%	41,2%	22,5%
Guerre universalisée	9,6%	25,8%	32,2%	0%	19,3%	12,9%

- La nature de la guerre

Nous avions relevé, dans la fréquence des mots-clés, la divergence des deux associations Ricochet et Choisir-un-livre dans leur approche de la nature de la guerre, la première ayant une vision très historique, alors que la seconde privilégiait la généralisation. La recension portant sur les 31 livres plébiscités par l'ensemble des sept prescripteurs révèle leur préférence pour une explication contextualisée du fait guerrier : 64,5% des 31 ouvrages analysés portent un fort repérage spatio-temporel. Dans ce domaine, les options de Choisir-un-livre sont donc isolées. Les contextes les plus cités sont la deuxième guerre mondiale (7 titres sur 31), puis la première (3 titres sur 31), ainsi que le conflit israélo-palestinien (2 ouvrages). Un fort souci de diversification et d'actualisation semble avoir propulsé dans cette sélection les guerres d'Algérie (décolonisation et guerre civile), celles de Bosnie, Kosovo, Irak, Afghanistan, Tchétchénie. L'Afrique noire n'a pas été complètement oubliée, même si le seul ouvrage choisi tend à uniformiser tous les affrontements du continent.

- La posture littéraire face à la guerre

Les choix les plus consensuels en matière de titre mettent en évidence la préférence des prescripteurs pour une posture empreinte de gravité et de réalisme. L'humour ne représente que 16,1% des ouvrages recommandés massivement.

Dans sa forme, le livre prescrit a plus de chance d'être un album plutôt qu'un roman. Les romans ne représentent que 35,4% des ouvrages particulièrement cités. La présence des romans est d'ailleurs préservée à ce niveau du fait du poids des deux prescripteurs associatifs dont nous avons vu les réticences face aux albums et de la connexion importante entre roman et guerre contextualisée qui a la faveur de tous les prescripteurs. L'album, lui, exprime en priorité une vision universalisée de la guerre.

Les prescripteurs ont surtout porté leur dévolu sur des ouvrages français (61,2%). Dans le domaine étranger, c'est encore une fois vers la guerre contextualisée qu'ils se sont dirigés.

6. Conclusions

Le corpus établi à partir des choix de sept prescripteurs, très différents dans leur nature, leurs objectifs, leurs méthodes et le volume de leur sélection, révèle sa richesse et sa diversité lors de l'examen des mots-clés décrivant les ouvrages dans les notices bibliographiques. La transparence et les fragilités des systèmes d'indexation thématique, choisis par les deux

[299] en pourcentages arrondis.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

prescripteurs associatifs, sont l'occasion d'inventorier les valeurs associées par ces deux prescripteurs au livre de guerre.

Comparer le repérage thématique des deux associations Ricochet et Choisir-un-livre est riche d'enseignements. Cette opération fait apparaître un même intérêt pour les relations familiales et la vie sentimentale dans l'expérience de guerre. Elle souligne une négligence similaire et surprenante pour le statut de l'enfant dans la guerre. Cependant les deux prescripteurs associatifs diffèrent foncièrement quant à leur approche du conflit, l'un optant plutôt pour une définition universalisée, l'autre pour une approche historique et culturelle. Dans ce dernier cas, la prédominance de la période de la seconde guerre mondiale et du sujet conjoint de l'holocauste et de la nécessité de témoigner mérite d'être soulignée[300].

Dans le cadre du corpus complet, l'éclatement significatif des recommandations - près de 90% des ouvrages sont cités par moins de la moitié des prescripteurs – renseigne à la fois sur la diversité de l'offre éditoriale et sur le pluralisme du système de prescription disponible en France. La fiabilité de ce système est assurée par l'équilibre entre, d'une part, des institutions relevant du ministère de la Culture ou de la mairie de Paris, dans le cas des bibliothèques élues pour notre étude, ou de l'Education nationale dont les choix sont succincts mais consensuels, et, d'autre part, des associations remarquablement actives, comme Ricochet qui offre la sélection la plus fournie, ou démarquée comme Choisir-un-livre dont la sélection est à la fois originale et très contemporaine.

L'analyse du contenu des ouvrages cités par le plus grand nombre de prescripteurs permet de tracer les contours du livre de guerre le plus consensuel. Le portrait-robot du livre de guerre le plus recommandé par les prescripteurs fait apparaître un album français qui traite avec réalisme et gravité d'un sujet guerrier bien repéré historiquement et géographiquement. Le choix de la zone et de la période est diversifié, mais l'ouvrage aura plus de chances de séduire le plus grand nombre s'il traite de la deuxième guerre mondiale. Cette forme de nostalgie des prescripteurs dans leurs choix les plus partagés devra être confrontée au détail du corpus et aux valeurs défendues par les producteurs du livre, qu'ils soient éditeurs, auteurs, illustrateurs ou traducteurs.

Nous ne perdons pas de vue que cette définition d'un ouvrage-type a été établie sur la base d'un consensus étroit des prescripteurs et qu'elle ne correspond peut-être pas avec fidélité aux valeurs défendues par les producteurs. Elle constitue cependant une base de comparaison intéressante pour la suite de notre enquête qui a le stéréotype comme principal outil. Pour apprécier les valeurs de la guerre représentées dans le livre pour enfants depuis 1980, il convient tout d'abord de balayer rapidement leur évolution sur un siècle, de 1907 à 2007.

[300] L'historienne Annette WIEVORCKA, dans *L'ère du témoin* (Plon 1998), a exposé pareillement que l'importance du témoignage de guerre au XXe siècle prendrait son origine dans le traumatisme des camps.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 7

1907 - 2007, un siècle de guerres dans le livre pour enfants

Le XXe siècle tient une place particulière dans l'histoire de la guerre et, sans doute aussi, dans les histoires de guerre offertes aux enfants. André Collet a observé que ce siècle a été plus fertile que les précédents en combats et que ces derniers furent particulièrement meurtriers et divers :

> « Il est marqué par une succession de guerres aussi nombreuses que variées ; aux guerres classiques entre Etats encore prédominantes durant le premier demi-siècle, succèdent dans le second les guerres de décolonisation et révolutionnaires qui occupent tout le temps de la guerre froide. Elles sont relayées, dans sa dernière décennie, après l'écroulement de l'Union soviétique, par un cortèges de luttes à l'intérieur des Etats, guerres ethniques, claniques, religieuses, nationalistes et séparatistes. Toute l'histoire du XXe siècle est ainsi dominée par les guerres. On n'a jamais tant fait la guerre[301]. »

La seconde caractéristique du XXe siècle tient à son ardeur inouïe à encourager le pacifisme. Le XXe siècle a servi de cadre à une rupture fondamentale en Occident, l'opinion générale étant passé de l'exaltation à la détestation de la guerre. Jusqu'alors le pacifisme n'avait été défendu que par des groupes restreints. Au cours de ce siècle, on observe un effort continu pour promouvoir la paix que ce soit en affirmant le droit dans la guerre, en instaurant des organisations et des juridictions internationales spécialisées dans le règlement des conflits ou encore en pratiquant des opérations militaires de maintien et rétablissement de la paix. Les opinions publiques ont fait preuve également d'une sensibilité croissante aux souffrances provoquées par la guerre[302].

La guerre, exaltée encore en Europe à la veille de la première guerre mondiale comme l'occasion où se déploieraient les valeurs positives du dévouement et de l'héroïsme, a basculé au cours du siècle vers un système de connotations négatives. L'histoire en France de la mise au ban progressive du terme 'guerre' pour désigner les services officiellement en charge de cette fonction suffit à éclairer cette progression. En 1948, le ministère de la Guerre devint, pour la première fois, ministère de la Défense nationale. Après 1958, il hésita à deux reprises entre les noms de ministère des Armées et ministère de la Défense nationale. Depuis 1974, il est désigné simplement comme ministère de la Défense.

Cette forte polarisation de la guerre au XXe siècle n'a pas épargné le livre pour enfants et il nous revient de chercher dans cet espace fictif le reflet d'une évolution des valeurs. Le rythme particulier auquel ces dernières s'inscrivent dans la littérature enfantine fera l'objet d'une curiosité attentive. Après avoir établi une chronologie de ces représentations changeantes de la guerre dans les œuvres, il conviendra de se demander si cette forme commerciale de nostalgie qui pousse les éditeurs à rééditer des titres dont les droits de représentation leur sont acquis ou qui relèvent du domaine commun a pu s'appliquer à un thème guerrier en mouvement. La nature de ces *long-sellers* de guerre, en ce qu'elle peut donner des indices d'un intérêt maintenu pour certaines valeurs, sera scrutée pour tracer une typologie lissée de la guerre à destination des jeunes Français du XXe siècle.

[301] COLLET André, *Les guerres locales au XXe siècle*, PUF 1998, p 120.
[302] SANTAMARIA Yves, *Le pacifisme, une passion française*, Armand Colin 2005.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

1. La représentation de la guerre au XXe siècle dans le livre pour enfants

La guerre des mondes d'Herbert George Wells a été sans cesse rééditée depuis sa première traduction française en 1898. Le même succès durable caractérise *La guerre du feu* de JH Rosny aîné paru en 1911. Ces romans ont en commun de ne pas traiter de guerres réalistes et contemporaines. Cette fuite en avant, dans le cas des récits d'anticipation, ou en arrière, pour ce qui est des récits plongés dans l'histoire ancienne, domine l'ensemble de la production pour la jeunesse traitant de la guerre au XXe siècle. Les deux guerres mondiales font figure d'exception dans cette politique éditoriale. Mais leur mode d'inscription dans le livre pour enfants suit des rythmes complexes qu'il conviendra de détailler. Tandis que la référence à la guerre de 14-18 est en grande partie simultanée aux événements, l'évocation de la seconde guerre mondiale connaît un traitement chronologique souvent décalé. Ce retard n'est pas imputable seulement aux effets de la censure allemande ou vichyssoise et perdure après la Libération. D'une manière générale, cependant, ces deux grands conflits européens font l'objet tout au long du siècle d'une attention rétrospective soutenue, qu'il s'agisse de rééditions ou de créations nouvelles.
Si le traitement de la guerre dans le livre pour enfants au XXe siècle permet de s'interroger sur la capacité du livre à réagir aux événements. Il doit être abordé également sous l'angle des valeurs défendues par ces publications et de l'intérêt quantitatif porté au thème guerrier.

o La première guerre mondiale et son après-guerre

Les récits patriotiques vivifiés par la guerre de 1870 connurent un léger déclin de 1890 à 1914[303]. L'exaltation héroïque de la guerre auprès du jeune public reprit avec la première guerre mondiale. L'historien Stéphane Audoin-Rouzeau a expliqué pourquoi les enfants, dans toute l'Europe, mais plus particulièrement en France, constituèrent un enjeu majeur de l'effort de propagande mené au cours de ce conflit[304]. Les Français, éprouvés par l'agression de 1870 considérèrent que la guerre qui débutait en 1914 était le dernier affrontement de la civilisation contre la barbarie. Il convenait donc d'engager dans la bataille les dernières forces de la nation, y compris celles - morales - des enfants. C'est la raison pour laquelle le conflit fut désigné dès 1914 comme « la grande guerre ». Jamais avant et jamais depuis, les publications pour la jeunesse n'accueillirent autant de titres sur la guerre. Le catalogue de la Librairie française en 1915 révèle que le thème guerrier était devenu le sujet le plus représenté des livres pour enfants. Il en allait d'ailleurs de même dans le domaine des jouets. La proportion des jouets de guerre passe dans les catalogues spécialisés de 20-25% avant l'ouverture des hostilités à 50% pour Noël 1914[305].

Le thème guerrier gagna d'autant plus en évidence que la pénurie de papier et d'auteurs pénalisait drastiquement l'édition, comme le fait remarquer justement Christian Poslaniec :

> « De 1916 à 1918, le nombre de livres de jeunesse publiés chaque année, rééditions comprises, tombe à moins de 40 titres, alors qu'il dépassait 300 au début de la guerre[306]. »

Les maigres ressources disponibles tout au long du conflit furent mises ardemment au service de la patrie, ce qui assura au sujet guerrier une représentation considérable dans la production éditoriale, même si les éditeurs semblèrent revenir peu à peu à d'autres sujets à partir de 1916 et surtout 1917. Ces ouvrages cocardiers concernèrent toutes les tranches d'âge même les plus

[303] PERRIN, 2005, p 43.
[304] AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *La guerre des enfants, 1914-1918*, Armand Colin, [1993] 2004, 254 p.
[305] AUDOIN-ROUZEAU 2004, pp 63-65.
[306] POSLANIEC Christian, *Des livres d'enfants à la littérature de jeunesse*, Gallimard 2008, p 48.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

jeunes, comme l'album *L'alphabet de la grande guerre*, publié en 1917. Ils prirent la forme de livres et de livraisons périodiques, dont beaucoup se spécialisèrent, tel l'hebdomadaire *La croix d'honneur* à partir de 1915 ou la revue *Les trois couleurs* créée en 1914.

D'une manière générale, les intrigues reproduisaient un nombre réduit de schémas simples qui mettaient en avant la part d'héroïsme dévolue à des héros enfantins que ce fût sur le front ou à l'arrière[307]. Le personnage-clé était celui de l'enfant-soldat, dont le modèle littéraire datait de 1875[308]. Il constitua une spécificité du livre français pour la jeunesse et ne fut pas imité dans les autres pays[309]. L'enfant-soldat y affrontait le danger, était couramment amené à tuer, mais ne mourait pas. Quelque fût l'intrigue, nous sommes surpris aujourd'hui par la brutalité de cette fiction. Elle exaltait, par exemple, la cruauté envers l'ennemi, même quand il s'agissait de civils allemands et même si l'agresseur était un enfant[310]. La pitié n'avait pas de place dans ces récits, tout étant fait pour inspirer aux jeunes la haine de l'ennemi. Un des motifs récurrents fut le massacre d'enfants perpétré par les Allemands, les auteurs et les illustrateurs fournissant de nombreux détails sur ces atrocités[311]. De même, l'évocation des combats au corps à corps n'était même pas épargnée aux tout-petits dont elle envahit les imagiers, les albums et les abécédaires[312].

Pour autant, il faut se garder de juger ces textes avec les catégories morales actuelles si l'on veut comprendre les valeurs soutenues par cette littérature. L'opinion qui prévalait à l'époque en France dans presque tous les milieux faisait de la guerre une école de vertu. Informer les enfants, dès leur plus jeune âge, des horreurs commises par et sur l'ennemi devait leur permettre de prendre la mesure des épreuves endurées par leur aînés. La guerre, pensait-on, formerait alors une génération de jeunes Français plus sérieuse et plus généreuse que les précédentes. Ces récits morbides et agressifs furent donc mis à disposition des enfants par des auteurs et des éducateurs qui, dans le même temps, idéalisaient l'enfance comme l'âge de l'innocence et de la pureté. Un conteur rédigea ainsi en 1918 sa dédicace à son petit-fils, nous livrant les clés de ce paradoxe :

> « J'ai voulu composer quelques récits qui lui permettront de saisir dans cette atroce guerre des images appelées à durer dans son esprit. […] Je sais bien que l'âme d'un enfant est une chose si pure et si limpide qu'il n'y faudrait verser que la rosée des larmes et le miel de la bonté[313]. »

A y bien regarder, cette littérature stéréotypée et les adresses faites aux enfants ne furent pas entièrement monolithiques. Quelques éléments d'un pacifisme latent s'y glissèrent à l'occasion. Bien sûr la société entière, toutes tendances politiques ou idéologiques confondues, fit corps pour soutenir les combattants. Mais ce soutien à la guerre autorisait certaines nuances. Parmi ceux qui encadraient les enfants et se souciaient de leur formation, deux groupes apparaissent discrètement moins va-t-en guerre : la presse catholique et le milieu des enseignants laïques. Ces deux instances partageaient les mêmes options où le patriotisme était légèrement mâtiné d'une horreur profonde de la guerre en général. Ces prescripteurs préfèrent insister sur la valeur du sacrifice, plutôt que de prôner trop directement la haine de l'ennemi. Ils furent les seuls également à avoir envisagé de pouvoir un jour,

[307] Une version détournée du Petit chaperon rouge, citée par AUDOIN-ROUZEAU 2004, p 69, fait exception parmi ces scénarios stéréotypés.
[308] *Maroussia* de PJ Stahl qui racontait le combat d'une fillette ukrainienne pour la libération de son pays, était entendu comme la promesse de revanche sur la Prusse après l'occupation de l'Alsace-Lorraine.
[309] AUDOIN-ROUZEAU 2004, p 163.
[310] AUDOIN-ROUZEAU 2004, p 120.
[311] AUDOIN-ROUZEAU 2004, p 115.
[312] AUDOIN-ROUZEAU 2004, p 68.
[313] Cité par AUDOIN-ROUZEAU 2004, p 71.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

longtemps après la victoire, pardonner aux Allemands et détester la guerre. Ces choix éthiques eurent pour conséquences textuelles l'exposé détaillé de combattants français souffrant, un thème tabou dans le reste des productions éditoriales ou pédagogiques pour la jeunesse[314]. Ces descriptions allaient parfois très loin dans l'horreur comme l'atteste une dictée extraite d'un numéro de 1916 de la *Revue de l'enseignement primaire* :

> « Des pieds s'allongeaient, chaussés encore, broyés, saignants. Des genoux et des coudes, comme rompus à coups de marteau, laissaient pendre des membres inertes. Il y avait des mains cassées, des doigts qui tombaient, retenus à peine par un fil de peau. […][315] »

Il est loisible de considérer, d'une manière générale, que les recommandations faites aux maîtres dans les revues pédagogiques, comme les textes de fiction publiés par la presse et l'édition catholiques, avaient davantage préparé la démilitarisation de la France que la fiction laïque qui resta belliqueuse jusqu'en 1918.

Le traumatisme de la première guerre mondiale eut peu d'échos immédiats en littérature jeunesse. Raymond Perrin justifie ce phénomène par la mort au combat de trop nombreux auteurs[316]. Cette explication n'est pas complètement satisfaisante. Si l'édition et la presse pour enfants ralentirent leurs activités une fois la paix revenue, les causes en furent essentiellement économiques, comme le décrit Mathilde Lévêque dans sa thèse[317]. Une autre raison de cette éclipse du thème guerrier après-guerre est peut-être à rechercher également dans un sentiment de saturation après quatre années d'épreuves. Le désir d'évasion était palpable et l'immédiat après-guerre fit la part belle aux récits d'aventures, notamment maritimes.

Entre les deux guerres, ce qui resta du thème du conflit fut abordé selon deux axes opposés dans les publications destinées à la jeunesse : l'un héroïque et l'autre pacifiste.
Le courant héroïque demeura largement majoritaire, même si une dimension nostalgique incitait les acteurs du livre à chercher des intrigues avant 1914. L'Entre-deux-guerres vit ainsi la publication de nombreuses collections ravivant le passé glorieux de la France, médiévale surtout. Ce fut le cas de *L'histoire merveilleuse de Robert le Diable*, une adaptation parue en 1925 et plusieurs fois rééditée ensuite. Thierry Sandre s'appuyait sur l'abondant corpus de légendes qui depuis le Moyen Age rendaient compte de la vie batailleuse d'un seigneur normand du XIe siècle, Robert de Bellême. Des récits de bravoure étaient également puisés dans l'histoire de l'Antiquité. On réédita en 1921 *Les braves gens* de Jules Girardin qui portait sur la guerre de 1870. Mais on ne s'évadait pas seulement dans le passé, on cherchait volontiers à quitter une Europe encore trop douloureuse. 1930, l'année centenaire de la conquête française de l'Algérie, vit aussi la parution d'un roman sur les combats des méharistes, *L'escadron blanc* de Joseph Peyré. Ce texte fut souvent réédité ensuite, notamment sous l'Occupation où il servit à exalter de manière détournée l'héroïsme français.

Le courant iréniste laissa quelques traces littéraires à l'attention des plus jeunes et Mathilde Lévêque en a relevé l'existence en France comme en Allemagne. Elle a souligné notamment comment l'idéal pacifiste stimula la traduction d'œuvres de littérature enfantine pour favoriser le plus tôt possible l'entente entre les peuples[318]. Le premier récit critiquant la folie meurtrière de 14-18 fut publié en 1921. Il s'agit de *Jean sans pain, histoire pour tous les enfants* de Paul

---

[314] AUDOIN-ROUZEAU 2004, pp 138-143 et pp 125-126.
[315] Cité par AUDOIN-ROUZEAU 2004, p 140.
[316] PERRIN 2005, p 62.
[317] LEVEQUE Mathilde, "Le renouveau de la littérature pour la jeunesse en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres : modernité et écriture narrative" sous la direction d'Isabelle Nières-Chevrel. Université de Rennes II. Soutenue le 7 décembre 2007. littérature générale et comparée. Thèse non publiée, consultable en janvier 2010 sur http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/20/44/55/PDF/theseleveque.pdf.
[318] LEVEQUE 2007, p 330.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Vaillant-Couturier aux éditions communistes Clarté. Mathilde Lévêque qui a reproduit un extrait de ce texte en annexe à sa thèse, n'a pas manqué de souligner comment les idées de la gauche militante rejoignaient là le mythe christique. Le jeune héros y prenait indéniablement une dimension messianique, lorsqu'il interrompait les combats en traversant les tranchées la nuit de Noël[319]. Ce n'est qu'après 1925 que parut le bimensuel « Collection Printemps » avec un roman illustré en deux volumes, *Linette et son poilu*, d'Hélène Jean Babin[320]. La petite Linette, âgée d'une dizaine d'années, y protégeait et secourait un poilu qui, à la fin de la guerre, se retrouvait sans famille et sans abri. Dans ces premiers tomes des aventures de Linette, perçaient quelques éléments d'une critique discrète de la guerre, sans que l'on puisse réellement parler d'un roman pacifiste. *Patapoufs et Filifers*, un album de 1930 d'André Maurois et de Jean Bruller, était plus clair dans ses intentions. Il racontait une bataille entre deux peuples imaginaires vivant sous la terre, empruntant la forme de la fable afin de plaider pour la réconciliation des pays européens.

Si l'édition jeunesse ne s'est emparée que de manière si limitée des thèmes hostiles à la guerre, c'est peut-être sous l'influence même des pédagogues pacifistes. Annie Renonciat a relevé en effet que Maria Montessori avait exprimé sa méfiance sur les effets de la fiction et du merveilleux sur les enfants[321]. Notons que Célestin Freinet encouragea, pour sa part, les enfants à écrire des textes d'imagination à vocation pacifiste dans ses revues pédagogiques, *Enfantines* et *La gerbe.* On sait par ailleurs que, dans les années 1920, les partisans de l'Education nouvelle, notamment au sein du Bureau international d'éducation, firent de l'éducation à la paix leur objectif principal pour l'école[322]. Dans ce contexte, l'hypothèse, intéressante mais surprenante, de pédagogues pacifistes réticents à recourir à la fiction pour promouvoir la paix, mériterait sans doute une recherche spécifique qu'il ne nous appartient pas de poursuivre. Jacques Annebeau, dans la thèse qu'il a consacrée à la notion d'éducation à la paix chez Montessori et Freinet, ne dit rien de cet aspect[323].

Les partisans de l'Education nouvelle furent peut-être rebutés par la dimension très fictionnelle de la littérature belliciste, après 1870 et pendant la première guerre mondiale. Ces récits ne faisaient aucun effort pour être vraisemblables ou réalistes. Dans ce cas, la guerre eut beau être contemporaine de l'écriture, elle appartenait clairement au domaine imaginaire. Il est curieux, par exemple, de constater que le modèle de l'enfant-soldat se déploya avec force dans la fiction au moment même où les enfants de troupe cessaient d'accompagner les régiments au combat[324]. Cette déréalisation de la guerre allait sans doute de paire avec l'idée qui prévalait alors qu'il ne s'agissait pas d'un conflit comme les autres. Défense ultime de la civilisation contre la barbarie, cette guerre contre l'Allemagne était d'une autre nature que les précédents affrontements. D'ailleurs il importait peu d'expliquer aux enfants les causes du conflit ou de leur exposer l'actualité et le résultat des combats. Le livre pour enfants, en France tout du moins, fut muet sur ces sujets[325]. Dès 1914, il s'agit d'une guerre imaginaire, mythique, d'une mission de civilisation. Le contenu des récits pour l'enfance ne varia guère d'ailleurs pendant les quatre années du conflit. Le motif, figé dans l'imaginaire, ne souffrait

[319] LEVEQUE 2007, pp 465-466, p 331.
[320] PERRIN Raymond, *Fictions et journaux pour la jeunesse au XXe siècle*, L'Harmattan 2009, p 70.
[321] Cité par PERRIN 2005, p 78.
[322] HAMELINE Daniel, *Courants et contre-courants dans la pédagogie contemporaine*, Paris, ESF, 2000. 139 p. p. 56.
[323] ANNEBEAU Jacques, « La problématique de l'éducation à la paix à la lumière de deux représentants de l'éducation nouvelle : Célestin Freinet et Maria Montessori », soutenue en 2004, Université Lumière de Lyon II, sous la direction de Michel Soëtard, discipline : sciences de l'éducation.
[324] En 1884, cf AUDOIN-ROUZEAU 2004, p 149.
[325] AUDOIN-ROUZEAU 2004, p 132.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

aucune actualisation. La représentation des combats resta complètement obsolète. Qu'il fût question d'armement ou de tactique, les descriptions renvoyaient à une vision nostalgique du combat et rapportaient des usages propres aux guerres antérieures, comme le confirme Stéphane Audoin-Rouzeau qui évoque notamment le motif dépassé de la charge de cavalerie au sabre ou celui du duel :

> « L'image donnée de la guerre aux enfants restait moulée dans le cadre des guerres du passé, guerres de la période révolutionnaire et impériale, et guerre de 1870 surtout pour les Français comme pour les Allemands[326]. »

○ La deuxième guerre mondiale et son après-guerre

La drôle de guerre et la guerre-éclair de 1939-1940 ne permirent pas à la littérature pour la jeunesse de rendre compte de l'affrontement entre Allemands et Français aussi massivement qu'elle avait pu le faire au cours de la première guerre mondiale. Les éditions Rouff publièrent cependant une vingtaine de brochures romanesques sur ces sujets en 1939 et 1940 dans la collection Patrie. Un courant éditorial qui ridiculisait l'ennemi et surtout Hitler se développa brièvement[327]. De fait les débuts littéraires de la seconde guerre mondiale n'offraient pas de différence frappante avec les livres pour enfants du conflit précédent. Auteurs et éditeurs revitalisèrent tout naturellement ce qui s'était déjà fait.

Une inflexion pourtant se fit jour après la guerre-éclair. Quelques livres laissèrent percer les doutes et la révolte de leurs auteurs. Un titre représente le moment de l'Exode, *En plein champ !*, écrit en 1941 par Magdeleine du Genestoux, également directrice des collections jeunesse de Hachette[328]. L'histoire est celle d'un jeune réfugié de dix ans, séparé de sa famille au passage de la Loire et qui se trouve hébergé avec d'autres enfants isolés dans une ferme du Bordelais. Gilles Ragache a analysé les silences d'un roman qui veut rester optimiste et qui camoufle un profond malaise : silence sur le sort des prisonniers de guerre, silence sur les raisons de la défaite, silence sur les Allemands et silence sur Pétain[329]. La réaction de Serge Dalens, auteur à succès de romans scouts et surtout des trois premiers volumes de la série Prince Eric dans la collection Signe de piste, est significative d'une colère sourde provoquée par la défaite. Le romancier, fils d'officier, lui-même décoré en 1940 de la Croix de guerre et de la Valeur militaire, n'avait rien d'un antimilitariste ou d'un pacifiste. Ecœuré par les événements, Dalens publia en 1943 *La mort d'Eric*, tuant la série en même temps que son héros[330]. Dans ce roman, le jeune scout s'engage en 1940 dans l'armée française et se bat vaillamment, selon un scénario jusqu'alors fidèle en tous points aux règles de la fiction héroïque. Mais le récit dérape, l'auteur choisissant de faire mourir Eric sans gloire et par hasard, anonymement mitraillé par des avions allemands sur la route de l'Exode. L'amertume de l'auteur, comme Gilles Ragache l'a bien compris[331], explose dans la préface :

> « Le livre se termine mal. Le prince n'est pas vengé. Le lecteur n'est pas consolé. […] Car il ne s'agit plus d'un roman, mais bien d'un récit. La fiction s'efface devant la réalité. Les grandes personnes seront probablement mécontentes car ces pages sont tristes, tristes comme la guerre qu'elles perdirent. »

---

[326] AUDOIN-ROUZEAU 2004, p 136.
[327] RAGACHE Gilles, *Les enfants de la guerre. Vivre, survivre, lire et jouer en France 1939-1949*, Perrin, 1997, pp 15-16.
[328] PERRIN 2005, p 105.
[329] RAGACHE 1997, p 22.
[330] Dalens n'acceptera d'écrire un prolongement à la série du Prince Eric qu'en 1984.
[331] RAGACHE 1997, p 28.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Ces deux romans, pour différents qu'ils soient, eurent en commun de trancher avec la littérature de l'époque marquée par une complaisance plus ou moins dosée avec le régime vichyste et avec les Allemands.

La période 1940-1944, du fait de l'occupant et du malaise du gouvernement de Vichy sur leur présence, accoucha d'un traitement elliptique du le thème guerrier. La littérature pour enfants, principalement diffusée dans de nombreux périodiques illustrés, avait pour sujet de prédilection depuis une quinzaine d'années des aventures de gangsters dont le genre avait d'abord été popularisé aux Etats-Unis. Ce genre, ignorant des problèmes politiques et militaires du moment, constitua le menu principal des jeunes Français occupés, du moins jusqu'en 1942. Après cette date, la raréfaction du papier encouragea les Allemands à le réserver aux éditeurs qui leur étaient les plus utiles. Cette situation rendit plus visible encore une littérature de propagande établie dès 1940 en zone Sud comme en zone Nord.

Sous l'effet de la censure allemande et de l'allégeance au maréchal Pétain, les années 1940-1944 furent l'occasion d'une littérature souvent proche de la propagande, mais qui aborde le thème guerrier de manière nouvelle[332]. Compte tenu de la situation, soit d'oppression, soit de collaboration, il était impossible de désigner les Allemands comme des agresseurs[333]. A la différence de ce qui se passa entre 1914 et 1918, il devenait impensable de donner aux jeunes lecteurs un ennemi à haïr. C'était la première fois que l'ennemi disparaissait du livre d'enfants sur la guerre, une situation qui, pour d'autres raisons, devait s'instaurer comme une règle dominante jusqu'à aujourd'hui. Cet embarras aboutit, de 1940 à 1944, à des solutions littéraires originales dont certaines devaient s'installer dans la littérature enfantine pour très longtemps et qui exercent encore aujourd'hui une influence notable sur les auteurs. L'évacuation d'un ennemi pourtant omniprésent dans la réalité quotidienne poussa les auteurs qui voulait traiter de la guerre hors de la littérature réaliste. Fables et métaphores se développèrent. Les métaphores les plus ritualisées furent celle de la tempête, comme dans *La belle histoire d'un chêne* d'Yvonne Estienne, ou le symbole de l'étoile, présent dans *Six petits enfants et treize étoiles* de Paluel-Marmont, tous deux publiés en 1942[334]. L'avenir de ces métaphores sera analysé plus loin en détails. Cette projection de l'événement guerrier dans l'imaginaire augmenta le retentissement de la science-fiction. La déréalisation, propre au genre, fut saisie par certains éditeurs et auteurs comme une autorisation à pousser à l'extrême les tendances idéologiques du moment, notamment la nazification des héros. Auguste Liquois publia ainsi, dans les pages périodiques du *Téméraire*, une bande dessinée de SF, *Vers les mondes inconnus*, à l'antisémitisme exacerbé[335]. Le besoin de faire silence sur l'agression allemande et le fait que l'empire colonial constituait un argument majeur du régime de Vichy contre le gouvernement de la France libre encouragea, par ailleurs, une vague de romans

[332] Cette littérature, sans doute parce que porteuse d'une idéologie condamnée, n'est souvent pas traitée comme telle par les prescripteurs. Le catalogage du fonds historique de la bibliothèque municipale de Paris L'Heure joyeuse, par exemple, classe la plupart de ces textes de la collaboration dans la catégorie documentaires et non en fiction. C'est peut-être dommage compte tenu de la postérité littéraire –nous y reviendrons- des motifs qui s'y déploient.

[333] RAGACHE 1997, p 27.

[334] Ce n'était évidemment pas la première fois que la guerre se trouvait comparée à un événement climatique brutal. On se souvient des *Orages d'acier*, publié pour la première fois à compte d'éditeur en 1921 par l'Allemand Ernst Jünger. Mais à partir de 1940, le thème de l'orage ou de la tempête s'organise en France en motif complexe, systématisé et collectif. Il est depuis associé à l'essentialisation d'une représentation guerrière arrachée à un contexte particulier.

[335] RAGACHE 1997, p 57.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

sahariens et coloniaux. Paluel-Marmont et d'autres y puisèrent la matière de nombreux récits d'héroïsme militaire[336].

La littérature de guerre explosa en France en 1944, pour les raisons mêmes qui avaient présidé à son déclin, à savoir la pénurie de papier et la censure. Les censeurs cependant n'étaient pas les mêmes et l'orientation des contenus fut modifiée, mais pas le climat dans les maisons d'édition. La pression idéologique du moment et le contingentement du papier jusqu'en 1946 incita les acteurs du livre, s'ils voulaient imprimer, à faire l'éloge de la Résistance[337]. La reprise se fit donc dans des conditions particulières. Gilles Ragache note avec quelle habileté et quelle rapidité nombre d'auteurs, illustrateurs et éditeurs jeunesse ayant travaillé avec les Allemands ou le régime de Vichy réussirent à se reconvertir dans la glorification des maquis[338]. Raymond Perrin soupçonne le mépris dans lequel était tenue la littérature pour les enfants d'avoir seul permis cette indulgence des commissions d'épuration à l'égard du secteur éditorial jeunesse[339]. Cette explication n'est pas entièrement satisfaisante, car la commission qui s'occupait du secteur était présidée par Rageot, un éditeur de jeunesse bien au fait de son métier. Par ailleurs, plusieurs procès se tinrent et ils se terminèrent souvent par des non-lieux. Mais l'étonnement de Raymond Perrin reste pertinent, vu le nombre de collaborateurs qui furent activement pourchassés dans la presse adulte. Patrick Eveno a constaté à cet égard que 90% des organes de presse changèrent de mains à la Libération, faisant de ce secteur d'activités l'un des plus touchés par l'épuration[340]. Jean-Paul Cointet a établi, pour sa part, le caractère massif d'une chasse aux sorcières qui concerna directement un demi-million de Français[341]. Gilles Ragache note avec humour que si l'épuration des hommes fut aléatoire, celle des contenus, elle, fut systématique[342] ! L'indulgence à l'égard des auteurs et illustrateurs fut peut-être motivée tout simplement par la peur de n'en pas trouver d'autres. Cette activité attirait peu alors ; on ne comptait qu'une centaine de dessinateurs professionnels à la Libération.

C'est en tout cas dans ce contexte incertain que l'édition pour la jeunesse entreprit de rendre compte auprès de ses lecteurs des six années de guerre qui venaient de s'écouler. Le résultat combiné de la censure allemande et vichyste, du besoin de blanchiment d'une partie des acteurs de la fiction enfantine, ainsi que l'effet de la course au papier, fit de 1944-1946 une période d'intense production patriotique. Bien sûr tous les auteurs d'après-guerre n'étaient pas suspects de collaboration avec l'occupant et certains avaient cessé leurs activités pendant la guerre. Parmi les publications les plus légitimes des années 1944-1946, citons *Evasions* de George Paillard paru en feuilleton de bandes dessinées en 1946 dans la presse jeunesse, *Des pas dans la nuit* où Oscar Gilles raconte la Résistance en Savoie et surtout *Asfer et Sato chez les FFI*. Cet album de bande dessinée, imaginé par deux auteurs pendant leur détention en Allemagne, fut publié pour Noël 1944 par la maison d'édition Ceux de la Résistance. Il offrait en 52 pages un traitement humoristique du conflit. Deux diablotins, chassés de l'enfer pour incompétence, y participaient à la Libération de la France[343].

---

[336] RAGACHE 1997, pp 84-86.
[337] RAGACHE 1997, p 238.
[338] RAGACHE 1997, pp 202-206.
[339] PERRIN 2005, p 115.
[340] EVENO Patrick, *Histoire du journal Le Monde, 1944-2004*, Albin Michel 2004.
[341] COINTET Jean-Paul, *Expier Vichy. L'épuration en France (1943-1958)*, Perrin 2008, 516 p.
[342] RAGACHE 1997, p 210.
[343] RAGACHE 1997, p 196.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La présentation aux enfants de l'extermination des juifs mérite un examen particulier[344]. La première mention de la Shoah en littérature jeunesse en France date d'août 1944. Elle apparut, de manière brève et suggérée, plus que véritablement décrite, dans *La bête est morte,* une bande dessinée de Victor Dancette, Jacques Zimmermann et Edmond-François Calvo qui transposait la seconde guerre mondiale dans une fable animale. Il faut citer aussi *La maison des quatre vents* de la résistante Colette Vivier. La célèbre auteure d'avant-guerre y évoquait le quotidien des Parisiens pendant l'Occupation et jetait également quelques lignes rapides sur le sort des juifs à la fin de son roman publié en 1945. Mais, si l'on excepte les publications censurées et édulcorées du journal d'Anne Franck[345], il fallut attendre une quarantaine d'années pour voir publiés des livres de fiction enfantine consacrés à la Shoah. Le mouvement démarra timidement vers le milieu des années 1980 avec des récits d'enfants cachés. L'expérience des convois et celle des camps n'apparut qu'au cours des années 1990, à la demande même des éditeurs. On relève un durcissement progressif de ces comptes-rendus à partir de 2000. A cette date, en effet, la Shoah fut inscrite au programme de la dernière classe de l'école primaire en France, ce qui suscita une explosion et une diversification éditoriale[346].

Cette littérature de guerre d'après-guerre prit réellement son essor à partir de 1947 et s'épuisa rapidement après 1950. Au cours de ces trois années, se vendirent de nombreux romans sur la seconde guerre mondiale. La collection Patrie libérée, puis Patrie, des éditions Rouff notamment, publia ainsi plus d'une centaine de romans illustrés de 24 pages entre 1946 et 1952. Singularisant des faits héroïques du conflit qui venait de s'achever, ils en couvrirent pratiquement tous les aspects et tous les théâtres. La collection Patrie avait été créée pendant la première guerre mondiale et interrompue en 1940. Parmi les auteurs de la Libération, certains écrivaient déjà pendant la première guerre mondiale, comme Léon Groc. Cette fidélité d'auteurs assura à la production de 1946-1952 de la collection Patrie une certaine continuité avec celle du début du siècle.

Si le ton y était moins haineux que pendant ou après la première guerre mondiale, l'héroïsme avait indéniablement une place prioritaire dans la fiction guerrière après 1944. Les idées pacifistes et internationalistes ne s'exprimèrent guère. Il fallut attendre 1951, par exemple, pour que la section française de l'UNESCO organisât une exposition ouverte à quarante pays sur le thème de « l'enfant et les livres »[347]. Jacques Prévert, de son côté, ne publia qu'en 1952 sa *Lettre des îles Baladar,* conte antimilitariste et anticolonialiste. Quant à Maurice Druon, il attendit 1957 pour faire connaître son pacifique et impertinent *Tistou les pouces verts* sur lequel nous reviendrons car il figure dans notre corpus.

- **Les années 50 et 60**

Dès 1950, le thème de la seconde guerre mondiale se fit plus discret dans les livres pour jeunes enfants. Il convient de préciser que *Le journal d'Anne Franck* fut publié pour la première fois en France en 1950, mais que Calman-Lévy en réservait la lecture aux adultes. Le sujet se maintint à peine avec quelques titres, toujours dans la veine héroïque, comme le

[344] Pour une courte analyse des difficultés d'exposition et de réception de ce sujet en littérature jeunesse voir COQUIO Catherine, « La Shoah dans la littérature de jeunesse », *Textes et documents pour la classe,* janvier 2009, n°968, p.22-24.
[345] Sur l'exploitation ambiguë du témoignage d'Anne Franck, voir COQUIO Catherine, KALISKY Aurélia, *L'enfant et le génocide, témoignages sur l'enfance pendant la Shoah,* Robert Laffont, 2007.
[346] COQIUO Catherine, « La Shoah dans la littérature de jeunesse », in *TDC* n° 968, janvier 2009, pp 22-25,
[347] RENONCIAT Annie (dir.), *Livre mon ami. Lectures enfantines, 1914-1954*, Catalogue de l'exposition, Ville de Paris, Direction des affaires culturelles, 1991.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

célèbre *Pour que la neige reste blanche* d'Antoine Reboul dont l'action se situe en 1943 au Groenland. La guerre ne fut certainement pas la vedette thématique de cette période. A partir de 1955, les moins de douze ans découvrirent avec délice les premiers des cinq cents romans de la Britannique Enid Blyton qu'Hachette entreprit de traduire dans les bibliothèques rose et verte. Ce succès considérable est significatif. Le thème guerrier était éclipsé durablement chez les préadolescents au profit d'un genre nouveau, celui du roman d'investigation dont le héros était un enfant.

La glorification du détective qui marqua en France le roman pour la jeunesse des années 1950 et 1960 n'est pas sans lien non plus avec l'autocensure induite par la loi de 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Ces dispositions restrictives visaient principalement les illustrés importés ou inspirés des Etats-Unis où des gangsters étaient les héros principaux des aventures pour la jeunesse. Sans entrer dans le détail des motivations de cette loi de censure et des débats qu'elles continuent de provoquer, nous nous contenterons de noter l'absence de la violence guerrière dans les maux dont elle entendait protéger les enfants[348]. Le contenu de ces dispositions et les circonstances dans lesquelles elle fut élaborée, notamment le problème de l'accroissement de la délinquance de mineurs sous l'Occupation et après la Libération, permet de mieux situer les priorités moralistes du moment. Il est notable que l'interdiction d'entretenir des préjugés ethniques était tellement secondaire qu'elle ne fut rajoutée qu'en 1954 dans l'article 2[349]. La guerre, en fait, avait largement disparu des préoccupations immédiates des acteurs du livre pour enfants.

Dans les années 1960, quelques rares romans de guerre trouvèrent place chez les libraires. Quelques uns parmi eux firent date. L'éditeur catholique Desclée de Brouwer traduisit, par exemple, *Mon ami Frédéric* en 1963. Ce roman racontait la montée du nazisme en Allemagne et la persécution des juifs. Hans Peter Richter, l'auteur allemand, centrait son propos sur le sort d'un garçon juif. Il faudra cependant attendre 1980 pour voir traduit en français *J'avais deux camarades,* du même auteur. Il s'agit pourtant de la même histoire et des mêmes personnages. Mais cette fois, l'auteur s'attachait à comprendre, dans un récit nuancé, l'attrait des jeunes Allemands pour le mouvement hitlérien. Tout porte à croire que ce qui pouvait être interprété comme de la complaisance à l'égard du nazisme parut difficilement publiable en 1963. Ces deux romans autobiographiques, pourtant, se répondaient et se complétaient[350].

Dans la maigre production du moment sur la guerre, quelques récits désertaient la seconde guerre mondiale et s'enfonçaient dans des époques encore plus lointaines : *Le tambourinaire de la XIIIe légion* d'Antoine Reboul pour la Rome antique ou *Anna-Elisabeth dans la tourmente* de la Suédoise Ingrid Hesslander sur le XVIIIe siècle dans le nord de l'Europe. Le silence sur les guerres de décolonisation fut assourdissant. La publication isolée en 1958 d'un texte d'Alfred Laredo et de Joseph Franceschi sur l'Algérie ne doit pas faire illusion : l'action de *Sidi Safi* se situe avant la deuxième guerre mondiale et évite de traiter du problème à chaud. Le roman, pourtant richement récompensé par le prix Macé de la Ligue française de l'enseignement, ne fut jamais réédité. Les récits héroïques qui abondèrent au cours de cette

[348] CREPIN Thierry et GROENSTEEN Thierry (dir.), *On tue à chaque page, la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse,* Editions du Temps 1999.
[349] CREPIN et GROENSTEEN 1999, p 10.
[350] *Mon ami Frédéric* fut traduit en français deux ans seulement après sa première publication en Allemagne, tandis que *J'avais deux camarades*, paru en Allemagne en 1962, n'atteignit le public francophone que 18 ans plus tard. Depuis, ce roman n'a cessé d'être réédité, signe que les préventions premières des éditeurs français étaient infondées ou avaient perdu de leur actualité.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

période étaient essentiellement sportifs et s'intéressaient à l'alpinisme, au cyclisme ou à l'aviation.

- **Les années 70**

Les événements de mai 1968 ont-ils influencé en profondeur la littérature pour la jeunesse ? De nombreux observateurs français, dont Raymond Perrin, ont tendance à penser que oui. La critique littéraire Joëlle Turin déclare par exemple :

> « Certains livres se montrent plus créatifs que d'autres. […] Cette conception […] s'affirme cependant plus nettement dans les années 1970. Elle n'est pas étrangère au travail des éditeurs Harlin Quist aux Etats-Unis, François Ruy-Vidal et Robert Delpire en France. Leur démarche s'inscrit dans le mouvement de contestation politique, sociale et culturelle de 1968[351]. »

Cette explication est cependant à nuancer. La décennie qui suivit 1968 fut indéniablement marquée par un renouvellement de la littérature jeunesse en France. Mais il semble que ce changement fût plus esthétique qu'axiologique. L'irruption massive du pacifisme et des questions sociales dans le livre concerna surtout le public des adultes et dans une moindre mesure celui des grands adolescents. Ce décalage thématique entre littérature pour les grands et pour les petits favorisa l'essor d'une bande dessinée pour adultes aux prises avec des questionnements sociaux et politiques. Dans le roman pour enfants, la situation de l'édition française apparaît aujourd'hui comme en retard avec ce qui se faisait à la même époque en Angleterre où les questions sociales étaient généreusement convoquées par le sujet de la guerre. Le livre pour enfants en France semble avoir fait l'économie de la période pacifiste et militante des années 1970, comme elle a ignoré la guerre froide. Il convient de s'attarder un peu sur ce phénomène.

Raymond Perrin a noté à juste titre que le renouvellement d'après 1968 toucha davantage le genre de l'album que celui du roman[352]. Il convient de préciser à cet égard que les bouleversements expérimentés par l'album furent surtout d'ordre esthétique et qu'ils n'ont pas attendu mai 68 pour se manifester. Rappelons que la maison d'édition L'école des loisirs qui introduisit une véritable révolution dans l'art de l'illustration pour enfants fut créée en 1965, un peu avant les événements. Jean-Paul Gourevitch situe d'ailleurs en 1965 la rupture majeure des pratiques éditoriales pour la jeunesse de la seconde partie du XXe siècle[353]. C'est l'époque où la France découvrait notamment les premiers albums de Tomi Ungerer, d'abord édité aux Etats-Unis. Cependant ce militant pacifiste qui s'opposa dès 1967 à la guerre du Vietnam, y compris avec ses crayons, ne produisit son premier livre pour enfants sur la guerre qu'en 1999, *Otto*, suivi l'année suivante par *Le nuage bleu*.

En comparaison de l'album, le roman d'après 1968 nous frappe par son conservatisme. Les recherches formelles en roman pour la jeunesse y furent plus frileuses et plus tardives qu'ailleurs. L'auteure et traductrice pour enfants Simone Ramblin a fait part en 1969 de sa déception en ces termes :

> « […] on connaît assez bien le répertoire des thèmes romanesques : les animaux, l'enfant malade ou orphelin (ou les parents malades), le sauvetage d'un animal par un enfant et inversement, les jeunes dépistant les manœuvres d'un personnage énigmatique, l'équipée d'un jeune garçon dans des circonstances exceptionnelles, la récupération d'un trésor ou d'un objet

[351] TURIN Joëlle, *Ces livres qui font grandir les enfants*, Didier jeunesse 2008, p 10.
[352] PERRIN 2005, p 237.
[353] GOUREVITCH Jean-Paul, « La littérature de jeunesse dans tous ses écrits », in *BBF* 1999, n°3, p 120.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> volé, etc., tous sujets exploités depuis le XIXe siècle sans avoir jamais été remis en question. […] Le roman n'a d'actuel que le sujet, sa psychologie et son style datant d'un siècle[354]. »

Toujours est-il que ce fut progressivement au cours de la décennie suivante que le roman pour adolescents s'ouvrit au traitement de problèmes sociaux contemporains. Ces derniers, et parmi eux les conflits guerriers, entrèrent de manière significative dans cette littérature à partir de 1972. Mais ces sujets étaient réservés aux grands adolescents et épargnaient les jeunes enfants. Nous ne nous étendrons donc pas sur cette production qui excède les limites de notre sujet. Il était cependant nécessaire de la mentionner car elle marque le début d'une évolution qui touchera à la fin du siècle les rayons des bibliothèques réservés aux moins de douze ans. Ce courant romanesque pour les quinze ans et plus témoigne aussi de l'entrée massive en littérature jeunesse d'une orientation pacifique qui rompt avec les récits de la guerre héroïque. Les ambitions d'André Massepain, psychologue, auteur pour enfants et directeur à partir de 1966 de la collection Plein vent chez Laffont étaient explicites. Il entendait mettre à disposition de ses jeunes lecteurs des romans « qui ne soient pas gratuits mais qui s'appuient sur les sciences et les techniques de notre temps, parlent des problèmes actuels, d'histoire ou d'anticipation. ». Il confia en 1974 à un journaliste du Figaro littéraire la nature de ses projets :

> « En matière d'éducation, il ne faut pas exalter la guerre, ni la violence pour la violence, ni la haine du prochain, que ce soit pour des raisons idéologiques, nationales ou raciales[355]. »

Si le livre pour enfants se taisait en France sur le chapitre de la guerre, il n'en allait pas de même au Royaume uni. La littérature britannique pour la jeunesse connut à cette période une production plus audacieuse et plus nombreuse sur le thème guerrier que ce qui est observable en France. Cette domination du Royaume uni dans la fiction guerrière pour la jeunesse, pendant cette période, justifie d'ailleurs la déclaration d'un prescripteur expérimenté de la littérature pour la jeunesse. A la question générale « Comment est abordée la guerre dans le livre pour enfants en France ? », cette personne a répondu en introduisant immédiatement une référence à l'édition britannique. Son propos est un peu injuste envers la production française du XXe siècle, plus riche que ce prescripteur ne le laisse entendre, surtout vers la fin du siècle. Mais il donne à voir l'importance et l'influence des romans de guerre anglais des années 1970 :

> « Sur la guerre ? Sur la guerre, il n'y a pas grand-chose, si ce n'est peut-être dans les dernières années et encore. En Angleterre, oui. Les Anglais ont beaucoup produit sur la guerre. Tout ce qu'on a sur la guerre vient en fait des Anglais[356]. »

La guerre que l'on rencontrait dans l'édition britannique de la décennie 1970 était principalement celle de 1939-1945. La guerre intéressait à nouveau auteurs et éditeurs et ils nouaient de plus en plus dans leurs textes de fiction le thème du conflit et les problèmes d'organisation sociale. Le regard y était nostalgique. L'exemple britannique est tout à fait éclairant sur ce point.

Le thème des évacués de Londres pendant le Blitz alimenta, par exemple, à partir des années 1970, un courant durable de romans sociaux. Un texte de notre corpus, *La guerre de Fanny* (n°92), est représentatif de ce courant social et nostalgique. Il fut publié pour la première fois au Royaume Uni en 1973 sous le titre de *Carrie's War*, et traduit pour la première fois en France en 1991. Ce roman d'apprentissage n'offre à la guerre qu'un rôle de prétexte. Le scénario qui permet la confrontation de l'enfant avec des personnages marginaux ou étrangers à sa classe sociale est classique de ces romans britanniques ayant pour cadre le sort des

[354] RAMBLIN Simone, *Le monde*, 13 décembre 1969, cité par PERRIN 2005, P 237.
[355] Propos confiés en 1974 au *Figaro littéraire* et cités par PERRIN 2005, pp 219-220.
[356] Informateur 12 F, entretien du 20/01/2010.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

enfants de Londres, contraints à un exil provisoire. La chercheuse Rose-May Pham Dinh a décrit en détail ce laboratoire des relations sociales et des liens familiaux qu'a pu représenter, dans la littérature britannique pour la jeunesse, la reconstruction fictive de l'évacuation des enfants londoniens sous la guerre[357]. Les principaux titres à avoir exploité avec succès ce sujet au cours des années 1970 sont *Fireweed* [1969], *When Hitler Stole Pink Rabbit* [1971] et *Carrie's War* [1973][358]. Notons qu'il fallut une trentaine d'années pour que ce thème lié à la seconde guerre mondiale et particulièrement remarquable au tournant des années 1970 dans l'actualité éditoriale du Royaume uni, s'organisât vraiment en motif littéraire. Une fois installé dans les habitudes narratives, en revanche, le *topos* n'eut pas de difficulté à se pérenniser. Le sujet des enfants évacués de Londres était toujours fertile à la fin du XXe siècle. *Bonne nuit, monsieur Tom*, publié pour la première fois en 1981 au Royaume Uni par Michelle Magorian, a été régulièrement réédité depuis en anglais. Traduit en français pour la première fois en 1994, réédité en 1998, il figure dans notre corpus. La chronologie de ces textes est typique de la nostalgie du conteur. Nina Bawden livra avec trente ans de retard sur les événements qu'elle avait vécus le récit autobiographie de Fanny/Carrie. Quant à Michelle Magorian, elle expliqua dans un entretien publié à la fin de l'édition française de 1991 qu'elle s'était inspirée des souvenirs d'enfance de sa mère, souvenirs dont elle avait souvent entendu le récit dans sa propre enfance. Deux générations de souvenirs et l'intermédiaire du récit familial furent donc nécessaires à l'écriture de ce roman à succès.

- **La guerre froide**

Contemporaine de l'entreprise novatrice d'André Massepain à l'adresse des grands adolescents, la guerre froide est cependant remarquablement absente de sa production et du livre pour la jeunesse en général. Il est vrai que ce conflit qui se présentait sous une forme inédite avait tout pour dérouter les acteurs du livre pour enfants.

La guerre froide ne fit pas appel à la conscription et apparut surtout comme une affaire de spécialistes. S'inspirant plus du duel que de la bataille rangée, elle confrontait des experts isolés qui mettaient en œuvre des techniques de combat sophistiquées et peu visibles. Leur guerre secrète fut rare dans le livre pour enfants qui exploita très peu les ressources romanesques que cette forme de conflit pouvait offrir.

Il y a là un contraste saisissant avec le roman pour adultes. Rappelons que, dans le même temps, la littérature d'espionnage pour adultes connut un essor considérable à partir de la publication de *L'espion qui venait du froid*, paru au Royaume uni en 1963 par John Le Carré. Ces livres d'aventures à mi-chemin entre intrigue policière et roman de guerre héroïsaient et individualisaient quelques personnages d'agents de renseignement, sans pour autant tomber dans le bellicisme du début du XXe siècle.

En littérature enfantine, le genre ne produisit qu'un seul personnage d'envergure. La série *Langelot agent secret*, signé d'abord par un mystérieux Lieutenant X, en fait Vladimir Volkoff, fut lancée en 1965 par Hachette, dans la bibliothèque verte. Elle remporta un long succès. La série, très critiquée dans les années 1990, cessa de s'étendre en 1996, bien avant le

[357] PHAM DINH Rose-May, « Familles décomposées, familles recomposées dans les romans de guerre pour la jeunesse », dans ATTIKPOE Kodjo (dir), *L'inscription du social dans le roman contemporain pour la jeunesse*, L'Harmattan 2008, pp 157-180.
[358] WALSH Jill Paton, *Fireweed*, KERR Judith *When Hitler Stole Pink Rabbit*.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

décès de l'auteur[359]. Les droits en ont été repris depuis par les éditions du Triomphe, une maison au public plus confiné. Nous relevons pour notre part que la mise à l'écart des romans de Volkoff a coïncidé avec l'éclatement de la Yougoslavie. Elle a sans doute été précipitée par les prises de partie médiatiques de l'auteur en faveur du nationalisme et de l'anti-islamisme serbes[360].

Il demeure que la guerre froide qui fut l'occasion en France d'un sursaut des courants pacifistes, fut paradoxalement négligée par la littérature pour enfants[361]. Un sort similaire frappa la bande dessinée où cette tension provoqua une scission majeure entre la production destinée aux adultes et celle voulue pour les enfants.

o La scission de la bande dessinée sur le thème guerrier

L'évolution du traitement guerrier dans la bande dessinée offre un éclairage particulier sur l'ellipse du pacifisme dans le récit de fiction pour les jeunes français dans les années 1970. Dans sa remarquable bibliographie commentée, portant sur le thème de la grande guerre, Vincent Marie distingue quatre périodes pour la bande dessinée, adultes et enfants :

- les illustrés pour enfants font œuvre de propagande entre 1914 et 1919 ;
- entre 1920 et 1974, la bande dessinée pour enfants évite ce sujet ;
- de 1974 à 1994, la représentation de la guerre est antimilitariste ;
- à partir de 1994, le discours se diversifie[362].

Vincent Marie ne précise pas cependant qu'après 1974 son corpus est exclusivement constitué d'albums destinés à des adultes.

Le milieu des années 1970, point d'orgue de représentation de la guerre froide, instaura dans la bande dessinée francophone une fracture notable. Le genre qui était surtout destiné jusque là à un public enfantin se développa à l'adresse des adultes. L'œuvre volumineuse et singulière de Jacques Tardi, toute vouée à la condamnation de la première guerre mondiale, ne fut pas étrangère à cette orientation. Son travail de dénonciation de la guerre, fondé sur l'exposé de l'horreur des combats, servit de modèle à un discours violent et politique qui contribua à ancrer la bande dessinée toute entière dans les habitudes culturelles des adultes. Pendant ce temps, la bande dessinée pour jeunes enfants se désintéressait de la guerre. Le seul aspect du thème qui se maintint faiblement fut celui de l'héroïsme aéronautique[363]. Dans le domaine du roman, la littérature pour la jeunesse vivait, dans le même temps, une dichotomie entre, d'une part, des récits paisiblement oublieux de la guerre et, d'autre part, les intrigues combattives de la science-fiction.

o Un tournant, la littérature de science-fiction

L'arrivée en France en 1977 du film de George Lucas, *Star Wars*, eut un effet déterminant sur la fixation des *topoi* guerriers dans la littérature de science fiction, y compris celle destinée

[359] HELLY Ludwine (dir), *Vladimir Volkoff*, L'Age d'homme 2006, p 119.
[360] Ses interventions de l'époque dans la presse sur la campagne de désinformation dont la Serbie de Milosevic aurait été l'objet constituèrent le noyau de départ de *Petite histoire de la désinformation : du cheval de Troie à Internet*, et de *Désinformation, flagrant délit*, parus en 1999 aux éditions du Rocher.
[361] Cf. « La guerre par procuration » dans SANTAMARIA Yves, *Le pacifisme, une passion française*, Armand Colin 2005, 352 p.
[362] MARIE 2009, pp 106-109.
[363] *Les mystérieux chevaliers du ciel*, Dupuis, 1974 ; *Doc Silver, le chasseur noir*, Lombard-Dargaud, 1974.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

aux enfants. Une guerre à outrance y opposait les Jedi animés par le côté clair de la Force aux seigneurs de Sith que dominait le côté obscur. Cette trilogie légitima de nouveau dans la fiction enfantine le recours à la violence. Dès lors, les héros batailleurs se réintroduisirent en nombre dans le livre pour enfants. Le récit d'anticipation apparaît depuis, et de façon durable, comme un espace d'exception morale, du moins sur le chapitre de la violence guerrière. Alors que les acteurs du livre pour la jeunesse censurent sans faille la haine d'autrui et l'agressivité, la science fiction a réinventé la notion d'ennemi et la division binaire entre bons et méchants.

Protégés par les limites fictionnelles et formelles de la science-fiction, des auteurs contemporains continuent de puiser sans complexe parmi des schémas guerriers bannis des sous-genres littéraires voisins. Un entretien avec un romancier pour la jeunesse qui venait d'achever un récit où s'affrontaient un groupe d'humains et des envahisseurs venus d'une autre planète, a permis de le vérifier tout récemment. L'auteur avait choisi de créer des ennemis totalement mauvais que le jeune héros était en droit de tuer. Par ailleurs, c'est paradoxalement au cours de la rencontre que l'auteur qui s'était défendu, lors de la prise de rendez-vous, d'avoir jamais traité de guerre, découvrit que son dernier roman était bien une histoire de cet ordre.

> « Là je suis en train de réécrire un roman d'aventure. Le héros est en train de combattre des méchants, ce ne sont pas des extra-terrestres, mais c'est tout comme. […] La terre est envahie par des caméléons, des créatures de forme humaine, qui peuvent prendre l'apparence d'humains. En fait, ce sont des sortes de caméléons en gros. Et on sait pas d'où ils viennent, on sait pas comment. Et donc le héros, c'est un jeune garçon de 12 ans qui est hémiplégique et qui va sauver la terre des méchants caméléons. Avec l'aide de sa sœur, sa grande sœur qui a 16 ans, et de son grand-père.
> *Mais là, on n'est pas très loin d'un scénario de guerre finalement ?*
> On… on n'est… pas très loin d'un scénario de guerre… oui, oui, c'est çà ! Dans le premier tome, c'est plus une course poursuite pour sauver sa peau. Dans le deuxième tome, ça ressemblera plus à une guerre, oui.
> *Donc, là, vous disiez, les caméléons sont entièrement mauvais ?*
> Ah oui, ils sont mauvais. Ils sont arrivés sur terre pour exterminer la race humaine et prendre sa place. Il y a une légende qui dit qu'un enfant hémiplégique va être le Destinant, avec un grand D, celui qui va réussir à vaincre les caméléons et donc les caméléons exterminent tous les garçons hémiplégiques de la terre, les uns après les autres. Ce sont vraiment des grands, grands méchants. Ils sont vraiment dès le départ du côté noir. Ce qui donne aussi un « motif » entre guillemets au héros pour pouvoir leur faire la guerre.
> *Et pour quelle raison, ces caméléons agressent-ils les humains ?*
> Pour prendre leur place.
> *Dans un esprit de conquête ?*
> Oui, de conquête, voilà […]
> *Et parmi eux, il n'y en a aucun de gentil ? Il n'y en a pas un pour sauver les autres ?*
> Non, non. [rire] C'est ce que je vous disais. Plus on fait monter la mayonnaise, plus on rend les méchants méchants, et plus on donne au héros des raisons de tuer[364]. »

Il est possible que cette revitalisation de la science-fiction dans les années 1970, y compris sous une forme guerrière, ne soit pas restée sans conséquence sur les autres sous-genres du roman pour la jeunesse au tournant du XXIe siècle. Il est plausible que le travail formel des écrivains de science-fiction depuis la fin des années 1970 ait préparé à l'écriture des récits de guerre de la période actuelle. On retrouve en tout cas parmi les auteurs contemporains les plus concernés par une attention réaliste à la violence guerrière nombre d'écrivains ayant d'abord fait leur armes dans la science-fiction – et nous utilisons ici cette expression dans un sens moins métaphorique que de coutume. En effet la familiarité avec la crudité des combats

[364] Informateur 5H, entretien du 14/09/09.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

contre les extra-terrestres leur a sans doute tenu lieu d'aguerrissement. Elle a dû aider certains auteurs à vaincre leur répulsion pour des affrontements guerriers plus réalistes et plus proches de leur quotidien. L'examen d'une collection contemporaine destinée à promouvoir auprès des collégiens la mémoire combattante des XIX et XXe siècles est susceptible de fournir plusieurs exemples d'une telle reconversion. La collection des Romans de la mémoire chez Nathan est soutenue et subventionnée par le ministère de la Défense. Or le responsable de cette action au ministère est lui-même un ancien auteur de romans de science-fiction pour la jeunesse. Parmi les auteurs de la collection figure une proportion très importante de romanciers qui se sont fait un nom dans l'anticipation, comme Christian Grenier, Christophe Lambert, Stéphane Descornes et Jean-Pierre Andrevon. La période 1980-2007, en tout cas, voit une augmentation croissante des livres pour jeunes enfants consacrés à la guerre et une diversification des points de vue et des sujets d'intérêt.

- **La période contemporaine**

D'une manière générale, mais ce propos sera nuancé tout au long de cette étude, le ton y est plus pacifique que pacifiste, plus inquiet que moralisateur. Le temps des certitudes s'est clos avec la guerre froide. Il est vrai que les Européens assistent, à partir de la guerre du Golfe en 1990-1991 et surtout avec la phase armée de l'explosion yougoslave à partir de 1991, au retour des formes classiques du combat dans leurs proches préoccupations.

Les années 1990, moment d'embellie et d'expansion de la littérature pour la jeunesse en France, portent en tout cas la marque d'un regain d'intérêt des éditeurs pour le thème guerrier et la destination de ce sujet à des enfants de plus en plus jeunes. Cette prédilection s'est encore amplifiée à partir de 2000. Si les choix historiques ramènent le lecteur de manière lancinante vers la seconde guerre mondiale, ils éclairent sporadiquement d'autres périodes, y compris la plus récente. L'idéalisation d'une littérature pour enfants riche, complexe, polysémique et ouverte sur les autres cultures enjoint majoritairement de s'écarter de visions monolithiques de la guerre, quelles qu'elles puissent être. En dehors de la science-fiction, l'ennemi s'efface devant l'adversaire, voire devant la victime. La méfiance pour le didactisme encourage les auteurs à prendre leurs distances par rapport aux idéologies. L'explosion économique du secteur encourage à publier sur des aspects diversifiés des conflits. Mais le foisonnement des titres favorise aussi la redondance et la reproduction des formes et des motifs. Il nous appartiendra d'en chercher ultérieurement la cohérence.

Le XXe siècle a fourni à la représentation de la guerre dans le livre pour enfants des contextes nombreux et changeants. L'actualité militaire, les conditions du marché du livre, les enjeux idéologiques ont été pareillement affectés de profondes mutations. Plus sans doute que sur tout autre thème, le livre pour enfants qui traite de la guerre a évolué au XXe siècle, au point de compromettre la réception par des enfants des livres écrits et dessinés sur ce sujet il y a cent ans. La versatilité, au long du siècle, des valeurs exprimées dans le livre de guerre pour enfants auraient donc pu freiner les rééditions. La pratique, en la matière, semble pourtant d'une étonnante complexité.

2. Nostalgies d'éditeur, les pratiques de réédition des livres de guerre

Nous avons mesuré à quel point ces valeurs de la guerre avaient pu changer au cours du siècle. Il semblerait que de telles discontinuités auraient dû décourager la pratique des rééditions. Or on sait tous les avantages, financiers et commerciaux, qu'un éditeur peut

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

trouver à rééditer un ouvrage dont il détient les droits de reproduction ou qui se trouve libéré de cette contrainte 70 ans après le décès de l'auteur. Il n'est pas inintéressant de se pencher sur ce conflit entre intérêt financier et adéquation aux valeurs du moment, car il n'a pas manqué d'agiter la communauté éditoriale. Puisque la guerre s'est accompagnée au cours du siècle de valeurs très vite frappées d'obsolescence, comment les éditeurs ont-ils géré la tentation d'en rééditer les représentations ?

Les listes de publications établies par Raymond Perrin dans son ouvrage intitulé *Un siècle de fictions pour les 8-15 ans* sont très détaillées, mais elles ne sont ni exhaustives, ni vraiment significatives. Elles manquent de vision globale et surtout d'interprétation. Le catalogage année par année de la production éditoriale française qu'il a patiemment mené a quelque chose d'un peu desséché. Mais il a le mérite de laisser entrevoir la masse récidivante des rééditions, un sujet souvent négligé par les historiens de la littérature, plus attentifs aux créations qu'aux reprises[365]. Son entreprise nous a permis d'isoler quelques titres à la présence lancinante et au contenu représentatif. La consultation du catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France, riche de 7 millions de notices, a facilité la collecte d'informations par titre, complémentaires du travail chronologique de Raymond Perrin. L'enquête menée sur la base de données Opale plus de la BNF ne peut, pour autant, épuiser la question des rééditions, car le fichier est lacunaire[366]. Nous nous en contenterons, car elle suffit pour prendre la mesure de cette pratique éditoriale.

o Récapitulation des rééditions de la guerre au XXe siècle

Si l'histoire, dit-on, ne se répète pas, la guerre, elle, se réédite plutôt volontiers. Ces reprises sont pour le sociologue des critères objectifs du succès croisé d'un livre auprès des éditeurs et des lecteurs. Le tableau suivant expose les ricochets de quelques livres de guerre pour enfants au XXe siècle, choisis parmi les plus représentatifs. Ces rééditions ont été appréciées à travers la base de données, indicative mais non exhaustive, de la Bibliothèque nationale de France. Les titres assortis d'un numéro figurent dans le corpus de 1980-2007. La première édition française est signalée par une croix, les rééditions sont ensuite comptabilisées par période.

11. Tableau : La guerre rééditée 1900 – 2007

titre	avant 1913	1914 1918	1919 1939	1940 1944	1945 1949	1950 1969	1970 1980	1980 2007	Total rééditions
Les cahiers du capitaine Coignet	X 31		3		2	7	1	2	**46**
La guerre des mondes	X 2	1	1		1	5	4	7	**21**
Maroussia	X 1		1			10	5	4	**21**
Les braves gens	X 10	1	1						**12**
L'histoire merveilleuse de Robert le diable	X 2		4	1	1	2		6	**16**
La guerre du feu	X 1		2	2	2	10	4	17	**38**
Flambeau chien de guerre (77)		x						2	**2**
L'escadron blanc			X2	1	2	3	3	1	**12**
Jean sans pain			X2						**2**
Linette et son poilu			X1						**1**
Patapoufs et Filifers			X3			2		1	**6**
Une balle perdue (282)			x					3	**3**
En plein champ !				X1					**1**
La mort d'Eric				x			2	3	**5**
Tistou les pouces verts (267)						x	1	2	**3**

[365] PERRIN 2005.

[366] http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherchemots_simple.jsp?nouvelleRecherche=O&nouveaute=O&host=catalogue (adresse valide en janvier 2010).

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La bête est morte					x		1		**1**
Le prince d'Omeyya						x		3	**3**
Le tambourinaire de la XIII légion						X 1			**1**
Chassy s'en va t'en guerre							X 1	2	**3**
La maison des quatre vents (166)					X1	1		3	**5**
Lettre des îles Baladar						X2	1	2	**5**
Pour que la neige reste blanche						X1			**1**
Mon ami Frédéric (178)						x	1	2	**3**
Série Langelot						X12	20	83	**115**
Le roi Mathias 1er (238)						x	1	1	**2**
J'avais deux camarades (111)							x	3	**3**
Le secret du verre bleu (256)							x	2	**2**
La guerre de Petros (94)							x	2	**2**
Escadrille 80 (70)								X1	**1**
Rouge braise (241)								X2	**2**
Les étoiles cachées (71)								X2	**2**
La guerre d'Olivier (93)								X1	**1**
Les épées de bois (69)								X1	**1**
La guerre de Fanny (92)								X1	**1**
Grand-père (90)								X1	**1**
La grande peur sous les étoiles (87)								X3	**3**
La guerre (91)								X1	**1**
La guerre d'Eliane (22)								X1	**1**
La lettre allemande (156)								X1	**1**
Otto : autobiographie d'un ours en peluche (196)								X1	**1**
Le petit garçon étoile (205)								X1	**1**
Le petit soldat qui cherchait la guerre (211)								X1	**1**
Quand Anna riait (229)								X3	**3**
L'aigle de la 9e légion								X1	**1**
Samir et Jonathan (248)								X1	**1**

Le catalogue de la BNF ne fournissait pas de notices sur le journal d'Anne Franck en mars 2010. Mais une consultation sur les plates-formes de vente de Chapitre.com et d'Amazon.fr dont les bases de données sont très fiables pour le demi-siècle écoulé, proposait les éditions françaises suivantes, disponibles ou indisponibles.

12. Tableau : les rééditions du journal d'Anne Franck

titre	**avant 1913**	**1914 1918**	**1919 1939**	**1940 1944**	**1945 1949**	**1950 1969**	**1970 1980**	**1980 2007**	**Total rééditions**
Le journal d'Anne Franck						X4	2	4	10

Ce sondage donne une idée du sort finalement assez modeste d'un ouvrage souvent cité parmi les dix livres les plus lus au monde.

o Bilan chronologique des rééditions

Le bilan des rééditions par périodes historiques met en évidence le fait que les moments où le territoire français métropolitain a été directement touché par des conflits, à savoir les deux guerres mondiales, sont précisément les époques où les éditeurs ont le moins eu tendance à rééditer des succès de librairie antérieurs.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

13. Tableau : bilan chronologique des rééditions de la guerre

titre	avant 1913	1914 1918	1919 1939	1940 1944	1945 1949	1950 1969	1970 1980	1980 2007	Total rééditions
Total rééditions par périodes	47	2	20	5	9	60	47	178	368

Notre échantillon fournit seulement deux exemples de rééditions pendant la première guerre mondiale et cinq pendant la seconde. Ces périodes, peu propices aux rééditions, sont encadrées, en revanche, par des tranches où les reprises de titres abondent. Il est donc indéniable que l'expérience directe et massive du conflit a pour effet d'actualiser efficacement la production de la guerre dans le livre pour enfants[367].

- **Bilan axiologique des rééditions de titres anciens**

Si l'irruption guerrière dans la vie quotidienne des éditeurs les pousse à une production innovante, ces livres de circonstance survivent rarement au conflit. La première guerre mondiale, nous l'avons vu, favorisa une offre surabondante de fictions guerrières pour la jeunesse. Ces livres toutefois furent vite oubliés et ne furent que peu ou pas réédités. Notre sélection ne présente qu'un seul titre, publié en 1916 et repris deux fois à la fin du XXe siècle, *Flambeau, chien de guerre*. Le même constat s'applique aux œuvres de fiction proposées aux enfants pendant l'Occupation. Un seul titre, *La mort d'Eric*, a connu une deuxième vitalité auprès du lectorat scout.

14. Tableau : Ephémères publications du temps de guerre

titre	avant 1913	1914 1918	1919 1939	1940 1944	1945 1949	1950 1969	1970 1980	1980 2007	Total rééditions
Flambeau chien de guerre (77)		x						2	**2**
La mort d'Eric				x			2	3	**5**

Si l'on observe le bilan des rééditions par titres, le palmarès regroupe, sans surprise, les titres les plus anciens de l'échantillon. Ces ouvrages cumulent en effet le bénéfice de la durée et celui de l'effacement des droits d'auteur qui leur étaient liés. En France, le code la propriété intellectuelle fixe le terme de cette obligation à 70 ans après le décès de l'auteur[368]. Les premiers titres de l'échantillon étaient donc naturellement éligibles pour une longévité remarquable.

15. Tableau : longévité des ouvrages libérés du droit d'auteur

titre	avant 1913	1914 1918	1919 1939	1940 1944	1945 1949	1950 1969	1970 1980	1980 2007	Total rééditions
Les cahiers du capitaine Coignet	31		3		2	7	1	2	**46**
Maroussia	1		1			10	5	4	**21**
Les braves gens	10	1	1						**12**
L'histoire merveilleuse de Robert le diable	2		4	1	1	2		6	**16**

[367] Nous avions noté plus haut que ce diktat de l'événement n'actualise pas, pour autant, la représentation de la guerre qui reste généralement fidèle à des schémas antérieurs.
[368] www.legifrance.gouv.fr

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Cependant le maintien de droits d'auteur à acquitter n'a pas dissuadé les éditeurs d'inscrire à leur catalogue certains textes anciens, encore protégés[369].

16. Tableau : Rééditions à succès (1)

titre	avant 1913	1914 1918	1919 1939	1940 1944	1945 1949	1950 1969	1970 1980	1980 2007	Total rééditions
La guerre des mondes	2	1	1		1	5	4	7	**21**
La guerre du feu	X 1		2	2	2	10	4	17	**38**
L'escadron blanc			X2	1	2	3	3	1	**12**

Notons que le succès le plus flagrant du siècle en matière de rééditions est constitué par la série des romans que Vladimir Volkoff a consacrée à l'agent secret Langelot dont les aventures, présentes 115 fois, se déroulent pendant la guerre froide.

17. Tableau : Rééditions à succès (2)

titre	avant 1913	1914 1918	1919 1939	1940 1944	1945 1949	1950 1969	1970 1980	1980 2007	Total rééditions
Série Langelot						X12	20	83	**115**

Alors que le livre pour enfants a évolué, nous l'avons vu précédemment, vers une dénonciation des valeurs guerrières et l'imposition d'un regard pacifique porté sur les conflits, ces huit *long-sellers* ont eu en commun d'exalter, tout au long du siècle, une version héroïque, voire militariste, du combat.

Certains de ces textes, il est vrai, ont vu modifiée leur destination première. Les éditeurs justifient leur reprise en invoquant leur intérêt historique. Ils prennent ainsi leurs distances avec les valeurs de la guerre qui s'y expriment, sans renoncer à une publication commercialement avantageuse. C'est le cas des *souvenirs du capitaine Coignet* et de *Flambeau, chien de guerre*. Ces deux ouvrages, dont le deuxième figure dans notre corpus, méritent notre attention.

Les souvenirs du capitaine Coignet, publiés sous différents titres, en versions intégrales ou adaptées, ont remporté un succès exceptionnel tout au long du siècle. La BNF recense 31 éditions avant 1913 et 15 nouvelles publications après 1914. Cette histoire d'un soldat, enrôlé à 20 ans et qui suivit l'armée napoléonienne d'Austerlitz à Waterloo, fut rédigée après les événements dans un style approximatif par un homme qui avait appris à lire à l'armée. Le ton épique faisait une place importante à l'aventure et au danger. Ce récit particulièrement prisé après la défaite de 1870 et plus particulièrement présenté aux enfants, se maintint curieusement tout au long du siècle. Il fut réédité 3 fois pour la seule année 1968 ! La dernière édition chez un grand éditeur, le Livre de poche, date de 1972. Il a été repris récemment par deux maisons de taille moyenne, Magellan en 1998 et Arléa en 2001. La notice d'Arléa, dont la ligne éditoriale est centrée sur la réédition de classiques, insiste sur la valeur patrimoniale de l'ouvrage :

> « Ces cahiers figurent parmi les témoignages les plus souvent cités sur les guerres de l'Empire. Cette édition, établie scrupuleusement sur le manuscrit, est la plus complète et la plus fidèle de toutes celles parues à ce jour[370]. »

[369] HG Wells est décédé en 1946, JH Rosny Aîné en 1940 et Joseph Peyré en 1968.
[370] Site de l'éditeur consulté en février 2010 : www.arlea.fr/CAHIERS

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Comme ses deux prédécesseurs, Arléa réserve les mémoires du capitaine Coignet aux adultes, intéressés par l'histoire. Le texte s'est donc maintenu, mais l'intention éditoriale a profondément changé. La valeur documentaire prime désormais sur la dimension imaginaire.

Quant à *Flambeau chien de guerre*, c'est un album de Benjamin Rabier, publié pour la première fois en 1916, en pleine première guerre mondiale. Il est exceptionnel à plusieurs titres. C'est d'abord l'ouvrage le plus ancien de notre corpus. Sa présence y est due à sa sélection par l'un des prescripteurs que nous avons choisis comme référence, en l'occurrence les bibliothèques municipales de Paris, un prescripteur caractérisé par des choix particulièrement neutres. Leur repérage est thématique et ne présage pas de la valeur éthique ou pédagogique de l'ouvrage. Cet album est un jalon intéressant pour mesurer l'évolution du regard sur la guerre dans la littérature enfantine. Album belliqueux, il prend parti de manière univoque pour les Français contre les Allemands. L'ironie y est belliciste et agressive. Elle est portée à la fois par le texte et par l'image. Les Allemands sont systématiquement ridiculisés. Le livre n'exprime aucune sympathie pour leurs souffrances. Ainsi l'un d'eux a le nez arraché, un autre est décapité par un boulet. Ces détails étaient destinés à faire rire le jeune lecteur. Cet album a été réédité par Tallandier, un des éditeurs historiques de Rabier, en 2003 et 2004. En 2008, l'ouvrage était toujours disponible à la vente, preuve d'une rentabilité satisfaisante. La présentation de l'éditeur sur les plates-formes de vente de livres insiste sur la valeur historique, soulignée dans le livre par la postface d'Annette Becker, et l'innovation graphique de l'album :

> « Flambeau, chien de guerre est un album pour enfants tout en images réalisé en 1916 par l'illustrateur Benjamin Rabier. Ce récit héroïque de la Grande Guerre voulait instruire les enfants et soutenir le moral de l'arrière. Le succès du livre fut tel que Rabier réalisa, quelques mois plus tard, sans doute un des premiers dessins animés en France, adaptation de cet album. Tel le vilain petit canard, Flambeau est un chiot bien laid et maltraité par tous. Rejeté par l'armée, il part seul, en amateur, faire la guerre et vit, au fil de nombreuses aventures, tous les heurts, malheurs et victoires du poilu héroïque, jusqu'à la retraite bien méritée du soldat fatigué. Cette fiction contemporaine de 14-18 – distanciée par le recours à l'univers animalier, adoucie par sa forme illustrée – est un panorama saisissant de vérité de tout ce qui a caractérisé le conflit. Sa forme originale en fait un document historique exceptionnel, jamais réédité depuis 1916.L'historienne Annette Becker analyse dans la postface le phénomène de la « propagande pour enfants » et situe l'ouvrage dans le contexte de l'époque. Flambeau est aussi un album à lire et à partager en famille, un document vivant de transmission de notre héritage historique, qui témoigne d'une inventivité graphique époustouflante pour l'époque, et préfigure déjà ce que sera la bande dessinée : la ligne claire, les à-plats de couleurs franches, la déstructuration de la régularité des cases. Ne manquent que les bulles…[371] »

Le contenu xénophobe de l'album n'a pas échappé à la critique et le magazine *Lire* titrait, après la première réédition, en novembre 2003 : « Maître Rabier n'aimait pas les Boches ». Le contenu agressif de l'album a perdu, avec les années, sa crédibilité. L'éditeur a misé sur une réception de l'œuvre déconnectée des valeurs qu'elle exprime. La réception, d'éthique est devenue uniquement esthétique. Jean-Pierre Esquenazi rappelle que Janet Staiger a fait le même constat à propos d'un film de David Griffith, *Naissance d'une nation*, créé en 1915. Ce film avait été rejeté par les spectateurs contemporains comme odieusement raciste, sans que ce jugement ne l'empêche d'être estimé par leurs successeurs comme une étape essentielle de l'art cinématographique[372].

[371] Sur www.amazon.fr consulté en décembre 2008.
[372] ESQUENAZI 2007, p 41 citant STAIGER Janet, *Interpreting films*, Princeton University Press 1992, pp 139-153.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

D'une manière générale, les éditeurs tentés par les reprises jouent essentiellement de la valeur patrimoniale des titres. Le critère-clé est le prestige de l'auteur. Les grands noms de la littérature générale voient la moindre de leurs œuvres destinées à la jeunesse rééditées plus que d'autres. Il suffit pour s'en convaincre d'observer le sort des textes dus à André Maurois, Joseph Kessel, Maurice Druon, Jacques Prévert.

18. Tableau : rééditions d'auteurs prestigieux venus de la littérature pour adultes

titre	avant 1913	1914 1918	1919 1939	1940 1944	1945 1949	1950 1969	1970 1980	1980 2007	Total rééditions
Patapoufs et Filifers			X3			2		1	**6**
Une balle perdue (282)			x					3	**3**
Tistou les pouces verts (267)						x	1	2	**3**
Lettre des îles Baladar						X2	1	2	**5**

Il n'y a pas de logique idéologique dans cette sélection qui rassemble trois livres non-violents et un récit héroïsant le combat révolutionnaire pendant la guerre civile espagnole. Dans *Tistou les pouces verts,* publié pour la première fois en 1957, l'omniscience du narrateur est volontiers moralisatrice, que ce soit en matière de pédagogie ou de gestion des conflits internationaux. La cause de la guerre est essentiellement présentée comme économique et le commerce des armes est placé en accusation. La guerre, mise sur le même plan que la pauvreté et la maladie, se trouve cependant banalisée. Le seul malheur qui affecte sans remède l'humanité est la mort. Contre elle, le petit Tistou dont nous apprenons à la fin du conte qu'il était un ange, ne peut rien. La célébrité de l'auteur, prix Goncourt à trente ans, a sans doute beaucoup fait pour la pérennité de ce texte et le maintien de cette vision de la guerre, peu courante à la fin du XXe siècle. *Tistou les pouces verts* est en effet le seul conte pour enfants de Maurice Druon.

Les ténors traditionnels de la littérature de jeunesse sont, dans l'ensemble, moins fêtés par les éditeurs. Ils reprennent leurs œuvres écrites avant 1980 avec plus de parcimonie que celles des écrivains pour adultes. Là encore, c'est moins la vision de la guerre qui compte, même si tous ces livres traitent de la seconde guerre mondiale, que la notoriété de la plume. Parmi ces auteurs jeunesse célèbres, figurent surtout des écrivains étrangers, traduits parfois tardivement en français :

- allemand, comme Hans Peter Richter, déjà évoqué plus haut ;
- japonais, comme Tomiko Inui (*Le secret du verre bleu,* [Japon 1961 – Nathan 1971] 1991, 1996) ;
- grecs, comme Alki Zei (*La guerre de Petros,* Le livre de poche jeunesse [1976] 1984, 1990) ou comme Pantelis Kaliotsos (*Les épées de bois*, [Grèce 1974 – 1995 Flammarion] 1999;
- ou britannique, comme Robert Westall (*Chassy s'en va t'en guerre / The Machine Gunners*, [1975 en anglais – 1978 Stock].

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

19. Tableau : rééditions des auteurs de jeunesse prestigieux

titre	avant 1913	1914 1918	1919 1939	1940 1944	1945 1949	1950 1969	1970 1980	1980 2007	Total rééditions
Chassy s'en va t'en guerre							X 1	2	**3**
La maison des quatre vents (166)					X1	1		3	**5**
Mon ami Frédéric (178)						x	1	2	**3**
J'avais deux camarades (111)							x	3	**3**
Le secret du verre bleu (256)							x	2	**2**
La guerre de Petros (94)							x	2	**2**
Les épées de bois (69)								X1	**1**
L'aigle de la 9e légion								X1	**1**

Lorsque les rééditions accompagnent un succès gagné dans une autre langue, plusieurs cas de figures se présentent. Le texte peut faire l'objet d'une traduction en français, immédiate ou différée. Quant au registre guerrier, il varie selon les espaces culturels. Souvent victimaire en Grèce ou au Japon, nuancé en Allemagne, il reste volontiers héroïque au Royaume uni. *L'aigle de la 9e légion* dans lequel Rosemary Sutcliff conte les aventures d'un centurion romain dans les Iles britanniques a été publié pour la première fois au Royaume Uni en 1954 et traduit en France en 2003, puis réédité en 2007. Il témoigne d'une tendance à magnifier le courage au combat, observable dans la littérature anglaise dans les années 1950, alors que ce registre disparaissait des rayonnages français.

Dans notre corpus d'ouvrages publiés entre 1980 et 2007 figure un nombre limité de rééditions. Il faut, parmi elles, distinguer les rééditions, très peu nombreuses, d'ouvrages antérieurs à 1980 et les ouvrages publiés à plusieurs reprises au cours des 27 années suivantes. D'une manière générale, il semble que logiques de réédition et de prescription coïncident difficilement. Dans le corpus, par exemple, aucun titre ancien y figurant n'a été réédité plus de trois fois. Les champions de la survie éditoriale, comme *Les souvenirs du capitaine Coignet* ou *La guerre du feu* ou encore la série des *Langelot*, ont été totalement oubliés des sept prescripteurs qui ont présidé à l'établissement du corpus. Ce paradoxe suggère un fossé entre les pratiques des éditeurs et celles des prescripteurs dans l'approche de la fiction guerrière pour l'enfance. Sélection commerciale et sélection critique s'accordent peu sur le thème de la guerre.

- **Bilan axiologique des rééditions de titres contemporains**

Dans le domaine contemporain, l'œuvre n'est généralement rééditée qu'une fois. Parmi ces ouvrages, prisés à la fois des prescripteurs et des éditeurs, on trouve aussi bien des albums que des romans. Les thèmes des albums sont souvent des présentations essentialisées de la guerre qui s'adressent aux plus jeunes des lecteurs, comme *La guerre* d'Anaïs Vaugelade ou encore *Le petit soldat qui cherchait la guerre* de Mario Ramos. Les romans, pour leur part, abordent volontiers les deux guerres mondiales. La présentation qui domine ces œuvres consensuelles est pacifique, sans être pacifiste. C'est le cas du roman *Rouge braise* de Rolande Causse qui raconte la vie d'un village bourguignon à l'heure de la Résistance.

Entre 1980 et 2007, rares sont les livres qui apparaissent plus de deux fois sur les catalogues. Les titres vraiment plébiscités sont le plus souvent des romans, moins coûteux à refondre que des albums. Nous observons que la majorité des titres plusieurs fois réédités décrivent les persécutions subies par les juifs pendant la seconde guerre mondiale.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Citons par exemple deux albums et un roman, tous trois très prisés des prescripteurs et des éditeurs :

- *Les étoiles cachées,* SOSZEWICZ Régine, ill CREVELIER Solvej, Flammarion [1989], 1999, 2000 ;
- *La grande peur sous les étoiles,* HOESTLANDT Jo, ill KANG Johanna, Syros [1994] 1997, 2003, 2007 ;
- *Quand Anna riait,* HASSAN Yaël, Casterman [1999] 2000, 2004, 2006.

La conviction d'un devoir de mémoire de la Shoah, réaffirmée avec force en France à la toute fin du XXe siècle, justifie aussi l'intérêt renouvelé pour l'œuvre enfantine du célèbre pédiatre varsovien Janusz Korczak découverte en France seulement en 1967 : *Le roi Mathias 1er*, KORCZAK Janusz, [1967] 1978, Gallimard 2004.

Le livre contemporain pour enfants, de loin le plus réédité, est le récit autobiographique d'une jeune habitante de Sarajevo au moment du siège imposé par les Serbes : *Le journal de Zlata Filippovic*, paru en France en 1993 et qui a bénéficié depuis de sept rééditions récentes dans différentes maisons. Il est intéressant de noter que ce texte qui prend explicitement modèle sur le journal d'Anne Franck a été plus souvent exploité par les éditeurs entre 1980 et 2007 que son célèbre modèle. La qualité du témoignage de la jeune Allemande morte à Bergen-Belsen n'a pourtant pas perdu de son intérêt, mais il semble que sa réédition soit moins aisée à médiatiser qu'un nouvel auteur ou un nouveau titre. Catherine Coquio a relevé, à cet égard, la multiplication, à partir des années 1990 et surtout après 2000, des sollicitations faites par les éditeurs auprès de témoins même indirects du génocide juif[373]. Cet impératif de transmission aux enfants de la mémoire de la Shoah coïncide, en France, de manière accidentelle, avec la montée d'une mode en littérature jeunesse consistant à dénigrer la réédition. Le journal d'Anne Franck en serait la première victime évidente.

Nous avons constaté que les prescripteurs contemporains avaient tendance à goûter les créations et à mépriser les rééditions, alors que les consommateurs s'accommodent bien de la stabilité des catalogues. La pression économique qui pousse à la fois à rééditer des œuvres prestigieuses et à se démarquer de la concurrence auprès des prescripteurs en proposant des nouveautés contribue à classer les maisons d'édition en deux catégories. Les éditeurs qui font le choix d'une ligne éditoriale fondée sur l'innovation, sont ainsi contraints à une fuite en avant et à une accélération de la rotation de leurs titres. Aucun auteur, aucun sujet n'y est assuré de pérennité. D'autres maisons assoient leur stratégie commerciale sur le maintien de fonds patrimoniaux. Une combinaison des deux comportements consiste à faire circuler, assez vite et à des tarifs de plus en plus bas, les droits de reproduction des *long-sellers* d'une maison à l'autre. Aucune considération éthique ne semble vraiment primer sur ces choix commerciaux, même si les argumentaires des éditeurs s'inscrivent généralement dans une rhétorique morale, artistique ou documentaire.

3. Conclusions

A l'exception de la première guerre mondiale -et son cortège de publications bellicistes- ou de la fièvre patriotique de la Libération, la guerre inspira surtout en France aux auteurs pour la jeunesse une littérature éparse et rare jusqu'au tournant des années 1990. Les conflits de la décolonisation et les tourments de la guerre froide apparurent peu dans la fiction de l'époque pour les enfants. A la différence de la littérature et de la bande dessinée pour adultes qui, à

[373] COQUIO 2009, p 22.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

partir des années 1970, s'ouvrirent largement aux courants pacifistes, le livre pour enfants se tint à l'écart de ces valeurs jusqu'aux années 1980-1990. Cet irénisme, porté par les livres destinés aux adultes, s'accommoda de récits violents et belliqueux dans le domaine de la science-fiction pour enfants en plein essor à la fin des années 1970.

Voici rapidement brossée la situation du livre de guerre pour enfants à la veille de la période qui nous concerne et qui accompagne le tournant du siècle. A partir des années 1990, en effet, la littérature pour les tout jeunes enfants accueille largement le phénomène guerrier, comme les questions sociales en général. Elle y est encouragée par de graves difficultés économiques qui imposent un renouvellement intense des formes et des contenus. Si ces livres actuels accordent encore une prédominance incontestable à la seconde guerre mondiale, et accessoirement à la première, ils commencent timidement, surtout après 1995, à inviter des enfants de plus en plus jeunes à aborder des conflits géographiquement plus lointains ou plus contemporains. Il semble aussi que le culte du héros ou le pacifisme de principe cèdent le pas, au cours de cette dernière période, devant un examen plus nuancé des conflits. La complaisance pour la violence, aussi bien que le refus de la bataille, s'efface en grande partie au profit d'une volonté de compréhension du phénomène guerrier. Au XXe siècle, donc, le livre pour enfants a couvert un large éventail de valeurs dans son rapport au conflit. Belliqueux en 1914, oublieux en 1920, censuré en 1940, patriotique en 1944, irréaliste en 1975 et pacifique en 1995, le livre de guerre pour la jeunesse poursuit son évolution. Il s'est particulièrement enrichi et son lectorat s'est considérablement rajeuni au tournant du XXIe siècle.

Il demeure que, tout au long du siècle, la France offrit une production à la fois relativement actuelle et nettement nostalgique dans sa représentation de la guerre.
Elle était relativement actuelle, parce que l'édition pour la jeunesse y fut généralement en phase avec la sensibilité morale du moment sur la façon d'appréhender la guerre ; qu'elle suivit l'évolution des valeurs portées en France sur la guerre, glissant du bellicisme à une vision pragmatique, en dépit d'une abstention notable pendant la période pacifiste des années 1970.
Mais elle demeurait nostalgique, parce que le livre pour enfants y fut aussi constamment en retard d'une guerre, peinant à rendre compte des réalités des affrontements les plus contemporains. Même au cours de la première guerre mondiale qui apparaît comme un moment particulier où coïncidèrent étroitement l'événement et sa relation dans la fiction enfantine, cette actualité fut superficielle. Il semble que la littérature pour la jeunesse resta, plus qu'une autre, prisonnière de ses cadres et parla toujours, tout au long du XXe siècle, des guerres du passé.

En dehors des deux guerres mondiales pendant lesquelles les pratiques éditoriales en matière de reprise rendent tangible un fort besoin d'actualisation de la production, les éditeurs ont eu recours tout au long du siècle à la réédition de livres de guerre, facilement repérés par les lecteurs. Des enjeux commerciaux, plus qu'un attachement à des cadres conceptuels, éthiques et narratifs figés, expliquent cette forme particulière de nostalgie chez les éditeurs. Cette nostalgie qui les porte à rééditer sans fin des visions lointaines, imaginaires ou dépassées de la guerre, alors même que ces textes entrent parfois en conflit avec les valeurs morales du moment, est essentiellement de nature économique.

La période contemporaine atteste du divorce profond et récemment instauré entre les éditeurs de ces prestigieux *long-sellers* et les critiques surtout avides de nouveautés. Ce conflit qui concerne désormais l'ensemble des thématiques de la littérature de jeunesse, et pas seulement

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

la guerre, fait de la réédition une des parties les plus discrètes, pour ne pas dire honteuses, des politiques éditoriales. Dans le cas du livre traitant de la guerre et des questions sociales en général, cette prédilection actuelle pour la novation, plutôt que la reprise, pourrait atténuer dorénavant les effets, sur la représentation livresque de la guerre, d'une nostalgie d'éditeur jusque là bien attestée. Après avoir évalué la nostalgie des prescripteurs, puis celle des éditeurs, nous abordons maintenant le regard rétrospectif des lecteurs devenus auteurs.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 8

Nostalgies d'auteurs

Avant de mettre en tension la guerre et la nostalgie du conteur dans le livre pour enfants, il importe de situer le lien nostalgique qui peut unir, quelque soit le contenu du livre, un auteur pour la jeunesse et la littérature de son enfance.

Le souvenir des lectures enfantines est, nous l'avons vu, souvent invoqué par les auteurs jeunesse pour rendre compte de leurs motivations à écrire ou à illustrer. Cette nostalgie particulière des lecteurs devenus auteurs fait volontiers l'objet d'un récit autobiographique. D'étendue variable, il arrive fréquemment que ce récit soit offert aux journalistes lors des interviews, au public lors des rencontres, ou suggéré en quatrième de couverture par les éditeurs. Ce récit, comme tout récit, est fortement ritualisé. Il est aussi, comme toute autobiographie, tout occupé à réorganiser le souvenir pour justifier le rôle que l'auteur adulte s'attribue ou qui lui est attribué. Ce récit, comme jeu de rôles, a donc une fonction sociale.

Cette nostalgie du lecteur ne recouvre qu'en partie l'éventuelle nostalgie du conteur vers laquelle tend notre enquête. Autant la première est portée brillamment à la surface des discours pour devenir instrument de communication, voire de promotion pour l'industrie du livre, autant la deuxième est susceptible de vivre une existence discrète et souterraine. La nostalgie du conteur, beaucoup moins rationalisée que celle du lecteur, se déploie souvent à l'insu du conteur. C'est sans lui que cette forme structurelle de la nostalgie détermine la matière et la manière de l'art du conteur. Entre la nostalgie du lecteur et celle du conteur s'élève la brutale frontière qui sépare l'explicite et l'implicite, le public et l'intime, le mondain et le for intérieur. Avant d'aborder cette forteresse intérieure dûment protégée, il est prudent d'examiner les formes extraverties de la nostalgie du lecteur, de les apprivoiser, d'apprendre à les reconnaître. Nous n'en serons que plus avertie ensuite pour ne pas les confondre avec les marques discrète de la nostalgie du conteur. Ces repères seront particulièrement utiles dans la conduite des entretiens.

Nous avons recherché les rituels de la nostalgie du lecteur et les traces d'une nostalgie du conteur dans un recueil de 82 témoignages d'auteurs publiés en 2007, sous la direction de l'écrivain pour enfants Marie-Aude Murail[374]. Cet échantillon constitué de textes, mais aussi de quelques images, a été traité de manière horizontale en détournant les outils préconisés par Jean-Claude Kaufmann dans le cadre d'entretiens compréhensifs[375] :

- quels sont les motifs et les formulations récurrents ?
- quels sont les motifs et les formulations exceptionnels[376] ?
- quels sont les enchaînements logiques entre les valeurs ?

[374] MURAIL Marie-Aude (dir), *Un amour d'enfance. Des auteurs jeunesse d'aujourd'hui racontent le livre qui a marqué leur enfance*, Bayard 2007.
[375] KAUFMANN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Armand Colin 2008, pp 95-101.
[376] Jean-Claude Kaufmann recommande de s'interroger sur les contradictions internes à chaque texte et récurrentes. Cet aspect n'a pas été retenu ici dans la mesure où ces récits, rédigés par des professionnels du livre et fortement contrôlés, offrent peu de maladresses.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

1. Des auteurs attachés à leur nostalgie

Marie-Aude Murail, elle-même auteur pour la jeunesse, a initié cette consultation par un mail dont la teneur était la suivante :

> « Il y a un livre qui a particulièrement compté dans votre enfance, un amour d'encre et de papier. Je vous demande de me raconter cette rencontre, mais aussi, de retrouver ce livre, de le relire, et de me dire l'effet produit[377]. »

Les contributeurs n'ont pas été triés pour constituer un ensemble représentatif des auteurs pour enfants en France, comme le précise Marie-Aude Murail dans le même mail :

> « J'ai envoyé ce mail sans cibler d'auteur, ma demande a été relayée par ceux qui, se sentant concernés, en ont parlé aux autres au hasard des rencontres. Le seul critère était que la personne appartînt à notre association d'auteurs et d'illustrateurs. J'ai, bien sûr, "démarché" une ou deux personnes proches, mon frère, ma sœur, ma belle-sœur, quelques amis écrivains comme Susie Morgenstern ou Anne-Marie Pol. J'ai parfois cherché qui pourrait me parler de tel auteur qui me semblait incontournable, par exemple Colette Vivier. L'éditrice, Marie-Hélène Delval, à partir du moment où Bayard s'est associé à ma démarche (c'est-à-dire pratiquement quand j'avais déjà tous mes textes) a souhaité solliciter quelques auteurs de sa maison d'édition. Mais le plus souvent, les gens se sont proposés spontanément avec une envie brûlante de parler de tel écrivain, de tel album. Je n'ai pas souvenir d'une personne, directement sollicitée, qui ait refusé, et j'ai vraiment eu un grand plaisir à partager ce qui s'apparentait souvent à des confidences. »

L'intervention des contributeurs de l'ouvrage est d'abord une réaction spontanée et positive à la question posée. Les valeurs qui s'expriment dans leurs témoignages sont donc à relativiser. Ils portent la trace d'une forte sensibilité personnelle avec le thème de la nostalgie du lecteur. Les comparaisons et les pourcentages qui suivent sont à lire dans ce seul contexte. Ils n'ont de sens que rapportés à une population convaincue de son attachement à un livre lu dans l'enfance. Cette précaution avancée, il demeure que le recueil fournit de précieuses indications sur les caractéristiques de cette nostalgie d'auteur.

2. Une nostalgie bien structurée

La comparaison des témoignages du recueil révèle la présence commune de six rubriques, constituée par le statut du livre pour l'enfant, la qualité principale du livre préféré, le genre littéraire auquel il appartenait, l'âge du lecteur, la description des retrouvailles et l'influence de ce livre sur la carrière de l'auteur. En dépit du goût des écrivains pour l'innovation et de leur talent de mise en scène, l'apparition de ces rubriques dans chacun des témoignages suit, peu ou prou, un ordre consensuel. Cette suite ordonnée de catégories, avec ses variables et ses invariables, autorise quelques conclusions sur les chaînes de valeurs organisant la nostalgie des auteurs. Parmi les rubriques abordées par les témoignages, deux, le statut du livre et l'influence sur la création, n'avaient pas été suggérées par Marie-Aude Murail dans son mail de sollicitation. Elles sont apparues spontanément et sont donc d'un grand intérêt.

3. Le statut du livre

Plus de la moitié des témoins ont évoqué le statut du livre pour l'enfant qu'ils étaient, sans que leur directrice ne les en ait priés. Cette mention qui inscrit le livre dans un système d'interactions sociales est très régulièrement introduite dès le début des interventions.

[377] Echange de mails avec Marie-Aude Murail du 1er et du 2 décembre 2009.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

20. Tableau : statut du livre de jeunesse pour le lecteur-auteur nostalgique

compensation	interdiction	tradition
33%	8,5%	11%

Un tiers des témoins a ressenti le besoin de présenter le livre comme un outil de compensation pour un enfant malheureux. La détresse qui accable ces enfants lecteurs est de nature variée, mais emprunte au même vocabulaire. Il s'agit parfois d'enfants en échec scolaire ou privés d'amis. On y trouve des cas de maladie, de souffrance familiale, de deuil, de pauvreté.

Face à ce malheur multiforme, le livre ou le héros littéraire apparaît à l'adulte comme un consolateur pour l'enfant qu'il fut :

> « Dès les premiers mots, je le reconnais comme mon frère de solitude et de souffrance (p. 186). »

Dans une moindre mesure, le livre aimé s'intègre dans une tradition familiale. C'est un parent qui l'a offert à l'enfant. Ce parent, souvent, avait aimé cet ouvrage dans son enfance et l'auteur, à son tour, a ressenti le besoin de le faire lire à ses fils ou filles. En revanche, le thème du livre interdit, lu en cachette sous la couverture, qui constituait un motif puissant une ou deux générations plus tôt, n'apparaît plus que sous la plume d'une minorité d'auteurs contemporains.

4. La description du livre préféré

Les rubriques centrales décrivant le livre, à savoir son genre littéraire, l'âge du lecteur et la principale qualité de l'ouvrage pour le jeune lecteur, viennent ensuite dans l'enchaînement des articles. L'ordre entre ces trois catégories de remarques en revanche ne semble pas avoir revêtu d'importance ou de régularité particulière.

21. Tableau : âge évoqué par le lecteur-auteur nostalgique

petite enfance	8-10 ans	adolescence
21%	49%	22%

La rencontre mémorable avec le livre s'est faite pour la moitié des auteurs qui l'ont indiqué vers 8-10 ans, quand l'enfant commence à maîtriser la lecture autonome. En conséquence, les genres littéraires vers lesquels s'orientent les prédilections concernent essentiellement le roman, cité par 56% des témoignages.

22. Tableau : genre littéraire évoqué par le lecteur-auteur nostalgique

Illustré (album, conte, BD, imagier…)	roman d'aventure	roman psychologique	roman à énigme	roman de formation	roman de science fiction ou de fantasy	poésie
31,7%	18,2%	17%	6%	12%	2,4%	1,2%

Cette génération d'auteurs, d'âges variés, se réfère en priorité à des romans d'aventure ou à des romans psychologiques. La mode de la science fiction et de la *fantasy* ne battait pas encore son plein quand ils étaient enfants. Quant au roman de formation, il fait l'objet d'une

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

nette désaffection, modérée par la persistance sur les étagères de quelques auteurs classiques comme Jules Vernes ou la comtesse de Ségur.

Retrouver la qualité principale du livre aimé, telle que les auteurs l'avaient perçue enfants, était un exercice redoutable et sujet à caution. Comment démêler avec certitude le jugement à demi-oublié de l'enfant et l'évaluation de l'adulte ? La plupart des intervenants ont cependant tenté l'expérience. Un certain consensus s'est établi entre les auteurs sur le mérite du livre.

23. Tableau : qualités du livre selon le lecteur-auteur nostalgique (1)

Qualités les plus fréquentes					
émotion	identification	évasion	problématisation de l'existence	richesse des images	style
24%	19,5%	11%	12%	11%	11%

L'excellence du style et la capacité à représenter les problèmes de l'existence et de la vie en société sont bien sûr capables de toucher un enfant, mais les termes dans lesquelles ces qualités sont décrites dans les témoignages portent d'évidence la marque d'une relecture adulte. Parmi les mérites à porter de manière plus vraisemblable au crédit du jeune lecteur, se trouvent le charme évocateur des illustrations, le pouvoir d'émotion en écho à la vie affective de l'enfant, le potentiel d'évasion vers d'autres pays ou époques et la communion avec un héros capable de résoudre mieux que lui les difficultés vécues par l'enfant.
Un témoignage rend compte avec humour de ce charme puissant de l'identification. L'un des écrivains exprime sa surprise en retrouvant, adulte, le livre qu'elle adorait. Elle reconnaît tout dans ce roman, personnages, contexte et situations, tout sauf le nom de l'héroïne :

> « Giselle, la fille en robe bleue sur la couverture, l'héroïne, le personnage principal. […]
> Il doit y avoir une erreur. Giselle est un faux nom. Je m'en souviens quand même. Je l'ai lu plus de dix fois à dix ans.
> A l'époque, je le jure, Giselle s'appelait moi (p 226). »

Quelques auteurs ont mentionné, comme qualité principale de leur livre fétiche, une caractéristique plus isolée.

24. Tableau : qualités du livre selon le lecteur-auteur nostalgique (2)

Qualités les moins fréquentes				
suspense	humour	pudeur	lecteur omniscient	résistance au lecteur
7%	4,8%	1,2%	1,2%	1,2%

Certaines qualités, comme l'impression de puissance ressentie par un lecteur omniscient ou, au contraire, la faculté du texte à résister à la compréhension en ménageant des zones de non dit, semblent trop abstraites et trop littéraires pour ne pas avoir engagé aussi le jugement de l'adulte. Il est indéniable, en revanche, que les jeunes lecteurs sont sensibles à l'humour et au suspense. Il est remarquable que ces qualités, pourtant appréciées, viennent loin, derrière l'émotion et le pouvoir d'identification, dans l'affection des enfants pour le livre.

Le fait que seulement 7% des auteurs aient retenu le suspense comme qualité première de leur livre préféré confirme la place discrète du roman à énigme dans cette bibliothèque idéale. Ce genre littéraire, porté par les séries-vedettes de *Fantômette*, du *Club des cinq* et du *Clan des*

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

sept, bénéficiait pourtant de la fréquentation assidue de cette génération de lecteurs. *Le Club des cinq*, traduit chez Hachette à partir de 1958 a été vendu en moyenne à 300 000 exemplaires par an. Quant à *Fantômette*, créée en 1961, elle a été tirée à 1,7 millions d'exemplaires au cours de ses neuf premières années de vie éditoriale[378]. Ces suites ont joui par ailleurs d'un long parcours : 52 titres pour *Fantômette* relancée en 2006 pour une seconde vie après une dizaine d'années d'interruption, 21 titres pour *le Club des cinq* dans sa première version due à Enid Blyton. Tout porte à croire, donc, que nos auteurs les ont lues et consommées, mais il semble qu'ils ne s'y soient pas particulièrement reconnus. Dans le recueil *Un amour d'enfance*, ce type d'ouvrages, plusieurs fois cité, n'a été choisi comme livre préféré que deux fois sur 82. Nous pourrions avancer comme explication possible à ce phénomène le fait que la fidélisation à une série jeunesse n'entraîne pas nécessairement de prédilection exclusive pour un titre. Or l'exercice prôné par Madame Murail conduisait à une telle sélection. Par ailleurs, le caractère quasi-industriel de la création littéraire en série est peut-être apparu insuffisamment prestigieuse. Il a peut-être inhibé l'aveu amoureux de lecteurs faisant métier d'écrire à leur tour. Il serait pour autant néfaste d'écarter trop vite l'influence d'ensemble de ces récits sur les auteurs contemporains.

5. L'expérience de la relecture

Marie-Aude Murail avait donné mission à ses correspondants de retrouver leur livre fétiche, de le relire et de décrire leurs impressions. La relation de cette expérience n'entre pas dans la routine du récit autobiographique de lecteur. Elle a donc reçu, dans l'ordonnancement des divers témoignages, une place très variable. Le bilan de ces retrouvailles a été décrit en termes de bonheur par 58% des témoins, tandis que le charme n'était définitivement rompu que pour environ 17% des auteurs. Un nombre non négligeable a même omis de traiter le sujet, pourtant expressément demandé ! Ce fait surprenant camoufle probablement une affection toujours si vive pour le livre d'autrefois que l'auteur la considérait comme évidente.

25. Tableau : relecture par l'adulte du livre aimé dans l'enfance

Affection maintenue		Affection rompue			Sujet non traité
Livre jamais perdu	Livre relu avec bonheur	Livre relu avec déception	Livre oublié	Livre non retrouvé et non relu	
17%	41%	17%	0,2%	0,1%	
58%		17%			25%

Un échantillon aléatoire aurait probablement fourni un nombre plus important de relectures désabusées. Il est tentant de penser en effet que les adultes déçus qui avaient eu vent du projet de Madame Murail ont été plus nombreux que les auteurs satisfaits à s'abstenir de témoigner dans cet ouvrage collectif. Il est notable qu'un grand nombre de ces auteurs n'avaient pas attendu le courrier de Madame Murail pour courir les bouquinistes à la recherche du livre adoré qu'ils avaient égaré. Ces retrouvailles qui dataient de plusieurs années n'avaient pas perdu leur fraîcheur et tous ont pu décrire en détails leur émotion du moment. Lors de notre

[378] LEROY Armelle, *La saga de la bibliothèque rose*, Hachette 2006 ; LEROY Armelle, CHOLLET Laurent, *Le Club des cinq, Fantômette, Oui-Oui et les autres… les grands succès des bibliothèques rose et verte*, Hachette 2005.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

échange de mails cité plus haut, Marie-Aude Murail a parlé en effet de gens qui se sentaient « concernés », de personnes qui avaient une « envie brûlante » de s'exprimer.

6. L'influence de la nostalgie sur l'acte créateur

Une dernière rubrique rencontrée dans les témoignages a particulièrement retenu notre attention, c'est celle qui évoque la résonnance du livre enfantin dans l'acte créateur de l'auteur adulte. La notion d'influence est suspecte à beaucoup d'auteurs et illustrateurs pour la jeunesse. Ceux qui refusent de lire ce qui sort en librairie sous d'autres plumes que la leur et dans leur domaine de spécialité ne sont pas rares. Le souci d'innovation et la peur de la concurrence s'opposent en effet à la curiosité. Un auteur de roman historique pour enfants et adolescents a déclaré lors d'un entretien :

> « Il me semble préférable de ne pas lire de roman historique. Je ne voudrais pas être influencée ou qu'on imagine que je le suis...[379] »

La littérature jeunesse produite par la génération précédente ne leur inspire pas autant de préventions. Pourtant, s'ils s'en méfient moins, ils ne sont pas nécessairement prêts à avouer en quoi elle a pu déterminer leur manière d'écrire.

Ce sujet est pourtant au cœur des préoccupations de ces auteurs pour la jeunesse, puisque près de la moitié d'entre eux l'a spontanément abordé dans ces pages. L'évocation massive de cette dette est d'autant plus significative que Marie-Aude Murail ne les avait pas aiguillés vers cet aspect de leur relation au livre. La place de cette rubrique, généralement à la fin de chaque article, est également consensuelle. Elle marque l'aboutissement communément admis d'un questionnement sur la nostalgie du lecteur. Elle révèle, dans l'esprit des auteurs pour enfants, une relation logique de causalité entre le lecteur qu'ils furent et l'auteur qu'ils sont devenus. Soulignons que ce lien ne va pas de soi et que d'autres parcours vocationnels pourraient être imaginés. Tout se passe comme si, à lire ces confidences, ces auteurs écrivaient aujourd'hui pour l'enfant qu'ils furent et non pour les adultes de demain. Ce motif récurrent trace le portrait d'un auteur conduisant volontiers le regard braqué dans son rétroviseur plutôt que sur la route.

Dans *Un amour d'enfance*, l'influence des lectures enfantines sur l'acte créateur de l'adulte peut être classée selon trois catégories : non mentionnée, vocationnelle ou stylistique.

26. Tableau : influence des lectures enfantines sur la création de l'adulte

Influence non évoquée ou refusée	Influence vocationnelle	Influence stylistique
51% environ	26% environ	23% environ

Quand les auteurs jeunesse expriment une gratitude envers un livre lu dans leur enfance, ils situent principalement cet héritage dans leur vocation d'auteur, un peu plus rarement au niveau de leur technique d'écriture ou d'illustration.

Parmi les auteurs qui font d'un livre de leur enfance l'élément déterminant de leur choix professionnel, quelques uns recourent à des formulations neutres.

> « Mais la rencontre avec […] a donné l'envie d'écrire et de peindre à l'enfant que je fus[380]. »

[379] Entretien du 11/02/2009, informateur n°11F.
[380] MURAIL 2007, p 33.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Un seul emprunte au vocabulaire de la végétation.

> « […] un petit livre dont j'ai oublié titre, auteur et détails, mais qui me semble être à la racine de ce que je fais depuis près de cinquante ans[381]. »

Beaucoup puisent dans le champ lexico-sémantique de l'énergie.

> « La bougie de […] brûle dans mes poèmes[382] »
> « Je ressors toujours de ses pages gonflé à bloc et gorgé de sang neuf[383]. »
> « Difficile à savoir si ce livre a eu une influence sur mon parcours. […] Pourtant c'est sans doute dans ces violents plaisirs que la lecture m'a procurées, enfant, qu'il faut chercher la source de ma vocation d'écrivain[384]. »

La façon dont ils décrivent l'influence de cette lecture lointaine sur leur acte d'écriture ou d'illustration mérite d'être détaillée. L'autorité de ce maître-livre peut concerner la matière de l'œuvre, le genre littéraire choisi, la construction des personnages, le contexte et le cours de l'intrigue. Les auteurs qui ont inscrit leur dette dans ce registre avaient, pour la plupart, eut dans l'enfance une affection particulière pour un roman.

> « Aujourd'hui je me rends compte que ce livre porte en germe ceux que j'ai écrits ensuite, et ce thème qui les lie du rapport entre père et fils[385]. »
> « Ne suis-je pas votre héritière, monsieur […] ? […] J'ai choisi comme vous un héros adulte. […] nous avons établi la mystérieuse clinique […] à […][386]. »
> « Il m'est arrivé ici ou là de lui chiper tel nom de personnage, et l'un de mes bouquins est directement né de la lecture d'un autre de ses romans souterrains[387]. »
> « En redécouvrant le texte, j'ai été étonnée. […] Voilà ce que j'essaie de faire passer aux enfants, à travers mes romans, depuis que j'écris. Mes héros puisent toujours dans leurs propres forces pour s'en sortir[388]. »

Pour d'autres auteurs, l'empire de leur livre préféré est perceptible dans leur manière de créer, d'agencer les mots, les formes ou les couleurs. Les auteurs qui ont situé dans leur art combinatoire le pouvoir de leur livre préféré, avaient lu dans les mêmes proportions un illustré ou un roman.

> « Je me suis attachée inlassablement à retrouver la liberté avec laquelle il traitait tous ses sujets[389]. »
> « […] m'a offert l'amour du dessin. […] avec une absence presque totale de couleurs. Des bleus pâles, des ocres, des gris, l'anti-palette[390]. »
> « c'est lui qui m'a appris l'amour de la phrase juste, du réalisme qui n'a de réaliste que les situations et qui dépeint en creux les personnages[391]. »
> « ce livre[…] a toujours un style aussi direct, des personnages nuancés, vivants, des épisodes attrayants au service d'un propos plus profonds ; toutes qualités que je recherche dans ma propre écriture[392]. »
> « Mais être capable de saisir ce langage secret dans une histoire, oh ! j'en ai rêvé…[393] »

[381] MURAIL 2007, p 77.
[382] MURAIL 2007, p 40.
[383] MURAIL 2007, p 65.
[384] MURAIL 2007, p 103.
[385] MURAIL 2007, p 16.
[386] MURAIL 2007, p 21.
[387] MURAIL 2007, p 45.
[388] MURAIL 2007, p 196.
[389] MURAIL 2007, p 81.
[390] MURAIL 2007, p 89.
[391] MURAIL 2007, p 115.
[392] MURAIL 2007, p 156.
[393] MURAIL 2007, p 216.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Je relis régulièrement ses romans adultes et jeunesse, dont je tire immanquablement l'envie de créer, de dessiner et d'écrire, avec l'espoir d'inventer à mon tour une chose aussi poétique que les fameux nuages en coquilles d'œuf qui se pilotent grâce à la pensée [394]! »
> « Ce sont des livres comme celui-ci qui m'ont donné le goût de la poésie, le goût des choses simples[395]. »

Beaucoup parlent d'une influence qui échappe à la conscience lucide et dont ils ont souvent fait la découverte en préparant leur contribution à *Un amour d'enfance*.

> « Ce ne fut même pas conscient[396]. »
> « La mort, la tristesse et l'espoir : c'est tout bête, mais avec le recul je me suis rendu compte que ces éléments du roman sont présents inconsciemment dans mon écriture[397]. »
> « Le style de […] – cela m'a sauté aux yeux lors de la relecture – m'influence au-delà même du souvenir que j'en avais. Sa magie narrative, à la fois sobre et envoûtante, a forgé mon écriture : c'est sa voix que j'essaie de retrouver à travers mes propres écrits[398]. »

Plus rarement, les auteurs suggèrent que ce livre premier exerce un ascendant sur leur inconscient, au sens psychanalytique du terme.

> « J'ai repéré ces pages qui, aujourd'hui encore, continuent d'affoler ma boussole : ce sont surtout des scènes de lit. […] le lit, cette merveille de chaleur, cet espace de douceur, promesse de sommeil et de rêve[399]. »
> « […] est ma première révélation de lectrice myope. […] Je ne cherchais pas la netteté, mais le nébuleux. […] Peut-être est-ce pour ça que je n'ai jamais pu écrire sur des pages quadrillées[400] ? »

L'influence stylistique des lectures dans l'enfance nous intéresse au premier chef. Or elle n'est mentionnée que par un quart des témoins. Il est donc probable que notre enquête se heurtera à quelques résistances si nous posons la question trop directement lors d'entretiens. Le ressenti de cet héritage semble particulièrement intime. Le mot inconscient revient de manière lancinante. Les auteurs qui n'évoquent pas l'influence de ce livre aimé sur leur écriture sont plus souvent des hommes que des femmes. La liste des contributeurs comprend 50 femmes et 32 hommes. Or 65,6% des hommes n'ont pas avoué d'influence de leur livre préféré sur leur carrière d'auteur. En revanche 56% des femmes ont fait la démarche inverse. Nous observons donc un comportement différent selon le genre face à la nostalgie du conteur. Il y a inversion complète des tendances selon que l'auteur est homme ou femme. Il semble que les hommes éprouvent une pudeur particulière à aborder l'effet de leurs émotions d'enfant sur leur création d'adulte. Nous nous efforcerons de garder cette propension à l'esprit lors des entretiens.

Enfin, notons que la question posée par Marie-Aude Murail portait sur un livre singulier. Il s'agit peut-être d'un artifice trompeur, d'une convention commode qui provoquait l'impression d'un couple stable entre le livre et le lecteur, lui conférant un caractère romanesque. L'objectif du recueil était littéraire et non savant. Les auteurs, en réponse, ont plus décrit une histoire d'amitié personnelle qu'un parcours esthétique et structurel. Dans son mail d'appel, la directrice jouait d'ailleurs d'une personnification révélatrice. Le livre y était présenté comme « un amour d'encre et de papier ». Or nous ne pouvons évacuer l'hypothèse

[394] MURAIL 2007, p 232.
[395] MURAIL 2007, p 235.
[396] MURAIL 2007, p 21.
[397] MURAIL 2007, p 113.
[398] MURAIL 2007, p 198.
[399] MURAIL 2007, p 47.
[400] MURAIL 2007, p 73.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

que l'influence des lectures enfantines soit essentiellement plurielle. Quelques uns des auteurs le mentionnent d'ailleurs dans le recueil : leur reconnaissance va à un grand nombre de livres.

> « Pourquoi choisir ? Mon amour d'enfance n'est pas un livre, mais la lecture toute entière[401]. »
> « J'avais douze ans et je lisais de tout, jamais rassasiée[402] »

Le questionnement de cet ouvrage forçait à élire un livre préféré et contribuait à jeter les autres livres aimés dans l'ombre. Les références narratives que nous chercherons sur le thème de la guerre dans la mémoire littéraire de nos auteurs pourraient bien concerner ces livres prisés, mais relégués dans un semi-oubli, cachés par une vedette.

7. Conclusions

La nostalgie d'auteur se subdivise, nous l'avons vu, en une mémoire émue de lecteur et une dette, plus diffuse dans la conscience, du conteur pour les livres pour enfants qui écrivent encore en lui. Cette courte enquête frayée au travers d'un recueil de témoignages publiés dans un autre but que le nôtre ne pouvait satisfaire totalement notre curiosité. Elle a permis cependant d'affirmer l'existence de cette nostalgie du conteur parmi les auteurs contemporains pour la jeunesse. Elle a autorisé l'esquisse de quelques caractéristiques de ce processus particulier de création qui passe par le souvenir en partie inconscient d'une émotion esthétique. Elle nous a avertie, surtout, des difficultés qui nous attendaient dans la poursuite de notre recherche. La nostalgie du conteur ne se laisserait pas piéger sans combattre. Les auteurs offriraient de sérieuses résistances à notre entreprise. Il nous restait à espérer que les contes consentiraient à collaborer plus docilement que les conteurs à notre besoin d'informations. Ce résultat ne pouvait que nous conforter dans notre choix d'une sociologie des œuvres pour cette enquête. C'est dans cette perspective que serait abordée ensuite l'application de la nostalgie au thème guerrier dans le livre pour enfants.
L'un des contributeurs à *Un amour d'enfance* a joliment dit :

> « Avant de produire ses propres ouvrages, tout écrivain réaménage ceux des autres. Jusqu'au jour où il a tellement de choses à dire qu'il a besoin de toute la place[403]. »

L'auteur de cette phrase suggérait que la nostalgie du conteur n'était qu'une étape provisoire dans une carrière artistique. Alors, caractéristique des créateurs débutants ou emprise définitive ? Nous laisserons, pour le moment, cette interrogation sans réponse pour examiner plutôt les temporalités parallèles des conflits, des parcours d'auteurs et des récits fictionnels.

[401] MURAIL 2007, p 131.
[402] MURAIL 2007, p 146.
[403] MURAIL 2007, p 132.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 9

Expériences de guerre, nostalgies et uchronies

Deux formulations de la guerre, uchronique et historique, se disputent la vedette dans le livre pour enfants. Mais qu'elle soit essentialisée ou située, la guerre ici semble toujours jouer à cache-cache avec la Seconde Guerre mondiale. Ce conflit en effet, « Tu sais, la guerre des grands-parents », comme la présente à juste titre l'héroïne d'un roman enfantin, tient une place écrasante dans la littérature actuelle pour la jeunesse quand elle s'empare en France du fait guerrier[404].
Sans nier les effets directs sur l'œuvre littéraire de la nostalgie de l'enfance, nous postulons qu'elle tend à céder le pas devant une nostalgie du récit d'enfance. Dans ce cadre, l'uchronie n'est souvent que le déguisement de la nostalgie. Pour désigner cette latence des formes narratives, nous empruntons le terme de « nostalgie du conteur », créé par Jean Perrot pour expliquer le baroquisme tardif de Charles Perrault[405].
Si l'œuvre d'art, comme le rappelle Bruno Péquignot, ne doit pas être considérée comme un simple reflet du social, mais entretient avec son contexte d'émission une relation réciproque et complexe d'influences, il nous appartient de situer avec précision le rapport entre l'histoire de la guerre contemporaine, la biographie des auteurs de notre corpus et leur production artistique[406]. Pour ébaucher les cadres de l'expérience qui ont permis l'élaboration des livres de guerre du corpus, il convient de rapprocher trois chronologies constituées par :

- les faits guerriers du XXe siècle ;
- la vie de nos auteurs ;
- les périodes historiques abordés dans les ouvrages du corpus.

Il sera possible alors de repérer comment se sont organisés les différents échanges entre ces trois durées.

Le concept généalogique des cadres de l'expérience d'Erving Goffman est utilement sollicité dans cette approche. L'enchaînement des cadres secondaires et de leurs transformations à l'infini ont alimenté notre thèse sur la nostalgie du conteur. La reconstruction mémorielle et narrative des données de l'expérience, telle que décrite par Goffman, est de nature à encourager la conservation des formes littéraires. Elle incite à parier sur un effet retard de la littérature pour enfants par rapport à l'évolution des valeurs portées par les adultes. L'étude du repérage des livres du corpus par les prescripteurs et le collationnement des mots-clés qu'ils ont utilisés avaient indiqué une nette prépondérance de la Seconde Guerre mondiale sur tous les autres conflits. Ce choix suggère que, d'une manière générale, ce n'est pas dans leur expérience d'adultes que les auteurs du corpus ont puisé leur inspiration. Leur témoignage est essentiellement une rétrovision. Il nous reste cependant à cerner l'origine de cette nostalgie du conteur. Que doit-elle à l'expérience directe de l'écrivain dans sa propre enfance ? N'a-t-elle pas pris sa source, au contraire, dans des récits dérivés, véhiculés par la littérature ou par la mémoire familiale ? Cette enquête sur les générations d'auteurs, la chronologie de la guerre au XXe siècle et les références historiques des œuvres du corpus s'attachera à qualifier plus précisément cette nostalgie.

Dans un premier temps, nous emprunterons aux historiens des repères pertinents pour une chronologie guerrière du XXe siècle telle qu'ont pu la percevoir des Européens ou des

[404] CABAN Géva, *La lettre allemande*, Gallimard jeunesse 2000 [Seuil 1991]. N° 156 de notre corpus.
[405] PERROT Jean , *Art baroque, art d'enfance,* Presses universitaires de Nancy 1991, p 11
[406] Sur les enjeux de cette question, cf. PEQUIGNOT 2007, chapitre 10, « La théorie du reflet » pp 175 -186.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Américains du Nord. Puis nous classerons les auteurs de notre corpus en fonction de la période historique dans laquelle ils ont vécu leurs dix premières années. Enfin nous listerons par période les livres de fiction de notre corpus pourvus d'un repérage historique cohérent. Les choix des auteurs pour la jeunesse seront confrontés à ceux de la littérature pour adultes.

1. L'expérience guerrière occidentale au XXe siècle

André Collet a relevé à la fois combien l'expérience guerrière avait marqué les hommes du XXe siècle et combien cette expérience s'était diversifiée au cours du siècle. A le lire, on saisit mieux la profonde perplexité qu'ont pu éprouver les témoins confrontés à des faces si changeantes du conflit :

> « Plus que tout autre le XXe siècle qui s'achève aura été dominé par les guerres. […] Jusqu'au XXe siècle, la seule forme de guerre reconnue par les penseurs militaires est la 'guerre des armées', celle des batailles que mènent les princes et les nations à la poursuite d'une politique comme l'entend Carl von Clausewitz. La 'petite guerre', celle des escarmouches et du harcèlement que mènent des populations asservies contre un occupant n'est qu'une forme dégradée de la guerre, elle mérite seulement, depuis la résistance espagnole contre les Français, l'épithète de 'guérilla'. Le XXe siècle voit apparaître des formes de guerres entièrement nouvelles : la guerre 'mondiale', celles de 1914-1918 et de 1939-1945 ; la guerre 'révolutionnaire' dont les premiers modèles sont fournis par les Soviets ouvriers et paysans en Russie à la Révolution de février 1917 et par les intellectuels en Chine lors du Mouvement de mai 1919 ; la guerre 'nucléaire' apparue à Hiroshima et Nagasaki en août 1945 et perpétuée depuis par la dissuasion ; la guerre 'froide' née au printemps 1947 […]. Dans la seconde moitié du XXe siècle, la hiérarchie des guerres est radicalement inversée. Les deux formes les plus pensées et les plus codifiées [la guerre des armées et la guerre nucléaire] sont marginalisées et supplantées par des formes nouvelles qui bouleversent nos concepts et nos coutumes. […] Le changement le plus marquant est la réévaluation des guerres localisées qui s'imposent dorénavant comme guerres dominantes[407]. »

La classification d'André Collet n'est pas entièrement convaincante, car elle mêle des critères fondés sur les modes d'action à ceux dépendant des modes de justification. Elle a toutefois le mérite de résumer le défi proposé par la variété des guerres du XXe siècle à nos capacités de synthèse. L'esprit de synthèse est, faut-il le rappeler, l'un des atouts majeurs d'un auteur pour enfants, contraint, pour se faire comprendre, de ramener un processus compliqué à une action marquante. Il suffit pour s'en convaincre de citer la pratique en illustration de l'instant prégnant, « un instant figurant de manière artificielle l'essence d'un événement », comme l'a décrit Sophie Van der Linden dans son ouvrage consacré à l'album pour enfants[408].

La seconde qualité de l'entreprise d'André Collet est d'avoir cherché à embrasser la totalité des conflits du XXe siècle sans privilégier un point de vue étroitement européen, comme l'atteste l'ordre géographique de sa table des matières. Les conflits de l'Amérique latine y ont autant de place que les guerres de décolonisation de l'empire français. Elle présente l'intérêt supplémentaire de ne pas camoufler l'imbrication très réelle des schémas guerriers tout au long du siècle. Si la guerre des Malouines, comme le conflit Irak-Iran de 1980-1988 sont des exemples tardifs de guerres conventionnelles, ces formes se font rares à la fin du siècle. Par exemple, le modèle de la guerre conventionnelle et celui asymétrique de la guérilla, plus typique de la décolonisation, se succèdent dans les guerres israélo-arabes et israélo-palestinienne, comme dans la guerre russo-afghane. Nous nous souvenons également que

[407] COLLET André, *Les guerres locales au XXe siècle*, PUF 1998, p 4.
[408] VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, L'atelier du poisson soluble, [2006] 2007, p 102.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

guerre froide et guerres de décolonisation en Afrique ont souvent entretenu des rapports étroits. Le panorama d'André Collet, attentif à ces glissements progressifs, s'est arrêté en 1998, avant que des combats asymétriques et locaux, sur fond de justification ethnico-religieuse, n'alimentent des menaces globalisées. Le déploiement international de la nébuleuse terroriste d'Al-Qaïda et sa série d'attentats réussis sur les Etats-Unis en 2001 a brutalement modifié en effet le regard porté depuis les sociétés industrialisées sur ces conflictualités locales et lointaines.

Sans vouloir ignorer la progressivité de ces glissements, il nous importe de saisir, dans une perspective goffmanienne, à quel moment le renouvellement de ces paradigmes guerriers est entré dans l'expérience de nos auteurs. Le classement de nos auteurs en catégories générationnelles clivées nous impose donc de rétablir un regard ethnocentré sur les pratiques guerrières. Nous avons tenté d'évaluer les moments guerriers les plus marquants pour la formation de ces écrivains et illustrateurs qui sont européens et nord-américains pour la plupart.

Dans cette perspective, nous avons distingué, au XXe siècle, quatre moments forts d'un point de vue occidental : les deux guerres mondiales, la guerre froide associée à la décolonisation, puis les conflits locaux à dominantes ethnico-religieuse tels qu'ils sont revenus dans les priorités occidentales après 1991. Nous sommes prête dès lors à prendre la mesure des effets de la nostalgie sur nos conteurs. Il est temps de confronter les cadres de l'expérience correspondant aux trois systèmes chronologiques en présence.

2. Les cheminements nostalgiques des auteurs

L'enquête s'est efforcée d'établir notamment si la prégnance d'un fait guerrier dans l'œuvre d'un auteur peut être attribuée à ses souvenirs personnels d'enfant ou bien au souvenir d'un récit portant sur une période antérieure à sa propre expérience. Pour cet examen, 240 auteurs et illustrateurs du corpus ont été pris en compte. Il a été nécessaire d'ignorer 27 autres auteurs, faute de pouvoir découvrir leur année de naissance. Cette lacune affecte nos résultats d'un doute de plus de 11% sur leur fiabilité. Elle ne devrait cependant pas bousculer les tendances générales observées.

Pour analyser la coïncidence entre l'expérience enfantine des auteurs et les événements guerriers du XXe siècle, il a été nécessaire de les situer par rapport à quatre périodes de l'histoire militaire de l'Europe du XXe siècle.

La définition des quatre temps de conflictualités choisis parmi les moments guerriers du XXe siècle mériterait un long développement. Une telle délimitation ne va pas de soi. Nous nous appuyons en partie sur la vision synthétique de Michael Howard même si elle se clôt 25 ans avant la fin du siècle[409]. Nous restons peu convaincue par la dénomination de ses chapitres qui mettent sur le même plan des systèmes de légitimation, des types de responsabilités et des modes d'action (« guerre des nations », « guerre des technologues », « ère nucléaire »). Si nous gardons les délimitations proposées par Howard, c'est pour nous arrêter sur une intuition remarquable de cet historien de la stratégie : l'évolution des centres de gravité et des voies élues pour les atteindre déterminerait le mieux la différence entre les quatre moments guerriers du XXe siècle[410].

[409] HOWARD Michael, *La guerre dans l'histoire de l'Occident*, Fayard [1976] 1988.
[410] HOWARD, 1988, p 139.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

En rassemblant les informations éparses livrées par Howard sur ce point, nous pouvons établir les distinctions suivantes. Avant la première guerre mondiale, le centre de gravité était atteint avec l'épuisement de l'armée de l'adversaire. En 1914-1918, l'effort militaire vise indirectement l'épuisement des ressources économiques de l'adversaire à travers son armée présente au front. Avec le deuxième conflit mondial et les tensions qui le précèdent, c'est l'épuisement moral de la population civile de l'adversaire qui est l'enjeu, le plus souvent indirect, de l'action. Bien que Michael Howard semble désarçonné par les apparentes disparités de la guerre froide et des conflits de la décolonisation, il est possible de prolonger son travail logique sur les centres de gravité pour trouver à ces manifestations guerrières une cohérence. Elles partagent en effet un même centre de gravité, l'épuisement moral de la population civile de l'adversaire, et le même type d'objectif pour y parvenir, des frappes directes et systématiques sur la population civile. Que ces frappes directes prennent l'aspect tantôt de la stratégie nucléaire anti-cités ou d'actions terroristes de type guérilla ne doit pas nous abuser : elles sont de même nature. Quant aux guerres ethnico-religieuses de la fin du siècle, non abordées par Howard, elles semblent définissables par un centre de gravité tourné vers soi. Dans ces conflits qui pratiquent une fusion totale entre combattants et civils les agresseurs se proposent moins d'affaiblir l'adversaire que de renforcer la cohésion interne de leur groupe et la fidélité de leur population à ses chefs. Le retournement vers soi du centre de gravité explique en bonne partie le recours méthodique aux exactions et aux crimes contre l'humanité dont la pratique culpabilisante lie solidement les combattants à leurs patrons[411].

Les 240 auteurs ont donc été répartis en quatre périodes correspondant au type de conflictualité qui a prédominé pendant la période où ils ont eu entre 7 et 12 ans, créneau qui correspond au stade de la pensée opératoire concrète chez Jean Piaget.

27. Tableau : expérience guerrière contemporaine de l'enfance des auteurs

Nés au XIXe siècle	Nés entre 1900 et 1910	Nés entre 1910 et 1935	Nés entre 1936 et 1979	Nés à partir de 1980	
	1ère Guerre mondiale	Montée des fascismes[412] - 2ème Guerre mondiale	Guerre froide et décolonisation	Guerres ethnico-religieuses	total
4	5	52	175	4	240
1,65%	2%	21,7%	73%	1,65%	Pourcentages arrondis

Une catégorie domine très largement, celle des auteurs dont l'enfance a été baignée par la guerre froide et les conflits de décolonisation. Cette période représente 73% des auteurs du corpus. A première vue, cette répartition n'a rien de surprenant. La période qui rassemble 73% des auteurs est de loin la plus longue que nous ayons délimitée, puisqu'elle couvre plus de 40 années. Elle correspond aussi à la moyenne d'âge des auteurs de notre corpus au moment de la dernière publication : 48 ans.

[411] Sur ces aspects, voir BOUGAREL Xavier, *Bosnie, anatomie d'un conflit*, La Découverte 1996 ; JEAN François, RUFIN Jean-Christophe (dir), *Economie des guerres civiles*, Hachette 1996 ; GLAMOČAK Marina, *La transition guerrière yougoslave*, L'Harmattan, 2002.

[412] Michael Howard fait coïncider exactement le début de fermentation des fascismes avec le retour du front des combattants, en 1918 : HOWARD, 1988, pp 128-129.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Vient ensuite, par ordre d'importance, la période précédente, celle de l'Entre-deux-guerres et de la Seconde Guerre mondiale, qui concerne l'enfance de plus de 21% des auteurs. En revanche, les guerres très contemporaines, tout comme, à l'autre bout de cette chronologie, la Première Guerre mondiale, ne correspondent que rarement avec les premières années de nos auteurs.

Si nous conservons la même périodicité historique pour les guerres décrites dans le corpus, nous observons la répartition suivante.

28. Tableau : guerres représentées dans le corpus jeunesse

	1914 - 1918	1919 - 1945	1946 - 1990	à partir de 1991	Ouvrages contextualisés
Avant le XXe siècle	1ère Guerre mondiale	Montée des fascismes - 2ème Guerre mondiale	Guerre froide et décolonisation	Guerres ethnico-religieuses	total
17	18	110	9	37	191
9%	9,4%	57,6%	4,7%	19,3%	Pourcentages arrondis

La période la plus largement évoquée dans ces livres est celle de la montée des fascismes et de la Seconde Guerre mondiale. Elle occupe plus de la moitié des livres du corpus pourvus d'une contextualisation. La période la plus contemporaine remporte aussi un beau succès avec plus de 19% des auteurs.

Une comparaison avec les thèmes guerriers abordés par la littérature pour adultes révèlent des différences importantes avec ceux proposés aux enfants. Notre échantillon de livres de guerre pour adultes a été fourni par le catalogue 2009 du livre de poche chez Actes Sud[413]. La collection Babel comportait 600 titres en fiction française et étrangère. La guerre contextualisée concernait 64 romans. Leurs centres d'intérêt étaient ainsi répartis.

29. Tableau : guerres représentées dans le corpus adultes

	1914 - 1918	1919 - 1945	1946 - 1990	à partir de 1991	Ouvrages contextualisés
Avant le XXe siècle	1ère Guerre mondiale	Montée des fascismes - 2ème Guerre mondiale	Guerre froide et décolonisation	Guerres ethnico-religieuses	total
7	5	22	19	11	64
11%	7,8%	34,4%	29,7%	17,1%	Pourcentages arrondis

Les décalages les plus significatifs entre livres de guerre pour enfants et pour adultes concernent la période 1919-1945 et celle de la guerre froide et de la décolonisation. Alors que les auteurs pour la jeunesse se sont nettement détournés de l'ère 1946-1990, les auteurs pour

[413] *Catalogue Babel 2009, Les livres de poche d'Actes Sud, n°1 à 945*, janvier 2009, ISBN 978-2-7427-8272-7.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

adultes s'y sont intéressés avec une insistance voisine de celle qu'ils ont accordée à la Seconde Guerre mondiale et à la montée des fascismes. De fait, la répartition des thèmes historiques dans la fiction guerrière pour adultes est mieux équilibrée que dans le livre pour enfants. Dans ce secteur éditorial, la prédominance écrasante du second conflit mondial et l'éviction nette de la guerre froide ne correspondent pas à une tendance générale en littérature et posent donc un problème spécifique à la littérature jeunesse.

3. Nostalgie de l'enfance

La confrontation, tranche par tranche, des trois chronologies établies pour le livre pour enfants révèle de surprenants déséquilibres.

30. Tableau : confrontation des trois chronologies (1)

Chronologie historique	Biographie des auteurs	Centre d'intérêt des livres
1946-1990	Nés entre 1936 et1979	Publiés entre 1980 et 2007
Guerre froide et décolonisation	73%	4,7%

La guerre froide et la décolonisation qui entrent dans l'expérience enfantine de 73% des auteurs n'ont été choisies comme sujet que par une infime minorité d'entre eux, moins de 5%.

31. Tableau : confrontation des trois chronologies (2)

Chronologie historique	Biographie des auteurs	Centre d'intérêt des livres
à partir de 1991	Nés à partir de 1980	Publiés entre 1980 et 2007
Guerres ethnico-religieuses	1,65%	19,3%

Quant aux guerres ethnico-religieuses repérées après 1991, elles ont intéressées près d'un auteur sur cinq, un chiffre sans commune mesure avec le nombre réduit d'auteurs nés après 1980.

Ces premiers résultats incitent à penser que l'expérience guerrière vécue dans l'enfance n'a qu'une faible incidence sur l'acte d'écrire. Il faut cependant approfondir le cas du deuxième conflit mondial avant de conclure sur cet aspect.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

32. Tableau : confrontation des trois chronologies (3)

Chronologie historique	Biographie des auteurs	Centre d'intérêt des livres
1919 – 1945	Nés entre 1910 et 1935	Publiés entre 1980 et 2007
Montée des fascismes - 2ème Guerre mondiale	21,7%	57,6%

La situation particulière de la Seconde Guerre mondiale, à la fois théâtre de leurs premières années pour près de 22% des auteurs du corpus, et objet de l'attention de plus de 57% des livres étudiés mérite un examen spécifique. Avant de renoncer à notre hypothèse sur la prégnance prépondérante d'un conflit direct vécu dans l'enfance, il convient de noter quelle période guerrière les 52 auteurs nés entre 1910 et 1945 ont choisi de situer leur œuvre de fiction.

33. Tableau : centres d'intérêt des auteurs, enfants de l'Entre-deux-Guerres et de la Seconde Guerre mondiale

	1914 - 1918	1919 - 1945	1946 - 1990	à partir de 1991	
Avant le XXe siècle	1ère Guerre mondiale	Montée des fascismes et 2ème Guerre mondiale	Guerre froide et décolonisation	Guerres ethnico-religieuses	Guerre essentialisée
5	1	26	5	3	12
9,6%	2%	50%	9,6%	5,8%	23%

La moitié des auteurs et illustrateurs qui ont vécu leur enfance au cours de la période 1919-1945 en sont restés suffisamment impressionnés pour consacrer des livres à ces événements. Ils ont eu sinon tendance à se tourner, pour un autre quart d'entre eux, vers une version essentialisée de la guerre.

4. Uchronie ou nostalgie

Cette guerre essentialisée n'est pourtant pas sans rapport avec la guerre de 39-45. Dans ces textes de contes ou de science fiction qui ont en commun de ne pas être situés historiquement, la guerre est volontairement uchronique. La déconnection historique peut être obtenue par une métonymie avec le monde animal, comme dans (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous,* dans laquelle Marie Sellier s'attache à typifier une opération de rétablissement de la paix par l'ONU.
Dans la guerre essentialisée, l'armement, quand il est présent, n'est que très rarement contemporain. Soit les armes y sont nettement archaïques, comme dans (56) *Le dernier des elfes* de Christophe Lambert, soit elles nécessitent des technologies qui n'existent pas encore. Les repères temporels sont souvent brouillés en faisant coexister les deux types d'équipement. La science fiction aime à introduire des héros habiles à manier en même temps la massue et l'arme laser.
Du côté des modes d'action, les auteurs privilégient la bataille terrestre dans les contes et dans le fantastique. C'est le cas du roman de Stuart Hill, (266) *Thirrin princesse des glaces.* La guerre aérienne apparaît parfois en science fiction. Les affrontements sur ou sous la mer sont en revanche très rares. Sur terre, les schémas tactiques sont particulièrement datés. La guerre

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

de position prédomine en fréquence sur l'utilisation du mouvement, comme dans la pièce de théâtre de Jean-Claude Grumberg, (109) *Iq et Ox*. Les modèles historiques sont flous, mais mériteraient d'être rechercher en priorité au cours de la Première Guerre mondiale, parfois parmi les batailles antérieures à la réforme napoléonienne. Pour (82) *Le gâteau de paix : recette pour des jours meilleurs*, l'illustratrice Tiziana Romanin s'est inspirée de la guerre des tranchées. Avec l'album (14) *Bataille*, Eric Battut a choisi d'exemplifier la guerre sous une forme médiévale. Martine Bourre a agi de même pour (198) *Le palefroi*.
Dans les livres de la guerre essentialisée, les uniformes couvrent un vaste éventail de références historiques. Leur mention est très souvent déconnectée de l'époque choisie pour l'armement ou de celle qui orienterait la conduite des opérations militaires. Dans (1) *10 petits soldats* de Gilles Rapaport, les uniformes napoléoniens voisinent avec des fusils du XXe siècle. Dans (97) *La guerre des cloches*, Gianni Rodari réunit l'uniforme nazi du général et un canon similaire à celui de la Première Guerre mondiale.

Le brouillage temporel, où l'illustration joue une part discrète mais capitale, s'appuie sur l'armement, la tactique et l'uniforme. Il est plus souvent nostalgique que futuriste. En dehors de la période immédiatement contemporaine, une référence historique brille par sa discrétion, pour ne pas dire son absence : la Seconde Guerre mondiale. Cet effacement est particulièrement significatif. Le deuxième conflit mondial apparaît comme le contre-point à la guerre essentialisée. Il est le renvoi interdit des auteurs de littérature de jeunesse qui veulent s'abstraire de l'histoire. La guerre de 39-45 est donc le conflit auquel ils pensent spontanément, et en premier lieu, quand ils envisagent la guerre, un affrontement trop marqué par le devoir mémoriel pour être arraché à son contexte.

Dans l'ensemble, d'ailleurs, les enfants de la Seconde Guerre mondiale ont montré peu d'intérêt, dans leur travail d'écrivain, pour d'autres conflits historiques que celui dont ils avaient été témoins petits. Ils en sont restés durablement et profondément marqués. L'hypothèse formulée sur l'influence déterminante sur un écrivain pour la jeunesse d'un conflit dont il a été le témoin dans son enfance se révèle pertinente dans le cas de la période tendue entre les deux guerres et de celle de la Seconde Guerre mondiale. Pour la plupart de ces auteurs, il s'agit d'une expérience directe de la guerre, le conflit ayant eu lieu sur le territoire même qu'ils habitaient. Pour la période la plus récente, après 1991, le nombre d'auteurs est trop limité et le recul insuffisant pour en tirer des conclusions probantes. En revanche, la période intermédiaire, celle de la guerre froide et de la décolonisation, pose problème. Le hiatus y est flagrant entre le nombre considérable d'auteurs et l'intérêt limité que cette longue période a trouvé auprès d'eux.

5. Nostalgie par procuration

Dans le cas des auteurs nés pendant la guerre froide, il est évident que la nostalgie de l'enfance n'a pas suffi à inciter ces auteurs à écrire sur les conflits de leur génération. Fuyant les souvenirs sans doute imprécis et embarrassés de leur jeunesse, ils ont préféré décrire d'autres guerres. Il reste à apprendre lesquelles.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

34. Tableau : centres d'intérêt des 175 auteurs, enfants de la guerre froide et de la décolonisation

	1914 - 1918	1919 - 1945	1946 - 1990	à partir de 1991	
Avant le XXe siècle	1ère Guerre mondiale	Montée des fascismes et 2ème Guerre mondiale	Guerre froide et décolonisation	Guerres ethnico-religieuses	Guerre essentialisée
15	10	56	9	22	63
8,6	5,7%	32%	5,1%	12,6%	36%

Les auteurs nés pendant la guerre froide et les conflits de la décolonisation ont évité, dans leur très grande majorité, de traiter de cette période dans leur livre. Leur désarroi vis-à vis d'une pratique guerrière dont les aspects les plus concrets leur échappaient largement les a conduit à accorder plus d'importance à une version essentialisée de la guerre. Cette fuite hors du réalisme est plus marquée chez les auteurs nés pendant la guerre froide que chez ceux dont l'enfance a été baignée par la montée des fascismes et par la Seconde Guerre mondiale. 36% des auteurs et illustrateurs de la guerre froide ont choisi d'essentialiser la guerre dans un récit débarrassé de repères spatio-temporels. Quand ils n'ont pas recouru à des formes abstraites d'évocation, ils ont reporté majoritairement leur intérêt vers la Seconde Guerre mondiale. Ce choix thématique pour l'expérience vécue par la génération précédente est significatif d'une forme de nostalgie qui n'est pas liée à leur vécu direct d'enfant. Avant de s'interroger sur les cadres qui ont alimenté cette nostalgie par procuration, il convient de se demander les raisons de ce trou noir de plus de quarante ans. Pourquoi les auteurs dont l'enfance a été contemporaine de la guerre froide ont-ils évacué de leur œuvre littéraire les très nombreux et tragiques affrontements décrits par André Collet ? Un retour sur cette période historique est nécessaire.

A la Deuxième Guerre mondiale succède, en Europe, non pas la paix mais une non-guerre dont la solidité est garantie par la dissuasion nucléaire. Cette absence ou plutôt cet éloignement des conflits prend le nom de guerre froide. La guerre, bannie d'Europe, mais non vaincue, poursuit une existence souterraine en Europe et des développements sur d'autres continents qui restent en partie méconnus des Européens. Non que les opinions publiques ignorent ces conflits, mais elles peinent à en saisir les enjeux et les évolutions concrètes. Pierre Grosser a parlé, à propos de cette période, de « flou conceptuel » et d'un « effondrement de certitudes lié à l'ordre de la guerre froide ». Il a relevé combien cette indécision historique tranchait avec l'omniprésence du terme dans les discours :

> « L'utilisation massive du terme 'guerre froide' par les acteurs (hommes d'Etat, militaires, journalistes, chercheurs…) dont les pratiques et les discours ont justement contribué à façonner la nature même de la guerre froide, a paradoxalement nuit à sa clarté[414]. »

Durant la guerre froide, la définition des modes d'action et l'organisation des camps en présence ont perdu de leur visibilité par rapport à la Seconde guerre mondiale. La clandestinité guerrière est devenue affaire de spécialistes et non plus de partisans spontanés. Aux maquis populaires a succédé un affrontement entre services professionnels de renseignement[415]. La confrontation idéologique entre les blocs pousse au développement

[414] GROSSER Pierre, *Les temps de la guerre froide*, Ed Complexe 1995, p 12.

[415] L'effort de modernisation des services de renseignement occidentaux suit immédiatement le déclenchement de la guerre froide. C'est en 1947 que la *Central Intelligence Agency* est créée pour remplacer aux Etats-Unis

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

accru d'opérations secrètes de guerre psychologique et aux tentatives, dans les deux camps, de manipulation culturelle des opinions[416]. Le soulagement est considérable à la fin des années 1980 lorsque cesse cette situation d'un conflit plus invisible encore qu'improbable, pour plagier Raymond Aron[417]. Pierre Grosser a relevé l'émoi des observateurs et leur tendance à une mythologie du retour, immédiatement perceptible dans leur vocabulaire :

> « Entre 1989 et 1991 se sont multipliées les déclarations de guerre froide, dans un climat d'euphorie qui montrait qu'un épisode tragique de l'histoire de l'humanité venait de s'achever : le totalitarisme s'était effondré, les gigantesques arsenaux nucléaires commençaient à être rognés, les feux allumés à la périphérie s'éteignaient les uns après les autres, l'Europe, « continent retrouvé », semblait « rentrer dans son histoire et dans sa géographie »[418]. »

La guerre, dans ce contexte, revêt alors une importance d'autant plus obsédante qu'elle se dématérialise et se dérobe aux contemporains. Dans un recueil de textes publié en 1995, Pierre Hassner analysait la perte de signification de la guerre dans les sociétés libérales depuis la Seconde Guerre mondiale[419]. Il est probable que les écrivains pour enfants tentant d'évoquer le phénomène aient été profondément troublés par la difficulté à concevoir cette situation inédite. Comment dire sous des traits narratifs accessibles aux petits cette guerre sanglante et invisible ?

Nous ne pouvons nous dispenser d'un parallèle avec les auteurs du XIXe siècle français aux prises avec la notion évanescente de peuple, tels que les a décrits Alain Pessin[420]. Ce sociologue a exposé comment la littérature de cette période a réinventé avec nostalgie un peuple, promis par la Révolution et écartée par les régimes de pouvoirs qui lui avaient fait suite. Sur ce schéma, nous pourrions imaginer que les écrivains pour la jeunesse qui ont introduit la guerre dans leurs livres entre 1946 et 1990 aient fui dans le tout fictionnel de la guerre essentialisée ou bien qu'ils aient recouru massivement à l'évocation de la Seconde Guerre mondiale. Cette guerre était en effet le dernier conflit ouvert à s'être déroulé sur le territoire européen et sur des modes d'action traditionnels. Elle offrait les schémas d'une guerre relativement bien connue avec un ennemi clairement identifié. Elle ne pouvait qu'attirer des auteurs élevés non pas dans la crainte immédiate des combats et des persécutions, mais dans le désarroi provoqué par le caractère insaisissable d'une non-guerre qui brouillait les frontières entre paix et bataille.

Or la comparaison entre les trois chronologies déjà envisagées offre l'occasion de valider cette hypothèse imitée des travaux d'Alain Pessin. La chronologie historique propose en effet quelques repères commodes. Si l'antagonisme Est-Ouest perd de son caractère menaçant dans la deuxième partie des années 1980, c'est surtout l'irruption des guerres de démantèlement de la Yougoslavie qui marque la rupture la plus significative pour les Européens. Lorsqu'en 1991, la sécession de la Slovénie et de la Croatie justifie la réaction armée de la partie loyale de l'armée fédérale, la guerre refait son apparition en Europe sous la forme du combat conventionnel. Cette confrontation est la première d'une longue suite de conflits dans les Balkans. La guerre fait à nouveau la une des médias européens. L'opinion occidentale est

---

l'Office of Strategic Services né en 1942. cf. CHAUTARD Sophie, *Les éléments clés de la guerre froide*, Studyrama 2001, p 69.

[416] SCOTT-SMITH Giles, KRABBENDAM Hans (dir), *The cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960*, London, Frank Cass, 2003.

[417] ARON Raymond, « Paix impossible, guerre improbable », *Table Ronde*, 3, p. 411-433.

[418] GROSSER 1995, p 11.

[419] HASSNER Pierre, *La Violence et la Paix T1. De la bombe atomique au nettoyage ethnique*, Seuil, 2000

[420] PESSIN Alain, *Le mythe du peuple et la société française du XIXe siècle*, PUF 1992.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

durablement traumatisée par les images récurrentes du siège et du bombardement de Dubrovnik. Dans le Courrier de l'UNESCO Maja Nodari, historienne de l'art croate, mesurait, en février 2000, l'importance de cet émoi à la générosité des donateurs. Les besoins financiers pour la reconstruction de l'agglomération avaient été évalués par l'UNESCO à 30 millions de dollars. Sept ans après le siège, la ville complètement détruite avait pu être relevée et le site retiré de la Liste pour le patrimoine mondial en péril[421].

Ce choc rappelle aux Européens l'existence persistante de la guerre et les ouvre massivement à la compréhension des guerres localisées qui n'avaient cessé durant la guerre froide sur d'autres continents. Le début des années 1990 instaure donc une rupture importante dans l'imaginaire de guerre en Europe. Elle rend la guerre à l'expérience concrète et à l'appréciation des Européens.

Dès lors, si le schéma inspiré d'Alain Pessin est applicable à la littérature de guerre, 1991 devrait inaugurer un nouveau paradigme dans la production livresque, affaiblissant les tendances uchroniques et nostalgiques. Si l'idée que des écrivains, rendus orphelins de la guerre par la dissuasion nucléaire, pouvait rendre compte de la prééminence du deuxième conflit mondial dans la littérature pour enfants avant 1991, nous devrions observer, après cette date, un attrait particulier des auteurs pour les guerres les plus contemporaines.

35. Tableau : intérêt pour les guerres contemporaines

Générations d'auteurs	Nés entre 1936 et 1979	Nés après 1980	total
Nombre total d'auteurs	175	4	179
Nombre d'auteurs intéressés par les guerres d'après 1991	22	2	24
Pourcentage arrondi	12,6%		13,4%

Après 1991, les auteurs sont un peu plus nombreux à s'intéresser aux guerres contemporaines qu'aux conflits de décolonisation. Les conflits les plus récents attirent non seulement les auteurs les plus jeunes, mais aussi une proportion plus importante des auteurs nés pendant la guerre froide. Cette dernière période a donc bien constitué une parenthèse de perplexité face à la guerre de la part des auteurs pour la jeunesse. La guerre froide a engendré, dans la production de livres pour enfants sur la guerre, une nostalgie par procuration qui a accru considérablement la représentation de la Seconde Guerre mondiale. Cette nostalgie provoquée par une guerre en creux a renforcé les effets, déjà observés, de la nostalgie de l'enfance chez les conteurs. Les deux formes de nostalgie ont cohabité pendant plus de quarante ans. Dans cette écrasante prééminence des récits pour enfants sur la Seconde Guerre mondiale, nous lisons la trace d'une nostalgie fondée sur une difficulté conceptuelle face à une expérience contemporaine inédite du conflit et une nostalgie liée constitutivement à l'acte créatif du conteur. Dans le cas de cette nostalgie par procuration, la transmission de l'expérience n'a pu se faire sans l'intermédiaire d'un récit. Il nous revient, à présent, de définir de quel récit il est question.

[421] http://www.unesco.org/courier/2000_02/fr/signes/txt1.htm , article consulté sur le site de l'UNESCO en septembre 2009.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

6. Nostalgie du conteur

Tenter de découvrir si l'expérience de la Seconde Guerre mondiale est passée essentiellement par une mémoire familiale ou par une mémoire collective est un préambule indispensable à l'étude, dans le récit, de l'organisation narrative de cette nostalgie. Si le deuxième conflit mondial n'entre pas dans le vécu direct des auteurs nés pendant la guerre froide, leur imaginaire de guerre a pu se nourrir des récits personnels de leurs parents ou amis plus âgés ou bien s'inspirer d'une poétique de guerre transmise par la littérature.

L'examen détaillé de quelques uns des textes du corpus atteste que les deux types de récit sont souvent étroitement mêlés. La nature biographique du livre est très souvent ambiguë. Parfois revendiquée, parfois camouflée, parfois authentique, parfois fictive, la personnalisation de la narration n'est jamais innocente. Dans le cas de la guerre, le récit intime et familial joue avec la fiction un jeu trouble que les spécialistes des études littéraires ont abondamment documenté à propos de l'autobiographie[422]. Il n'y a donc pas lieu de s'en étonner. Nous nous contenterons de resituer ici quelques itinéraires dans la transmission de l'expérience de guerre.

Les textes vraiment autobiographiques, narrant, même sous une forme un peu transposée, des événements directement vécus par l'auteur, sont rares dans le corpus. Ce récit de soi-même, quand il est effectué, est rarement fait au ras de l'actualité. (120) *Le journal de Zlata,* rédigé dès 1991 par une fillette sarajévienne, fournit un exemple isolé d'un témoignage contemporain à la guerre. Le plus souvent l'exercice autobiographique est mené longtemps après l'aventure traumatique. C'est le cas du numéro 71, *Les étoiles cachées.* Régine Soszewicz a attendu plus de quarante ans pour écrire ses souvenirs d'enfant juive pendant l'Occupation. Elle s'en explique dans la préface :

> « Mes enfants voulaient savoir. C'est d'abord pour eux que j'ai rassemblé ces documents […]. Les années ont passé. Peut-être que mes petits-enfants, eux aussi, voudront savoir. »

Nous retrouvons cette distance chronologique avec le fait de guerre dans l'autobiographie de David Shahar, (237) *Riki, un enfant à Jérusalem*. L'auteur ne s'est résolu à rédiger ses souvenirs d'enfance qu'un petit demi-siècle après le conflit.

Mais, le plus souvent, les textes puisant dans une expérience individuelle ont été écrits par les enfants ou petits-enfants des acteurs, ce qui introduit entre l'écrivain et l'événement belliqueux une double distance, temporelle et générationnelle. Plusieurs textes de notre corpus ont été rédigés dans des conditions similaires de transmission à celles qui ont décidé Michelle Magorian à écrire (23) *Bonne nuit, Monsieur Tom*. Elle explique dans un entretien publié à la fin de l'édition française de 1991 qu'elle s'est inspiré des souvenirs d'enfance de sa mère, souvenirs dont elle avait souvent entendu le récit dans sa propre enfance.

Dans le domaine du témoignage fictif sur la guerre, il n'est pas rare que l'auteur reprenne des éléments de récits faits par un parent ayant vécu personnellement l'épisode guerrier. Cette étape d'un récit familial dans l'enfance apparaît comme une stimulation à l'entreprise littéraire, une forme de piété familiale en quelque sorte. Elle se présente également comme une condition facilitant l'acte narratif. L'écart d'une génération avec les faits traumatisants permet par exemple le dévoilement atténué d'une douleur encore trop vive pour le témoin direct. Cet aspect familial est une constante du livre de fiction sur la guerre. On la retrouve

[422] Cf notamment LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil 1975, RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, [1990] Seuil 1996, SCHNAFFNER Alain (dir), *L'ère du récit d'enfance*, Presses de l'université d'Artois 2005.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

d'ailleurs parmi les motivations les plus couramment mises en avant par les auteurs contemporains de bandes dessinées pour adultes. Alain Chante et Vincent Marie en ont fait l'observation quand ils ont conçu leur exposition de bandes dessinées consacrées à la Grande Guerre :

> « L'intérêt et l'engouement des dessinateurs pour 14-18 peuvent s'expliquer par la volonté de témoigner, de raconter une histoire vécue par leur cercle familial[423]. »

Parler d'explication à ce stade est cependant un peu hâtif. Il demeure que le témoignage filial est un argument important pour qui cherche à justifier pourquoi il a choisi d'écrire ou d'illustrer la guerre. Ce motif passe pour construire efficacement la légitimité de l'auteur, mais aussi celle de l'éditeur.

Pour l'éditeur, cette filiation du souvenir est un gage d'authenticité. Elle prétend donner au roman une valeur de témoignage. Elle est vivement appréciée, comme le fait remarquer, dans un entretien du 20 février 2009, le directeur d'une collection littéraire pour adolescents dédiée à la guerre. L'auteur en effet est susceptible d'avoir eu accès à des matériaux documentaires rares et de première main. L'éditeur, par ailleurs, est prompt à relever l'investissement affectif de l'auteur retranscrivant sous une forme fictionnelle des souvenirs guerriers circulant dans sa famille :

> « Les autres [auteures] ont traité du Lusitania et des camps de jeunesse. [L'une] m'avait contacté parce qu'elle cherchait à rééditer un livre sur son grand-père, qui était à bord du Lusitania. Je ne le pouvais pas, mais je lui ai suggéré le roman. […] Ce sont des sujets qu'elles ont choisis qui étaient liés à leur histoire familiale[424]. »

Dans (85) *Gisella et le Pays d'Avant*, Mordicai Gerstein a évoqué dans un roman fantastique et drôle la tragédie juive de la Seconde Guerre mondiale et l'exil aux Etats-Unis. Le récit distancé et transposé qu'il fait doit beaucoup à l'expérience familiale. Un commentaire de l'auteur, publié à la fin de l'édition française, explique comment le récit familial entendu dans sa propre enfance s'est intégré à son imaginaire poétique :

> « Je pense que toutes les histoires parlent du mystère de l'être humain. La curiosité que suscitait chez moi, lorsque j'étais enfant, ce mystérieux 'Pays d'Avant' de mes grands-parents, puis la rencontre fortuite d'un renard dans la forêt, ces éléments se sont associés, et je les ai utilisés dans un premier temps pour imaginer une nouvelle que j'ai intitulé Les yeux du renard. Mais les idées ont continué à grandir et à mûrir, elles ont rejoint les images d'un poème de Wallace Stevens que j'avais lu bien longtemps auparavant, et je me suis retrouvé soudain, des années plus tard, en train d'écrire ce livre, Gisella et le Pays d'Avant, qui m'a presque semblé s'écrire tout seul. Comment savoir si ces idées en ont fini avec moi ? L'histoire n'est peut-être pas achevée (p 205). »

Dans le cas de Mordicai Gerstein, la nostalgie d'un récit familial dont l'origine est située à deux générations de l'auteur, amène plus de fascination que de deuil. La guerre, traitée par la reconstruction mémorielle, n'engendre ni révolte, ni scandale. Elle est dans la nature de l'homme.

Le prestige et la crédibilité du récit familial des souvenirs de guerre est si prégnant dans nos habitudes narratives que plusieurs textes du corpus sont en fait des souvenirs fictifs. Ainsi Didier Daeninckx a mis en scène, dans (105) *Il faut désobéir,* le personnage d'un narrateur qui raconte une partie de son enfance à sa petite-fille Alexandra. Il s'agit en fait d'une fausse biographie, inspiré par un fait historique certes, mais non lié à l'histoire familiale de l'auteur.

---

[423] MARIE 2009, p. 13.
[424] Entretien du 20/02/2009, informateur 4H.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Des collégiens, ayant reçu Didier Daeninckx dans leur établissement, ont rapporté ces propos sur la genèse de l'album :

> « "J'ai complètement inventé Alexandra " nous révèle-t-il. Mais les trois histoires de la série *les Trois secrets d'Alexandra* sont basées sur la réalité Le policier Pierre dans *Viva la liberté* est une personne qui a existé ; c'est un policier de Nancy qui, avec plusieurs collègues, a sauvé plus de 300 juifs en leur fournissant des faux papiers[425]. »

7. Conclusions

Le rapprochement entre les trois systèmes chronologiques constitués par l'histoire guerrière du XXe siècle, la biographie des auteurs et les périodes historiques traitées dans les livres a permis de préciser la nature de la nostalgie du conteur et d'en quantifier les effets. La tendance de la littérature jeunesse à décrire les guerres d'avant-hier plutôt que les guerres d'aujourd'hui est confirmée. Cette caractéristique la distingue d'ailleurs de la littérature générale dont les centres d'intérêt guerriers sont plus également répartis. L'enquête a mis au jour la présence de trois systèmes parallèles de nostalgie dans le livre pour enfants : une nostalgie de l'enfance, une nostalgie par procuration et une nostalgie du conteur.
L'expérience directe d'un conflit vécu dans l'enfance sur le territoire où vivait l'auteur détermine largement sa vocation à revenir sur cette guerre dans son œuvre littéraire pour l'enfant, comme en témoigne la génération des écrivains et illustrateurs témoins de la Seconde Guerre mondiale pendant leurs jeunes années.

En revanche, le caractère insaisissable de la guerre froide a généré un désarroi profond chez les futurs auteurs pour la jeunesse qui en furent témoins. Elle a constitué un traumatisme par absence et provoqué soit une fuite dans la littérature de guerre non réaliste, soit une nostalgie par procuration. Cette nostalgie d'un deuxième type a trouvé son ancrage prioritaire dans la Seconde Guerre mondiale.

Cette influence de la guerre de 39-45 est perceptible jusque dans les formes les plus essentialisées de la fiction guerrière. Dans ces contes, ces romans fantastiques et ces récits de science-fiction également privés de repères chronologiques cohérents, les images mentales de la Seconde Guerre mondiale sont en effet volontairement bannies pour créer à leur place l'illusion d'une guerre de portée universelle, sans renvoi historique. Parfois futuristes, souvent conservatrices, ces versions uchroniques de la guerre sont d'abord une référence en creux à la Seconde Guerre mondiale qui apparaît dès lors chez ces auteurs pour la jeunesse comme le conflit par excellence.

L'éclatement sanglant de la Yougoslavie, à partir de 1991, en resituant la guerre dans un environnement conceptuel plus convenu, a réconcilié partiellement les auteurs jeunesse avec les guerres les plus contemporaines. A partir de 1991, la nostalgie par procuration causée par la guerre froide s'estompe.

Demeure la nostalgie du conteur qui continue d'imposer son effet retard à la moitié des auteurs les plus jeunes du corpus. Quelque soit la nostalgie qui habite les auteurs du corpus, leur vision de la guerre emprunte la forme d'un récit antérieur. Nous n'avons pas retenu de distinction particulièrement pertinente entre les récits personnels, autobiographiques ou familiaux, et les récits relevant du patrimoine littéraire. Ces modes narratifs contribuent avec une égale intensité à la construction d'un imaginaire guerrier de référence qui s'ancre dans le

[425] http://estuairegironde.net/art/paroles/06-07/cc-dd-articles/manon.doc. site consulté en août 2009.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

passé. Notre effort, désormais, portera sur les schémas nostalgiques dont nous parions qu'ils sont repérables dans les scénarios et les modes narratifs de ces récits, quelques soient les périodes historiques visées. Mais avant d'explorer ces nostalgies narratives qui seront l'objet de notre troisième partie, nous devons interroger un autre type de décalage dans la production des récits fictionnels de guerre. Un écart non plus temporel comme ici, mais spatial dessine en effet une géographie particulière à la guerre. Vécu de guerre et expérience éditoriale de la guerre semblent se partager les territoires selon une logique exclusive qui permet peu de rencontres. Cette frontière entre mondes du livre de guerre et mondes effectivement livrés aux combats encourage la production de fictions qui sont autant d'utopies.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 10

Traumatismes de guerre et utopies littéraires

Erving Goffman pensait que l'expérience s'inscrivait nécessairement dans un cadre. Nous pourrions dire, pour reprendre ses concepts, que le traumatisme est d'abord une suspension de l'expérience acquise, une rupture des cadres routiniers de cette expérience. Pour que l'événement douloureux puisse être dépassé par la victime, il faut donc qu'elle soit capable de le réintégrer dans un cadre cohérent, dans une séquence porteuse de sens. Pour Erving Goffman, une telle séquence passait forcément par la narration. Ne nous étonnons pas, dès lors, que le livre ait acquis une telle importance dans les thérapies de guerre. Pour autant, il n'est pas certain que le témoignage sur l'expérience de guerre soit premier dans le livre de guerre.

En nous appuyant sur la cadre-analyse définie par Erving Goffman, nous avons tenté de mesurer la place du traumatisme de guerre dans notre corpus. Nous avons complété cette analyse par quelques entretiens avec des acteurs du livre en France. Ces aspects traumatiques ont été abordés sous l'angle de la production, de la réception et de la transmission.

1. L'écriture cathartique de la guerre, un lieu commun en littérature de jeunesse

La théorie des cadres de l'expérience, rendue publique en 1974 par Erving Goffman, permet d'aborder utilement la notion de traumatisme et son rapport au livre de témoignage. Les cadres primaires de l'expérience organisent l'activité, de manière dialogique et itérative, et de préférence sur un mode conformiste. Ces cadres primaires font l'objet de transformations et la littérature est l'une d'elles. Le rapport du cadre à l'expérience effective présente un caractère construit, structuré et une capacité à entraîner l'adhésion et l'action. Pour Goffman, il n'y a pas d'expérience sans verbalisation de cette expérience. Le sociologue canadien, ancré dans le courant phénoménologique, envisage l'expérience à travers la notion de construction de la perception. Cette dernière entretient des rapports étroits avec la pratique du récit. Goffman revient sans cesse sur ce rapport entre expérience et narration. Il n'est pas étonnant que l'individu trouve dans la forme conventionnelle du récit une défense contre le traumatisme de guerre.

Les sciences cognitives nous instruisent de l'importance du récit dans l'acquisition de la vie sociale, comme dans celle des individus. Les thérapeutes portent un grand intérêt aux récits produits par les enfants traumatisés, comme le rappelle le psychologue Benoît Virole :

> « Pour un psychologue pour enfants, la question de la narrativité évoque immédiatement le jeu symbolique. La psychothérapie pour enfants est en effet construite, en grande partie, sur l'interprétation des conduites narratives spontanées induites par le jeu symbolique[426]».

Cette notion est très largement admise dans le grand public au point que le schéma constitué par un enfant produisant un récit pour se libérer de ses souffrances de guerre est devenu un *topos* de la littérature pour la jeunesse. Sur les 300 ouvrages de notre corpus, 70 % ont un

[426] VIROLE Benoît, « Littérature pour la jeunesse et différences des cultures, enquête d'un universel narratif » communication (actualisée en date du 28 septembre 2007) au colloque « La traduction en littérature pour la jeunesse » à la BNF les 31 mai et 1er juin 2007, consultée en octobre 2008 sur son site personnel http://pagesperso-orange.fr/virole/LIT/LITmain.htm, p 2.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

enfant comme protagoniste et les livres de fiction traitant, sous une forme ouvertement fictive et reconstituée, de la difficile libération de la parole après un traumatisme de guerre chez l'enfant, sont trop nombreux pour être tous cités. Nous contenterons de mentionner deux titres dans la catégorie des albums, (4) *Abou* et (25) *Bouche cousue*. Certains de ces romans adoptent la forme du journal, prétendument écrit au fil de l'événement, comme (119) *Le journal d'Adèle* où l'héroïne fait mine d'apaiser son angoisse en la confiant à un cahier. La plupart recourt au genre des mémoires, imaginant une situation d'énonciation postérieure aux faits romancés, comme dans (59) *La double vie de Figgis*. Cet engouement pour les confidences d'enfants de la guerre permet de rendre compte du nombre de titres rédigés à la première personne du singulier : (40) *Chroniques de mon pays,* (111) *J'avais deux camarades,* (112) *Je fais un oiseau pour la paix,* (113) *Je marchais malgré moi dans les pas du diable,* (115) *Je pars pour la guerre je serai là pour le goûter,* (141) *J'irai avec toi par mille collines,* (125) *Kosovo, mon pays en guerre,* (178) *Mon ami Frédéric,* (179) *Mon ennemi, mon amour,* (180) *Mon journal de guerre…*etc.

Le corpus compte également de nombreux ouvrages qui sont explicitement des témoignages réels, écrits pour évacuer les souvenirs de guerre. En général, ceux qui peuvent transcrire directement leur expérience sont des enfants n'ayant que peu souffert, comme les narrateurs de (237) *Riki, un enfant à Jérusalem* ou de (93) *La guerre d'Olivier*. Rares sont les victimes lourdes, telles que le narrateur-auteur de (270) *Le tricycle de Shinishi* dont le fils a été tué à Hiroshima. Bien souvent, le drame reste indicible et l'écriture traumatique met en place un système d'écran ou suppose l'intervention d'un médiateur. Cet écran opposé à la douleur peut prendre la forme du déplacement romanesque comme pour l'auteur birman Minfong Ho qui raconte son deuil personnel à travers le personnage d'une petite fille cambodgienne, dans (19) *La bille magique*.

(141) *J'irai avec toi par mille collines* appartient également à la catégorie des récits cathartiques nécessitant un passeur. En rédigeant le drame vécu au Rwanda par sa fille adoptive, une mère allemande tente de la débarrasser de ses blessures. Hanna Jansen commence son récit en s'adressant ainsi à sa fille :

> « J'ai toujours pensé qu'il existait des douleurs qui scellent les lèvres. Pas seulement les lèvres. Le cœur et les sens aussi, au moins pour longtemps. Des douleurs qui font taire toutes les histoires, parce que les mots se refusent. […] Nous allons mêler nos mots et je vais les coucher sur le papier. Alors, ce que nous aurons exprimé par la parole s'éloignera peut-être de nous. A moins qu'elle n'évolue vers quelque chose dont nous pourrons nous écarter d'un pas (p 14). »

Hanna Jansen prend le pari que la mise en récit qu'elle entreprend guérira sa fille. Elle espère que le passage par le livre saura, mieux que la parole, donner un sens, une cohérence au traumatisme dont souffre Jeanne :

> « Si nous y parvenons, ta douleur, enveloppée dans un tout, s'apaisera peut-être, plus tard. »

La nécessité d'un passeur entre le traumatisme de guerre et la production d'une forme littéraire de cette expérience est constatée par les éditeurs. Lors d'un entretien, le directeur d'une collection jeunesse spécialisée dans les guerres récentes a observé que la plupart de ses auteurs choisissaient d'écrire sur un conflit lié à leur histoire familiale plutôt que personnelle. De cette manière, ils avaient accès à une information orale importante tout en étant capable de prendre une certaine distance[427].

[427427] Entretien du 20/02/2009, informateur 4H.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Le médiateur est souvent un écrivain n'ayant pas lui-même vécu la situation douloureuse et à qui la victime va se confier. Ainsi la romancière Rolande Causse a-t-elle mis en forme le témoignage de Robert, seul survivant d'une famille déportée en 1942, dans (95) *La guerre de Robert*. Ce texte original a le mérite deux croiser deux types d'exposition, celui de la narration simultanée au fil de l'événement et celui de la narration ultérieure après les faits. Le mode immédiat donne à vivre le traumatisme au jour le jour, tandis que la rétrospection confère au drame la possibilité de s'intégrer dans le destin personnel. Le choix d'un style d'écriture théâtral entre deux états de conscience de Robert, jeune et âgé, permet ici un jeu subtil sur le point de vue. Toutes les répliques de Robert enfant relève de la narration simultanée. Rédigées au présent, elles relatent progressivement et sans vision prospective, les événements tragiques vécus par l'adolescent juif. En revanche, les interventions de Robert âgé tiennent compte de son expérience postérieure. Ce double procédé, légitimé par le désir de reconstitution des souvenirs intimes de Robert, donne au récit la possibilité de cumuler les bénéfices des deux points de vue. Le lecteur suspendu aux informations égrainées avec parcimonie et lenteur par Robert jeune est tenu en haleine. Le danger et l'angoisse du jeune Juif sont palpables et son sort inconnu du lecteur. Mais la remise en perspective établie point par point par Robert adulte donne sens et cohérence à la narration. Ce choix d'écriture réussit à dépasser le traumatisme sans renoncer totalement à la rupture des cadres de l'expérience qu'il avait généré.

2. La bibliothérapie : tout sauf des histoires de guerre !

Du côté de la réception aussi, le livre est considéré comme un allié pour soigner les blessures psychologiques dues à la guerre. Le livre pénètre difficilement dans les territoires déchirés et appauvris par la guerre. L'économie y est souvent réduite à la survie et les circuits d'approvisionnement sont perturbés. Cependant, de nombreuses organisations humanitaires s'efforcent de distribuer des livres aux enfants, au même titre que de la nourriture ou des médicaments. Les enfants, tenus éloignés de l'école par l'insécurité, manquent de distractions et se trouvent livrés à leurs angoisses. La lecture est considérée par de nombreux thérapeutes comme une réponse appropriée aux traumatismes de guerre. Il peut être intéressant de vérifier si l'écriture traumatique a sa place dans les livres recommandés auprès des traumatisés.

La bibliothérapie a été particulièrement explorée par des psychanalystes. Karine Brutin évoque le pouvoir dynamique du récit :

> « La lecture console, apaise parce qu'elle met en mouvement nos inscriptions traumatiques les plus obscures[428]. »

Gilbert Grandguillaume, de son côté, a démontré, à travers le recueil des contes des mille et une nuits, comment le conte peut restaurer, non seulement le mouvement du destin qui reprend son cours après la rupture, mais aussi le sentiment de la continuité après une blessure profonde :

> « Schaharazade a confiance en la puissance du langage, elle sait qu'en lui réside la capacité de transformer la fatalité en destin. […]La voix de la conteuse va « dépétrifier » le roi, va produire en lui l'oubli de la perception de son malheur en l'arrachant à la vision d'une scène inoubliable[429]. »

[428] BRUTIN Karine, *L'alchimie thérapeutique de la lecture,* L'Harmattan 2000, p 28.

[429] GRANDGUILLAUME Gilbert, « *Les mille et une nuits*, la parole délivrée par les contes », *Revue Psychanalystes*, 33, 1989, pp 142-3.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Une anthropologue, Michèle Petit, a travaillé sur ce sujet, enquêtant principalement sur le terrain colombien entre 1998 et 2008[430]. Il est intéressant d'extraire de son rapport de recherche les réactions des enfants de la guerre aux livres de guerre. Elle a relevé, par exemple, que le travail de libération psychologique des anciens enfants-soldats était souvent déclenché par un élément de lecture sans rapport avec la guerre :

> « Ceux qui ont impulsé l'atelier destiné aux jeunes démobilisés du conflit armé ont, eux aussi, observé une réélaboration de l'histoire personnelle […], le pouvoir transformateur du récit grâce auquel les adolescents ont organisé autrement leurs expériences, souvent à partir du détour d'une image ou d'un événement dans un texte qui n'avaient apparemment aucun lien avec ce qu'ils avaient vécu[431]. »

Michèle Petit s'est interrogée sur la nature des livres les plus propres à provoquer la guérison, mais a dû renoncer à répondre à cette question tant les réactions des lecteurs étaient déroutantes :

> « Du côté des lecteurs, un peu partout, et quelque soit le milieu social et culturel, la règle est à l'éclectisme. Le plus étonnant, c'est même leur capacité à faire flèche de tout bois […] au point que l'on pourrait se demander dans un premier temps si tout matériau n'est pas apte à faire l'affaire.[…] Quant à apprécier si l'efficacité symbolique d'une œuvre est liée, ou non, à sa qualité littéraire, les matériaux que j'ai réunis ne me permettent pas de l'attester. Il est d'autant plus impossible d'en juger […] que les lecteurs voient souvent dans un texte autre chose que ce qu'il contient[432]. »

Elle a noté cependant à plusieurs reprises que les personnes traumatisées ne voulaient pas retrouver dans les livres qu'on leur proposait des situations proches de ce qu'elles avaient vécu. Le besoin d'évasion les portait vers des récits moins réalistes. Elle cite le témoignage d'une fillette qui résista à une nuit de bombardements en lisant un livre ayant les animaux pour thème. Elle se souvenait avoir écarté volontairement les livres sur la guerre dont elle disposait également[433].

Certains ouvrages de notre corpus permettent également d'aborder la question du choix de la lecture chez les enfants victimes de la guerre. C'est le cas du n°120, le journal réel d'une jeune fille de onze ans, tenu de 1991 à 1993 pendant le siège de Sarajevo. La petite Zlata a conscience d'imiter le geste d'Anne Franck. Elle décide d'écrire comme Anne Franck, mais elle ne relira pas le journal d'Anne Franck dans sa cave bosniaque, ni aucune autre histoire de guerre. Ses lectures, elle nous en donne la liste à la page 162, la portent vers d'autres sujets plus futiles et moins réalistes. Ecrire et lire sont deux actes différents.

De même, dans (132) *L'enfant qui ne voulait pas grandir*, Paul Eluard a imaginé que son héroïne, traumatisée par des images de guerre vues au cinéma, sera guérie de sa peur de grandir par la lecture d'un livre. Ce livre dans le livre est un conte où la violence est tournée non contre la petite fille qui s'identifie à la princesse, mais contre des monstres. La force y est utilisée pour sauver la princesse. L'histoire se termine par le mariage du prince et de la princesse.

Dans (49) *Coup de foudre*, l'auteur a mis un livre entre les mains de sa jeune héroïne bosniaque en convalescence à Paris. Le garçon qui tombe amoureux d'elle après l'avoir aperçue dans une voiture a noté qu'elle avait à la main un exemplaire du *Grand Meaulnes*. Par

---

[430] PETIT Michèle, *L'art de lire ou comment résister à l'adversité*, Belin 2008.
[431] PETIT Michèle 2008 p 83.
[432] PETIT Michèle 2008 pp. 138-143.
[433] PETIT Michèle 2008 p 139.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

amour pour elle et par curiosité pour tout ce qui la touche, lui qui ne lit jamais, entreprend de se plonger dans ce roman. Plus tard, en découvrant que Lulla est étrangère et parle le français avec difficulté, il se demandera comment elle a pu lire ce livre si ardu, même pour lui. Il sera surpris par le mode d'appropriation très particulier que Lulla a fait de ce livre :

> « C'est là que j'ai vu sur la table à côté de moi Le Grand Meaulnes. Je lui ai demandé si elle l'avait lu. Pour toute réponse, elle m'a tendu le livre. Je l'ai feuilleté : elle avait collé des photos dedans ! Il y avait sa mère, son père, ses sœurs, ses amis, sa maison, des paysages ravagés par la guerre. Avec un gros feutre noir, elle avait écrit des choses sur le texte, des choses que je ne comprenais pas, évidemment (p 60) ».

Dans ce roman, l'auteur a recréé avec justesse cette qualité particulière de la lecture en tant de guerre que nous décrivions plus haut, ce surinvestissement personnel dans le livre qui soulage la personne traumatisée tout en transformant complètement le contenu du livre. Dans ce cas, l'identité particulière du livre n'a que peu d'importance, le lecteur réécrivant le livre à sa façon.

3. La transmission de l'expérience traumatique : des pratiques ambiguës

Si les récits d'enfants traumatisés sont difficiles à recevoir par d'autres enfants blessés, en revanche, ils remportent un succès notable auprès des lecteurs plus sereins. Ils font même l'objet d'une demande marquée de la part des professeurs et des éditeurs. Pourtant tous les traumatismes de guerre ne sont pas les bienvenus entre les pages du livre pour enfants. Il convient de s'interroger sur des pratiques éditoriales ambiguës qui hésitent entre gourmandise et dégoût.

Quelques entretiens conduits avec des enseignants français en école primaire révèlent une forte attente pour des récits biographiques ou autobiographiques liés à la guerre. Les livres les plus souvent cités au cours des huit entretiens menés en mars et avril 2009 dans les académies de Clermont-Ferrand et Poitiers sont (178) *Mon ami Frédéric* de Hans Peter Richter, (127) *L'ami retrouvé* de Fred Uhlman et *Le journal* d'Anne Franck.

L'une maîtresse préparait, pour les enfants de huit ans d'une classe de CE2, un programme d'étude sur la Seconde Guerre mondiale. Elle a déclaré avoir choisi comme accroche de son parcours un petit roman, avant d'insister sur son caractère biographique et donc plus digne de foi qu'un texte de fiction, un terme qui l'a fait réagir :

> - « Là j'étais en train de regarder ce que j'allais faire pour mes CE2. Je vais travailler à partir d'un mini roman qui est paru dans un magazine jeunesse […].
> - *Donc là vous partez d'un texte de fiction ?*
> - Ce n'est pas un texte de fiction. C'est un récit à partir de recueil d'informations sur un homme qui a maintenant 93 ans qui a sauvé la vie d'un Juif à l'époque.
> - *C'est un témoignage romancé ou un documentaire ?*
> - Non c'est un témoignage romancé[434]. »

L'étiquette autobiographique est perçue comme la garantie d'un message authentique. Elle entraîne plus facilement la confiance du lecteur. Le traumatisme vécu par les uns aurait en soi une vertu pédagogique et pourrait aider à la formation des autres. Nous retrouvons ce culte de l'histoire vraie dans l'offre éditoriale pour les enfants. Le fait que *Le journal d'Anne Franck* soit le second succès commercial dans le monde en édition jeunesse après la série Harry Potter n'est évidemment pas étranger à l'effort des éditeurs dans cette direction ! Parmi ces collections de biographies pour la jeunesse en France, retenons 'Histoires vraies' chez Fleurus

[434] Entretien du 27/04/2009, informateur 10F.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

et chez Nathan, 'Tranche de vie' chez Milan, 'Des enfants dans la guerre' chez Casterman et surtout 'Mon bel oranger' au Livre de poche. Cette dernière collection a pris le nom du succès autobiographique de José Mauro de Vasconcelos, publié pour la première fois au Brésil en 1968. Ce récit d'une enfance malheureuse s'est vendu en France à plus de 100 000 exemplaires avant de devenir le fleuron éponyme d'une collection.

Le journal de Zlata Filipovic (120) est une aventure éditoriale tout autant que l'autobiographie d'une adolescente confrontée au siège meurtrier de Sarajevo. Il est intéressant de relire ce texte en tentant de reconstituer l'histoire de sa publication. Le temps de l'écriture et le temps de l'édition en effet ne se succèdent pas strictement, mais s'enchevêtrent au point que le projet éditorial va très vite influer sur le contenu du manuscrit.

Relevons dans le texte même les éléments d'information filtrant sur ces interactions. Zlata tenait son journal avant la guerre et elle en poursuit l'écriture pendant les hostilités. Elle est très vite consciente d'imiter le geste d'Anne Franck qu'elle a lue. Le 30 mars 1992, elle écrit :

> « Dis donc, mon Journal, tu sais à quoi j'ai pensé ? Anne Franck avait bien appelé son Journal Kitty, pourquoi ne te trouverais-je pas un nom ? p 42 [fixot 1993] ».

Le 21 octobre 1992, elle consigne (p 115) le fait que le conseil municipal de Sarajevo, mandaté par l'Unicef, recherche un journal de guerre tenu par un enfant de la ville pour le publier. C'est celui de Zlata qui est choisi. Le fantôme d'Anne Franck continue de planer sur ce projet. Zlata a recopié son journal pour en confier une copie au conseil municipal. En le recopiant, elle a repris certaines formulations pour en faciliter la publication. Par exemple, page 45, elle dit : « Aujourd'hui c'est le Baïram » et ajoute entre parenthèses « une grande fête musulmane ». Cet ajout n'était pas nécessaire si Zlata s'adressait effectivement à elle-même. Il ne serait pas non plus indispensable à des Bosniens, très au fait des festivités musulmanes quelle que soit leur communauté d'appartenance. Il y a donc eu, très vite, une part de réécriture sur ce texte pour le préparer à une lecture non seulement publique, mais internationale.

Le 13 juin 1993, avec son naturel et sa modestie coutumière, elle note :

> « Dear Mimmy, On m'a remis aujourd'hui cinq exemplaires de toi. La première partie des confidences que j'ai faites a été imprimée, ou plutôt, on a photocopié mon cahier. […] c'est pas mal ! Mais il ne faut pas que j'attrape la grosse tête (page 172) ! »

Le 17 juillet 1993, elle explique qu'une présentation publique de son journal est organisée dans un grand café de Sarajevo (page 180). A partir de là, Zlata est harcelée par les journalistes étrangers. L'aéroport de Sarajevo est désormais sécurisé par la Forpronu et permet les norias de journalistes en quête de sujets à sensations. Zlata et son journal plaisent beaucoup. La métaphore d'Anne Franck suit son court. Zlata écrit le 2 août 1993, page 186 :

> « Encore des journalistes, des photographes et des cameramen. Qui écrivent, prennent des photos, filment, et tout ça part en France, en Italie, au Canada, au Japon, en Espagne, en Amérique. Et toi et moi, Mimmy, on reste là. On reste là à attendre, et bien sûr, à rencontrer des gens. On me compare à Anne Franck. Et ça me fait peur, Mimmy. J'ai peur de finir comme elle. »

Désormais le lien est rétabli entre Sarajevo et le monde extérieur et la sécurité des personnes est en partie assurée, sauf dans certains quartiers toujours exposés aux tirs des snipers[435]. Zlata, cependant, poursuit sa chronique inquiète, comme au plus fort des combats. Le traumatisme de guerre est dès lors une présence en partie entretenue par les nécessités de la publication. La petite fille, d'ailleurs, se laisse plus facilement distraire de sa tâche et du ton lugubre qui lui conviendrait. Par exemple, page 173, elle écrit qu'elle est « effroyablement

[435] Cf. les tueries du marché Markale en février 1994 et août 1995.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

triste ». Mais cette confidence est en contradiction avec le contexte de la page. Zlata a en effet dessiné en marge un visage féminin avec des boucles d'oreilles de face et de dos. La légende du dessin, écrite en majuscules de la main de Zlata, a été omise dans la traduction française,. Peut-être a-t-elle été bannie parce que cet excès de futilité était difficilement conciliable avec le registre tragique du texte. Zlata se contente en effet de vanter la coiffure du mannequin canadien Linda Evangelista :

« Frizura Linde Evangeliste u interpretacije mirne. »

Une note de Bernard Fixot, l'éditeur, ouvre la première édition de 1993. Il précise laconiquement qu'il a été contacté en octobre 1993 par une journaliste française désireuse de l'inciter à publier le journal de Zlata, laissant supposer qu'il s'agit de la découverte inopinée d'un document jusque là inconnu. A y voir de plus près, la réussite commerciale de ces écritures mémorielles tient davantage à leur style qu'à l'expérience relatée. C'est d'ailleurs la reconnaissance d'un certain talent de rédaction qui valut à Zlata d'être choisie au départ parmi les élèves de sa classe tenant un journal. Dans sa thèse de littérature comparée sur « Les écrits des enfants de la guerre », Nasim Vahabi-Fatemi a conclu que l'aspect narratif des textes publiés prévaut largement sur leur contenu psychologique[436]. Tout se passe comme si l'éditeur et le lecteur ne retenaient finalement que les récits traumatiques les plus marqués par la forme romanesque.

Cette prégnance de la forme littéraire sur l'expérience traumatique contribue à brouiller la frontière entre témoignage et fiction. Avant de conclure son ouvrage sur les cadres de l'expérience, Goffman revient longuement sur le statut du récit et ses liens supposés avec la réalité vécue. Fidèle à la tradition phénoménologique, il nie à la narration la capacité de rendre compte du réel, mais doute que l'on puisse s'en approcher d'une autre manière. Ce procédé linéaire et structuré qu'il nomme 'le cours de l'existence', pour artificiel qu'il soit, reste digne d'intérêt, puisque la vie est insaisissable :

> « Les auteurs de théâtre, après tout, partagent les croyances de leur public ; ils sont convaincus qu'une vie individuelle doit suivre son cours, qu'elle est structurée et qu'on peut identifier les forces qui la déterminent. Cette croyance est un usage culturel et rien d'autre. […] En fait il n'est pas sûr que l'on puisse représenter la personnalité et la vie des gens et il est possible que cette tradition populaire soit erronée ou, au mieux, qu'elle se focalise sur un choix étriqué et arbitraire dans l'univers des possibles. On peut, en revanche, penser que ce thème populaire du cours de l'existence rend possible le travail du scénariste. […] Les récits comme les drames mettent en lumière une interdépendance significative de l'action humaine et du destin qui […] ne correspond pas nécessairement à la vie[437]. »

C'est donc avec une certaine artificialité que le récit redonne sens et cohérence à l'expérience humaine et qu'il l'organise sous la forme d'un destin. Pour Goffman tout récit, fût-il explicitement autobiographique, est nécessairement fictif. La marge est si floue entre mémoires et roman que les éditeurs eux-mêmes s'y laissent parfois prendre. Nous ne citerons à cet égard que les deux textes de notre corpus dus à l'écrivain allemand Hans Peter Richter, (178) *Mon ami Frédéric* et (111) *J'avais deux camarades*32. Tous deux évoquent les mêmes souvenirs d'enfance, se situent dans les mêmes, lieux à la même époque et incluent, à des titres divers, les mêmes personnes. Pourtant ces deux textes autobiographiques n'ont pas été traités de la même manière par les éditeurs. Le premier est défini comme un roman, le second est présenté comme une autobiographie. Philippe Lejeune a pourtant démontré que le genre autobiographique ne peut être défini par le seul emploi de la première personne. A côté du

[436] Thèse non publiée, soutenue en 2008 à l'Université de Paris X.
[437] GOFFMAN, 1991, p 548-550.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

modèle canonique de l'autobiographique où l'auteur, le narrateur et le personnage sont confondus, il affirme le caractère autobiographique de ces récits à la troisième personne dans lesquels l'auteur et le personnage sont indifférenciés, tandis que le narrateur se situe à distance de la scène[438]. Cette difficulté à transmettre l'expérience douloureuse et la primauté de la forme sur le vécu invite à préciser justement quelle forme littéraire revêt le traumatisme de l'enfant.

4. Traumatismes de guerre et conventions fictionnelles

La représentation fictionnelle de la souffrance de guerre chez l'enfant, dans notre corpus, que les blessures soient réelles ou fictives, mérite une description par types. Les scénarios du corpus ont été classés selon un ordre dégressif de souffrance : en premier lieu les souffrances physiques subies par l'enfant, puis ses blessures morales.

Les ouvrages du corpus, objet d'une analyse détaillée de leur contenu pour cette consultation, sont au nombre de 149, un volume et une diversité suffisants pour saturer les modèles. Sur cette base, 145 ouvrages offrent un contenu pertinent pour l'examen des traumatismes guerriers et 4 ne peuvent être pris en compte pour diverses raisons[439].

Parmi les souffrances physiques, nous avons considéré que la plus vive serait la mort, puis une blessure, et que viendraient après les privations et la réclusion. Une même échelle d'intensité a placé au premier rang des souffrances morales le deuil, suivi de la séparation, de l'exil et de la peur. Chaque livre n'a été compté qu'une seule fois dans la rubrique des souffrances physiques et une seule fois dans la rubrique souffrances morales. A l'intérieur de chacune de ces deux catégories, il ne figure que dans la case correspondant à la souffrance la plus intense qu'il illustre.

36. tableau : synthèse des traumatismes (en nombre de titres)

		enfant	animal	adulte	inanimé
souffrances physiques	1. mort	6	3	6	1
	2. blessure	3	1	9	1
	3. privations	18	1	1	
	4. réclusion	3	1	1	
total souffrances physiques	54	30	6	17	2
souffrances morales	1. deuil	40	2	10	
	2. séparation	13	3	3	1
	3. exil	4	1	2	
	4. peur	21	4	7	
total souffrances morales	111	78	10	22	1
aucune	21	10	4	7	0

[438] LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil 1975 ; *Je est un autre*, Seuil 1980.

[439] Un exemple de ces ouvrages non pertinents pour l'examen des traumatismes guerriers est le numéro 112 dont le texte est le conte d'Andersen, *La petite fille aux allumettes* et où seule l'illustration, un carnet de voyage de Lemoine à Sarajevo après le conflit, renvoie à la guerre de manière d'ailleurs seulement allusive. Un autre texte, (299) *Yolé tam gué*, a été écarté car cette fable théâtrale ne permettait pas d'isoler un personnage principal avec un parcours particulier... etc.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

souffrance					

Il convient de constater d'abord que le livre pour enfants n'envisage que dans 21 cas sur 145 que le héros, mis au contact de la guerre, puisse ne pas en souffrir. L'examen du corpus révèle ensuite une représentation écrasante des blessures morales, avec 111 titres, sur les souffrances physiques qui n'en concernent que 54. Le déséquilibre entre ces deux modes de traumatismes est beaucoup moins marqué, lorsque le protagoniste est un adulte. Il semble que les producteurs du livre pour enfants hésitent surtout à évoquer les atteintes corporelles dans le cas de héros enfantins. Nombreux sont les personnages à cumuler traumatismes physiques et moraux, ce qui peut sembler vraisemblable.

Une minorité de textes brosse une description de maux corporels sans souffrances psychiques, contrairement à l'usage général que nous venons de décrire. Ces 16 livres, repérables par leur numéro d'ordre dans le corpus, concernent :

- des héros adultes : 27, 32, 58, 107, 300, 70, 126, 143, 228 ;
- des héros mineurs : 59, 116, 282, 93, 281 ;
- des héros animaux : 74, 189.

Cela a de quoi surprendre dans un contexte où les atteintes corporelles sont volontiers passées sous silence. Le genre littéraire de ces textes exceptionnels et leur public de destination demandent à être précisés pour tenter de comprendre les intentions des auteurs et éditeurs dans leur rapport à la souffrance de guerre.

37. tableau : caractéristiques des ouvrages privilégiant les traumatismes physiques

	Pour les moins de 10 ans	Pour les plus de 10 ans
albums	4	4
romans		8

Il ressort de ce tri que la représentation exclusive des souffrances physiques est rarement une facilité saisie par un auteur destinant son ouvrage à un tout-petit, une explication qui aurait pu être légitime. La destination de ces livres à un public plus âgé, dans 12 cas sur 16, confirme la volonté d'épargner aux jeunes lecteurs le récit d'un traumatisme que les producteurs imaginent plus insoutenable s'il est physique, plutôt que moral.

Le principal traumatisme chez l'enfant, dans ces livres vendus en France, est la mort d'un proche, qu'il soit père, mère, frère, sœur ou ami. 40 livres font allusion au deuil. Statistiquement, le second type de souffrance est la peur ressentie par l'enfant. Viennent enfin les privations, notamment la faim, la soif et le froid. La mort de l'enfant lui-même n'est évoquée que dans 6 dénouements. Elle n'est pas plus courante si le héros est adulte. Le scénario n'envisage que très rarement que l'enfant puisse être physiquement blessé ou handicapé. Ce cas est plus fréquent pour les personnages adultes.

Ce diktat de la forme acceptable explique peut-être pourquoi certains récits traumatiques sont écartés par les éditeurs. Pour être publiée, l'expérience de guerre doit être lissée par des conventions narratives. Si elles n'entrent pas dans ces cadres admis par le marché du livre français, les écritures traumatiques, notamment celles qui sont produites à l'étranger, quel qu'en soit l'intérêt, ne sont pas importées. C'est le cas, dans notre corpus, des guerres que le scénario situe en Afrique. Sur les douze ouvrages concernés, un seul a été conçu par un écrivain local. Nous reviendrons en détail sur cet aspect, dans la troisième partie, lorsque nous examinerons les pratiques éditoriales en matière de traduction et d'importation de droits.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

5. Conclusions

Editeurs et prescripteurs tiennent, sur le livre de guerre pour enfants, un discours valorisant d'abord la fonction de témoignage. Pourtant, l'expérience traumatique, dont la relation est si difficile pour la victime, est pratiquement impossible à recevoir ou à transmettre. Pour réintégrer les cadres familiers et admissibles de l'expérience, le traumatisme doit être poli et réinventé au travers d'une forme narrative contraignante qui entreprend de lui donner un sens. Les producteurs du livre pour enfants en France s'efforcent d'évoquer les traumatismes de guerre, un *topos* obligé de ce thème littéraire, tout en évitant les aspects physiques qu'ils considèrent comme les plus dérangeants pour leurs jeunes lecteurs. Contraints par des convenances narratives propres à la culture européenne contemporaine au sujet de la guerre et du langage du corps, ils se méfient des récits guerriers inventés dans d'autres régions de la planète, notamment celles où les combats font partie du quotidien. Il convient de noter, dans le livre pour enfants, les traces d'un refus de cette forme de discours que Michaël Rinn définit comme pathétique[440]. Or cet évitement de la rhétorique attaché aux corps est extrêmement éloigné des usages guerriers, même les plus actuels. Ces derniers font une large place à une sémantique corporelle qui concerne le corps de soi comme celui d'autrui. L'anthropologue colombienne Maria Victoria Uribe a particulièrement éclairé ce langage de l'obscénité au cours des conflits[441]. Nous avons eu l'occasion d'aborder brièvement son usage dans l'après-guerre[442].

Une convention édulcorée, plutôt que le réalisme du témoignage, commande donc le choix des éditeurs. Les livres de guerre pour enfants se réfèrent bien souvent à des conflits réels, situés à distance de l'Europe et des Etats-Unis, mais ils fonctionnent essentiellement à la manière des utopies. Pour nostalgique et utopique que soit cette représentation de la guerre, il convient désormais de décrire en détails les scénarios proposés. L'analyse des intrigues et des protagonistes de fiction offre en effet l'occasion d' établir une typologie du rapport fictionnel à la guerre.

[440] RINN Michaël (dir), *Emotions et discours*, Presses universitaires de Rennes, 2008.
[441] URIBE Maria Victoria, *Anthropologie de l'inhumanité. Essai sur la terreur en Colombie*, Calman-Lévy 2004.
[442] GUIBERT-LASSALLE, « Usage politique et artistique des corps méconnaissables dans l'après-guerre », Revue *Interrogations*, décembre 2010.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 11

Quand la guerre en fait toute une histoire ! typologie des protagonistes

Dans un dossier de la revue *SociologieS*, dirigé par Francis Farrugia, Umberto Eco nous invite à prendre au sérieux les personnages de fiction. Il démontre, en sémioticien, le statut véridique interne du système fictionnel. Puis il dépasse ce premier constat et avance que les vérités fictionnelles nous servent de références spontanées pour éprouver la vérité de la réalité même :

> « Pour décider si *Hitler est mort dans le bunker de Berlin* est incontestablement vrai ou pas, nous devons vérifier si nous considérons que c'est une vérité aussi incontestable que *Superman est Clark Kent* ou qu'*Anna Karénine s'est suicidée en se jetant sous un train.* Ce n'est qu'après une vérification de cette sorte que nous pourrons dire que *Hitler est mort dans le bunker de Berlin* est seulement probablement vrai, peut-être hautement probable, mais pas vrai sans l'ombre d'un doute (tandis que *Superman est Clark Kent* ne souffre aucun démenti). Le Pape et le Dalaï-lama peuvent consacrer des années à débattre de la question de savoir s'il est vrai ou pas que Jésus Christ est le Fils de Dieu, mais (s'ils sont suffisamment férus de littérature et de bandes dessinées) ils sont tous deux contraints d'admettre que Clark Kent est Superman et *vice versa*.
> Ainsi la fonction épistémologique des déclarations fictionnelles est de pouvoir être utilisées comme un *test de litmust* concernant l'irréfutabilité des vérités[443]. »

Cette propriété de substantialisation des personnages par le biais de la lecture rejoint celle mise en place par les auteurs dont nous avons vu précédemment qu'ils étaient lecteurs avant d'être écrivains. Francis Ferrugia s'appuie sur une sociologie de la connaissance des émotions, d'inspiration phénoménologique et psychanalytique, pour décrire l'activité herméneutique liée de manière constante à la création collective des héros de fiction :

> « Les textes vivent donc d'une existence propre, ils vivent une existence d'êtres sociaux, circulants et agissants, d'un genre particulier. Les individus-auteurs sont alors à comprendre comme des places émotionnelles de subjectivation des textes. En ces places émotionnelles, confluent, se concentrent, se transmuent, se créent et circulent des flux socio-culturels qui éclosent et se condensent en connaissances, en représentations, en entités de fiction, en histoires, en personnages, en sensations et émotions qui font leur œuvre et trouvent leur chemin vers l'expression collective et l'existence sociale qu'elles alimentent en sensations et émotions nouvelles[444]. »

Nous avons pris acte du fait que les scénarios ne sont pas le reflet des sociétés, mais nous devons admettre que les réalités romanesques constituent des documents de première main pour appréhender les valeurs de ces sociétés. Nous laisserons de côté l'effet en retour des récits fictionnels sur les lecteurs, effet dont les cas extrêmes sont traités par Francis Farrugia à travers le concept de syndrome narratif, un domaine qui excède notre recherche. Nous nous attachons à ce que les protagonistes et les intrigues des livres pour enfants nous disent des représentations de la guerre chez les producteurs de fiction.

---

[443] ECO Umberto, « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », *SociologieS* [En ligne] , Dossiers , Émotions et sentiments, réalité et fiction , mis en ligne le 01 juin 2010, Consulté le 14 mars 2011. URL : http://sociologies.revues.org/index3141.html

[444] FARRUGIA Francis, « Socio-anthropologie de la connaissance », *SociologieS* [En ligne] , Dossiers , Émotions et sentiments, réalité et fiction , mis en ligne le 01 juin 2010, Consulté le 14 mars 2011. URL : http://sociologies.revues.org/index3140.html

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Parmi ces scénarios de guerre emblématiques des valeurs contemporaines figure un récit jamais publié sous forme de livre. Ce modèle narratif contemporain à grand succès est l'histoire d'Ashley, popularisée par la campagne présidentielle de George Bush en 2004[445]. Cette histoire diffusée sous forme vidéo est considérée comme le clip de campagne le plus coûteux et le plus efficace de cette présidentielle américaine. L'analyse du scénario et de la place du protagoniste donne donc des éléments d'appréciation sur ce qu'attendait le public américain en 2004 en matière de narration liée à la guerre.

Ashley est une jeune fille dont la mère a été tuée le 11 septembre 2001 et qui s'est refermée sur elle-même jusqu'à son émouvante rencontre avec le candidat Bush en 2004. Le clip se termine sur la déclaration du père d'Ashley, témoignant de l'apaisement de sa fille et exprimant sa confiance au candidat.
Le scénario de ce récit de guerre à succès porte les caractéristiques suivantes :

- le principal protagoniste est un enfant ;
- cet enfant est une victime ;
- sa souffrance est due à la perte de l'un de ses parents ;
- sa souffrance est due à un acte de guerre ;
- cet enfant vit une transformation de la douleur vers l'apaisement ;
- l'enfant-victime profite de quelques bénéfices personnels : en s'attirant la compassion du candidat, Ashley obtient aussi la notoriété ;
- le récit dénonce la cruauté de la guerre ;
- le récit héroïse l'homme d'Etat, ici le futur Président des Etats-Unis, dans la position du sauveur qui console et écarte le danger.

Hormis le dernier point, toutes ces composantes sont présentes à foison dans les scénarios rencontrés dans notre corpus. Ils constituent des éléments stéréotypés efficaces.

Afin d'éprouver notre thèse d'une nostalgie du conteur qui concernerait davantage l'écriture pour la jeunesse que celle des ouvrages destinés aux adultes, nous comparerons le traitement des personnages et des scénarios dans trois groupes de production fictionnelle :

- notre corpus jeunesse contemporain (cf. bibliographies) ;
- un corpus jeunesse ancien (cf. bibliographies) ;
- un corpus adultes contemporain (cf. bibliographies).

Les conditions d'établissement de ces trois échantillons ont été décrites au chapitre 5, paragraphe 3 (« Définition du corpus »).

Afin d'apprécier les effets des intrigues sur les types d'acteurs décrits par la fiction, nous envisageons d'abord de décrire les protagonistes, selon leur nature et leur fonction. Puis nous évoquons les souffrances provoquées par la guerre et les compensations que le personnage peut y trouver. Enfin nous nous proposons d'examiner l'expérience de guerre que le personnage transmet à son lecteur.

1. Natures et fonctions du protagoniste

Dans le livre de fiction pour enfants, plus encore que dans la littérature générale, un personnage se détache généralement des autres et attire à lui l'empathie du jeune lecteur. Le psychologue Benoît Virole a décrit ce processus :

> « L'expérience clinique issue des groupes contes et du jeu symbolique, nous enseigne que les enfants ne peuvent extraire une signification d'une histoire que si cette dernière réunit un certain nombre de conditions. En premier lieu, elle doit permettre une identification immédiate

[445] SALMON Christian 2007 pp 111-116.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> de l'enfant à un personnage, qu'il soit humain, animal, réel ou imaginaire. Ce phénomène existe aussi dans la lecture adulte mais il peut être différé – on peut attendre plusieurs chapitres avant de rencontrer le héros - et partagé – il peut exister une pluralité de personnages dans lesquels le processus d'identification peut se démultiplier. Par contre, chez l'enfant, la personnification doit être immédiate et est difficilement partageable. Pour l'enfant, l'identification à un personnage est une nécessité fonctionnelle. Elle permet de se décentrer du monde réel et de s'immerger dans le monde narratif[446]. »

Il n'est pas étonnant que le livre de guerre se plie à cette pratique identificatoire. La question se pose toutefois du choix du personnage prévu pour l'identification.

Quatre catégories de protagonistes sont susceptibles d'apparaître dans ce domaine de fiction : enfant[447], adulte, animal, inanimé. La répartition des 147 ouvrages du corpus contemporain pour les enfants qui comportait un protagoniste clair dans une intrigue effectivement liée à la guerre est la suivante[448] :

38. tableau : nature du protagoniste principal dans le corpus jeunesse contemporain (version synthétique)

enfant	animal	adulte	inanimé
95	15	35	2

Dans près de 65% des livres pour enfants sur le thème de la guerre, le héros principal est donc un humain de moins de 18 ans. Les animaux sont beaucoup moins représentés dans un rôle prééminent que les adultes.

L'apparition des inanimés en première ligne est très exceptionnelle, puisqu'elle ne concerne que deux albums pour les tout-petits, proposés en outre par le même auteur-illustrateur, Tomi Ungerer. Nous n'y reviendrons pas dans ce chapitre. (190) *Le nuage bleu* raconte comment un nuage, paisible et bienveillant, se sacrifie pour sauver les hommes de la guerre. Il se répand en pluie pour éteindre le conflit. (196) *Otto : autobiographie d'un ours en peluche* joue également sur l'anthropomorphisation d'un inanimé. Le destin d'un ours en peluche est bousculé par la guerre. Il appartient d'abord à David, un garçon juif allemand qui le confie à Oskar, son meilleur ami, avant d'être déporté. Oskar et Otto sont séparés par un violent bombardement. Otto est recueilli par un soldat américain qui l'offre à sa fille. Séparé de la fillette par des voleurs, Otto est finalement exposé dans la vitrine d'un antiquaire. Un jour, un vieux monsieur qui n'est autre qu'Oskar le reconnaît en passant. La publication de cette aventure dans la presse permet à David qui avait survécu de retrouver ses deux amis d'enfance.

La priorité donnée aux personnages enfantins dans la fiction, en principe moins concernés que les adultes par l'expérience réelle de la guerre, s'explique aisément par les penchants prêtés aux enfants lecteurs et à leur attirance pour des protagonistes de leur âge. Il n'y a donc pas lieu de s'étendre plus avant sur ce déséquilibre dans le corpus.

---

[446] VIROLE Benoît, « Littérature pour la jeunesse et différences des cultures, en quête d'un universel narratif » communication (actualisée en date du 28 septembre 2007) au colloque « La traduction en littérature pour la jeunesse » à la BNF les 31 mai et 1er juin 2007, consultée en octobre 2008 sur son site personnel http://pagesperso-orange.fr/virole/LIT/LITmain.htm, p 3.

[447] Nous rangeons dans la catégorie Enfant, les jeunes jusqu'à 18 ans.

[448] Rappelons ici que deux des 149 ouvrages analysés en détail n'ont pu être pris en compte pour cette étude des protagonistes : le n°212 dont l'intrigue est sans rapport avec la guerre et le n°299 qui ne distingue pas de personnage principal.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Un autre regard, plus fonctionnaliste, peut être porté sur ces choix de personnages principaux. Dans son étude sur la morphologie du conte, Vladimir Propp avait en effet posé en préambule que les personnages ne se distinguent pas par leur nature, mais par leur fonction :

> « Nous verrons plus loin que les contes attribuent très facilement les mêmes actions aux hommes, aux choses et aux animaux. Cette règle s'observe surtout dans ce qu'on appelle les contes merveilleux, mais on la rencontre aussi dans les autres contes[449]. »

Il apparaît donc nécessaire de vérifier très vite si certaines de ces quatre catégories sont équivalentes entre elles ou si elles typifient des comportements vraiment différents. La répartition dans le corpus entre personnages enfantins, adultes ou animaux doit être complétée par la fonction du personnage dans le récit. Il est intéressant de déterminer d'abord s'il est passif ou actif, victime ou héros, s'il subit la guerre ou s'il entre véritablement dans l'action.

39. tableau : fonction du protagoniste principal dans le corpus jeunesse contemporain (version synthétique)[450]

fonction	enfant	animal	adulte
victime (passif)	56	7	8
héros (actif)	39	8	27

Dans les livres proposés aujourd'hui aux enfants, les rares animaux présents se rangent de manière équilibrée entre victimes et héros. Les enfants sont un peu plus souvent agis qu'agissants, mais l'écart reste faible. En revanche, les adultes sont trois fois plus nombreux à entrer dans l'action guerrière que ceux qui sont cantonnés à la souffrance. Nous pouvons conclure dès à présent que si une équivalence générale reste ouverte entre les protagonistes animaux et enfantins, les personnages d'adultes ne sont pas interchangeables avec les autres.

Un coup d'œil sur les situations du protagoniste dans la fiction contemporaine pour adultes et dans le livre ancien pour enfants nous renseigne sur le contexte littéraire de ces choix.

40. tableau : nature et fonction du protagoniste dans le corpus contemporain pour adultes (version synthétique)[451]

protagoniste principal	enfant	animal	adulte	inanimé
victime (passif)	3	0	12	0
héros (actif)	4	0	11	0
total	7	0	23	0

41. tableau : nature et fonction du protagoniste dans le corpus ancien pour enfants (version synthétique)[452]

protagoniste principal	enfant	animal	adulte	inanimé
victime (passif)	7	0	0	0
héros (actif)	7	4	10	0
total	14	4	10	0

[449] PROPP 1970, p 12.
[450] Une version détaillée de ce tableau est disponible en annexe.
[451] Une version détaillée de ce tableau est disponible en annexe.
[452] Une version détaillée de ce tableau est disponible en annexe.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Deux livres du corpus ancien pour enfants n'offrent pas d'occasion d'identification, soit par dispersion des personnages dans une vaste fresque historique, (P21) *La bête est morte, la guerre mondiale chez les animaux,* soit du fait de la nature séquentielle du livre, (P25) *L'alphabet de la grande guerre.* Ils ne sont donc pas comptabilisés ici. Les 28 ouvrages restants donnent l'avantage, comme les livres contemporains pour enfants, aux personnages enfantins. *A contrario,* les protagonistes enfantins intéressent moins du quart des livres pour adultes. Le choix d'un protagoniste d'un âge voisin de celui du lecteur est donc une constante de longue durée dans le livre de guerre, quel que soit le public.

Là où les livres contemporains pour la jeunesse tendent à se distinguer à la fois de l'échantillon jeunesse ancien et de l'échantillon contemporain pour adultes, c'est en rompant l'équilibre entre enfants subissants et enfants agissants. Désormais, contrairement aux usages qui prévalaient avant 1970 dans le livre pour les jeunes, le personnage enfantin est un peu plus souvent perçu comme une victime que comme un héros.

Les animaux, totalement absents de notre échantillon pour adultes, occupent, dans le livre de guerre d'autrefois, comme dans celui d'aujourd'hui, une place relativement modeste. Nous relevons que, même lorsqu'il s'agit d'animaux anthropomorphisés, la souffrance des bêtes dans la guerre n'émouvaient absolument pas les écrivains de jeunesse avant 1970. La littérature contemporaine pour enfants est davantage sensible à cet aspect.

La différence d'attention vouée aux adultes victimes, dans le livre de guerre, s'est amenuisée entre les deux corpus contemporains. Le livre pour enfants d'aujourd'hui occupe une place intermédiaire entre le livre ancien pour la jeunesse et la littérature générale contemporaine. Si une forme de nostalgie semble encore retenir les auteurs d'aujourd'hui pour la fiction ancienne pour enfants qui niait complètement les souffrances passives des adultes dans la guerre, elle est en cours d'actualisation. Huit ouvrages sur 35 y font allusion.

Nous retenons, pour le moment, que, dans la littérature actuelle pour la jeunesse, animaux et enfants sont peut-être des personnages interchangeables qui assument à une très large majorité la fonction de victimes de guerre. Dans le livre actuel pour enfants, l'adulte confronté à la guerre reste, comme autrefois, un personnage majoritairement exempt de souffrances. L'écart, sur ce point, avec le roman contemporain pour adultes, pourrait porter la trace de la nostalgie du conteur, mais cette différence est en voie d'effacement. Ces deux hypothèses affectant le livre de guerre contemporain pour enfants, équivalence enfant-animal, négation relative de la souffrance chez l'adulte doivent être vérifiés à travers l'étude détaillée des souffrances et compensations dans la guerre.

2. Souffrances et compensations dans la guerre : typologie des victimes

Dans le récit de guerre, la souffrance est souvent appréhendée de manière ambivalente. Le lecteur est appelé à entrer en sympathie avec le personnage. Mais il n'est pas rare qu'il soit également convié à admirer le parti que la victime parvient à tirer de son expérience traumatique. Yvonne Baby, romancière née dans une famille d'origine juive après la deuxième guerre mondiale, a d'ailleurs écrit dans son roman pour adultes, *Le troisième ciel* : « La guerre a été mon premier maître », reconnaissant au conflit et à ses douleurs une valeur éducative[453]. Après avoir rapporté à chaque type de personnage les souffrances auxquelles la

[453] BABY Yvonne, *Le troisième ciel*, Paris, Léo Scheer, 2010.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

fiction enfantine le confronte, il nous revient d'évaluer la place relative des bénéfices personnels attribués à l'expérience guerrière.

- **Les traumatismes**

La capacité de la fiction enfantine à restituer le traumatisme de guerre a été esquissée à grandes traits, précédemment, au chapitre 10. Nous avions vu que 145 ouvrages du corpus jeunesse contemporain étaient utilisables pour l'examen de cette situation[454]. Une vue générale des souffrances du héros dans la guerre faisait apparaître une tendance à atténuer la représentation des atteintes physiques, surtout à l'égard des enfants.

42. tableau : synthèse des traumatismes (en nombre de titres)

		enfant	animal	adulte	inanimé
souffrances physiques	1. mort	6	3	6	1
	2. blessure	3	1	9	1
	3. privations	18	1	1	
	4. réclusion	3	1	1	
total souffrances physiques	54	30	6	17	2
souffrances morales	1. deuil	40	2	10	
	2. séparation	13	3	3	1
	3. exil	4	1	2	
	4. peur	21	4	7	
total souffrances morales	111	78	10	22	1
aucune souffrance	21	10	4	7	0

Nous entraînons à présent notre lecteur dans l'examen détaillé de certaines des perturbations corporelles et psychiques affectant les héros de fiction. Conformément à notre méthodologie qui nous incite à porter une attention particulièrement vive à deux types opposés de comportement d'auteurs, l'embarras d'une part et le consensus d'autre part, nous examinons d'abord le cas gênant de la mort du héros pour finir par une agression très largement représentée, celle constituée par les privations.

- **La mort**

Nous commençons par l'atteinte physique la plus grave, la mort du héros. Ce cas reste exceptionnel, puisqu'il n'est envisagé que par 16 des 145 livres étudiés. La comparaison des trois échantillons de livres fait apparaître une situation très contrastée. Dans le corpus contemporain pour la jeunesse, le héros court beaucoup plus le risque de mourir s'il est un animal (20% des cas) ou un adulte (17,1%) que s'il a moins de 18 ans (seulement 6,31%). Cette survie réussie de l'enfant en temps de guerre est encore plus nette si l'on considère que

[454] Quatre livres, analysés par ailleurs en détail, ne se prêtent pas à l'étude des traumatismes, des bénéfices secondaires ou du témoignage sur la guerre, soit que la guerre n'est pas directement évoquée dans le texte (81 et 212), soit parce qu'ils sont dépourvus de personnage principal (299), soit parce que le personnage principal ne semble éprouver aucune sensation (112).

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

deux des six titres concernés par la mort du héros enfantin sont en fait des rééditions de livres anciens (les n° 178 et 282).

43. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour la jeunesse : la mort

	mort du héros	enfant	animal	adulte	inanimé
titre		59 ; 87 ; 116 ; 178 ; 263 ; 282	74 ; 189 ; 219	8 ; 27 ; 32 ; 58 ; 107 ; 300	190
pourcentage par catégorie de personnages		6,31%	20%	17, 1%	

La fiction pour adultes se montre encore plus réticente à évoquer la mort du héros enfantin (0% des cas dans notre échantillon), alors qu'elle livre au trépas plus du quart de ses personnages adultes.

44. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour adultes : la mort

	mort du héros	enfant	animal	adulte
titre		-	-	A1 ; A8 ; A10 ; A13 ; A18 ;
pourcentage par catégorie de personnages		0%	sans objet	26%

Parmi ces cinq morts d'adultes, trois relèvent de la catégorie des héros et deux seulement subissent leur sort. L'un de ses romans présente d'ailleurs une situation limite, (A8) *La guerre*, car le conflit n'y est pas réel. Il est avant tout une forme du désordre psychique de l'héroïne.

Le livre ancien pour la jeunesse, s'il ne versait pas non plus dans la victimisation au moment de tuer son personnage, jouait assez largement de la mort du héros enfantin (21,4%) et ne mettait jamais en scène celle des adultes.

45. tableau : les traumatismes dans la fiction ancienne pour la jeunesse : la mort

	mort du héros	enfant	animal	adulte
titre		P9 ; 178 ; 282	-	-
Pourcentage par catégorie de personnages		21,4%	0%	0%

Parmi ces trois morts enfantines, notons qu'une seule correspond à un rôle de victime. Il s'agit du n°178, *Mon ami Frédéric*. Ce roman, produit à la limite de la période qui définit pour nous le livre ancien, puisqu'il a été publié pour la première fois en 1963, n'est pas vraiment représentatif du livre ancien sur la guerre sur sa longue durée. C'est sans doute une des

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

raisons qui ont plaidé pour sa réédition récente. Comme dans la plupart des ouvrages plus contemporains abordant les traitements infligés aux juifs pendant la Seconde guerre mondiale, le héros est une victime, privée de réactions actives ou héroïques (ce n'est pas le cas, cependant, de (33) *Chante Luna*) et qui ne tire aucun avantage de la situation de guerre. Nous reviendrons sur ce point. De plus l'enfant endure les pires souffrances morales et physiques prévues dans notre grille, puisqu'il perd ses deux parents avant de mourir lui-même. Nous y reviendrons également.

Les deux autres décès de personnages de moins de 18 ans sont des morts nettement héroïques, plus conformes au regard de l'époque. (282) *Une balle perdue* est un roman de 1935 dans lequel la fin tragique du héros ne suscite aucun apitoiement particulier. En 1934, la Catalogne se rebelle contre le gouvernement espagnol qui mate militairement la révolte. Un jeune anarchiste, cireur de chaussures, Alejandro, observe ce conflit politique qui ne le concerne pas. Ecœuré par ce qu'il y apprend de l'indignité et de la médiocrité humaine, il décide de prendre seul les armes contre les terribles légionnaires du Tercio. Blessé à mort lors de l'affrontement sur les toits entre les militaires et les francs-tireurs, il ne tue qu'une personne : la jeune touriste anglaise dont il était amoureux et qu'il découvre, avec horreur, contemplant indifférente l'abattage des jeunes anarchistes.

L'examen des deux échantillons témoins montre donc une propension à considérer en priorité la mort du personnage principal sous la forme du sacrifice consenti. Revenons à présent à notre corpus contemporain pour les enfants.

Nous constatons que la répartition entre héros et victimes est numériquement équilibrée pour les morts d'adultes, mais que le traitement est plus persuasif dans les livres qui penchent pour l'action. Parmi les livres privilégiant les souffrances subies, (27) *Le calumet de la paix* a la particularité de décrire et d'imager d'intenses souffrances physiques, mais pas de souffrances morales. Le lecteur n'entre pas dans le secret des consciences et des sentiments. Cet album, pourtant moralisateur, évacue les affects. Il n'est que spectateur de la douleur provoquée par la guerre. Le jugement est de principe plus qu'il n'est amené par une empathie avec les victimes. Le héros de (58) *Le diamant de grand-père*, est également à classer dans la catégorie des morts passifs, mais le décès y est à peine suggéré. Un juif néerlandais, effrayé par les menaces de guerre, achète un diamant pourvu d'une longue histoire et le cache à Londres. Il échoue à convaincre sa famille de s'y exiler quand la menace se précise. Déporté avec sa femme, ils ne reviennent pas. Longtemps plus tard, leur fille fait chercher le diamant. Autrement vigoureuse est la description de la mort assumée dans (32) *Champion*. Victor Young Perez, ancien champion de boxe poids mouche, est contraint d'affronter sur un ring, à Auschwitz, un poids lourd allemand. Sa victoire contre son Goliath est la revanche des juifs persécutés. Il est abattu en 1945, lors de la marche de la mort, organisé par les nazis pour évacuer le camp à l'approche des Russes.

L'observation des victimes enfantines vraiment contemporaines concernent deux romans pour lecteurs d'âge médian. Il s'agit de deux textes densément pathétiques, même s'ils recourent à des procédés différents. Le n°87, *La grande peur sous les étoiles*, fait le portrait grave de deux petites filles, dont l'une est juive et qui se trouvent brutalement séparées à jamais par une rafle. Aucun bénéfice personnel ne vient atténuer la douloureuse expérience de la survivante. Dans l'album, les tortionnaires sont invisibles et la violence n'est figurée que par l'absence. Le n°59, *La double vie de Figgis*, est un récit atypique. Il met en scène un garçon de douze ans qui vit par télépathie la première guerre du Golfe. Figgis l'Anglais s'identifie à Latif, un adolescent irakien, soldat dans une tranchée au Koweit avec qui il partage la peur,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

les privations et les souffrances. Interné dans un hôpital psychiatrique, Figgis n'est délivré de ses tourments qu'à la mort de Latif, là-bas dans le Golfe. Cet épisode dramatique passé, Figgis reprend sa vie habituelle comme si rien ne s'était passé. Seul son frère reste profondément bouleversé par cette expérience indirecte.

La mort de Samy, dans (263) *Tant que la guerre durera* présente un cas encore différent, car le personnage proposé à la pulsion identificatrice du lecteur oscille entre victime et héros. L'adolescent, personnage focal du roman, est tué dans un attentat-suicide en Israël où il passe ses vacances. Il ne connaît pas son agresseur, la jeune Intissar, Palestinienne désespérée et tragique. Il meurt également sans avoir rencontré Leïla, la jeune Palestinienne qui attend un rein pour une greffe et à qui il sauve la vie, à son insu. Samy n'a pas envisagé lucidement son propre décès et peut, à ce titre, être rangé parmi les morts passifs. Pourtant, sa disparition remplit une fonction humanitaire au service d'un autre, comme celle des héros.

Nous constatons donc que, dans les trois corpora, c'est non seulement la mort, mais la mort passive, du personnage principal qui est généralement évitée. Même dans l'échantillon contemporain pour la jeunesse qui penche pour une victimisation du personnage de l'enfant, les auteurs font, à deux exceptions près, l'impasse sur cette éventualité narrative. La mort de l'enfant est un motif exceptionnel dans le livre pour la jeunesse et il le reste sur le sujet de la guerre. Marc Soriano observait cependant en 1991, à propos de l'œuvre de Colette Vivier, que la mort du héros enfantin était un tabou daté, très prégnant dans les années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, et qui ne lui semblait plus vraiment d'actualité. Force est de constater pourtant que, dans notre corpus, la mort de l'enfant est toujours esquivée[455]. Cette pudeur peut donc être versée au dossier de la nostalgie du conteur.

Sur les trois groupes d'animaux sacrifiés dans le corpus contemporain pour enfants, deux meurent en héros et l'un en victime. Ces personnages de héros, destinés à des tout-petits sont faiblement ou pas du tout anthropomorphisés, comme dans (189) *Noirs et blancs.* Dans la jungle, les éléphants blancs et les éléphants noirs se font la guerre et sont tous tués, sauf ceux qui s'étaient sauvés avant le combat. De ce groupe, naît une race d'éléphants gris et paisibles jusqu'au jour où ils découvrent que certains ont de petites oreilles et d'autres de grandes. Ce livre présente une version binaire de la guerre où tous sont tués, sans aucun bénéfice, mais ne manque pas de dérision. Ce détachement ironique prévient d'ailleurs toute empathie avec les personnages. Une même distance affective imprègne (219) *Plumes et prises de bec.* Des oiseaux parlant, paons et cygnes, effrayés les uns par les autres, s'arment et finissent par se faire la guerre. Après leur anéantissement à tous, naissent un dernier paon et un dernier cygne qui deviennent amis. En revanche, c'est clairement sous l'angle de la pitié qu'est abordée la mort de l'animal dans (74) *Fidèles éléphants.* Lors des bombardements de la fin de la guerre, les employés du zoo de Tokyo sont obligés d'abattre les animaux qui pourraient, s'ils s'échappaient, faire courir un danger supplémentaire aux hommes. Parmi ces animaux, trois éléphants. Même si, proportionnellement, les animaux du corpus contemporain pour enfants, risquent davantage de mourir que les héros enfantins, 20% contre 6,31%, ils ne s'inscrivent pas massivement dans une logique de substitution animaux-pour-enfants.

S'il est indéniable que les auteurs contemporains, tout comme les auteurs de fiction pour la jeunesse des années 50-60, sont vivement embarrassés par le décès du protagoniste enfantin, ils cherchent peu à transférer les effets mortels des conflits vers des personnages animaux. La mort de l'enfant, surtout en situation de victime, mérite un transfert vers les personnages

[455] SORIANO Marc, « Charles Vildrac et Colette Vivier, ou le temps retrouvé », *Revue des livres pour enfants*, 141-1991, p 37.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

enfantins secondaires, moins susceptibles d'investissement affectif par le jeune lecteur. (296) *Le voyage de Parvana* voit bien la mort de nombreux enfants, tués dans des bombardements, sur des mines, victimes de maladies ou de malnutrition. Mais l'héroïne principale, dont le nom orne le titre du roman, survit. Nombreux sont par ailleurs les romans évoquant les persécutions des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale à scénariser la mort d'enfants, mais ces derniers sont très rarement les personnages auxquels le jeune lecteur est susceptible de s'être identifié. Par exemple, dans (71) *Les étoiles cachées*, Régine et sa petite sœur échappent aux rafles qui menacent les juifs. En revanche, plusieurs enfants de familles amies de celle de Régine disparaissent dans les camps.

Nous retenons de cet examen détaillé des conditions de mortalité des protagonistes que :

- l'embarras des auteurs à faire mourir leur héros enfantins, particulièrement s'ils sont passifs, est un héritage des pratiques littéraires qui suivirent la seconde guerre mondiale ;
- dans le traitement des personnages d'adultes, la littérature contemporaine pour la jeunesse, encore très nostalgique, tend cependant à se rapprocher des usages actuels en littérature pour adultes ;
- dans la situation très embarrassante du décès du héros, l'interchangeabilité des personnages enfantins et animaux, courantes en littérature générale pour la jeunesse, est suspendue dans le livre de guerre.

L'examen de souffrances physiques moins vives, constituées par les privations, nous offre un panorama différent et surtout beaucoup plus largement documenté. A une situation encombrante, la mort du héros, les auteurs des livres actuels pour enfants préfèrent majoritairement substituer la faim, la soif et le froid.

- **Les privations**

Le thème des privations endurées du fait de la guerre par les personnages placés au centre des intrigues constitue un stéréotype bien attesté dans notre corpus principal. Il concerne 18 livres sur 145, ce qui constitue le taux le plus fort parmi les souffrances physiques envisagées. Il est rare, en revanche, dans les deux échantillons témoins. Qu'il s'agisse des livres contemporains pour les grands ou des livres anciens pour enfants, ce type de souffrance ne concerne qu'un titre chaque fois et affecte toujours un personnage d'adulte.

46. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour adultes : les privations

	privations	enfant	animal	adulte
titre		0	-	A30
pourcentage par catégorie de personnages			sans objet	4,3%

Les privations sont au centre de (A30) *La faim* et elles fournissent son titre à ce roman pour adultes. Ce choix de titre, au singulier et sans précision montre le caractère isolé de cette thématique dans la fiction guerrière. La dynamique Anna, 23 ans, y pourvoit aux besoins de son père et de son petit frère dans Leningrad affamé par les Allemands. Elle fait la connaissance d'Andreï, étudiant en médecine. Ce type de souffrances physiques semblait encore moins spontanément lié au thème guerrier par les auteurs de fiction enfantine

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

d'autrefois. Le seul ouvrage concerné, *(P6) L'escadron blanc,* traite en effet d'un type de guerre très particulier. Les privations y sont davantage imputables au climat et à la nature qu'à l'action des hommes. Le lieutenant Marcay conduit son escadron de méharistes à travers le Sahara. La poursuite d'un rezzou de pillards armés éprouve durement les hommes et les bêtes, mais révèle à chacun la force des liens affectifs qui les lient aux autres.

47. tableau : les traumatismes dans la fiction ancienne pour la jeunesse : les privations

	privations	enfant	animal	adulte
titre		0	-	P6
Pourcentage par catégorie de personnages				10%

En revanche, faim, soif et froid occupent une place considérable dans le livre contemporain pour les jeunes dans un contexte guerrier.

48. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour la jeunesse : les privations

	privations	enfant	animal	adulte	inanimé
titre		17 ; 33 ; 61 ; 93 ; 109 ; 120 ; 145 ; 146 ; 179 ; 180 ; 195 ; 200 ; 237 ; 245 ; 248 ; 268 ; 281 ; 296	147	143	190
pourcentage par catégorie de personnages		18,9%	6,6%	2,8%	

Les victimes principales de ces privations sont de très loin les personnages enfantins, concernés à plus de 18% par ces carences. Il est difficile de ne pas voir, dans cette exception fictionnelle par rapport aux autres échantillons, un souvenir, particulièrement marqué chez les auteurs contemporains pour la jeunesse, des récits familiaux et sociaux évoquant les difficultés d'approvisionnement en France pendant la seconde guerre mondiale. Nous avions précédemment exposé comment l'expérience de ce conflit fonctionnait dans l'imaginaire de nos auteurs actuels pour enfants comme la référence guerrière la plus spontanée.

Parmi les 18 ouvrages traitant des privations de l'enfant dans la guerre, un aspect qui pourrait légitimement être appliqué à la plupart des conflits par tous les auteurs, on observe des tendances contraires selon que l'écrivain est français ou étranger. La plupart des auteurs français rapprochent ce motif du contexte de la seconde guerre mondiale (6 livres sur les 9 produits par des Français) tandis que cette coïncidence n'est marquée que par un livre étranger sur les 9 présents dans cette catégorie.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

49. tableau : thème des privations affectant les enfants et seconde guerre mondiale dans les livres contemporains pour enfants

en nombre de titres	Livres français	Livres non francophones
Seconde guerre mondiale	6	1
Autre conflit	3	8

Cet aspect des tourments physiques de la guerre, moins scandaleux sans doute pour le jeune lecteur que la mort du héros, revient donc dans de nombreux romans, à l'instar de ce qui se passe dans (93) *La guerre d'Olivier*. Il s'agit moins d'un livre de guerre que d'un livre pendant la guerre. Le jeune Olivier ne participe à aucun événement extraordinaire. Ce texte autobiographique, rédigé par Olivier adulte, retrace avec fidélité et modestie la vie quotidienne d'un petit Parisien pendant l'Occupation. Ni héros, ni victime, à peine témoin, Olivier est un adolescent curieux de ce qui se passe mais que la guerre effleure à peine, si ce n'est à travers les difficultés à se nourrir et à se vêtir. Il ne découvrira que fin 1945 la face horrible du conflit et, notamment l'existence des camps de concentration. L'auteur conclue ainsi ce livre par cette remarque révélatrice des choix auxquels il se sentait confronté dans sa rédaction :

> « Olivier a appris ainsi que pour lui et pour énormément d'enfants, la guerre avait été 'gentille', mais que pour beaucoup d'autres, elle les avait tous simplement fait mourir ou avait fait mourir leurs parents (p 118). »

Nous retenons de ces considérations que le motif consensuel de l'enfant en guerre souffrant de privations physiques est une particularité de l'édition française et qu'il constitue une référence implicite aux souvenirs rapportés de la seconde guerre mondiale.

C'est également sous l'angle décomplexé du stéréotype que nous abordons le vaste déploiement des souffrances morales dans la fiction guerrière. Abordées par les acteurs actuels du livre pour enfants sans prévention particulière, semble-t-il, elles concernent plus de 76% du corpus. Nous entendons y traquer aussi la question de l'équivalence possible entre personnages d'enfants et d'animaux, ainsi que les conditions d'actualisation des représentations de la guerre. Nous limitons notre examen détaillé au thème du deuil. Le lecteur trouvera en annexe la nomenclature par titre sur les trois corpora des autres catégories de souffrances morales : séparation, exil et peur.

- **Le deuil**

Penchons-nous maintenant sur l'expérience du deuil, l'épreuve psychique la plus douloureuse dans notre classification des souffrances morales[456]. Dans les trois échantillons de fiction, la mort d'un proche accompagne largement le récit de guerre que le héros soit jeune ou adulte. Les distinctions de périodes et de publics n'apportent que des nuances à un thème plutôt stable.

Notons cependant que les mentions du deuil augmentent en fréquence dans les textes contemporains, particulièrement ceux destinés aux adultes. Le sujet est évoqué par près de la moitié des romans de la littérature générale.

[456] Le lecteur qui souhaiterait repérer dans les trois corpora les ouvrages traitant des autres agressions physiques subies par les personnages, blessure ou réclusion, peut prendre connaissance des tableaux détaillés sur les traumatismes en annexe.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

50. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour adultes : le deuil

	deuil	enfant	animal	adulte
titre		A2 ; A22 ; A24 ; A27		A5 ; A6 ; A3 ; A10 ; A14 ; A15 ; A21 ; A25 ; A29 ; A30
pourcentage par catégorie de personnages		57,1%	sans objet	43,4%

Dans le livre d'autrefois pour les petits, le deuil de l'adulte, comme toutes les manifestations de sa vulnérabilité sont rares. Encore s'agit-il ici d'un ouvrage particulier que nous avons déjà cité, (P6) *L'escadron blanc.* La solitude extrême du désert avive la perte de l'ami, mais fait de ce deuil un cas peu représentatif du livre ancien pour les jeunes.

51. tableau : les traumatismes dans la fiction ancienne pour la jeunesse : le deuil

	deuil	enfant	animal	adulte
titre		P15 ; P24 ; 178 ; 256		P6
Pourcentage par catégorie de personnages		28,5%	0%	10%

Les enfants affligés par la perte d'un proche, généralement tué au combat, concernent essentiellement, dans le corpus ancien, les ouvrages militant pour le pacifisme. C'est le cas, en France, des textes de cette mouvance produits après la première guerre mondiale comme (P24) *Jean sans pain* ou encore (P15) *Le Rameau d'olivier : contes pour la pa*ix. Le conte principal de ce dernier recueil, « Michel et Jean, les deux orphelins de la guerre », est un récit de l'après-guerre qui met à l'honneur le rôle moral et pacifiste des instituteurs. Michel, fils d'une Française et d'un Allemand tué à la guerre, fait sa rentrée à l'école. Il est rejeté de tous, sauf du maître et de Jean, lui-même orphelin de père. Cette amitié ne peut empêcher les autres enfants d'agresser Michel qui est gravement blessé. Il finit par guérir et être accueilli par les élèves repentis. Ces derniers ont été très impressionnés par la lecture en classe de deux lettres de soldats morts, l'un allemand et l'autre français.

Ce traitement concerne aussi le livre pacifiste étranger comme (256) *Le secret du verre bleu*. Comme son père avant elle, la petite japonaise Youri est chargée d'alimenter en lait une famille de lutins anglais, les Milky[457]. Mais la Seconde guerre mondiale éclate, son père est arrêté pour pacifisme. Youri et les lutins se réfugient à la montagne loin de Tokyo menacé par les bombardements. Une période de chagrin et de privations commence pour eux. Les deux

[457] Jusqu'assez récemment, il n'y avait pas de mot spécifiquement japonais pour désigner le lait, un aliment absent de la nourriture traditionnelle nipponne. Son usage, introduit par les troupes américaines d'occupation après 1945, a familiarisé les Japonais avec un néologisme d'origine anglaise, prononcé en japonais [milkƏ] et transcris uniquement en katakana, le syllabaire japonais où sont parqués les termes étrangers. Le nom de cette race de lutins anglais, dans le conte de Tomiko Inui, publié au Japon pour la première fois en 1961, porte la trace de ce fait de langue.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

jeunes lutins se lient d'amitié avec un lutin japonais. A la fin de la guerre, Youri retrouve ses parents, mais pas son frère aîné tué au combat. Elle doit restituer les Milky à la vieille dame anglaise qui les avait confiés à son père. Les deux plus jeunes choisissent de rester vivre à la montagne avec le lutin japonais.

Le deuil de l'enfant, représenté par plus de 42% des livres actuels pour l'enfance, porte moins nettement qu'autrefois la marque d'un militantisme de principe en faveur de la paix. Le recours au pathétique accompagne désormais la condamnation de la guerre de nombreuses nuances que nous allons tenter de décrire.

52. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour la jeunesse : le deuil

	deuil	enfant	animal	adulte	inanimé
titre		5 ; 9 ; 10 ; 22 ; 23 ; 33 ; 38 ; 42 ; 44 ; 63 ; 67 ; 87 ; 95 ; 100 ; 111 ; 119 ; 127 ; 138 ; 141 ; 146 ; 164 ; 168 ; 173 ; 174 ; 177 ; 178 ; 207 ; 227 ; 229 ; 237 ; 245 ; 248 ; 256 ; 258 ; 265 ; 266 ; 268 ; 281 ; 296 ; 298	37 ; 39	56 ; 83 ; 90 ; 144 ; 171 ; 228 ; 257 ; 270 ; 293 ; 295	
pourcentage par catégorie de personnages		42,1%	13,3%	28,5%	

Comme dans le roman actuel pour adultes, ce thème va de pair avec une vision idéalisée du jeune, qui est à la fois datée et située. Philippe Ariès avait souligné le caractère évolutif de ce préjugé dans l'Europe moderne :

> « Tout se passe comme si, à chaque époque, correspondaient un âge privilégié et une périodisation particulière de la vie humaine : la « jeunesse » est l'âge privilégié du XVIIe siècle, l'enfance du XIXe siècle, l'adolescence du XXe siècle[458]. »

Le XXe siècle a, dans sa littérature pour la jeunesse, prolongé tardivement cette conception exaltée de l'enfance héritée du XIXe siècle. La perpétuation littéraire de cette définition de l'enfant, perçu comme un être extrêmement fragile et précieux, constitue une forme étonnamment durable de la nostalgie du conteur. L'apitoiement sur le chagrin de l'enfant en guerre s'inscrit donc dans un système très productif de poncifs dans le livre d'aujourd'hui. C'est à ce système que nous consacrons les lignes qui suivent.

Remarquons d'abord que l'enfant et l'animal revêtent des fonctions parfaitement distinctes à l'égard de la mort d'un proche. Le corpus contemporain ne comprend que deux occurrences animalières dans ce contexte. L'un de ces ouvrages, par ailleurs, (39) *Le chien, le général et les oiseaux*, ne décrit pas un deuil personnel, mais le ressentiment collectif d'une espèce animale à l'encontre d'un homme. Dans cette fable, un général russe a sauvé autrefois la

[458] ARIES, 1973, p 51. Par « jeunesse », Philippe Ariès entend l'âge de l'adulte en pleine force.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Russie, menacée par Napoléon, en enflammant les oiseaux et, par suite, en détruisant Moscou. Depuis, les oiseaux lui reprochent quotidiennement son geste. Avec l'aide de son chien et de tous les chiens de Saint-Pétersbourg dont il prend le commandement, le vieux général va se racheter en faisant libérer tous les oiseaux encagés dans la ville.

Nous avons réparti les scénarios endeuillés en quatre catégories en fonction du public visé et de l'implication du narrateur.

53. tableau : deuil de l'enfant et système pathétique dans le corpus contemporain pour la jeunesse (en nombre de titres)

	lecteurs très jeunes	lecteurs d'âge moyen	total
narrateur neutre	2	11	14
narrateur pacifiste	0	3	3
narrateur hostile à l'un des belligérants	1	22	23
total	3	36	40

Sur les 40 histoires d'enfants en deuil de notre corpus, trois seulement sont destinés à de tout-jeunes lecteurs, décidément très protégés par les acteurs du livre des affects douloureux. (164) *Madassa* est donc un album hors du commun. Il met en scène un petit enfant traumatisé par la guerre qui a causé la mort de son frère et de sa sœur et qui l'a contraint à l'exil. A l'école, dans le pays où il est refugié, il se libère peu à peu de ses blessures en écoutant des contes, puis en se mettant lui-même à écrire. Le narrateur qui évite de situer ce conflit meurtrier reste neutre, à l'inverse du narrateur de (138) *L'étoile d'Erika* qui prend fait et cause contre les nazis. Erika, une vieille dame raconte son histoire au narrateur. Elle a échappé, bébé, à l'holocauste et ne sait rien de sa famille biologique. Jetée d'un train en partance pour un camp, elle a été sauvée et élevée par d'autres personnes. Elle a tenté de reconstituer le parcours et les sentiments des siens dans ce voyage vers la mort.

La plupart des récits de deuil sont donc des romans. Très peu sont clairement pacifistes et ils concernent, dans ce cas, essentiellement la première guerre mondiale, comme le n°22, *La guerre d'Eliane*. Dans cette inclination des productions pacifistes pour la guerre de 14-18, nous ne pouvons que lire une influence d'une nostalgie du conteur qui se réfère de manière préférentielle aux narrations pacifistes des années 20, exaltées par les groupes très créatifs de l'Education nouvelle, notamment, ou par les mouvements pacifistes chrétiens. La jeune héroïne de *La guerre d'Eliane* a six ans en 1914. Aucun avantage ne vient adoucir son chagrin face à l'absence, puis au décès d'un père qu'elle adore. Les adultes ne cessent de lui recommander, son père compris, de grandir plus vite pour aider sa famille à faire face aux difficultés. Nous retrouvons ici une forte coïncidence entre une vision exaltée de l'innocence enfantine, saisie dans un quotidien pathétique, et une condamnation de principe du recours aux armes. Eliane mûrit en effet et secoure sa mère affligée d'enfants, mais en même temps elle refuse de grandir, comme si ce refus d'abandonner l'enfance était aussi une négation de la guerre. L'auteur qui dénie ainsi à son personnage le bénéfice de l'apprentissage nous confie les dernières pensées du père mourant :

> « Eliane… Eliane, sois grande maintenant… Y faut… Pour moi… Pour Maman… Pour tes frère et sœur… Grande, Eliane, grande…
> De nouveaux obus éclatèrent à proximité. Peu à peu, la terre blanche de Champagne absorba Joannès Prudhomme, soldat du 30e régiment d'artillerie.
> MORT POUR LA FRANCE.
> Eliane n'aurait jamais voulu être grande. (p 11) »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Sur ces livres pathétiques pour lecteurs moyens, une grande majorité, 34, s'efforce de comprendre les processus guerriers. Ils déplorent les effets de la guerre, condamnent certains acteurs, mais ne suggèrent pas qu'un principe moral pourrait suffire à en débarrasser l'humanité. Dans un tiers d'entre eux, le narrateur est un observateur mesuré des partis en présence. (173) *Mathilde, Jean, Paul et les autres : printemps 44* est marqué de cet esprit de neutralité. Mathilde et ses amis, adolescents dans un village près de Caen, attendent avec impatience la fin de la guerre et s'enthousiasment pour la Résistance. Mathilde renvoie un pigeon voyageur aux Alliés, cache un Anglais et tombe amoureuse de Michel, qui, à 20 ans, participe aux sabotages. Elle mûrit brutalement lorsqu'il est abattu par la milice. Elle découvre que tous les Allemands ne sont pas des salauds, notamment Anton qui oublie de les dénoncer. Un jour, elle lui rendra la pareille. Ils sont plus nombreux, cependant, à allier mise en scène du deuil de l'enfant et condamnation d'un des belligérants par le narrateur : 22 romans relèvent de cette logique. Parmi eux, citons (38) *Cheval-soleil*. Le petit Cheyenne n'a que 7 ans lorsque des soldats blancs massacrent sa famille et le rendent infirme à vie. Quelques années plus tard, sa rencontre et son amitié avec un étalon sauvage à la robe dorée lui rende courage, dignité et joie de vivre. Avec lui, il reconstruit sa vie, étudie la science des chamans et accomplit avec succès son devoir de guerrier, soucieux de venger les injustices constantes des soldats blancs à l'égard des Indiens. Dans cette catégorie majoritaire de textes émouvants où le héros perd un proche et où le narrateur s'engage résolument contre l'un des camps, se trouvent de nombreux récits sur l'holocauste. Ils sont très rares à traiter de cette facette scandaleuse du deuxième conflit mondial en distinguant, chez les nazis, des très méchants et des moins méchants. (174) *Même pas juif* est représentatif du courant majeur de figuration de la Shoah. La persécution des Juifs et l'histoire du ghetto de Varsovie sont racontées à travers le regard gai, ingénu et généreux de Misha, un enfant tsigane abandonné. D'abord protégé par Youri et une bande de garçons des rues juifs, Misha se prend d'amitié pour Janina, la fille d'un riche pharmacien juif. Lorsque les Juifs sont regroupés dans le ghetto, Misha suit Janina. La famille de la petite fille, précipitée dans la misère, survit grâce à la nourriture chapardée de l'autre côté du mur par Misha. L'agilité du petit garçon ne lui permet pas de sauver sa nouvelle famille de la déportation. Fou de douleur, il s'échappe. Il lui faudra attendre d'être grand-père pour faire le deuil de sa sœur Janina.

Les romans de l'échantillon contemporain pour adultes ne jouent pas de manière pathétique du deuil de l'enfant. Un seul de ces textes, (A22) *Un paysage de cendres,* ressemble aux ouvrages pour enfants que nous venons de commenter. Alors que ses parents sont arrêtés et déportés, Léa, 5 ans, est recueillie dans un pensionnat où elle se lie d'amitié avec une autre petite fille, Bénédicte. A la libération, elle apprend de manière brutale la réalité des camps. Elevée par les parents de Bénédicte, elle ne parvient pas à surmonter ce traumatisme. Les autres romans pour adultes qui évoquent le deuil de l'enfant traite la question sans pathos. Sur ce thème funèbre, les conventions d'écriture pour adultes tendent plutôt vers un registre détaché, dépourvu d'affect et prompt à l'ironie, comme dans (A2) *Au nom du père. Ce roman* offre un exemple assez isolé de personnage d'enfant-soldat dans un roman pour adulte, sans que le thème ne soit traité sous le jour de la victimisation. Le jeune Albanais Dino, âgé de 10 ans, participe depuis trois ans aux combats de son village contre les occupants allemands, comme tous les membres de sa famille, hommes ou femmes à partir de sept ans. La guerre se termine pour lui sur une affaire de vendetta qui l'exile loin de l'Albanie et lui fait découvrir d'autres lieux. En revanche le deuil de l'adulte est volontiers l'occasion d'épanchements larmoyants. Nous pensons notamment au célèbre (A21) *Un long dimanche de fiançailles,* très représentatif de l'échantillon pour adultes sur ce thème. Après être passé en conseil de guerre, le fiancé de Mathilde disparaît sur le front en 1917. Après le conflit, la jeune femme

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

handicapée passe plusieurs années à rechercher des témoins pour reconstituer les événements tragiques qui ont entouré cette mystérieuse disparition. Elle finit par retrouver son fiancé vivant, mais amnésique. Nous constatons, par conséquent, une prudence particulière de la littérature générale vis-à-vis du motif du deuil. Le chagrin de l'enfant y est jugé trop mélodramatique pour y avoir encore ses entrées ordinaires. Quant à l'enfant et l'adolescent dans la guerre, les romanciers contemporains pour adultes leur affectent volontiers des rôles troubles et amoraux. Tout se passe comme si, les écrivains pour adultes se devaient désormais de transgresser le poncif ancien de la pureté de la jeunesse. Dans notre échantillon pour adultes, les enfants et les adolescents désormais tuent, volent, violent. Ils ne sont pas toujours responsables, mais souvent coupables[459].

De l'étude des systèmes pathétiques en vigueur dans nos trois échantillons, nous suggérons de conclure que, dans le livre actuel de guerre pour enfants :

- l'incompatibilité fonctionnelle entre personnages d'enfants et d'animaux est confirmée et constitue une exception par rapport aux pratiques courantes en littérature de jeunesse ;
- même s'ils sont plus attentifs à l'enchaînement complexe des processus guerriers que leurs prédécesseurs enclins à un pacifisme de principe, les auteurs d'aujourd'hui continuent d'associer guerre, pathos et idéalisation de l'innocence enfantine, une pratique très atténuée, voire désormais éteinte, en littérature générale pour adultes.

Il convient à présent de nuancer ce recours au pathétique en inventoriant les bénéfices personnels dont les auteurs gratifient leurs personnages dans la guerre.

o Les bénéfices personnels

Freud a introduit, dans le traitement des névroses, la nécessité de prendre en compte les bénéfices, primaires et secondaires, que le malade trouve dans sa maladie et qui l'incite à faire obstacle à sa guérison. Sans nous engouffrer dans une interprétation psychanalytique que nous ne saurions maîtriser, nous souhaitons aborder les avantages explicites que les héros de fiction tirent parfois ou souvent de leur expérience douloureuse, fût-elle guerrière.

Rappelons que la construction d'un scénario est fondée le plus souvent sur la transformation de l'identité du héros. Ce changement de situation, mais aussi de personnalité constitue le principal bénéfice que le protagoniste tire de son épreuve. Comme l'affirme Nathalie Heinich, il n'y a pas de prise de fiction sans crise d'identité[460]. Si le roman s'intéresse tant à la guerre, ce n'est pas tant parce que la guerre relève de la réalité et qu'elle est donc éligible à une représentation artistique au même titre que les autres phénomènes, c'est parce que la guerre est une épreuve et qu'elle met les identités en déséquilibre. Les conflits et leurs tribulations sont une occasion commode pour montrer des personnalités en mouvement. Le romancier a besoin d'une crise pour que son personnage quitte la situation initiale où il l'a d'abord saisi. Mais si le héros ne sait pas réagir à la crise et en tirer un certain bénéfice, le roman tourne court. Pour qu'il dure, pour que les péripéties s'enchaînent, il faut au héros éprouvé une faculté de résilience. Quant à la situation finale du scénario, nous savons depuis Propp qu'elle ne constitue pas un retour à la situation de départ, mais l'avènement d'une situation apaisée après la transformation du héros. Tel est, du moins, le canevas classique du conte et du roman. Des récits ont tenté de transgresser ce schéma narratif, tout particulièrement au cours du XXe

[459] Cf. particulièrement A2, A9, A22 et A27.
[460] HEINICH, 1996, p 36.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

siècle. Ces expérimentations restent très exceptionnelles en littérature pour la jeunesse. Le livre pour enfants reste attaché, de manière quasiment générique, au processus d'héroïsation. Pour Benoît Virole, une intrigue réussie implique la présence d'un héros, caractérisé par sa capacité à agir sur le réel :

> « L'enfant cherche dans l'objet de culture la représentation d'une transformation de soi […].Le héros est celui par qui advient une nouvelle réalité. Il modifie l'existant en créant les conditions d'une nouvelle situation. Une histoire pour enfants qui mettrait en scène un personnage familier dans un univers compréhensible mais de façon statique et non évolutive serait vouée au désintérêt. Car la projection de l'enfant dans le personnage est inséparable de la dynamique de changement. Le héros est celui qui advient, qui est l'objet d'une transformation interne, d'une assomption[461]. »

Nous avons envisagé cinq types de bénéfices que le personnage principal peut tirer de son expérience guerrière : l'apprentissage, la mixité sociale, la gloire, la liberté et l'affection.

- **La guerre primée**

La majorité des personnages de récits contemporains de guerre pour enfants portent la trace de cette capacité de rebond d'un héros qui tire profit de son expérience douloureuse. Avant de passer à leur description et à leur fonctionnement par catégorie de personnage, nous souhaitons comparer le poids de chacun des cinq types de bénéfices envisagés entre les trois échantillons.

Une vue d'ensemble des trois corpora permet d'utiles comparaisons sur l'importance relative des bénéfices de la guerre.

54. tableau : évolution des bénéfices à la guerre

nombre de titres	apprentissage	mixité sociale	gloire	liberté	affection	total
livres anciens pour enfants	8 (34,7%)	1	9 (39,1%)	2 (8,6%)	3 (13%)	23
livres contemporains pour enfants	21 (23%)	19 (20,8%)	13 (14,2%)	6 (6,5%)	32 (35,1%)	91
livres contemporains pour adultes	7 (38,8%)	1	2 (11,1%)	2 (11,1%)	6 (33,3%)	18

Nous constatons, sans grande surprise, que la gloire que le héros peut s'acquérir dans la guerre a beaucoup perdu de son importance dans les deux échantillons contemporains. Citée en priorité par plus de 39% des livres anciens, elle n'apparaît plus que dans 11 à 14% des livres d'aujourd'hui. Livres contemporains pour enfants et pour adultes s'accordent dans leur indifférence à la gloire guerrière. A l'inverse, alors que 13% seulement des livres d'autrefois pour l'enfance s'intéressaient au bénéfice affectif que le protagoniste pouvait tirer de la guerre, une proportion considérable des livres contemporains (entre 33 et 35%) considèrent l'expérience guerrière sous cet angle positif. Aux chapitres de la gloire et de l'amour, donc, le livre contemporain pour la jeunesse a pris ses distances avec ses modèles anciens et porte les

[461] VIROLE 2008 p 5.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

mêmes valeurs que le livre actuel pour l'adulte. Gloire et affection apparaissent comme des valeurs opposées dans le rapport à la guerre. Elles s'inversent au fil du temps.

Les trois échantillons ont en commun un certain désintérêt pour les personnages qui obtiennent à l'occasion de la guerre un surcroît de liberté. Ce sujet ne s'organise un peu comme stéréotype qu'à l'évocation de l'émancipation féminine coïncidant avec la première guerre mondiale, comme dans (119) *Le journal d'Adèle*. Il s'agit d'une adolescente vivant la Première guerre mondiale depuis son village bourguignon. Des combats, elle ne connaîtra que les récits des permissionnaires et surtout de son frère Paul. En revanche, sa famille paiera un prix élevé puisque son père et l'un de ses frères ne reviendront pas. La guerre et son cortège de souffrances ne sera pas qu'une période négative dans la vie de la jeune fille qui se marie à la fin du roman avec son filleul de guerre et qui devient institutrice, un projet auquel son père s'opposait de son vivant.

Dans deux domaines de bénéfices, l'apprentissage et la mixité sociale, le corpus contemporain pour enfants se distingue des deux autres échantillons. Le héros apprend moins et sort davantage de sa classe sociale que dans les autres corpora. Pour l'instant, aucune interprétation ne nous paraît satisfaisante pour expliquer ces deux écarts. Nous y reviendrons dans le détail par catégorie de personnages.

55. tableau : la gloire dans les trois échantillons[462]

corpus	enfant	animal	adulte
ancien pour enfants	2 (14,2%)	2	5 (50%)
contemporain pour enfants	4 (4,2%)	4 (26,6%)	5 (14,2%)
contemporain pour adultes	0	-	2 (8,6%)

Considérer le prestige comme le principal avantage que le héros peut obtenir de sa participation à la guerre est une valeur qui a beaucoup vieilli. Cette situation-type pourrait à bon droit être représentée par le *long-seller* (P9) *Maroussia*, publié pour la première fois à Paris, après la défaite contre la Prusse, en 1875. L'héroïne est une petite Ukrainienne qui combat les Russes pour la libération de son pays, une métaphore un peu lourde de l'Alsace-Lorraine. Enfant-soldat, héroïque et consentante, elle est évidemment tuée. Son sacrifice lui attire la reconnaissance de son peuple qui lui élève un monument.

L'examen détaillé des bénéficiaires de plus en plus rares avec les années de cette gloire guerrière révèle cependant un élément de surprise, c'est la place importante que conservent les animaux dans les livres proposés actuellement aux enfants. Plus de 26% des personnages animaux, il est vrai peu nombreux, y sont socialement exaltés par la guerre. Cette vision passéiste peut être attribuée à la nostalgie du conteur. Trois des quatre ouvrages d'ailleurs font référence à une guerre lointaine et à une conception ancienne de la guerre, comme la campagne de Napoléon en Russie ou le siège de Sébastopol. Le n°35, *La charge de la brigade des souris* raconte une guerre entre souris et chats. Tous les personnages sont des animaux, mais le conte n'individualise pas de personnages en particulier. Le livre se présente plutôt comme une fable. Les souris figurent de manière explicite des comportements humains collectifs. Bernard Stone se réfère ouvertement à la fin du petit ouvrage à la charge de la brigade légère, un événement historique du siège de Sébastopol en 1854 dont il modifie toutefois la fin tragique. Les souris tiennent des propos héroïques, exaltant leur sacrifice sans

[462] Les pourcentages se réfèrent au nombre de personnages de même catégorie : enfant, animal ou adulte.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

être sanctionné par le narrateur. La nostalgie est si prégnante pour ce type de situation que l'un de ces ouvrages privilégiant la gloire au combat, (77) *Flambeau chien de guerre*, est une réédition de 1916. Nationaliste et belliciste, l'album de Rabier, n'aurait sans doute pu reparaître aujourd'hui, même en tenant compte de la réputation prestigieuse de son auteur, si le héros principal avait été un humain et non un chien. Qu'en conclure, si ce n'est que, contrairement à ce qui se passait pour la répartition des traumatismes guerriers entre les catégories de personnages, l'animal sert ici de personnage de substitution à un auteur soucieux d'épargner à ses personnages humains une gloire devenue immorale au fur et à mesure que la guerre était plus largement condamnée.

Le cas du dernier livre, (37) *Cheval de guerre*, ne relève pas de la nostalgie du conteur. L'écrivain britannique Michael Morpurgo a en effet renouvelé le thème du combattant que ses prouesses auréolent en imaginant un héros chevalin qui passe successivement dans les deux camps adversaires, pendant la première guerre mondiale. Si le cheval Joey tire un prestige immense de son courage pendant la bataille, c'est en se dévouant tour à tour pour les Anglais, puis pour les Allemands. Le roman parvient donc à concilier exaltation du courage militaire et éloge de la paix.

56. tableau : l'affection dans les trois échantillons

corpus	enfant	animal	adulte	total
ancien pour enfants	2 (14,2%)	0	1 (10%)	3
contemporain pour enfants	20 (21%)	3 (20%)	9 (25,7%)	32
contemporain pour adultes	0	-	6 (26%)	6

Dans le livre contemporain pour enfants, les trois catégories de personnages, enfant, animal et adulte, obtiennent à peu près le même taux de compensations affectives à leurs épreuves guerrières. Il s'agit donc d'un thème particulièrement consensuel, du moins lorsque l'auteur d'aujourd'hui s'adresse à un jeune public. Emblématique de ces récits où l'amour ou l'amitié ont le dernier mot sur la guerre, (127) *L'ami retrouvé* raconte l'amitié de deux lycéens en Allemagne dans les années 30. Le narrateur, fils d'un médecin juif, est peu à peu marginalisé par ses camarades de classe au fur et à mesure que se répand la propagande hitlérienne. Son seul ami, Conrad, fils d'une famille noble, n'ose le présenter à ses parents. Finalement, le narrateur est envoyé aux Etats-Unis pour y poursuivre ses études. Avant son départ, Conrad l'assure de son amitié, mais lui déclare qu'en dépit de leurs préventions communes, il a décidé d'accorder sa confiance à Hitler. Depuis New York, le narrateur suivra les terribles événements vécus en Allemagne et apprendra le suicide de ses parents. Quelques années plus tard, il reçoit une liste des anciens élèves de son lycée tués pendant la Seconde guerre mondiale. Il découvre alors que Conrad n'a pas totalement démérité de son amitié et qu'il a été finalement exécuté pour avoir participé au complot de généraux contre Hitler.

57. tableau : l'apprentissage dans les trois échantillons

corpus	enfant	animal	adulte
ancien pour enfants	6 (42,8%)	1	1 (10%)
contemporain pour enfants	20 (21%)	1 (6,6%)	0
contemporain pour adultes	1 (14,2%)		6 (26%)

La conception de la guerre en tant qu'école de vie a moins vieilli en littérature que l'idée d'un bénéfice glorieux. Pour autant la valeur d'apprentissage qui concernait près d'un personnage

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

enfantin sur deux dans les livres qu'on leur destinait autrefois s'est émoussée. Elle concernait et concerne encore essentiellement une éducation à la tolérance, comme dans l'ancien (P27) *Patapoufs et Filifers.* Deux frères, l'un gros et l'autre maigre, visitent un monde souterrain où les Patapoufs font la guerre aux Filifers, deux peuples à la corpulence inverse. Ils deviennent malgré eux frères ennemis. Cette expérience douloureuse les persuade de ne plus jamais juger les autres sur la mine. C'est une leçon similaire, quoique plus nuancée, que porte le roman contemporain pour pré-adolescents (215) *Le peuple d'en haut.* Chassés de chez eux par une catastrophe, les habitants d'Ember arrivent à Sparks où prospère une petite communauté, le peuple d'en haut. Dans un premier temps, ces derniers accueillent les réfugiés avec générosité. Mais les rivalités et les frictions amènent peu à peu les deux groupes au bord de la guerre. Deux adolescents d'Ember, Lina et Doon, parviennent à enrayer l'engrenage du conflit et obtiennent la fusion des deux communautés.

Dans les romans contemporains pour adultes, ce sont surtout les personnages d'adultes - plus du quart d'entre eux - qui se forment utilement dans la guerre, alors que l'apprentissage des plus jeunes est négligé. *(A25) Paix* est représentatif de ces récits de cheminement intérieur vers la tolérance et le pardon. Le caporal américain Marson, ses hommes et un guide italien aux intentions suspectes, vivent deux jours tragiques sur les pentes glacées du Mont Cassin, au cours d'une mission de reconnaissance. Pour Marson, cette patrouille prend l'allure d'un parcours initiatique. Confronté aux aspects les plus rudes de la guerre, il perd d'abord confiance en lui, en l'homme, en Dieu, avant de trouver une forme de paix intérieure ; Il prend la décision d'épargner la vie de l'espion italien, responsable de leur désastre.

On le voit, bien que le corpus actuel pour enfants évite de trop cautionner le conflit en exaltant ses vertus d'apprentissage, il prolonge encore un peu la vision qui prévalait dans les livres d'autrefois pour enfants et qui faisait de la guerre une école de tolérance particulièrement utile aux enfants. Notre échantillon principal pour la jeunesse échappe en revanche aux tendances qui dominent les romans de guerre écrits aujourd'hui pour les adultes. Ces derniers y sont les principaux bénéficiaires de l'éducation à la paix. D'une manière générale, le livre contemporain pour adultes préfère atténuer chez ses personnages enfantins les bénéfices personnels qu'ils pourraient obtenir du le conflit guerrier.

- **La négation du bénéfice à la guerre**

Nous avions expliqué précédemment pourquoi le schéma d'un personnage utilement transformé par l'épreuve qu'il a subie constituait un des ressorts traditionnels de la narration littéraire. La principale conséquence de cette règle narrative est le maintien de nombreux bénéfices personnels dans le récit de guerre, alors même que la guerre fait l'objet d'une condamnation morale. Cette mise en tension de deux impératifs contraires, l'un littéraire et l'autre éthique, est susceptible de révéler efficacement les effets d'une nostalgie du conteur qui s'inscrit plus volontiers dans les modalisations de l'écriture que dans les valeurs morales attachées à la guerre. C'est dans ce contexte qu'il faut interpréter les nombreux livres de notre corpus qui échappent à la norme narrative. Sur les 145 ouvrages analysés dans le corpus jeunesse actuel, un nombre important de textes nient que le héros ait pu tirer un quelconque avantage de sa guerre.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

58. tableau : aucun bénéfice personnel procuré par la guerre, corpus contemporain pour enfants (version détaillée)

		enfant	animal	adulte	inanimé
aucun bénéfice personnel	titres	4 ; 5 ; 13 ; 22 ; 25 ; 29 ; 42 ; 59 ; 61 ; 67 ; 87 ; 95 ; 105 ; 132 ; 138 ; 141 ; 156 ; 159 ; 162 ; 168 ; 173 ; 178 ; 180 ; 195 ; 205 ; 229 ; 248 ; 256 ; 259 ; 263 ; 267 ; 268 ; 281 ; 292	36 ; 45 ; 74 ; 78 ; 189 ; 211 ; 219	1 ; 8 ; 14 ; 27 ; 58 ; 83 ; 90 ; 107 ; 221 ; 232 ; 270 ;	
	nombre	34	7	11	0
	Pourcentage par catégorie de personnage	35,7%	46,6%	31,4%	

La comparaison des trois principales catégories de personnages suggère une tendance commune, dans plus du tiers des livres contemporains pour enfants, à suspendre le ressort narratif habituel du bénéfice personnel accordé au héros au fil de ses épreuves, lorsque ces tribulations ont la guerre pour cadre.

La crainte des auteurs à légitimer la pratique guerrière en la présentant comme une activité en partie positive est très marquée dans l'échantillon de romans pour adultes, surtout si le héros est enfantin. Nous l'avions déjà suggéré en traitant de l'apprentissage.

59. tableau : aucun bénéfice personnel procuré par la guerre, corpus contemporain pour adultes (version détaillée)

		enfant	animal	adulte
Aucun bénéfice personnel	titres	A4 ; A19 ; A22 ; A27 ;		A1 ; A5 ; A3 ; A7 ; A18
	nombre	4	0	5
	Pourcentage par catégorie de personnage	57%		21,7%

Il faut dire que l'écriture pour adultes s'accommode plus facilement que la littérature pour la jeunesse de situations immobiles dans lesquelles le héros ne se transforme, ni ne progresse. Ce type de scénario accompagne volontiers la condamnation absolue du fait guerrier. C'est le cas de *(A19), Le silence des otages.* L'héroïne est une adolescente, fille de gendarme français, qui, traumatisée par la violence de la guerre d'Algérie, comme par son exil en Normandie, ne parvient pas à s'adapter.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Ce mode narratif était en revanche largement absent des livres destinés autrefois à des enfants, même lorsque le propos était ouvertement pacifiste. Deux textes seulement de l'échantillon ancien, et parmi les plus récents, refusent tout bénéfice guerrier à leur protagoniste.

60. tableau : aucun bénéfice personnel procuré par la guerre, corpus ancien pour enfants (version détaillée)

		enfant	animal	adulte
Aucun bénéfice personnel	titres	178 ; 256 ;		
	nombre	2	0	0
	Pourcentage par catégorie de personnage	14,2%		

La résilience du héros dans la guerre était dictée jadis dans le livre pour les jeunes, par la nécessité de produire une intrigue fondée sur la transformation de la personnalité, tout autant que par la confiance optimiste dans la nature de l'homme. On la trouvait dans les ouvrages bellicistes comme dans les livres pacifistes qui partageaient la conviction que le héros sortirait grandi de son expérience guerrière, dans un sens ou un autre, dans le triomphe ou la tolérance. Cette capacité à surmonter le traumatisme guerrier est encore présente dans la majorité des livres actuels pour enfants, manifestant une forme indubitable de la nostalgie du conteur. Cette conception conservatrice du récit de guerre entre cependant en récession. Elle cède le pas progressivement devant des normes morales qui refusent d'associer guerre et amélioration de l'homme et qui accompagnent des usages narratifs nouveaux, accrédités largement en littérature pour adultes. Mais, qu'il soit victime ou héros, le personnage du récit de guerre est toujours un témoin. Ce témoignage littéraire aussi est lourd des valeurs portées par chaque époque.

3. Expérience de guerre : typologie des témoins

Dans une perspective goffmanienne de restitution et réinvention de l'expérience, nous nous proposons d'inventorier comment s'organise aujourd'hui l'expérience guerrière fictive dans les livres pour enfants. Nous recherchons les stéréotypes et, au contraire, les conceptions isolées, qui apparaissent lorsque l'on classe ce que les personnages de fiction ont vu de la guerre. C'est le personnage en tant que témoin qui est interrogé ici. Il s'agit d'une fonction très répandue, puisque un seul ouvrage parmi tous ceux pourvu d'un personnage principal ne livre pas de témoignage personnel sur la guerre. Ce roman contemporain pour enfants qui fait exception est (49) *Coup de foudre*. Dans cette histoire d'amour entre un petit parisien de 13 ans et une jeune bosniaque en convalescence en France, la guerre sert davantage de décor que de dynamique. Lulla a été blessée à la colonne vertébrale par un éclat d'obus qui l'a laissée invalide. Toujours souriante et enjouée, elle ne semble traumatisée ni par son handicap, ni par ses souvenirs. Si elle a effectivement une expérience personnelle de la guerre, elle ne peut en revanche s'en faire le témoin. Elle ne parle que le serbo-croate et ne peut communiquer avec son petit amoureux français que par signes et sourires.

Pour les autres textes, nous n'avons pas l'intention de décider si le témoignage du personnage de fiction sur la guerre est valide ou non. Notre objet n'est pas la guerre dans le témoignage fictif, mais le témoignage fictif sur la guerre. Dans un premier temps, quelles sont, pour les acteurs contemporains du livre pour enfants, les catégories pertinentes d'un témoignage légitime sur la guerre ? Dans un deuxième temps, nous nous demandons bien sûr si ces

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

catégories diffèrent dans les livres anciens pour enfants et dans les livres contemporains pour adultes. Nous commençons notre enquête par la létalité de la guerre.

o L'expérience directe de la mort

Dans les trois corpora, les personnages d'adultes sont, dans leur grande majorité, des témoins de confiance. Ils ont vu la guerre d'assez près pour avoir eu une expérience directe de la mort, que ce fut le spectacle d'une mise à mort ou la rencontre inopinée avec un cadavre. Ce type de scène est introduit de manière systématique dans les romans dont le protagoniste est un reporter de guerre. C'est un motif récurrent pour donner de la vraisemblance aux scénarios d'investigation, comme dans (A6) *Démon.* Un journaliste de guerre mène en parallèle deux enquêtes, l'une sur le conflit tchétchène, l'autre sur la deuxième guerre mondiale au cours de laquelle ses grands parents, russes et juifs, ont été tués par les nazis.

61. tableau : témoignage sur la guerre, expérience directe de la mort dans les trois échantillons[463]

En nombre de titres et pourcentage par catégorie de personnages		enfant	animal	adulte	inanimé
Corpus ancien pour enfants	expérience directe de la mort	6 (42,8%)	4 (tous)	8 (80%)	
	à défaut, de destructions	3			
Corpus contemporain pour enfants	expérience directe de la mort	34 (35,7%)	6 (40%)	22 (62,8%)	2
	à défaut, de destructions	11	2	3	
Corpus contemporain pour adultes	expérience directe de la mort	5 (71,4%)	-	15 (65,2%)	
	à défaut, de destructions	1	-		

En revanche la valeur du témoignage des personnages enfantins varie d'un échantillon à l'autre. Près de la moitié d'entre eux avaient vu la mort guerrière dans les livres de jeunesse publiés avant 1970. Dans les textes anciens aux ambitions pacifistes comme (P24) *Jean sans pain,* publié en 1933 par les Editions sociales internationales, cette rencontre traumatisante n'est pas seulement un élément d'accréditation de la fiction, mais une péripétie qui décide de l'avenir. C'est un appel puissant à la paix et, ici, à la justice sociale. Jean, orphelin de guerre,

[463] Des versions détaillées avec les numéros de titres des tableaux sur le témoignage de guerre sont disponibles en annexes.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

perd aussi sa mère. Un braconnier, un peu magicien, le convie à un voyage qui lui rendra, dit-il, le souvenir. Ils visitent une usine où les ouvriers sont maltraités, puis une riche maison où divers profiteurs de la société sont décrits sévèrement. Enfin ils se rendent sur un champ de bataille où Jean découvre l'horreur de la guerre et son premier cadavre, affreusement déformé. Au moment où il désespère d'apprendre à sourire, le braconnier lui explique que les soldats des deux camps s'apprêtent à fraterniser pour fêter Noël. Jean apparaît alors aux combattants comme « l'enfant qui devait venir ». Une grande paix s'installe dans les cœurs ; Jean, souriant, promet de combattre l'injustice quand il sera grand.

Ce taux d'enfants témoins de la mort guerrière diminue un peu au cours de la période contemporaine, mais en reste très voisin (35,7%). Le traitement de la rencontre morbide peut revêtir de nombreuses nuances. Dans (141) *J'irai avec toi par mille collines*, le spectacle de la mort est au cœur du drame personnel du personnage enfantin dont il plombe l'avenir. Une mère allemande raconte le drame vécu par sa fille adoptive venue du Rwanda. La petite Jeanne, âgée de 8 ans, a assisté à la poursuite et au massacre de sa famille et de ses voisins par des soldats et des miliciens hutus. En revanche, dans (161) *Lucien chez les as*, petit roman de périodique destiné à des lecteurs plus jeunes, la description assez détaillée d'un cadavre n'est qu'un faire-valoir pour la peur que ressentira ultérieurement le petit personnage. Le témoignage sur la mort est un élément du suspens. Ce mort n'émeut le jeune lecteur que dans la mesure où il le prépare aux dangers que le héros s'apprête à vivre. Pendant la Première guerre mondiale, le jeune Lucien est témoin d'un duel aérien. Il est le premier à découvrir l'épave de l'appareil allemand où gît un corps carbonisé. Cette rencontre le laisse assez indifférent. Mais le pilote français qui a besoin de son témoignage pour faire homologuer sa victoire, l'invite dans son escadrille. Il lui fait faire un tour dans son avion, quand le terrain d'atterrissage est attaqué et en partie détruit par des avions ennemis. Lucien, pour le coup, est très impressionné.

En ce qui concerne la fréquence du thème, le livre pour enfants aujourd'hui est plus proche de ses modèles passés que des normes littéraires actuelles à destination des adultes. En effet plus de 71% des personnages enfantins des romans pour adultes ont fréquenté la mort due à la guerre. Il s'agit même d'un taux supérieur à celui des personnages d'adultes dans le même corpus. L'affrontement visuel avec la mort apparaît comme une figure imposée pour valider le droit à parler du conflit, même lorsque le protagoniste est très jeune, comme dans *A4. La baie d'Alger* Le narrateur, un pied-noir de quinze ans, ne prend pas de part à la guerre civile en Algérie, mais il ne se pose pas non plus en victime. Il témoigne simplement de ce qu'il a vu.

Sur ce point, donc, dans le corpus contemporain pour enfants, la nostalgie du conteur est plus forte que le besoin de synchronisation avec les valeurs du moment.

- **La rencontre avec des combattants ennemis**

L'introduction de cette péripétie dans le scénario est, comme le spectacle de la mort, de nature à convaincre le lecteur que le personnage principal a effectivement vécu la guerre.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

62. tableau : témoignage sur la guerre, rencontre avec des combattants ennemis dans les trois échantillons

En nombre de titres et pourcentage par catégorie de personnages		enfant	animal	adulte
Corpus ancien pour enfants	rencontre avec des combattants ennemis	7 (50%)	4 (tous)	8 (80%)
	à défaut, amis	1		
Corpus contemporain pour enfants	rencontre avec des combattants ennemis	53 (55,7%)	10 (66,6%)	25 (71,4%)
	à défaut, amis	13	1	5
Corpus contemporain pour adultes	rencontre avec des combattants ennemis	4 (57,1%)	-	12 (52,1%)
	à défaut, amis	2	-	7

Le fait de croiser un soldat ennemi portait encore dans le corpus le plus ancien la trace d'usages guerriers dont les non-combattants étaient en général exclus. Si 80% des personnages d'adultes et tous les personnages animaux entraient en contact avec l'ennemi, seulement la moitié des protagonistes enfantins étaient concernés dans le scénario par un tel événement.

Dans les romans pour adultes, les auteurs d'aujourd'hui ont tendance à envisager cette scène indifféremment et dans des proportions voisines pour leurs personnages d'adultes et d'enfants (57% et 52% environ). On sait qu'au cours du XXe siècle, la proportion entre victimes de guerre combattantes et civiles s'est progressivement inversée, en même temps que s'estompait la différence entre le front et l'arrière :

> « En effet, dès le premier conflit mondial, c'est de l'ordre de 10% des civils qui sont victimes des combats. Lors du second conflit mondial, les pertes civiles s'élèvent à près de 60% du total. Depuis nous constatons à chaque crise (dite de basse intensité) une moyenne situant la part civile des victimes entre 75 et 90% : il convient de souligner qu'il s'agit parfois de millions de personnes comme au Cambodge ou au Rwanda[464] ! »

Nous avions promis de ne pas tenter d'éprouver la validité du témoignage fictif sur la guerre, mais ici la prise en compte ou pas, par la fiction, d'une évolution aussi drastique des pratiques guerrières réelles fournit des éléments précieux pour apprécier les processus de création littéraire. Or nous constatons que l'échantillon actuel pour enfants maintient peu ou prou les taux de rencontre avec l'ennemi que pratiquaient autrefois le livre pour la jeunesse, selon un processus que nous renvoyons à la nostalgie du conteur. En revanche, la fiction contemporaine pour adultes a intégré le fait que les conflits d'aujourd'hui protègent de moins en moins les non-combattants.

A cet égard, (145) *L'incroyable histoire du poisson dans la bouteille,* roman britannique pour enfants traduit en 2004 en français, évoque une situation très actuelle. La rencontre du héros enfantin tout seul avec un soldat ennemi qui cherche à le tuer se prolonge de façon inattendue. Dans un pays (non précisé) du tiers monde, une nouvelle guerre chasse un couple de travailleurs humanitaires étrangers et leur jeune enfant. Tous trois, guidés par un chaman local

[464] BEZACIER Gérard, « La guerre et la violence collective, le regard d'un stratégiste », in GUIBERT-LASSALLE, LEMAITRE, 2009, p 49.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

et son âne, fuient à pied les combats pour gagner la frontière et être rapatriés chez eux. L'enfant, surnommé Tiger, adopte un poisson qu'il transporte dans une bouteille pour le sauver. Tiger porte sur les événements qu'il vit et les gens qu'il rencontre un regard ironique et affectueux. Le voyage à travers la montagne, pénible et dangereux, mûrit le jeune enfant sans lui faire perdre son humour. Le jeune enfant, isolé de sa famille au cours d'une échauffourée, manque d'être tué par un milicien. Tiger parvient à s'enfuir et trouver une cachette. Il y restera plusieurs heures en compagnie du cadavre du milicien qui l'avait menacé plus tôt. Tiger, d'abord horrifié, s'habitue à cet étrange compagnonnage. Finalement, il parvient à rejoindre sa famille. Tous, poisson compris, échappent au péril, sans que Tiger n'ait vraiment compris ce qui lui était arrivé.

- **La capacité d'analyse des événements**

En effet le témoin peut être directement confronté à des faits de guerre sans en comprendre les enchaînements. Penchons-nous sur les capacités des héros fictionnels à interpréter leur expérience.

63. tableau : témoignage sur la guerre, capacité d'analyse des événements dans les trois échantillons

En nombre de titres et pourcentage par catégorie de personnages		enfant	animal	adulte
Corpus ancien pour enfants	incompréhension	4	2	
	compréhension	9 (64,2%)	2	8 (80%)
Corpus contemporain pour enfants	incompréhension	29	11 (73,3%)	10
	compréhension	56 (58,9%)	5	22 (62,8%)
Corpus contemporains pour adultes	incompréhension	4		2
	compréhension	3		20 (86,9%)

Dans les trois échantillons, exception faite de la plupart des animaux du corpus contemporain pour la jeunesse, les personnages sont très nombreux à comprendre ce qui leur arrive dans la guerre. Cette intelligence de la situation guerrière n'est d'ailleurs pas l'apanage exclusif des adultes. Les enfants se montrent également très perspicaces, même si le corpus pour adultes suggère un renversement timide de cette tendance.

Notons que, dans l'échantillon pour adultes, le fort pourcentage de personnages adultes aptes à décrypter les faits de guerre accompagne une vogue qui porte les auteurs vers les rôles de journalistes. Jean Hatzfeld, le journaliste de guerre et auteur du roman de guerre, *La Ligne de flottaison*, publié en 2005, fait prononcer par son personnage principal une condamnation de toute exploitation esthétique du combat :

> « Je veux dire que, Dieu soit loué, les terrains de carnage n'inspirent plus de romantisme littéraire (p 51). »

Il récuse ainsi l'héroïsation du combattant par la littérature, sans que l'on puisse pour autant affirmer qu'il ait lui-même appliqué un programme radicalement différent. On observe, il est vrai, un glissement assez général dans la posture du héros de guerre dans le roman contemporain occidental pour adultes. Le personnage dont le comportement à la guerre suscite désormais l'admiration n'est plus, comme au début du XXe siècle, le guerrier. Le personnage en vue dans le roman pour adultes n'est pas davantage la victime passive des

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

conflits, comme dans les années 1960 et suivantes. La première place est occupée aujourd'hui dans la fiction guerrière pour adultes par le journaliste et l'intervenant humanitaire. Ces deux figures cumulent deux vertus romanesques essentielles dans un scénario de guerre : l'irresponsabilité dans le conflit et l'initiative. Soumis aux mêmes dangers ou presque que les combattants, ils ne donnent pas la mort. Absents de l'action militaire proprement dite, ils ne restent pas pour autant complètement passifs. Le romantisme guerrier que Hatzfeld chassait par la porte est revenu par la fenêtre. Et comme leur métier consiste à informer, ces personnages de reporters se montrent particulièrement compétents pour expliquer le conflit. L'introduction de personnages de journalistes dans les récits de guerre est une tendance contemporaine beaucoup mieux attestée dans les romans pour adultes que dans les livres pour enfants. Parmi les 300 titres du corpus jeunesse, il n'est exploité que par un seul, (60) *En direct de la guerre*.

Une fois tracées les grandes lignes de cette capacité d'analyse, il est possible de relever quelques nuances. Les adultes dans les livres actuels pour la jeunesse sont un peu moins à l'aise face à l'énigme guerrière que dans les autres échantillons. Ces personnages d'adultes candides appartiennent souvent à des albums pour les tout-petits où ils remplissent des rôles très particuliers, comme dans (1) *10 petits soldats.* La reine envoie ses dix soldats à la guerre. Mais tous sont obligés d'abandonner en route, pour des raisons diverses, sauf un. Arrivé seul devant l'ennemi, il prend peur, se dépouille de son uniforme et s'enfuit. Le statut des soldats est ambigu : ils ont parfois un comportement d'adultes, parfois celui d'enfants. Leur petite taille et leur incompréhension devant la guerre accentue l'hésitation. Dans (83) *Le géant de la grande tour,* le statut exceptionnel de l'adulte qui ne sait pas interpréter la guerre est assumé par un personnage aussi grand que les 10 petits soldats étaient nains. Thyl, un géant rêveur et bon, fuit son désert natal, chassé par un phénomène auquel il ne comprend rien, le terrorisme qui a écrasé son ami l'arbre sous une grosse pierre. Il se réfugie dans une ville qui ressemble à New York en haut d'un gratte-ciel où il découvre le plaisir de la lecture. Nourri de livres, il parvient à arrêter la grosse pierre qui voulait détruire son immeuble. En fait, sur les dix personnages d'adultes désarçonnés par la guerre, deux seulement sont de vrais adultes, intégrés dans un scénario pour lecteurs d'âge moyen : (297) Wahid et surtout (300) *Zappe la guerre.* Quatre-vingt ans après la première guerre mondiale, une section de poilus descend du monument aux morts et se promène dans les rues du village pour voir si le monde a changé et s'ils sont bien morts pour quelque chose. Eberlués par le flot des images de guerre moderne transmises à la télévision, ils les interprètent de travers. La traduction absurde qu'ils en donnent a un effet drolatique et rappellent la candeur de Zadig. Ce motif de l'adulte ignorant de la guerre a donc une vocation ironique et critique qui constitue une innovation considérable par rapport aux livres anciens pour enfants sur la guerre où ce rôle, quand il prenait corps, n'était jamais attribué à un adulte.

Nous reviendrons ultérieurement sur les rapports complexes entre ironie et irénisme. Abordons à présent quelques enchaînements consensuels des scénarios de guerre pour tenter de les dater.

4. Péripéties récurrentes de l'intrigue

Deux thèmes fréquents dans la fiction guerrière pour enfants ont retenu notre attention, l'expérience de la mixité sociale favorisée par les bouleversements guerriers et la bagarre entre enfants.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

o L'expérience du déclassement

Les livres de jeunesse jouent généralement un rôle actif dans la socialisation de l'enfant-lecteur. Certains sont conçus de toute évidence dans ce dessein : les romans de formation. Ils déploient tous un parcours de transformation qui fait d'un enfant, socialement incompétent, un pré-adulte capable de s'intégrer et de se montrer efficace dans le jeu social[465]. Or le roman de formation est nourri de rencontres qui contraignent le héros à évoluer. Ces contacts déterminants sont d'autant plus dynamiques s'ils se produisent avec des personnes appartenant à des classes sociales différentes de celle du personnage principal. Parce que la guerre bouleverse l'ordre habituel des choses, elle fournit aux auteurs l'occasion de canevas narratif où le héros est arraché à son milieu habituel.

64. tableau : la mixité sociale dans les trois échantillons

En nombre de titres et pourcentage par catégorie de personnages	enfant	animal	adulte
Corpus ancien pour enfants	1 (7,1%)		
Corpus contemporain pour enfants	13 (13,6%)	1 (6,6%)	5 (14,2%)
Corpus contemporain pour adultes			1 (4,3%)

Le thème de la mixité sociale intéresse fort peu le roman pour adultes qui réserve, dans notre échantillon, ce motif à un seul personnage d'adulte. Il est également rare dans le livre ancien de guerre pour enfants. Le seul exemple du corpus ancien est (P22) *Celui qui vint quand minuit sonn*a. Le thème y revêt une allure plus fantastique que réaliste. Dans ce curieux conte de Noël, un milliardaire américain en tenue de soldat est pris pour Dieu par trois orphelins de mère dont le père est prisonnier des Allemands. Le texte mêle annotations triviales et argotiques avec des effets fantastiques. Les illustrations sont très naïves.

Le thème de la mixité sociale ne prend vraiment corps que dans le corpus contemporain pour la jeunesse, infusant d'ailleurs toutes les catégories de personnages. Il est tantôt rencontre avec un marginal isolé et méprisé, tantôt contact avec une personne prestigieuse, tantôt intégration dans un groupe social différent.

Le plus souvent l'expérience de la mixité sociale est provoquée par la rencontre avec une personne marginale isolée. Françoise Ballanger a souligné l'importance de la représentation du marginal dans le roman français pour la jeunesse[466]. Le choix d'un personnage d'exclus offre, pour l'auteur, l'avantage d'un personnage hors du commun. Il s'inscrit dans un schéma conventionnel de l'intrigue dans lequel le marginal aide généralement le héros à modifier sa vision du monde. Ce type de rencontre est donc bien accueilli dans un roman de formation. Pour fonctionner efficacement, le personnage marginal doit provoquer chez le héros divers sentiments négatifs qu'il sera amené à réviser : peur, mépris, méfiance. Le marginal revêt alors des rôles sociaux complètement interchangeables. Il peut être fou, vagabond, magicien. Le contexte guerrier vaut souvent au marginal un uniforme, lequel peut être celui de l'ennemi. Nous esquissons ci-après les combinaisons les plus intéressantes :

[465] Cf. VIERNE Simone, *Rite, roman et initiation*, Presses universitaires de Grenoble, 2000.
CHARDIN Philippe (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Éditions Kimé, 2007.
[466] BALLANGER Françoise, « Images de marginaux dans le roman français contemporain pour la jeunesse », dans ATTIKPOE Kodjo (dir), *L'inscription du social dans le roman contemporain pour la jeunesse*, L'Harmattan 2008, pp 51-70.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- **Le marginal = sorcier + soldat**

Le récit de guerre est aussi l'occasion de quelques personnages de sorciers, toujours fascinants pour le jeune lecteur, et plus souvent masculins que féminins, comme dans (266) *Thirrin princesse des glaces.* Dans ce roman de *fantasy*, la jeune Thirrin se trouve subitement responsable du petit royaume de Haute-Froidurie menacé par le terrible empire voisin. Grâce à Oskan, le jeune sorcier dont elle tombe amoureuse, elle saura nouer des alliances avec les redoutables royaumes des loups-garous et des vampires et vaincre leurs ennemis à la bataille.

- **Le marginal = fou + soldat**

Cette équation est rare, mais un roman mérite d'être cité, (228) *La prophétie de l'oiseau noir.* La seule personne qui comprenne et aide la narratrice, une jeune fille de bonne famille qui est en proie à des visions et qui s'aventure clandestinement sur les champs de bataille, est le soldat La Poisse que tout le monde croit fou.

- **Le marginal = vagabond + soldat démobilisé**

Cet arrangement est celui de (284) *Une jument dans la guerre*. Pierre, fils de paysan vosgien, s'ennuie. Il décide d'aller chercher la gloire auprès des armées de Napoléon qui combattent en Italie. L'adolescent se met en marche. Avec l'aide d'un vagabond, soldat démobilisé, Duodécime, qui l'a pris en amitié, il vole à un dragon brutal sa belle jument. Une solide amitié naît entre l'enfant et l'animal. Après avoir encouru la colère, puis l'indulgence du général Murat dont il avait prétendu être le fils, Pierre est intégré à sa garde de hussards. En leur compagnie et sur sa jument qu'il a baptisée Fraternité, il participe à la bataille d'Arcole. Sur un malentendu, il est alors fêté en héros, comme il en rêvait quelques mois plus tôt.

- **Le marginal = vagabond + soldat déserteur**

Ce motif très répandu du déserteur est présent dans (173) *Mathilde, Jean, Paul et les autres : printemps 44.* En Normandie, en 1944, une jeune fille, Mathilde, participe à la résistance. Elle se lie d'amitié avec Anton Wagner, un soldat allemand déserteur qu'elle cache dans la grange de ses parents.
Il prend un développement plus important dans (134) *L'enfant du village perdu*. Dans la Pologne redécoupée de 1945, un garçon de 10 ans, Jerzy est concerné, comme les habitants de son village par les transferts forcés de population. Jerzy descend du train pour rattraper son chien Stany, mais le train démarre sans eux les laissant seuls dans le village abandonné juste avant l'arrivée des Russes. Survient un soldat allemand évadé qui cherche lui aussi à rejoindre sa famille sur les rives de l'Oder. L'enfant dont les parents ont été tués par les Allemands et le soldat, d'abord méfiants l'un pour l'autre, décident de faire équipe et prennent à pied la route de l'ouest en se cachant des patrouilles russes. Ils se découvriront amis au fil de leur pérégrination.
La rencontre avec le déserteur est généralement lié à un épisode nomade dans la vie du personnage principal. Il peut même contraindre le protagoniste au départ, comme dans (75) *Le fils du héros*. Valentin est finalement peu affecté par la première guerre mondiale. Quand elle éclate, il se trouve en convalescence chez un oncle en Algérie. La guerre a pour effet de prolonger pour lui ce merveilleux séjour. Quand il apprend que son père a été tué au combat, il ne souffre pas particulièrement. Il a quitté son village depuis neuf ans et il n'a quasiment pas connu son père. De retour au village, il se lie d'amitié avec un vagabond qui vit reclus

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

dans un moulin abandonné. Cet homme, probablement un ancien déserteur, lui raconte les horreurs de la guerre. La vie de Valentin bascule lorsqu'il comprend que ce déserteur est en fait son père que l'on prétend tombé au champ d'honneur. Valentin et sa mère sont contraints de le suivre au Canada où il tente de refaire sa vie sous une fausse identité. Pour Valentin, c'est la séparation avec ses amis et son amoureuse.

Un roman du corpus offre au personnage enfantin en guerre le bénéfice d'une rencontre avec non pas un marginal, mais une collection de marginaux : (92) *La guerre de Fanny*. Fanny et son frère Nick sont deux enfants de Londres réfugiés dans un village gallois pendant la Seconde guerre mondiale. Hébergée par un vieil homme sec et austère, ainsi que par sa trop docile jeune sœur, ils font la connaissance dans un vallon mystérieux d'une étrange et chaleureuse maisonnée : une gouvernante un peu magicienne, un homme handicapé mental et un adolescent londonien fou de livres. A la mort de la vieille propriétaire de la maison des bois, les destins de ces personnages se séparent. Fanny, persuadée que son imprudence a provoqué l'incendie de la maison du vallon et la mort de ses amis, rejoint sa mère la mort dans l'âme. Trente ans plus tard, veuve, elle revient sur les lieux avec ses enfants et retrouve ses amis vivants. Au cours de ce séjour formateur, Fanny a appris à lire dans les cœurs et à ne pas juger d'après les apparences. Le scénario est classique de ces romans britanniques ayant pour cadre le sort des enfants de Londres contraints à un exil provisoire.

Il arrive aussi, mais plus rarement, que la guerre mette en contact le héros avec un personnage d'une classe supérieure, comme dans (179) *Mon ennemi, mon amour*. En 1870, pendant le siège de Paris, une jeune cousette, Louise, est admise à servir dans l'hôpital improvisé par Sarah Bernhardt dans le théâtre de l'Odéon. Elle tombe amoureuse d'un jeune soldat prussien blessé, Gunther. Pour admettre ses sentiments, il lui faut d'abord vaincre sa prévention à l'égard de l'ennemi.

La guerre permet très souvent au protagoniste de se faire admettre dans un groupe social différent du sien. C'est le cas classique de (293) *La vengeance d'Arnaud*. Pendant la Guerre de cent ans, les paysans sont terrorisés par les différentes troupes qui ravagent le pays. Arnaud jure de venger ses parents assassinés par une compagnie au service du roi de Navarre. Il se rend à Paris pour en tuer le capitaine. Là il rencontre Olivier, fils de marchand, et à la recherche du même capitaine. Après de nombreuses batailles et bagarres les deux jeunes hommes parviennent à leurs fins. La guerre offre à Arnaud, charpentier pauvre dans un village agricole de devenir l'ami et l'allié d'une riche famille de marchands parisiens. La sœur d'Arnaud épousera même l'héritier de cette famille bourgeoise. Le thème est souvent abordé par les auteurs qui racontent le parcours d'enfants juifs cachés pendant la seconde guerre mondiale. (71) *Les étoiles cachées* reconstitue l'histoire de Régine et de sa petite sœur. Le roman évoque la vie quotidienne de deux enfants juives dans Paris occupé, les persécutions et les rafles, puis leur évacuation vers un village de la région de Vesoul où les petites citadines s'adaptent avec difficulté à la vie rude et laborieuse de la ferme, une expérience douloureuse mais formatrice. A la fin de la guerre, les fillettes retrouvent leur mère et leur père.

Mais dans ce domaine, très productif, les auteurs font souvent preuve d'imagination. (200) *Parvana, une enfance en Afghanistan* offre une version genrée du déclassement. Alors que les taliban ont arrêté son père et interdisent à sa mère et à sa sœur de sortir en ville, la petite Parvana se déguise en garçon pour pouvoir travailler comme écrivain public et faire vivre sa famille. Elle est témoin des exactions commises par le régime, mais éprouve une forme de liberté interdite aux filles même dans l'Afghanistan traditionnel. Parmi les rares romans de science-fiction du corpus, l'un d'eux organise le reclassement du héros dans une société non-

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

humaine, (53) *Danseurs de lumière.* Alors que des méduses envahissent la terre et menacent l'humanité, les terriens sont dirigés par un pouvoir despotique. Ceux qui l'exercent envoient en mission kamikase de jeunes condamnés, drogués et fanatisés, avec l'ordre de se faire sauter avec leur navette contre la base militaire des méduses sur la planète Médusa. Parmi cette centaine de jeunes sacrifiés, se trouvent Triss, condamné pour avoir volé et lu des livres, et la belle Loé qui a tué un milicien. Mais il y a aussi Dork, un véritable criminel, chef de gang. Lorsque les navettes parviennent sur Médusa, les jeunes sont désarmés et emprisonnés par des méduses, puissantes, mais apparemment pacifiques. Dans leur grande geôle, Triss rencontre Solal, un condamné politique, et d'autres kamikases venus de la terre au cours des mois précédents. Ensemble ils ont organisé une petite société au fonctionnement démocratique. Mais Dork est près à tout pour prendre le pouvoir. Il affronte Solal et Triss qu'il poignarde à mort. Les méduses isolent Dork des autres jeunes et soignent Triss. Une amitié se noue entre le blessé et Orphée, une méduse particulièrement dévouée. L'arrivée sur Médusa d'un commando de miliciens obligent les jeunes à choisir entre un retour sur terre et une alliance avec les méduses.

En conclusion de cette courte synthèse sur le motif du déclassement, nous rappelons que ce thème habituel du récit de formation pour l'enfance n'était pas traditionnellement lié à la guerre. Sa présence, dense, nombreuse et productive, dans le corpus actuel est une innovation dans le récit de guerre pour la jeunesse. Elle accompagne désormais de manière consensuelle des valeurs d'éducation à la paix et de promotion de la tolérance. Elle témoigne de la capacité éditoriale pour l'enfance à se saisir d'un motif générique bien attesté dans le passé, puis à le renouveler en modifiant complètement son contexte. Nous constatons ici que la nostalgie du conteur ne contraint pas nécessairement les acteurs du livre à une sorte d'enfermement. Elle peut engendrer des modèles innovants par glissement et adaptation des schémas hérités. Mais un autre motif fréquent en littérature de jeunesse nous appelle, celui de la rixe entre enfants.

- **La bagarre d'enfants**

A la différence du déclassement social, le thème de bataille d'enfants, comme transfert de la guerre, est repris sans grandes transformations du livre ancien pour la jeunesse. La bagarre d'enfants dans la cour de l'école, bagarre interdite déclenchée par une provocation en lien avec la guerre, est un motif récurrent dans le corpus contemporain pour enfants.

Six petits romans y ont recours dont les intrigues sont ainsi construites :

- (59) *La double vie de Figgis* (déjà cité dans ce chapitre) *;*
- (95) *La guerre de Robert :* ce texte évoque sous la forme d'un dialogue entre Robert jeune et Robert adulte le drame vécu par l'adolescent juif au cours de la seconde guerre mondiale au cours de laquelle toute sa famille sauf lui fut envoyée en camp d'extermination.
- (100) *Guerre secrète :* le jeune Léon dont la mère, veuve, s'est remariée, refuse d'admettre son beau-père Robert qu'il méprise, jusqu'au jour où il découvre qu'il fait partie d'un réseau clandestin. Lui-même, avec son ami Marco, tentent, à leur niveau, de petits actes de résistance contre les Allemands. La réconciliation de Léon et de Robert est de courte durée. Robert est arrêté, alors qu'il aidait un pilote anglais à s'évader, et fusillé.
- (111) *J'avais deux camarades* est le récit autobiographique d'un jeune Allemand et de ses deux meilleurs amis qui ont passé dix ans dans les Jeunesses hitlériennes avant de s'engager volontaire à 17 ans dans l'infanterie allemande. Le récit s'achève quand, à peine réunis sur le front russe, ils assistent à la mort de l'un d'eux, tué au combat.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- (166) *La maison des quatre vents :* à Paris, dans la maison de la rue des Quatre Vents, tout le monde est pour la Résistance et écoute Radio Londres, sauf la famille Gourre qui collabore avec les Allemands. Les habitants de l'immeuble sont en fait des situations représentatives de l'époque. Il y a la mère de famille élevant seule ses enfants parce que son mari est prisonnier en Allemagne. Il y a une famille juive qui a survécu aux rafles sous une fausse identité. Il y a deux orphelins dont l'un s'est engagé dans la Résistance. Il y a la concierge dont le fils a rejoint le Général de Gaulle. Il y a enfin des sympathisants inactifs. Toute la maisonnée, hormis les collaborateurs, est liée par une intense solidarité. Michel, onze ans, rêve de participer à la Résistance quand une occasion se présente à lui de convoyer des messages. Le jour de Noël, les Allemands tentent de piéger Alain, le résistant, que l'on parvient à camoufler. Dénoncés par le fils Gourre, les parents juifs du jeune Georges sont arrêtés et meurent en déportation. Après la libération, toutes les autres familles de la maison reprennent une vie normale.
- (265) *La tête haute :* durant le Blitz, un jeune Anglais, Sonny, perd sa mère, tuée par un mystérieux bombardier allemand. Quelques mois plus tard, il perd également son père qui s'était engagé dans la RAF pour retrouver le meurtrier de sa femme. Sonny vit désormais chez ses grands-parents sur le bord de la falaise. Un soir qu'il est seul à la maison, Sonny reconnaît le bombardier allemand qui a tué sa mère. Lorsqu'il voit un homme s'échapper en parachute de l'avion en flamme et nager jusqu'à sa maison, convaincu d'être face au meurtrier de ses parents, il décide de les venger seul et tend un piège au pilote allemand. Au moment où il va réussir, il change brutalement d'avis et sauve l'Allemand de la mort.

Ce motif est hérité de la littérature ancienne pour la jeunesse sur le thème de la guerre. Dans notre échantillon, deux textes le mettent en scène, le 166, réédité dans le corpus actuel, et *(P15) Le Rameau d'olivier : contes pour la pa*ix (conte principal : « Michel et Jean, les deux orphelins de la guerre », déjà cité dans ce chapitre).

A l'exception de ce dernier texte où la dispute à l'école prend l'allure d'un drame qui précipite le dénouement, les livres cités précédemment comporte tous une scène de bagarre entre enfants qui ne joue qu'un rôle très secondaire dans l'évolution de l'intrigue. L'archétype de ce motif est probablement l'échange de coups entre les garçons de (166) *La maison des quatre vents*[467]. Ce roman sur l'occupation et la résistance, publié dès 1945 et réédité pour la dernière fois en 2000 par Casterman, a connu un très important succès. Son auteure, Colette Vivier, était doublement prestigieuse. Auteur vedette pour la jeunesse depuis les années 30, elle sortait de la guerre auréolée par ses actions personnelles dans la résistance. Le titre même de son roman de guerre fait écho à son précédent grand succès, publié en 1939, *La maison des petits bonheurs* où la narration s'organisait également autour du quotidien croisé des habitants d'un immeuble. Il n'est pas étonnant, dans ce contexte, que *La maison des quatre vents* ait eu une enviable postérité.

Chez les épigones de Colette Vivier, comme dans son propre roman, l'empoignade des garçons n'a aucune incidence sur le déroulement de l'intrigue. Superflue dans l'enchaînement des péripéties, elle joue un rôle symbolique, explicatif. Elle fonctionne comme une métaphore des vraies batailles dont les enfants sont exclus.

[467] Pour cette raison, le texte intégral de la scène est reproduit en annexe 3.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La plupart de ces textes partagent un nombre considérable de traits communs. Le héros est un garçon ; il a une douzaine d'années ; il est injurié par un camarade d'école agressif qui s'en prend à la réputation de sa famille ; l'agresseur est plus fort que le héros ; le héros réagit très violemment ; la bagarre est beaucoup plus violente que ne le sont habituellement les bagarres entre enfants ; le héros gagne la bagarre ; la bagarre a lieu dans la cour de l'école ; le maître intervient et punit les deux enfants tout en assurant au héros qu'il comprend son geste ; le contexte est celui de la Deuxième Guerre mondiale.

Rares sont les romans de la liste à présenter une ou deux caractéristiques divergentes. Notons cependant que, dans le cas où le jeune héros agressé est juif, aucun adulte n'intervient pour mettre un terme à la bagarre, ni pour assurer le héros qu'il est dans son bon droit (n°95, n°111). Pour le n°59, le contexte est celui de la première guerre d'Irak et non la seconde guerre mondiale.
Le thème de la bagarre d'enfants dans le récit de guerre pour la jeunesse apparaît donc comme un schéma fréquent, mais fermé et répétitif, directement hérité de la nostalgie du conteur, sans beaucoup de variantes. Faiblement intégré dans le scénario et sans réelle nécessité dans l'intrigue, cette métaphore de la guerre des grands dans les cours d'école est une unité narrative stéréotypée, toujours pratiquée, mais désormais privée de vitalité. Elle ne suscite pas de réactions innovantes chez les auteurs.

5. Conclusions

Les récits de fiction ne sont pas le simple reflet du réel, pas plus que le texte ne coïncide avec le langage. L'intrigue littéraire est d'abord une transgression du discours.

> « L'événement dans le texte, a dit Iouri Lotman, est le déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique[468]. »

Si les récits de fiction intéressent le sociologue, c'est dans la mesure où ils sont des typifications, comme l'avait exposé Erving Goffman :

> « La forme de ces événements relatés répond tout à fait à ce que nous attendons : non pas des faits, mais des typifications[469]. »

Ces réalités reconstruites renseignent peu sur le rapport de leurs auteurs au réel. A cet égard, Gérard Genette définissait d'ailleurs la fiction par le fait que son auteur ne croyait pas à ce qu'il écrivait[470] et précisait que, dans la fiction, « le tout est plus fictif que les parties[471] ». De fait, Jean-Pierre Esquenazi fonde la démarche comparatiste du sociologue de l'art sur l'isolement dans les œuvres de schémas et de leurs variantes :

> « Il devient possible d'envisager comment s'est forgé tel 'schéma' ou tel autre dans un milieu producteur et de procéder à l'étude des variables dans ce schéma : l'évolution de ce qui peut ou ne peut pas varier, les modes de transformation admis et ceux qui sont interdits, le sens de ces différences, l'étude de la constitution d'une variation spécialement marquée ou plus légitime […][472]. »

Dans sa logique interne, un récit est en effet toujours véridique. Le choix des personnages, leurs fonctions et leurs tribulations nous apportent deux types d'informations pertinentes. Ces caractéristiques fictives nous renseignent sur les valeurs consensuelles des groupes sociaux

[468] LOTMAN Iouri, *Structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, p 326.
[469] GOFFMAN, 1991, p 23.
[470] GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Seuil [1979] 2004, p 155.
[471] GENETTE, [1979] 2004, p 137.
[472] ESQUENAZI 2007, p 23.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

qui produisent et accueillent ces récits ; elles révèlent aussi en partie les processus de création littéraire et de transmission des modèles.

Dans la construction des protagonistes, les acteurs du livre expriment des valeurs explicites sur la guerre et ils ont conscience de le faire. Mais cet effort, toujours actualisé, est mis en tension avec des contraintes génériques, propres à la littérature. Dans le cadre du livre pour enfants, sur un thème aussi embarrassant que la guerre, cette tension est à son maximum. Les acteurs du livre pour la jeunesse cèdent donc plus souvent que leurs confrères qui se consacrent à un lectorat adulte à des conventions rédactionnelles héritées des générations antérieures. Cette pratique n'a pas pour conséquence de faire du livre d'aujourd'hui la réplique exacte de celui d'autrefois, mais de freiner les évolutions du livre de guerre pour enfants. Ce dernier marque souvent un écart important avec les valeurs portées par les romans pour adultes.

Parmi les effets de la nostalgie du conteur que cette enquête sur les protagonistes a révélé dans le livre actuel pour les jeunes sur la guerre, nous retenons :

- La méfiance vis-à-vis de personnages d'animaux, équivalents de personnages d'enfants, un mode de substitution pourtant courant sur d'autres thèmes en littérature de jeunesse ;
- La prédilection pour des personnages d'adultes qui souffrent peu de la guerre ;
- La réticence à faire mourir les personnages d'enfants, surtout lorsqu'ils sont passifs ;
- L'usage des privations physiques comme substitut à la mort, parmi les souffrances de guerre concernant des enfants ;
- La poursuite de l'association entre guerre, pathos et idéalisation de l'innocence enfantine, une pratique très atténuée, voire désormais éteinte, en littérature générale pour adultes ;
- le maintien de nombreux bénéfices personnels, acquis par le personnage à la guerre, alors même que le conflit fait l'objet d'une condamnation morale désormais généralisée.

Quant aux unités narratives, directement hérités de la nostalgie du conteur, comme l'expérience de la mixité sociale ou la bagarre d'enfants, nous constatons qu'elles peuvent soit se rénover en profondeur pour coller aux valeurs d'aujourd'hui, soit se figer en clichés inertes.

Nous constatons que le livre d'aujourd'hui pour la jeunesse s'est quelque peu affranchi de ses modèles passés dans certains domaines. Les personnages des livres actuels de guerre pour enfants sont, dans leur grande majorité, des témoins sérieux. Les protagonistes enfantins ne sont plus à la traîne des personnages d'adultes dans cette fonction. Le livre pour enfants a bien intégré que la guerre contemporaine ne faisait plus guère de distinction entre le front et l'arrière et qu'elle concernait autant, sinon davantage, les civils que les combattants. Les personnages de fiction, quels qu'ils soient, ont vu la guerre d'assez près pour avoir eu une expérience directe de la mort, avoir rencontré des combattants ennemis et pouvoir interpréter les événements qu'ils ont vécus. La part, cependant, d'une candeur ironique, porteuse d'une condamnation absolue de la guerre, singularise les livres d'aujourd'hui pour enfants. Ils s'écartent sur ce point des livres de jeunesse d'autrefois, comme de ceux de notre échantillon pour les adultes. Il est temps d'examiner comment est organisée dans la fiction enfantine le procès de la guerre.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 12

La guerre en procès

Un célèbre auteur pour la jeunesse, par ailleurs instituteur passionné, a défini de manière volontariste la mission de la littérature pour la jeunesse :

> « Je crois en la valeur de l'utopie, passage obligé de l'acceptation passive du monde à la capacité de critiquer, à l'engagement pour le transformer[473]. »

Les efforts déployés pour comprendre les causes des conflits ne peuvent être portés uniquement au compte de la curiosité et du besoin de comprendre. Cette pratique à laquelle la science historique nous a habitués s'oppose en tout cas à la condamnation de principe de toute forme guerrière. Ces deux postures extrêmes relèvent de choix idéologiques inconciliables. Notre propos n'est pas de décider si l'une est plus légitime que l'autre, mais de chercher la trace de cette tension dans la littérature contemporaine pour enfants. En France cette dernière est désormais pratiquement exempte de productions bellicistes[474]. L'offre éditoriale s'inscrit dans un étroit éventail de jugements négatifs sur la guerre et va du pacifique au pacifiste. Dans le premier cas, les producteurs ont à cœur d'analyser, documenter et informer. Ils s'efforcent à la neutralité dans l'approche du conflit, sans pour autant que cet objectif s'applique aussi systématiquement au traitement des différents belligérants. Nous reviendrons sur cette question au chapitre 17, où seront abordées les pratiques de désignations des uns et des autres. En ce qui concerne les livres pacifistes, ils portent la trace d'un engagement de principe contre la guerre qui n'attend pas d'être confirmé par l'épreuve des faits. S'appuyant sur une subjectivité assumée, ils dénoncent, jugent, dissuadent et n'admettent pas ou peu d'exceptions à leur refus du recours aux armes.

Sous la plume des auteurs pacifistes, la guerre est condamnée avant même le début du procès, tandis que les auteurs pacifiques concentrent leur attention sur l'analyse des processus qui ont conduit à des conflits, souvent historiquement et géographiquement situés. Ils sont susceptibles d'admettre au profit du prévenu un large éventail de circonstances atténuantes. Il serait dès lors tentant, mais peut-être hâtif, d'avancer que, en littérature pour la jeunesse, toutes les présentations universalisantes de la guerre, particulièrement nombreuses dans l'album pour le tout-petit, seraient pacifistes, tandis que les romans historiques pour les pré-adolescents seraient pacifiques. L'examen détaillé des 149 ouvrages du corpus contemporain pour enfants permettra d'y voir plus clair sur les liens logiques posés par les producteurs entre leur conception de la guerre et le choix d'un genre et d'un registre littéraires.

La mise en scène des différentes facettes du refus de la guerre, qu'il soit circonstancié ou généralisé, est influencée par une tradition littéraire et par un environnement politique et philosophique. Tous deux sont ici convoqués pour mesurer le degré d'innovation des livres contemporains pour les jeunes sur ce thème clivant. Afin d'éprouver, sur ce point, notre hypothèse d'une nostalgie du conteur qui prévaudrait dans les processus créatifs pour

---

[473] RODARI Gianni, *Grammaire de l'imagination*, [1973] Rue du Monde, 1997, p 14.

[474] Les très rares ouvrages de ce type, lorsqu'ils sont publiés, font l'objet d'âpres polémiques. Ce fut le sort de *Momo Palestine*, album bilingue arabe-français, écrit et illustré par Robert Gaillot, chez Grandir en 2002. Outre un propos ouvertement agressif et partial, revendiqué comme légitime par les défenseurs de la liberté d'expression, l'album eut l'heur ou le malheur de cristalliser sur lui la forte charge émotionnelle que le conflit israélo-palestinien suscite en France. Il demeure que les livres pour enfants qui incitent à la guerre échappent au consensus dominant sur ce sujet et sont généralement évités par les éditeurs commerciaux.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

l'enfance, nous comparons le traitement des causes guerrières dans nos trois collections de livres de guerre et le mettons brièvement en rapport avec l'évolution du pacifisme en France à la fin du XXe et au début du XXIe siècles. Le travail très documenté de l'historien Yves Santamaria constitue à cet égard notre référence principale[475].

1. Le procès, un schéma fondamental pour penser la guerre en Occident

Le Centre national de ressources textuelles et lexicales donne du pacifisme la définition suivante :

> « Doctrine ou attitude qui fait de la paix entre les nations un bien qui conditionne tous les autres et qui doit être fondé sur des bases autres que celles de la paix armée[476]. »

Il précise que le terme est attesté en français depuis 1845. Ce pacifisme absolu, aux motivations philosophiques et politiques diverses, s'estompe en France avec la seconde guerre mondiale, comme le rappelle Yves Santamaria, citant la classification de Max Scheler[477]. Lui succèdent des formes éclatées d'opinions pacifistes essentiellement sélectives, les pacifistes s'opposant non à toute guerre, mais à certains conflits ou à certains belligérants. Le courant majeur se réclamant de la paix après guerre est porté par le parti communiste français et les groupes qui gravitent autour de lui. Au début des années 1980, la période qui coïncide avec les premiers ouvrages de notre corpus, la question des euromissiles américains, absents du territoire français, scinde le pacifisme européen. Stimulé partout en Europe, le mouvement anti-guerre reflue en France[478]. Il est remplacé dans l'opinion de gauche par le social-patriotisme défendu notamment par François Mitterrand[479]. Cet ensemble de concepts justifiant la guerre défensive inspire, par exemple, à Lionel Jospin cet aphorisme : « le pacifisme n'est pas la paix ». Le déclin du pacifisme suscite alors diverses enquêtes en France qui sont autant de jalons[480]. L'explosion violente de la Yougoslavie révèle un nouveau stade de l'évolution du pacifisme français. L'intervention française en Bosnie ne provoque pas de manifestations collectives d'hostilité[481]. Le mouvement des Verts, à son tour, fait sa mue et abandonne alors son pacifisme de principe pour un emploi circonstancié des armes[482]. Huit ans plus tard, on constate que l'intervention française au Kosovo, est approuvée par 70% des Français[483]. Au début du XXIe siècle, le principal discours faisant du pacifisme un idéal absolu et intransigeant est élaboré en France par les mouvements altermondialistes et ne représente qu'un segment étroit de l'opinion[484]. Il demeure que les intellectuels sont aujourd'hui majoritaires, comme ils l'ont toujours été, dans les mouvements pacifistes. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans l'édition pour l'enfance des traces prégnantes de ces conceptions. Il semble que ce soit le schéma mental du procès qui organise principalement l'appréhension littéraire de la guerre dans le livre pour la jeunesse dans notre pays. Il convient de se pencher sur ce qui constitue un cadre majeur de notre expérience de la guerre.

---

[475] SANTAMARIA Yves, *Le pacifisme, une passion française*, Armand Colin, 2005.
[476] http://www.cnrtl.fr/definition/pacifisme , site consulté le 25/05/2011.
[477] SANTAMARIA, 2005, p 9.
[478] SANTAMARIA, 2005, p 252.
[479] SANTAMARIA, 2005, p 255.
[480] Nous n'en citerons qu'une au titre particulièrement explicite : « A la recherche du mouvement de paix en France », dirigée par Jacques Fontanel, Jean-François Guilhaudis et François Colard, pour la revue *Arès, Défense et sécurité*, supplément n°2, 1983.
[481] SANTAMARIA, 2005, p 291.
[482] SANTAMARIA, 2005, p 300.
[483] SANTAMARIA, 2005, p 295.
[484] SANTAMARIA, 2005, p 313.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Il est probable que la pensée occidentale de la guerre ait été profondément façonnée par le souvenir du procès de Nuremberg, première expérience d'un tribunal pénal international ayant effectivement jugé des crimes de guerre. On sait qu'il a servi de modèles, depuis, à nombre de juridictions permanentes ou provisoires, nationales ou internationales. Tout conflit aujourd'hui exige son traitement cathartique qui passe par le lieu symbolique du tribunal. Le procès est beaucoup plus, en effet, que la mise au jour neutre d'un processus, d'un « enchaînement de phénomènes successifs supposés constituer une chaîne causale et dynamique[485] ». Le procès est une mise en scène, lourdement motivée par les acteurs sociaux. Denis Salas, magistrat, en révèle toute la portée :

> « […] le geste judiciaire est avant tout investi par une culture. Tributaire de systèmes de représentations qui sous-tend le comportement des acteurs, il est mû non par des règles positives, mais par l'esprit dont elles procèdent et les valeurs partagées par ces acteurs. Au-delà de la diversité de ses contextes culturels, un procès demeure avant tout une cérémonie de reconstitution du lien social[486]. »

Or cette reconstitution, comme toutes les activités de reconstruction de l'expérience, nous aurait précisé Erving Goffman, passe par un récit. Dans sa définition du procès, Francis Farrugia insiste à bon droit sur son caractère essentiellement narratif :

> « Le procès doit installer un autre syndrome narratif, conforme à la narration sociale des valeurs collectivement acceptée ; il est donc tout entier révision, relecture, réinterprétation, « reconstruction » (au sens de Maurice Halbwachs) morale du passé de l'accusé ; il est mouvement biographique rétrograde émanant de la vérité prétendue d'une illusion sociale partagée qui se nomme justice, se propageant en direction du destructeur de l'équilibre social[487]. »

Partant, il n'est pas étonnant que le récit littéraire, lorsqu'il projette sur la guerre un regard qui procède d'une distinction intime entre le bien et le mal, ait tendance à emprunter à rebours la démarche du procès.

La mise en tension de la guerre et du droit entre dans le débat philosophique occidental sur la nature de la guerre avec Grotius, puis Hobbes[488]. Depuis, c'est la distinction entre droit de la guerre et droit dans la guerre qui prétend organiser la régulation de la violence collective. Ces deux penseurs ont consacré une partie considérable de leurs efforts à interroger les causes humaines et sociales de la guerre. Nous considérons désormais qu'une approche réaliste du fait guerrier ne peut pas ne pas débuter par l'examen des causes.

Or rechercher les causes détaillées d'un conflit n'est pas neutre. Criminaliser la guerre dans son principe incite à la présenter sous une forme universelle, à la typifier. Décrire le contexte de la guerre, c'est déjà, dans l'esprit de beaucoup, admettre qu'il soit possible d'identifier des justifications. Exposer les circonstances de la guerre, c'est accepter des circonstances atténuantes. S'employer à contextualiser le conflit pourrait conduire le procès à un non-lieu. Derrière le choix d'une approche repérée ou essentialisée de la guerre, se profile souvent la figure d'un procureur ou celui d'un avocat de la défense. Ce sentiment sous-tend les réactions

---

[485] Définition de processus empruntée au *Dictionnaire de la sociologie*, AKOUN André et ANSART Pierre (dir), Seuil, 1999, p 423.

[486] SALAS Denis, in ALLAND Denis, RIALS Stéphane (dir), *Dictionnaire de la culture juridique*, PUF, 2003, p 1238.

[487] FARRUGIA Francis , « Le syndrome narratif : une « inquiétante étrangeté » », *SociologieS* [En ligne] , Dossiers , Émotions et sentiments, réalité et fiction , mis en ligne le 01 juin 2010, Consulté le 14 mars 2011. URL : http://sociologies.revues.org/index3152.html.

[488] THIVET Delphine, *Une pensée hétérodoxe de la guerre. De Hobbes à Clausewitz*, PUF, 2010.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

des acteurs du livre. Et pourtant, la recherche des causes de la guerre est une tendance profonde et irrépressible du regard européen et français, en particulier, sur le fait guerrier. Il y a là une douloureuse contradiction.

La recherche obsessionnelle des causes n'affecte pas que la guerre, bien sûr. Ce goût des enchaînements de causalité est largement inscrit dans l'inconscient collectif européen, au point qu'elle nous paraît relever de la nature et de l'évidence. Un petit détour vers les usages asiatiques éclairera davantage ce que cette mise en équation du lien de causalité et du réalisme a de culturel. L'étymologie des langues latines, comme le note François Jullien, révèle en effet combien le réel, pour nous, c'est d'abord la cause. Le mot « chose » ne vient-il pas du latin « causa » qui porte, en latin comme en français, le double sens de l'origine comme du procès ? François Jullien oppose cette situation sémantique à celle de l'espace chinois où le réel est le lieu de rencontre des contraires :

> « Pour dire 'chose', […] le chinois dit 'est-ouest' (*dong-xi ;* pour dire 'Qu'est-ce que cette chose ?', il dit : 'Qu'est-ce que cet est-ouest ?'). […] Pour dire 'chose', ce mot chez nous le plus primaire comme aussi le plus unitaire, élémentaire, à la fois si compact et le moins fissurable, héritant de *causa* l'intérêt de l'affaire en jeu […], les Chinois disent ainsi une relation des opposés, […] ils disent l'interaction entre des pôles d'où ne cesse d'advenir et où se tend la réalité[489]. »

Cette différence culturelle entre l'Occident et l'Asie dans l'appréhension du réel est largement perceptible dans notre corpus de livres d'enfants sur la guerre. Elle transparaît même dans l'exercice de la fiction la moins vraisemblable. Trois ouvrages relevant des genres hautement fictifs du fantastique et de la science fiction illustrent particulièrement ces tendances :

- (215) *Le peuple d'en haut,* DUPRAU Jeanne, Gallimard, 2005 ;
- (256) *Le secret du verre bleu,* INUI Tomiko, Nathan [Japon 1961 – Nathan 1971] 1996 ;
- (85) *Gisella et le pays d'avant,* GERSTEIN Mordicai, Naïve, 2006.

(215) *Le peuple d'en haut* est un roman de science-fiction américain ; (256) *Le secret du verre bleu* est un roman fantastique japonais ; (85) *Gisella et le pays d'avant* est un roman fantastique américain.

(215) *Le peuple d'en haut* est un exemple poussé du réalisme littéraire occidental obtenu en exposant les causes de la guerre. Chassés de leur patrie souterraine par une catastrophe, les habitants d'Ember arrivent à Sparks où prospère une petite communauté, le peuple d'en haut. Dans un premier temps, les gens de Sparks accueillent les réfugiés avec générosité. Mais les rivalités et les frictions amènent peu à peu les deux groupes au bord de la guerre. Deux adolescents d'Ember, Lina et Doon, parviennent à enrayer l'engrenage du conflit et obtiennent la fusion des deux communautés. Ce roman de science-fiction qui détaille l'engrenage conflictuel entre deux communautés est l'histoire d'une guerre qui n'a finalement pas lieu. L'attention fine portée à la montée de l'agressivité collective a conduit l'auteur à ne privilégier aucune cause particulière à la guerre, mais plutôt à les envisager toutes successivement. Le récit illustre aussi bien la nature psychologique du recours à la guerre, que le rôle des hommes de pouvoir, les rivalités identitaires entre peuples ou les ressorts économiques de conflictualité. Toutes ces causes sont déroulées dans une analyse subtile des combinaisons qui confère à ce récit imaginaire la vraisemblance dont il a besoin pour convaincre le lecteur.

---

[489] JULLIEN François, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures,* Fayard 2008, p 230.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

(256) *Le secret du verre bleu* décrit avec minutie et ravissement la vie des lutins qui en sont les véritables héros. Le texte fourmille de détails sur l'installation de la maison des lutins et sur leurs occupations domestiques. La transposition du mode de vie des hommes à celui des petits personnages est une source inépuisable de merveilleux :

> « Deux boîtes de cigarettes étrangères, vides, des 'Players', deviennent deux lits confortables. Tatsuo a donné à Fanne des bouts de soie légère, blanche et rose, qu'il a trouvés dans les tiroirs de la machine à coudre de sa mère. Avec sa toute petite aiguille, Fanne a fait un rideau, et des langes pour son bébé qui va bientôt naître (p 20). »

Dans ce récit de plus de 190 pages, la guerre n'est évoquée que de loin en loin par les tourments, les chagrins et les privations qu'elle provoque à la petite Youri, sa famille et ses lutins. Le texte ne comprend aucun compte-rendu direct des combats qui passent au second plan au profit de la vie fantastique des lutins anglais et du lutin japonais.
La traduction littérale du titre japonais est différente de celle choisie pour l'édition française : [kokage no ie no kobitotachi] « les lutins dans la maison sous les arbres ». Le titre japonais installait clairement le lecteur dans un récit onirique, peut-être peu attractif, perçu comme trop enfantin pour des lecteurs européens de dix ans et plus. Le titre de l'édition Nathan suggère au contraire un récit à mystère, plus dans le ton des romans policiers ou romans d'espionnage qui jouent au contraire sur le réalisme. Le mot « secret » revient d'ailleurs à plusieurs reprises parmi les titres du corpus. L'onirisme, s'il est perçu en France comme une valeur significative de la littérature pour la jeunesse du Japon, n'a donc pas été assumé totalement ici par l'éditeur français dans un livre sur la guerre.
Comme son père avant elle, la petite japonaise Youri est chargée d'alimenter en lait une famille de lutins anglais, les Milky. Mais la Seconde guerre mondiale éclate, son père est arrêté pour pacifisme. Youri et les lutins se réfugient à la montagne loin de Tokyo menacé par les bombardements. Une période de chagrin et de privations commence pour eux. Les deux jeunes lutins se lient d'amitié avec un lutin japonais. A la fin de la guerre, Youri retrouve ses parents, mais pas son frère aîné tué au combat. Elle doit restituer les Milky à la vieille dame anglaise qui les avait confiés à son père. Les deux plus jeunes lutins choisissent de rester vivre à la montagne avec le lutin japonais.
La réalité de la guerre dans ce roman réside, non dans la description des causes de la seconde guerre mondiale, mais dans la mise à distance de la haine entre Occidentaux et Japonais. La rencontre des contraires, représentée par le monde conflictuel des hommes et celui harmonieux des lutins, rend vraisemblable la réconciliation entre les peuples anglais et japonais.

Tout le propos de (85) *Gisella et le Pays d'Avant* consiste à organiser le procès de la guerre, à rechercher les causes du conflit avec les instruments de la justice, puis de renoncer au verdict au motif que la réalité est ailleurs. Ce roman occidental, très atypique, est un bilan lucide et distancé de la judiciarisation du regard occidental sur la guerre.
Gisella, raconte son histoire à son arrière petit-fils. Enfant, alors qu'elle vivait dans le Pays d'Avant avec sa famille, une guerre éclata qui mit en danger la minorité à laquelle elle appartenait. Elle échappa à l'arrestation de sa famille, parce qu'elle avait poursuivi dans la forêt une renarde, Flamme, qui s'était emparée de deux de leurs poules. Après qu'un procès avait déclaré la renarde innocente, Flamme réussit à tromper la petite fille et à lui voler son corps humain. Gisella, transformée en renarde, aidée de divers animaux et d'un lutin nommé Vif, entreprit de délivrer sa famille et de récupérer son corps. Dans le palais de cristal de l'empereur, un procès eut finalement lieu. Ce procès mettait en accusation les deux souverains responsables de la guerre. Gisella et sa famille s'embarquèrent pour un nouveau monde, laissant avec regret la renarde dans le Pays d'Avant. Mais qui donc est la vieille Gisela qui raconte aujourd'hui cette histoire fantastique, une femme ou une renarde ?

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Ce roman fantastique qui évoque à mots couverts la tragédie juive en Europe met en cause la responsabilité des gouvernants dans la guerre. Pourtant l'auteur, Juif américain, a pris de la distance face à ce drame. Le narrateur qu'il s'est choisi, a suspendu son jugement et a imaginé de faire à la guerre et aux princes un procès vraiment équitable.
La longue scène du procès qui donne à voir à l'enfant-lecteur une véritable confrontation de points de vue est originale. Elle mérite un examen détaillé.
Dans un premier temps, le procureur dresse la liste des horribles crimes commis dans la guerre par les deux accusés, chacun à la tête de leur pays :

> « nous allons prouver […] qu'ils ont infligé des dommages considérables au monde visible et entraîné la destruction intégrale du monde invisible, pourvoyeur de merveilleux. Qu'ils ont infligé de façon délibérée souffrance et douleur aux créatures des deux mondes. Qu'ils se sont montrés destructeurs, cruels, vicieux, malfaisants – en un mot : qu'ils ont fait preuve de méchanceté pure (p 168) ! »

La petite fille Gisella, présente comme témoin, aborde sans détour la responsabilité des princes. Elle se souvient, pourtant, qu'elle a, une fois transformée en renarde, pris plaisir à tuer et à chasser. Elle a expérimenté la force de la nature en elle-même. Elle suggère qu'il en va de même pour les gouvernants et qu'ils sont soumis à une sorte de loi de l'espèce :

> « Votre Honneur, commença-t-elle, j'ai vu les horribles choses que ces deux-là ont faites. Mais en déclarant la guerre, en se battant pour leur suprématie, en s'appropriant tout ce qu'ils pouvaient, peut-être n'ont-ils fait que se comporter en empereur et en reine (p 175) ? »

L'avocat de la défense, le chat Nubie, s'acquitte consciencieusement de sa tâche. Pour lui, la guerre n'est pas condamnable, elle est simplement inscrite dans la nature humaine :

> « L'empereur et la reine ici présents ont été les plus jolis, les plus mignons bébés du monde. Ils adoraient qu'on les chatouille et qu'on leur fasse coucou. Ils finissaient leurs biberons bien sagement et, quand ils dormaient, on aurait dit des anges. Leur seul tort a été de grandir. Est-ce un crime ? Y a-t-il quelqu'un parmi vous qui n'ait pas fait de même (p 176) ? »

Le procureur résume l'affaire devant les jurés, leur demandant de se prononcer sur la culpabilité des princes et de qualifier la nature de la guerre. Si les hommes ne sont pas coupables, la guerre doit-elle être considérée comme la conséquence d'une lutte cosmique entre le bien et le mal ou comme le moteur de l'évolution historique :

> « Votre Honneur, messieurs les oiseaux du jury, l'empereur et la reine sont-ils des assassins et des monstres ? Ou sont-ils aussi innocents dans leurs actions que le renard, le lion ou l'araignée le sont dans les leurs ? Le mal existe-t-il en ce monde et ces deux-là en sont-ils les instruments ? Ou sont-ils simplement les instruments de l'histoire ? Doit-on mettre un terme à leurs agissements ? les punir ? A vous de juger (p 177). »

Evidemment, le lecteur est tenté de se précipiter sur la fin du chapitre tant il est curieux de lire le verdict porté par les oiseaux du jury, et derrière eux, par le narrateur. Mais ce dernier – et c'est un cas exceptionnel dans notre corpus- a décidé de s'abstenir jusqu'au bout et le lecteur est privé de l'opinion personnelle du narrateur par une péripétie du scénario. Le procès est en effet interrompu par un coup d'Etat militaire fomenté par les généraux réconciliés des deux armées ennemies :

> « - Votre honneur, dit enfin le gros corbeau, le jury a délibéré.
> - Quel est votre verdict ? demanda l'araignée.
> - Nous déclarons les accusés…
> Les portes s'ouvrirent brusquement dans un grondement effrayant et, au milieu d'une épaisse fumée à l'odeur d'essence brûlée, deux énormes motocyclettes firent irruption dans la pièce, un général sur chacune d'elles (p 178). »

L'épilogue, cependant, suggère que la paix fut ensuite de courte durée, les deux généraux n'ayant pas tardé à se disputer le pouvoir. Tavido, lui-même, le frère de Gisella, devenu chef de l'armée secrète de la minorité opprimée des Abrupts, passera sa vie en combats militaires et luttes politiques que la vieille Gisella n'idéalise pas et auxquels elle s'intéresse finalement fort peu. La guerre, semble conclure le narrateur, est dans l'ordre des choses : « la politique,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

tu sais… (p 201). » L'essentiel est ailleurs, dans la musique, l'imagination, l'amour porté par la vieille dame à son arrière petit-fils.
Mais pour restituer les cadres qui organisent la production des livres de guerre pour enfants dans l'espace francophone, il nous est nécessaire de revenir aux explications causales de la guerre. Le stratégiste contemporain Hervé Couteau-Bégarie s'est efforcé de lister les causes de la guerre selon les points de vue :

> « Un phénomène aussi universel a naturellement suscité de multiples explications. Les unes cherchent la raison profonde de la guerre dans la nature humaine : l'explication théologique y voit la conséquence du péché originel et de la chute de l'homme ; l'explication philosophique, sous des forces extrêmement variées, met la guerre en relation, soit avec la nature humaine, soit avec l'organisation sociale ; l'explication étologique y voit une conséquence naturelle de cette propension innée des êtres vivants à se dresser contre leurs congénères ; l'explication psychanalytique y décèle une manifestation soit de la volonté de puissance, soit de la pulsion de mort ; l'explication sociologique considère la guerre comme une modalité parmi d'autres du règlement des conflits inhérents à tout groupe organisé… Mais il y a d'autres approches qui, au lieu de fournir une explication globale, jugée trop réductrice de l'immense diversité des situations concrètes, préfèrent étudier la guerre dans sa complexité sans prétendre la ramener à une matrice explicative unique. C'est cette démarche qui a naturellement la préférence des historiens[490]. »

A la différence des historiens, les auteurs de livres pour de très jeunes lecteurs sont amenés à simplifier et réduire pour se faire mieux comprendre. Il est donc aisé de repérer dans la plupart des ouvrages de fiction pour la jeunesse sur la guerre, un système causal ramené à un élément principal. Nous avons choisi quatre types d'explications récurrentes : psychologique, politique, géopolitique, et géoéconomique.

La guerre du moi représente la première tendance, celle d'une conception de la guerre qui en situerait l'origine à l'intérieur de l'homme. Elle ferait partie de sa nature profonde et sa responsabilité serait individuelle.
Politique, la guerre serait une conséquence des tentations du pouvoir sur les individus qui l'exercent. Le droit et la diplomatie permettraient alors de mettre un terme à la violence. La responsabilité de la guerre ou de la paix serait le fait des élites. Cette explication domine l'époque moderne jusqu'au début du XXème siècle. Et l'on sait combien les princes occupent une place de choix dans les contes de nos enfants ! On ne sera donc pas surpris d'y retrouver souvent cette explication de la guerre que nous désignons comme la guerre des princes.
Géopolitique, la guerre prendrait ses sources dans les territoires et les peuples. La plupart des conflits seraient ethnico-religieux ou révolutionnaires, ou bien même une combinaison des deux types. Les combattants chercheraient leur légitimité dans des identités collectives perçues comme inconciliables ou dans le sentiment de menace et d'oppression. La résolution des crises passerait par la gestion des représentations identitaires et des idéologies et par l'éducation collective. Leur responsabilité serait communautaire. Cette conception perce au XXème siècle.
Géoéconomique, la rivalité s'inscrirait en priorité dans les relations économiques. Lutte extrême, sa virulence serait exacerbée par la mondialisation. L'affaiblissement des Etats et du droit international ne permettrait plus de réguler cette violence. La seule voie de recours pourrait prendre la forme d'une exigence morale et de l'autorégulation par les acteurs économiques de leur appétit de profit. La responsabilité serait à la fois sectorielle et individuelle.

[490] CORVISIER André, COUTEAU-BEGARIE Hervé, *La guerre, essais historiques,* Perrin 1995 , pp 3-4.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Si nous plions à ces catégories les 149 ouvrages concernés par notre analyse de contenu, nous trouvons la répartition suivante :

65. tableau : les cause de la guerre dans le corpus contemporain pour enfants

en nombre de titres et pourcentage sur 149				
Guerre du moi	Guerre des princes	Guerre des peuples	Guerre économique	Guerre sans cause
15 (10%)	25 (16,7%)	17 (11,4%)	6 (4%)	86 (57,9%)

Les conceptions qui évitent de rechercher des causes aux guerres constituent un champ d'exception dans la pensée occidentale contemporaine. Leur prépondérance dans notre corpus de livres pour enfants (près de 58% des ouvrages) pose question et exige une description détaillée.

2. Les guerres sans cause

Ces livres qui décrivent un conflit sans en mentionner les causes ne semblent, à première vue, ne rien devoir à la nostalgie du conteur, puisque les deux échantillons contemporains démontrent, à cet égard, des comportements similaires.

66. tableau : les guerres sans cause dans les trois échantillons

en nombre de titres et pourcentage par corpus		
corpus ancien pour enfants	corpus contemporain pour enfants	corpus contemporain pour adultes
9 (30%)	86 (57,9%)	16 (53,3%)

Un classement des guerres sans cause par genre littéraire indique cependant une grande stabilité entre textes anciens et contemporains pour enfants, avec un même rapport un tiers-deux tiers entre genres courts et genres longs, comme il apparaît dans le tableau ci-après :

67. tableau : les guerres sans cause par genre littéraire dans les trois échantillons (version synthétique)

en nombre de titres et pourcentage par catégorie dans chaque corpus			
genre littéraire	corpus ancien pour enfants	corpus contemporain pour enfants	corpus contemporain pour adultes
albums, contes	3 (30%)	34 (39,5%)	0
romans, théâtre	6 (60%)	52 (60,5%)	16 (100%)

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Une autre constatation s'impose à la lecture de ce tableau : le choix d'une présentation non causale de la guerre n'est pas majoritairement le fait d'auteurs qui s'adressent à un tout jeune public. Les romans dont l'étendue nous semblait propice à installer une contextualisation nourrie des conflits sont en réalité deux fois plus nombreux que les albums à exposer des guerres sans cause. Cette proportion par genre est en fait celle qui structure l'ensemble du corpus. Il faut en conclure que l'essentialisation des conflits n'est pas la raison majeure d'une présentation non explicative des guerres.
Il nous faut, dès lors, distinguer les guerres dont on néglige ou redoute l'explication, de celles dont on clame l'irrationalité. Ces textes qui présentent tantôt une guerre où l'absence de causes sollicite le sens de l'absurde, tantôt des conflits dont l'origine n'a pas intéressé l'auteur, tantôt des guerres jugées trop complexes pour un exposé littéraire, obéissent à des logiques différentes. Derrière les guerres apparemment absurdes, nous lisons une intention pacifiste et militante de l'auteur contre la guerre. Cette volonté de dénonciation passe souvent, surtout à l'adresse des tout-petits, par une formulation essentialisée des conflits. Derrière les guerres obscures ou négligées, se profile plutôt des auteurs peu attirés par l'effort de documentation historique ou tenus de privilégier d'autres aspects pour leur court récit. Il faut enfin évoquer les quelques récits de guerre qui dénient tout intérêt à la guerre. Tentons d'en comprendre le déploiement à travers des exemples fouillés, choisis dans les trois corpora. Nous verrons alors si une évolution historique cohérente est lisible dans les sous-thèmes de ces guerres sans cause : guerres obscures, négligées, essentialisées, absurdes, inintéressantes.

- **Les guerres obscures**

La guerre est un phénomène jugé comme rationnel, mais trop compliqué, sauf peut-être pour des experts. Auteurs, narrateurs et personnages choisissent alors d'en taire les causes. Il s'agit ici de modestie, plus que de pacifisme, devant un fait social très complexe. Deux romans contemporains pour enfants représentent cette tendance minoritaire.

Dans (63) *Les enfants de la lune,* un roman de *fantasy* qui s'appuie très longuement sur le contexte de la seconde guerre mondiale, les causes de la guerre ne sont pas abordées. Ce silence peut être interprété comme une forme de prudence face à la science historique, dans un récit au registre un peu moraliste qui propose, par exemple, un commentaire répété sur Hiroshima ou sur le fait que le héros ait tué un soldat ennemi pour se défendre.

Le récit de (241) *Rouge braise* propose à plusieurs reprises des discours des personnages principaux, comme la petite Dounia ou sa grand-mère, dénonçant ou déplorant la guerre. Le décor est contextualisé en détails : restriction alimentaire, mode vestimentaire de l'époque, messages émis par Radio Londres…etc. En revanche, aucun élément d'explication n'est mentionné pour le déclenchement de la Seconde guerre mondiale. Le scénario, par ailleurs assez peu vraisemblable et faiblement cohérent, ne donne pas l'impression d'un effort particulier de documentation historique de la part de l'auteur.

Dans le corpus contemporain pour enfants, les guerres obscures sont très rares, soit que l'intention pacifiste soit généralement plus nette, soit que les porteurs de parole dans cet espace s'estiment habituellement plus compétents pour expliquer les conflits. Le nombre d'ouvrages de fiction pour enfants sur le thème guerrier qui comporte un supplément pédagogique et historique donne du crédit à cette deuxième explication. L'importance du pacifisme, responsable de la première hypothèse, sera démontrée un peu plus loin.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Ce courant des guerres sans cause est en revanche considérable dans le corpus contemporain pour adultes. C'est là un point divergent dans l'écriture actuelle sur la guerre. (A20) *Le tortionnaire,* un roman sur la guerre d'Algérie, écrit par un ancien officier d'active, ne situe jamais la cause du conflit. Comme dans le cas de (A6) et (A13), également rédigés par des spécialistes de la guerre, journalistes cette fois, cette question n'est pas abordée, comme si elle ne pouvait de toutes façons que rester sans réponse convaincante. Dans le cas de (A 13) *La Ligne de flottaison,* le héros et l'auteur de ce roman sont journalistes de guerre. Le récit pourtant renonce à situer la cause de la guerre. Il semble que la connaissance intime de conflits variés a découragé chez eux l'intention de leur donner une explication forcément simplificatrice. On retrouve cette suspension du jugement dans (A6) *Démon,* également écrit par un journaliste de guerre. Dans *La Ligne de flottaison,* le narrateur insiste sur la relativité des guerres. Son héroïne s'insurge sur la propension à essentialiser cette notion et à considérer que l'expérience de guerre aurait quelque chose d'universel qui pourrait être abordé comme une seule catégorie morale :

> « je déteste cette idiote idée que toutes les guerres touchent tout le monde, cette stupide philosophie cosmique de la guerre et tous ces stupides alibis (p 200)… »

- **Les guerres négligées**

L'auteur d'un livre pour enfants ne dispose que d'un bref espace textuel et conceptuel pour s'exprimer. Contraint de synthétiser et de sacrifier beaucoup, il préfère négliger l'explication de la guerre, sans pour autant refuser de la croire possible. Il choisit de se concentrer sur des aspects qui lui paraissent plus importants. Il est intéressant de lister ces domaines de prédilection qui font passer les causes du conflit à la trappe.

Cette réaction d'auteur est très bien attestée dans le corpus contemporain pour la jeunesse et ouvre plusieurs thèmes. Son emploi principal, cependant, fait partager au lecteur la naïveté des personnages, un lieu commun lorsque le héros est un enfant. L'absence assumée d'une explication du conflit expose l'ignorance des acteurs de l'intrigue. Ce silence revendiqué contribue à la dramatisation du récit.

(268) *Toro ! Toro !* Dans ce roman, Michael Morpurgo, pourtant familier de la guerre –il a été militaire de carrière- et auteur de nombreux récits de guerre contextualisés à destination des enfants, ne s'est pas étendu sur la cause de la guerre civile espagnole. Il effleure, page 44, la responsabilité du général Franco, mais préfère tout au long du roman suggérer que son jeune personnage, âgé de 6 ans, ne comprend pas la raison du conflit. L'enfant décrit ainsi l'attaque aérienne de son village :

> « C'était comme si un dieu vengeur frappait le village de ses poings, chaque coup envoyant dans l'air un panache de feu jusqu'à ce que tout le village soit recouvert d'un linceul de fumée (p 74). »

(22) *La guerre d'Eliane* : la métaphore climatique domine ici aussi la conception de la guerre. La petite Eliane, âgée de six ans, ne parvient pas à se figurer ce qu'est la guerre. Elle la rapproche de la sensation du froid : « La porte à peine franchie, le froid gifla Eliane qui crut comprendre toute la violence du mot « guerre » (p 46). »

(174) *Même pas juif !* Le garçon tsigane est si petit et si inexpérimenté quand survient la guerre qu'il ne comprend rien aux événements. Tout lui est prétexte à s'émerveiller. Lorsque les Allemands entrent en défilant dans Varsovie, il est enthousiasmé par le défilé :

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Le défilé des Bottes Noires a été interminable. Plus tard, Youri m'a dit que la rue où il avait eu lieu était si merveilleusement large qu'on ne l'appelait pas une rue mais un boulevard […]. La foule a lancé une unique fleur blanche. Elle a rebondi sur le flanc métallique d'un tank avant d'exploser en une pluie de pétales. Comme je n'avais pas de fleur, j'ai jeté mon fromage (p 36). »

Dans ce passage, l'auteur a recours à la métaphore climatique qui identifie la guerre à l'orage dans les récits insistant sur le caractère absurde de la guerre. Mais il renouvelle le stéréotype en l'intégrant à la fois dans la vision ingénue du monde qui est celle du petit Misha et dans le séquencement dramatique :

> « Le grondement sourd était de plus en plus fort, maintenant, au point de commencer à couvrir le martèlement de tambour des Bottes Noires. Pour moi, le tonnerre était toujours venu du ciel, mais celui-là venait de sous mes pieds. La rue elle-même en tremblait. C'est alors que je les ai vus …
> - Youri ! me suis-je écrié.
> - Les chars, a-t-il expliqué (p 36). »

(284) *Une jument dans la guerre :* même si les guerres qui suivent la Révolution française reçoivent un embryon d'explications historiques dans le roman, cet exposé est rapidement expédié, exposant l'ignorance qui régnait alors dans les campagnes :

> « Les échos du monde parvenaient assourdis, sur ce dos arrondi de la montagne vosgienne : on était si loin de tout…
> Tout de même, les gens savaient l'essentiel : que le roi n'avait pas su y faire avec le peuple de Paris, que ce peuple s'était révolté, qu'il avait renversé le roi et lui avait coupé la tête. Et que depuis c'était la guerre contre les trois quarts de l'Europe (p 9). »

Le manque d'informations condamne les personnages du roman à essentialiser la guerre, figurée sous la forme conventionnelle du monstre :

> « Après ces victoires, la guerre s'était calmée, comme un monstre qui se repose (p 10). »

Ce jeu entre un auteur compétent à lire la complexité des entrées en guerre et des personnages ignorants est également exploité dans le corpus pour adultes. Les Roms décrits dans le roman (A27). *Couleur de fumée* peinent à comprendre le fonctionnement de la société hongroise. Aucun d'eux, même parmi ceux qui ont fait la première guerre mondiale, même le jeune narrateur qui a été à l'école, ne prend la mesure de la guerre qui ravage l'Europe. Leur naïveté et leur innocence les portent à accueillir avec enthousiasme l'annonce déguisée de leur déportation vers les camps d'extermination.

La négligence volontaire dont le narrateur fait preuve à l'égard des origines du conflit puise à l'occasion, non dans les compétences, mais dans les angoisses du personnage principal. Le jeune héros du roman pour pré-adolescents (49) *Coup de foudre* ne sait pas grand-chose de la guerre qui a meurtri Lulla, la jeune convalescente bosniaque dont il tombe amoureux :

> « Je ne comprends rien à cette guerre. Je sais qu'il y a les Serbes, les Croates, les Bosniaques, c'est tout. Je sais aussi qu'il y a des snipers qui tirent sur n'importe qui. Peut-être que Lulla s'est pris une balle perdue. Mon œil a viré au vert amande, ça l'a fait rire. Moi ça m'a fait mal (pp 44-5). »

Alors qu'il se passionne pour tout ce qui touche à Lulla, qu'il se décide à lire *Le grand Meaulnes* parce qu'il a vu ce livre entre ses mains, curieusement il ne cherche pas à approfondir les causes et le déroulement de la guerre qu'elle a subie. Il en aurait pourtant facilement l'occasion, puisque son père est en train d'écrire un roman sur le sujet. En fait tout ce qui concerne la guerre le bouleversant, il préfère l'ignorer :

> « Le roman que papa est en train d'écrire se passe à Sarajevo ! C'est l'histoire d'une journaliste française : elle est tombée amoureuse d'un Bosniaque qui a perdu l'usage de ses mains à la suite d'une brûlure de guerre. Lui veut témoigner et écrit un livre avec ses pieds. Cette coïncidence entre son histoire et la mienne me bouleverse. Tout à l'heure, à table, quand

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> papa racontait tout ça, je tremblais d'émotion. Maman a remarqué mon trouble et, pour une fois, elle n'a rien dit (p 45). »

Un pan considérable de ces guerres négligées a pour cadre la seconde guerre mondiale. Tout se passe comme si les auteurs, même expérimentés dans l'explication des guerres dans la fiction, estimaient que ce conflit constitue une exception morale par rapports aux autres expériences guerrières de l'humanité. Un consensus important fait de cette guerre l'expression du mal absolu. Dans ce cas, les causes immédiates restent d'un intérêt secondaire. Puisque l'embarras est moral et non social, il serait vain de s'attacher à décrire les caractéristiques sociales de ce commencement guerrier. Il faut au contraire que le héros se concentre sur la réaction morale qu'il doit avoir dans cette circonstance. Cet état d'esprit conduit les producteurs de fiction guerrière à proposer à leur lecteur des romans bâtis sur des situations-problèmes. (245) *Les sabots* figure dans cette catégorie. Rémy a 17 ans quand ses parents décident de porter secours à Martin, un résistant de son âge, blessé. Les nazis, alertés, exécutent son père et déportent, outre tous les hommes du village, Rémy et sa mère. En camp de concentration, Rémy tente de survivre pendant une année, aux côtés de Martin qu'il hait et d'autres résistants dont il se fait des amis. Dans le camp, l'entraide s'organise entre détenus. A la libération, Rémy retrouve sa mère et sa sœur, dans un village déchiré par la rancune. Il se réconcilie enfin avec Martin. Dans ce roman, pourtant très documenté, le narrateur ne remonte pas aux causes de la seconde guerre mondiale. Il campe, en revanche, un résistant de 17 ans qui se satisfait d'une explication rapide face à un conflit dont la complexité lui échappe :

> « Je veux rejoindre mon frère. Lui sait pourquoi on se bat. Moi je sais seulement qu'il y a des soldats d'un autre pays dans mon pays et c'est insupportable (p 28). »

Les héros et le narrateur de (68) *Entre les lignes* ne se préoccupent pas davantage de rechercher des causes à la guerre. Elle est là et il faut s'en accommoder, sans tomber dans l'indignité. Il ne s'agit pas d'une facilité, dans un roman subtil qui fait de l'enfant un protagoniste équilibré et réaliste. Plus témoin que victime du conflit, il devient héros à la fin du roman. Son acte de courage reste cependant réaliste et ponctuel : il finit d'assommer un gendarme qui menaçait son ami Pieau, le vagabond qui fait de la résistance à sa manière dans la France de Vichy. Le jeune Augustin observe les comportements des adultes en guerre et sa compréhension va bien au-delà des apparences. C'est ainsi qu'il devine la vraie personnalité du collecteur de peaux de lapin Pieau, ex-instituteur passionné de théâtre, déserteur de la première guerre mondiale et qui manie la dérision et la mise en scène comme une arme terroriste à l'encontre des Allemands et de leurs collaborateurs. La guerre et la rencontre qu'elle permet avec le marginal Pieau aura pour effet secondaire de décider de la vocation théâtrale du jeune héros. L'ouverture et l'épilogue du roman le montrent adulte dans sa loge d'acteur.

Nous retenons que l'appréhension de la seconde guerre mondiale sous un angle essentiellement moral a pour effet d'encourager la participation du héros à l'action violente.

L'échantillon de livres anciens pour la jeunesse offre plusieurs exemples de cette négligence volontaire de la rationalité de la guerre au profit de la promotion d'un comportement moral dans la guerre. Deux textes portant sur la deuxième guerre mondiale et un sur la guerre froide s'inspiraient de cette conception. Citons d'abord (P3) *Coups de main en Crète*. Dans ce très court roman, l'installation du contexte historique et géographique occupe une très large place. L'auteur s'abstient pourtant de donner une cause à la guerre, se concentrant sur le courage dans l'action. Il en va de même pour (166) *La maison des Quatre vents*. Ce roman, écrit en 1945, sur la vie quotidienne sous l'Occupation est peu soucieux de décrypter les causes de la guerre, mais plutôt de trier les comportements légitimes et illégitimes dans la guerre, en listant

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

les types sociaux représentés par les résidents d'un immeuble parisien. Il est évident que ce point de vue moral porté sur le comportement *in bello,* plutôt que sur le *jus ad bellum,* a pour effet d'exalter des vertus héroïques. Ce pan de la fiction se situe donc à l'opposé de l'idéal pacifiste. Il déculpabilise l'action guerrière en la justifiant. (P7) *Langelot, agent secret* en est un exemple frappant. Dans la guerre secrète qui oppose la France à une puissance étrangère inconnue du lecteur, la cause n'est pas mentionnée. Le narrateur s'efforce cependant de convaincre le lecteur que la bataille menée par les services spéciaux est la seule forme de guerre propre contemporaine. C'est la teneur du discours introduit dans le premier quart du roman :

> « Vous, les stagiaires, il va sans dire que vous êtes les bienvenus. Vous avez choisi le plus beau métier du monde. Celui qui nécessite un emploi total de toutes les possibilités de la personne humaine. Celui qui, à l'époque des bombes H, des camps de la mort, des destructions massives, permet encore à un homme seul de défendre efficacement sa patrie en faisant un minimum de mal à l'humanité. Bravo (p 59). »

- **Les guerres essentialisées**

Il en va tout autrement avec les guerres essentialisées. Dans le livre pour les moins de 12 ans, la présentation universalisée de la guerre concurrence, quoique faiblement, les aspects contextualisés des conflits. Il s'agirait de La Guerre, plutôt que des guerres. Dans les productions destinées aux petits, la guerre est parfois présentée comme un phénomène universel, auquel toute l'humanité serait condamnée de la même manière.

Les procédés qui essentialisent la guerre sont variés. Citons la figuration des combattants sous forme d'animaux, de monstres, mais également le recours fréquent à l'uchronie. L'illustration souvent trahit le propos en laissant filtrer quelques références culturelles ou géographiques reconnaissables. Le texte rencontre moins de difficultés à opacifier les modèles et les cadres de l'expérience.

On ne sait rien du conflit qui a traumatisé le petit héros de l'album (25) *Bouche cousue*. L'illustration le fait vivre dans un village, peut-être du Proche Orient, dominé en tout cas par un minaret de facture proche-orientale. Quand au conflit, le texte le mentionne sous une forme définie, "la guerre". Cette désignation essentialisée est également celle de "l'enfant", "le chat", "le chemin" et de tous les personnages de ce conte structuré comme une comptine.

Dans l'un des rares albums à s'être intéressés aux attentats du 11 septembre, (83) *Le géant de la grande tour,* la cause du conflit n'est pas évoquée. Le seul ancrage dans la réalité est amené par des images de gratte-ciels qui rappellent New York.

(164) *Madassa* est un album sur le traumatisme. Le conflit qui a blessé le petit garçon, Madassa, n'est ni expliqué, ni désigné. Il n'est mentionné dans le texte que sous la forme définie et abstraite de 'la guerre'.

Cet effort strict pour essentialiser la vision guerrière est une innovation du corpus contemporain pour l'enfance qui doit peu à la nostalgie du conteur. L'échantillon ancien n'y recourt pas volontiers et n'offre qu'un seul exemple. Il s'agit d'ailleurs d'un cas très intéressant, celui d'un album de propagande vichyste. (P29) *Six petits enfants et treize étoiles* exalte le personnage salvateur du maréchal Pétain. Six enfants sont, comme leur région, victimes d'un terrible orage qui détruit tout. Un vieil homme, semblable à un chêne, agite un bâton étoilé pour dispenser 13 étoiles qui fournissent des moyens pour réparer les dégâts de

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

l'orage. La guerre n'y est évoquée que de manière implicite sous la forme d'un orage et surtout grâce à une illustration en double-page sans texte d'une grande expressivité violente qui tranche avec les images un peu mièvres de l'album. L'essentialisation du conflit est, dans ce livre, la solution trouvée par les producteurs de l'album pour dire la guerre sans mentionner un ennemi avec qui ils ont noué un lien de collaboration. Il s'agit donc là d'un pacifisme très sélectif, dû à un embarras politique précis. Force est de constater que les autres ouvrages du corpus ancien pour enfants, qu'ils soient bellicistes, pacifiques ou pacifistes, ont ignoré les procédés d'essentialisation de la guerre. Si héritage il y a entre les usages littéraires contemporains et anciens, sur ce point, il faut admettre qu'il passe alors par une production datant de l'Occupation et dont les buts politiques ont été depuis désavoués. Nous avions déjà évoqué deux points qui pèsent en faveur de cette sulfureuse filiation :

- la longue prospérité littéraire, dans la fiction pour adultes comme pour enfants, de la métaphore de l'orage, orchestrée par la propagande de Vichy pour couvrir son incapacité à désigner clairement les Allemands comme ennemis ;
- l'absence de purge, au moment de la Libération, dans le milieu éditorial pour la jeunesse en France.

Quoiqu'il en soit, l'essentialisation contemporaine de la guerre s'inscrit généralement, comme les guerres absurdes dont nous nous apprêtons à parler, dans le cadre d'un pacifisme omnidirectionnel et non sélectif.

o Les guerres absurdes

La qualification absurde des conflits relève clairement de l'idéal pacifiste et elle concerne en France un très grand nombre d'ouvrages actuels pour l'enfance. Cette situation rompt avec les tendances générales de l'opinion française, telles que nous en avons décrit précédemment l'évolution.

Il faut d'abord souligner les liens puissants tissés entre essentialisation et dénonciation de la stupidité de la guerre que ce soit dans le cadre d'albums ou de romans. Quelques exemples suffiront à embrasser cette tendance lourde du livre actuel pour les enfants. (142) *L'histoire de la licorne* est un court roman qui présente la guerre de manière essentialisée. Nous ne savons pas dans quel pays l'histoire se situe. Les noms et prénoms de personne font référence à des cultures multiples et différentes : Ivan Zec, Pavo Batina, Tonio Raguz, Frano, Tomas Porec…etc. Le jeune héros ne comprend rien à cette guerre dont les causes ne lui sont pas expliquées :

> « Puis aux premières heures d'un matin d'été, la guerre est arrivée dans notre vallée. J'avais entendu parler de la guerre. Mais je ne savais pas ce que cela signifiait, ni pourquoi il y en avait une (p 60). »

Le héros de l'album (151) *Le loup rouge* est un chien, poussé hors de son destin de chien domestique, par la guerre. Le récit, rapporté à la première personne du singulier par l'animal chien lui-même, est marqué par l'incompréhension face aux événements guerriers dont il témoigne brièvement. Toutes les ressources littéraires de la réduction sont mises au service de la déconstruction du sens, comme dans (221) *Pommes de terre.* L'album démarre ainsi, sans explications. L'ellipse de l'incipit souligne l'ineptie de la situation :

> « Il était une fois, il y a bien longtemps, deux pays, l'un à l'est, et l'autre à l'ouest. Un jour ils se déclarèrent la guerre. »

Avec (211) *Le petit soldat qui cherchait la guerre,* le caractère absurde de la guerre est exposé au début de l'album, dès la quatrième double-page. L'explication de la guerre que donne au chat-soldat Eustache le vieil aveugle est tautologique. La cause de la guerre, c'est ici le soldat lui-même :

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Le jour se lève lorsqu'il rencontre enfin quelqu'un.
> 'Bonjour Citoyen ! Je cherche la guerre. Pouvez-vous me dire où elle se trouve ?'
> 'La guerre ? Par ici… par là… Ne vois-tu pas qu'elle est partout où tu vas, soldat de malheur ?' »

Que ce soit la figure récurrente du monstre géant ou celle d'un jeu gigantesque dont l'homme serait l'objet, le thème de l'absurdité est souvent sous-tendu par l'idée d'une manipulation de l'humanité par une intelligence supérieure invisible et indifférente aux souffrances humaines. L'image du monstre remplace, sans grande variation notable, l'explication symbolique antérieure aux philosophes rationnels de la guerre, comme Grotius et Hobbes. Ces derniers avaient tenté d'arracher la guerre à la conception courante d'une malédiction divine pesant sur les sociétés. Parmi les très nombreuses comparaisons ou métaphores monstrueuses, mentionnons (275) *Un été entre deux feux.* Ce roman historique fait une très large place à la documentation. Cette dernière est présente, comme c'est souvent le cas, sous forme de dossier final. Mais, fait plus remarquable et plus rare, de courtes fiches documentaires ont été introduites en début de plusieurs chapitres. En dépit de cet indéniable effort de contextualisation, la partie fictionnelle du roman n'offre aucune bribe d'explication sur le déclenchement de la Seconde guerre mondiale. La guerre y apparaît au contraire sous la forme d'un monstre qui l'essentialise :

> « La guerre est là comme un énorme monstre qui poursuit son œuvre de mort (p 142). »

Quant au simulacre du jeu et de sa cruauté, c'est encore un roman historique qui l'évoque avec le plus de précision, (179) *Mon ennemi, mon amour.* Deux conceptions des causes de la guerre se heurtent dans ce roman. Dans le court prologue qui situe le récit dans le contexte historique de la guerre de 1870, l'auteur affiche une guerre dont la responsabilité incombe clairement aux princes, Otto von Bismarck, pour la Prusse, et Napoléon III pour la France. Mais dans le roman qui suit, la guerre est intégrée dans un système sans cause. Représentée par la boule dans un jeu de quilles géant, elle malmène sans raison les hommes et nul ne sait, dans le texte, qui mène cette boule. Telles sont les pensées de Louise quand elle tient le registre des blessés entrant et sortant de l'hôpital :

> « Elle reprend sa besogne. Avec difficulté, dégoût, presque. Les entrants dont elle consigne les identités sont les perdants d'un jeu sinistre. Les quilles renversées par une grosse boule appelée 'Guerre'. Alors, au fond, elle n'en veut même pas au gars de Belleville… (p 59). »

La plus grande partie des livres se référant à la guerre absurde s'organise autour de deux périodes historiques privilégiées, la première guerre mondiale et la Shoah. Dans les deux cas, nous observons un consensus profond parmi les producteurs actuels de livres pour la jeunesse en France pour accompagner ces temps de souffrance d'une référence au non-sens de la guerre.

L'absurdité du conflit est un schéma récurrent pour les livres sur la première guerre mondiale. Nous aurons l'occasion de vérifier, au cours de chapitres à venir, combien l'écriture fictionnelle de cette guerre est en France une activité ritualisée qui laisse peu de marges d'initiative et d'innovation aux auteurs et aux illustrateurs. Parmi ces conventions littéraires, figure d'abord l'ineptie de l'engagement et elle est souvent introduite avec lourdeur et platitude dans les récits, comme ici, dans (171) *La marraine de guerre.* Etienne, le poilu, évoque sa découverte de la vie dans les tranchées :

> « L'initiation à la vie des tranchées, la boue, la vermine, ces gaz qui tuent les hommes comme des rats au fond de leur trou, l'attente terrible qui précède les combats, la Marne, les Eparges, Verdun… Et cette question jusqu'alors demeurée sans réponse : pourquoi (p 13) ? »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

L'auteur de (228) *La prophétie de l'oiseau noir* fait preuve d'une même maladresse dans l'exécution de la consigne. Dans l'un de ses rêves, Alexandra est interrogée par une mystérieuse voix. Ce dialogue angoissé souligne l'inanité de la guerre :

> « Elle se remet à crier :
> - Pourquoi fait-on la guerre ?
> Je ne sais pas quoi répondre.
> - Qu'est-ce que cela veut dire ?
> Je ne sais pas quoi répondre (p 201). »

Le thème du non-sens est parfois inséré dans le récit, sans tenir compte de la psychologie du personnage principal. Ce traitement incongru est patent dans (119) *Le journal d'Adèle*. L'adolescente qui tient son journal se destine à l'enseignement. Intelligente, curieuse, avertie, elle serait susceptible d'analyser les causes de la Première guerre mondiale. Mais, dans ce roman, le conflit demeure une réalité sans cause dont seule la référence récurrente à l'orage permet de rendre compte :

> « Samedi 1er août 1914. Le soir. Ca y est, c'est la guerre […] Voilà on peut dire que la guerre a fauché les hommes en pleine moisson. C'est comme si l'orage d'été venait enfin d'éclater. On comprend ce que la terre portait dans son ventre : la guerre (p 8) ! »

La guerre y apparaît comme portée par la nature elle-même. Cette conception n'est pas sans contradiction, puisque plus loin dans le roman la référence à la nature et aux oiseaux en particulier représentera la principale contre-valeur à la guerre.

Les éditeurs ambitionnant souvent un usage en classe de leur production de fiction sur des périodes figurant aux programmes d'histoire de l'école primaire ou du collège, il n'est pas rare de trouver adjoint au récit imaginaire un apparat documentaire ou pédagogique. Ces ressources informatives tranchent singulièrement avec le traitement par l'absurde du texte fictionnel. Ce divorce affecte (144) *L'horizon bleu.* Ce roman sur la Première Guerre mondiale qui s'adresse à des enfants déjà grands s'appuie sur une documentation historique solide. L'ouvrage précise d'ailleurs à la dernière page qu'un dossier pédagogique est mis à la disposition des enseignants sur le site de l'éditeur. Pourtant, dans ce récit où la chronologie est précise, les lieux bien identifiés et où le narrateur parle par l'entremise d'adultes conscients et avertis, les causes de la guerre sont noyées dans l'imprécision. La responsabilité du conflit est attribuée à une instance mystérieuse et fantomatique qui ne semble pas de nature humaine, comme l'atteste cette phrase isolée du reste du texte et qui figure seule sur la page 29 : « Ils viennent d'ouvrir les portes de l'enfer. » Les ouvrages de cette veine abondent dans le corpus contemporain. Nous ne prendrons qu'un seul autre exemple, (107) *Il s'appelait… le soldat inconnu.* Le roman raconte la courte vie de François tué à Verdun à l'âge de vingt ans. Les premiers chapitres sont consacrés à son enfance villageoise et particulièrement à ses jeux de guerre. Bien que le récit de fiction soit prolongé par une notice historique et une chronologie, le texte romanesque penche pour une guerre sans explication rationnelle, entre jeu et haine, comme l'atteste ce dialogue entre les deux jeunes héros :

> « - La guerre ! Non… qu'est-ce qui te fait croire ça ?
> - Mon père m'a expliqué que l'Europe était en pleine ébullition. Les Allemands, les Russes, les Français, les Anglais… tout le monde a l'air de vouloir se battre, comme si c'était un jeu.
> - Mon père à moi, il m'a dit que ce serait pas un mal qu'on prenne notre revanche sur 1870.
> - L'autre jour, j'ai assisté à une manifestation des Revanchards. Certains avaient la bouche déformée par la haine, comme des bêtes (p 44). »

La déclaration de guerre est annoncée par une métaphore climatique, un lieu commun de l'évocation guerrière :

> « Lucie n'oubliera jamais ce samedi 1er août 1914. La journée a été magnifique, pas trop chaude, tempérée par une douce brise, si paisible que lorsque la nouvelle tombe, à dix-huit

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> heures, c'est comme si la foudre s'abattait dans un ciel d'azur. La voisine l'apporte comme une bourrasque (p 47). »

Le rejet des causes de la guerre constitue un motif structurant des livres de fiction sur la persécution et l'exécution des juifs pendant la seconde guerre mondiale. Dans (61) *Les enfants aussi*, Dinah, la jeune narratrice juive incrimine clairement la responsabilité d'Hitler dans les malheurs qu'elle vit. Elle mesure aussi la bêtise et le racisme de nombre de ses voisins, mais au fond elle n'y croit pas. Pour elle, la guerre est absurde et le texte reflue vers le champ lexical du jeu :

> « Les étoiles ne doivent pas savoir que la terre est habitée, elles distinguent seulement une boule qui fait la toupie. Si les gens comprenaient vraiment que nous n'avons pas d'autre maison que cette petite planète qui roule dans l'espace, se feraient-ils encore la guerre ? (p 53) »

Dans (229) *Quand Anna riait*, un récit ayant pour cadre la Seconde guerre mondiale et la Shoah, l'auteure s'est interessée aux effets, mais pas aux causes, un choix fréquent dans les romans traitant de la Shoah, même lorsque le récit de fiction est supposé se situer longtemps après les faits, comme ici. Deux cousins intrigués par le passé de leur grand-père découvrent peu à peu qu'il était amoureux à 16 ans d'une jeune voisine Anna qui a disparu dans la rafle du Vel d'Hiv. Grâce à internet, ils localisent Anna qui a survécu aux camps et vit en Israël. Ils organisent les retrouvailles des deux vieux amoureux.

Dans la même mesure que les textes sur la guerre des tranchées, les fictions sur la Shoah empruntent la voix du témoignage. Le contraste est donc saisissant entre une volonté de rattachement à la réalité qui passe souvent par l'ajout d'encarts documentaires et la déréalisation par l'absurde. Ainsi (44) *Compte les étoiles* ne fournit pas d'explication à l'entrée en guerre de l'Allemagne nazie contre les autres pays européens, alors que l'auteur explique dans une postface qu'elle s'est inspirée de faits de l'histoire danoise. Le cas est encore plus évident avec (139) *L'étoile jaune*, un récit plus documentaire que fictif puisque retraçant un épisode véridique de l'histoire du Danemark. Le lecteur reste surpris de voir présentée la guerre comme un événement sans cause ni préparation. Les métaphores climatiques associées à la guerre tranchent sur le détail du contexte historique : « folie guerrière des hommes », « le tonnerre des hommes », « la tempête de la guerre »…

L'explication de cette tension inconciliable, dans les textes pour enfants sur la Shoah, entre une réalité dont on martèle le caractère véridique et un événement que l'on tient à maintenir hors d'atteinte de la raison, accompagne l'un des livres de notre corpus. Le texte de l'album *La grande peur sous les étoiles* (87) ne mentionne pas de causes pour la guerre. En revanche, Claude Roy fait de cette question qu'il garde volontairement ouverte le cœur de sa préface. Pour lui, définir des causes à la guerre c'est entrer déjà dans la voie dangereuse de l'apologie :

> « Mais dans *La grande peur sous les étoiles*, c'est la question fondamentale, le 'Pourquoi' premier qui est posé. Pourquoi la haine ? Pourquoi le mal ? Pourquoi la cruauté des uns et l'indifférence des autres ? Peut-on répondre à la question ? Mais peut-on ne pas la poser ? Ce que cette histoire nous rappelle, c'est qu'il n'est jamais trop tôt pour poser, se poser, les vraies questions, les interrogations premières, qui maintiennent le cœur en éveil, et empêchent de prendre son parti de l'injustifiable. »

Ce parti pris des guerres absurdes est absent de l'échantillon ancien de littérature enfantine. S'il apparaît une ou deux fois parmi la sélection de romans d'aujourd'hui pour les adultes, c'est en dehors du contexte de la première et de la deuxième guerres mondiales. Le début de (*A1) Algérie, Algérie !*, un roman sur la guerre de décolonisation de l'Algérie propose deux explications au conflit, l'une socio-économique et l'autre politique. La responsabilité de

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

l'exploitation économique des Maghrébins par les colons et le rôle des hommes politiques français est assez longuement mise en scène. Pourtant le narrateur feint de croire à une autre hypothèse qui conclut ces premiers chapitres sur les circonstances de la guerre. La juxtaposition de deux histoires de mouches, à 130 ans d'écart, crée ici une forme absurde de causalité dont l'importance est soulignée par sa place en fin de chapitre :

> « Sous le directoire, la Régence d'Alger avait livré des denrées à l'armée française pour la campagne d'Italie, mais la dette n'avait pas été totalement remboursée. Au cours d'un entretien entre le consul de France et le dey d'Alger, la conversation s'envenima pour des questions de gros sous. En guise de soufflet, le dey appliqua un coup de chasse-mouches au consul. Le revers était cuisant, le sort en était jeté. Charles X temporisa, mais il tenait là comme un motif d'intervention. Et il n'oublia pas. Trois ans plus tard, le plat était froid : commençait la conquête de l'Algérie.
>
> L'insecte importun vrombissait dans le bureau. Il joua de moins de chance que le combiné du téléphone. Lorsqu'il vint se poser une énième fois sur le rapport Wuillaume, le président eut la main leste et, d'un geste rageur, écrasa la mouche.
> Puis René Coty s'en alla présider son gala de charité (pp 26-27). »

Mais le narrateur ne croit pas vraiment à cette guerre qui prend la mouche. Il s'amuse de la coïncidence. Il manque à sa conception de la guerre, pour être absurde, la gravité et la conviction qui habitent ses confrères qui ont des enfants pour lecteurs. L'échantillon pour les adultes, en phase avec les tendances récentes de l'opinion française, aborde le fait guerrier sous l'angle de la rationalité. Le sens de l'absurde qui caractérise un segment considérable du livre de guerre actuel pour enfants fait exception à l'actualité des représentations littéraires en France. Sans être pour autant nostalgique des livres pour enfants produits autrefois, il n'est pas en phase avec son temps. Il est probable qu'il ait plutôt puisé ce stéréotype largement partagé par les producteurs du livre de jeunesse dans la bande dessinée pour adultes des années 1970 sur le thème guerrier. Il nous reste maintenant à évoquer ces singulières guerres sans cause qui débouchent sur un désintérêt apaisé pour la guerre.

- **Les guerres sans intérêt**

Rares sont les livres de notre corpus contemporain pour enfants qui concluent que la guerre n'est pas au centre de la réalité, comme nous l'avions constaté déjà dans (85) *Gisella et le Pays d'Avant* et que les malheurs qu'elle suscite sont finalement sans grande conséquence pour l'homme. Trois ouvrages atypiques de notre corpus éclairent pourtant cette conception relativiste.

(266) *Thirrin princesse des glaces* est l'un d'eux. La guerre, dans ce roman de fantasy, est déclenchée par la volonté de puissance de certains princes et il faut tout le courage et la sagacité politique de la princesse Thirrin pour sauver son petit royaume de la menace. Mais les princes ne sont que l'élément déclencheur du destin. La guerre proprement dite n'a pas de cause rationnelle. Ce roman de farouches batailles n'est en rien une condamnation de la guerre. Là encore, c'est la métaphore climatique qui rend compte de la place de la guerre dans la vie des hommes :

> « Ces présages marchent par cycles. Ma mère m'a dit que la dernière fois que les neiges étaient en retard, il y a eu une famine et la fois d'avant, la maladie. Cette fois, ça doit vouloir dire la guerre (p 92). » prévient le sorcier Oskan.

Pas de rébellion non plus dans (252) *Sauterelle*. La guerre ici est une contrainte subie qui vient régulièrement affliger les hommes et sur laquelle il convient de ne pas se poser plus de questions qu'il n'en faut :

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Trois ans plus tard, le 3 septembre 1939, l'Angleterre était contrainte, une fois de plus, de déclarer la guerre à l'Allemagne et ses jeunes hommes dans l'obligation de prendre les armes (p 47). »

L'essentiel est ailleurs, dans l'observation et l'amour des rythmes naturels, comme Sauterelle, le garçon handicapé mental, démontre si bien, lui qui sait être heureux presque tout le temps. Une fois acquise cette conviction, la mort n'est plus qu'un phénomène naturel qui ne fait pas obstacle au bonheur. Cette pensée soulage le chagrin du père de Sauterelle, lorsque celui décède à seize ans d'une crise cardiaque :

> « Le berger souleva Sauterelle, le hissa en travers de ses épaules comme il eût fait d'une brebis morte et repartit vers sa cabane, suivi des deux chiens. […] Un long moment, il resta immobile, contemplant le visage de son unique enfant. Sur les lèvres du mort flottait son étrange sourire oblique.
> - Il est heureux, dit Tom aux chiens qui le regardaient. Dieu merci, il est heureux (p 146). »

Pour le héros de (73) *Le fantôme des Cassegrain*, la guerre a toujours été là. Elle n'a pas de cause, elle fait partie de l'ordre des choses et n'est pas plus mauvaise qu'une autre :

> « Juste songeait qu'il vivait depuis toujours parmi les soldats. Il était pratiquement né sur un champ de bataille, car sa mère, une vivandière, suivait partout les troupes pour leur vendre du rhum et de la soupe. Aussi loin que remontaient ses souvenirs, ce n'étaient que roulements de tambour, sonneries de trompettes, et tintements de gamelles… (p 8) »

Ce regard distancé sur la guerre est totalement absent de notre échantillon de livres anciens pour les enfants. Un roman pour adultes y fait, par contre, référence, même si le registre est plus tragique que dans les trois romans pour jeunes adolescents que nous venons de mentionner. Dans (*A4) La baie d'Alger,* la cause de la guerre de décolonisation de l'Algérie selon le narrateur est exposée, comme c'est souvent le cas, dans les premières lignes du roman. Le héros, un pied-noir de quinze ans, croit savoir dès 1954 que le sort de son pays est scellé. Il n'analyse pas les motifs du conflit dont il est et sera le témoin. Pour lui, cette enquête est inutile. La violence est première. L'histoire en découle et elle est sans grande importance. C'est la géographie qui prime. Cette conviction amène le narrateur à ne pas juger les acteurs du conflit, quel que soit leur choix, car ils ne sont pas responsables :

> « Un jour, le rideau tombera, tout sera démonté. Ce que j'aime et à quoi je suis attaché ne pèse rien. Mon goût du bonheur est une connerie. La réalité, c'est la violence. 'C'est fini.' Ca mettra le temps que ça mettra mais l'issue est fatale. […] Pour me réconforter ou, en tout cas, tenter d'arrêter mes larmes, je me dis que la géographie résiste à l'histoire. La baie qui s'offre à moi s'est offerte, pendant des siècles, aux hommes qui y ont vécu, elle s'offrira à d'autres, dans les siècles futurs, quoi qu'il advienne (p 8). »

Afin de conclure sur ces guerres sans cause, nous voulons souligner que cette notion couvre des conceptions peu unifiées de la guerre et qu'elles ne présagent pas d'une préférence pour un genre littéraire ou un autre. L'apparente similitude que nous avions relevée d'abord entre les deux échantillons contemporains, une prédominance de près des deux tiers pour une approche non causale de la guerre, est finalement erronée. Les deux corpora obéissent à des tendances différentes, en dépit de quelques ouvrages allant dans le même sens.

Les romans pour adultes qui tiennent à distance l'explication du fait guerrier le font principalement pour deux raisons :

- ils respectent trop la complexité des crises guerrières pour se contenter d'une explication succincte ;
- ils jouent sur la logique interne des voix narratives de ceux de leurs personnages qui sont censés vivre dans l'incompréhension de la guerre.

Cette dernière tendance est certes présente dans le corpus pour enfants, mais de manière moins cohérente que dans les œuvres de la littérature générale. Si la majorité des livres de

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

guerre pour enfants rejettent aujourd'hui tout système d'explication à la guerre, c'est pour servir un idéal pacifiste et moral épris d'absolu. La condamnation de la guerre interdit alors de trouver à cette activité des circonstances atténuantes. Les périodes historiques les plus consensuelles pour la promotion de la guerre absurde sont à rechercher dans la première guerre mondiale et la Shoah. Cette lecture pacifiste, sans référence à l'histoire ou à l'économie, n'a pas trouvé ses modèles dans la littérature ancienne pour les enfants, si ce n'est ponctuellement, avec la métaphore réactualisée de l'orage, empruntée à la propagande vichyste. Le patronage le plus évident de cette version littéraire du non-sens guerrier serait l'essor de la bande dessinée pacifiste des années 1970 qui, à la suite de Jacques Tardi, avait choisi la première guerre mondiale comme principal terrain d'exercice littéraire.

Nous allons à présent interroger les versions explicatives de la fiction guerrière, visions que nous avons regroupées en quatre catégories : les guerres du moi, celles de princes, celles des peuples et celles enfin qui fondent leur raison sur l'économie.

3. Les guerres du moi

Une proportion modeste des producteurs de livres de guerre pour enfants, 10% des livres de notre corpus contemporain, situent volontiers les origines du conflit dans la nature humaine. Ce choix marque un léger retrait par rapport aux comportements des auteurs des deux échantillons témoins. Les recherches récentes de Gérald Bronner sur la diversité des vocations violentes et extrémistes exposent à la contradiction des faits les préjugés courants sur le contexte de pauvreté économique et intellectuelle souvent associés aux individus fanatiques[491]. Les conclusions du sociologue sont en phase en tout cas avec la proportion croissante d'ouvrages de fiction pour adultes qui privilégient les guerres du moi.

68. tableau : les guerres du moi dans les trois échantillons

en nombre de titres et pourcentage par corpus		
corpus ancien pour enfants	corpus contemporain pour enfants	corpus contemporain pour adultes
6 (20%)	15 (10%)	7 (23,3%)

Mettre en avant la nature perverse de l'homme est une explication de la guerre qui semble aux auteurs qu'elle sera accessible aux tout-petits, d'où sa présence dans des albums pour cette tranche de lecteurs. C'est le pari du célèbre (78) *Flon-Flon et Musette*. La guerre n'a pas de causes raisonnables ; c'est un monstre, figuré sous la forme d'un lapin géant, qu'il faut éviter de réveiller. Le fait que la guerre ait l'apparence d'un lapin monstrueux dans un monde de lapins situe bien l'origine de la guerre des hommes dans l'homme.

Il s'agit d'une vision coulée dans la fable et qui prétend se rattacher à une longue tradition explicative. L'auteur allemande de (141) *J'irai avec toi par mille collines,* un témoignage pour adolescents sur le massacre des Tutsis par les Hutus rwandais, fait de cette guerre du moi une caractéristique de la culture africaine. La question ethnique est évoquée longuement dans le récit. Pourtant elle n'est pas présentée comme la cause du conflit. Les auteurs défendent la

[491] BRONNER Gérald, *La pensée extrême. Comment des hommes ordinaires deviennent des fanatiques ?*, Denoël, 2009.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

thèse selon laquelle la guerre s'inscrit dans la nature de l'homme, comme les y inviterait la cosmogonie africaine :

> « Ensuite nous discutions encore longtemps, tous ensemble. Des hommes. De leur capacité à évoluer. De leurs tréfonds. […]
> Et tu m'interromps :
> - Je repense à une histoire […]
> Et tu racontes.
> Dieu, la Mort et le Diable étaient frères et sœur. Ils se querellaient pour savoir qui devait devenir le maître de la Terre, sans parvenir à s'entendre. Ils décidèrent alors de trancher la question autrement. Par une course jusqu'à la Terre. Elle appartiendrait au vainqueur.
> Ils arrivèrent en même temps.
> La Mort aperçut une vieille paysanne, qui habitait sur Terre depuis bien des années déjà. Elle entra dans son corps et en prit possession.
> Dieu et le Diable, qui s'évertuaient à saisir toute la Terre à bras-le-corps, n'en reçurent que la moitié chacun. Aujourd'hui, ils continuent de lutter pour en avoir la totalité.
> Et seule la Mort prend, de façon incontestable, ce qui lui revient (p 170). »

L'interprétation de la guerre sous l'angle du tempérament humain peut-être soit une vision pérenne qui incite à essentialiser la guerre soit une convention sociale provisoire autour d'un conflit particulier. (27) *le calumet de la paix* voit dans la guerre un principe universel. L'auteur le retrouve dans les relations guerrières, mais aussi dans les rencontres sportives, dans les mœurs des animaux qui s'entre-dévorent, au sein du couple et jusque dans le cosmos. Il clôt son album sur la guerre du jour et de la nuit. En revanche, pour Deborah Ellis qui rédige un livre sur l'Afghanistan à la suite d'une visite faite en 1997 dans un camp de réfugiés pour femmes, le choix d'une guerre du moi coïncide avec le système explicatif qui a cours alors aux Etats-Unis à propos de la guerre civile afghane. Au moment où ce roman a été conçu, l'opinion publique américaine était incitée à soutenir l'idée d'une intervention au nom de deux types d'arguments :

- les taliban opprimaient les femmes ;
- les taliban détruisaient les œuvres d'art non musulmanes.

On sait que les attentats de septembre 2001 fourniront ultérieurement à l'administration américaine de nouveaux motifs d'engagement. Dans (200) *Parvana, une enfance en Afghanistan*, les causes de la guerre sont donc à rechercher dans la nature humaine. C'est pourquoi il est si important de cultiver la beauté et de rechercher l'instruction, deux remèdes efficaces pour que chacun parvienne à contrôler ses mauvais penchants. Au début du roman, le narrateur qui prend la voix d'une jeune fille afghane expose de manière caustique les causes psychiques de la guerre civile afghane :

> « Après le départ des Soviétiques, les gens qui leur avaient tiré dessus se dirent que cela ne serait pas si mal s'ils pouvaient continuer à tirer sur quelque chose. Alors ils se mirent à se tirer les uns sur les autres. Kaboul fut dévasté par les bombes. Il y eut des milliers de morts (p 14). »

A aucun moment dans le roman, même lorsqu'elle évoque longuement le massacre de la population de Mazar-e-Charif par les taliban pachtounes, l'auteur ne mentionne les observations généralement convoquées depuis pour commenter l'embrasement de l'Afghanistan, à savoir l'hostilité séculaire entre les communautés ethniques et religieuses.

La plupart des ouvrages destinés aux enfants qui mettent la guerre au crédit de la nature humaine en profitent pour déculpabiliser les acteurs. Ils assortissent leur lecture morale d'une distinction essentielle entre les hommes et les animaux. La guerre des hommes, pour destructrice qu'elle soit resterait un jeu sans conséquence si les hommes avaient le bon sens d'en protéger les autres êtres vivants. (39) *Le chien, le général et les oiseaux* n'offre pas une vision accablante de la guerre et des combattants. Soldats et généraux, qu'ils soient russes ou

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

français, sont traités dans le conte avec la même tendresse. Chacun fait ce qu'il a à faire. Mais si la guerre entre les hommes est légitimée par la nature humaine, il convient de ne pas y mêler les autres êtres vivants. S'y risquer est une grave transgression. Elle fait entrer la guerre dans l'âme de l'homme, comme l'expérimente le pauvre général taraudé de cauchemars. Ce sont deux états psychiques. La fable se clôt sur la satisfaction du général qui a retrouvé la paix, dit-il, après avoir libéré les oiseaux et s'être, du même coup, libéré de son sentiment de culpabilité.

Car les animaux, eux, sont totalement innocents, voici pourquoi ils doivent être tenus à l'écart des combats humains, comme en atteste le narrateur de (173) *Mathilde, Jean, Paul et les autres : printemps 44 :*

> « Mathilde pensait sans cesse à son amie. Impuissante face à tant de barbarie. Pourquoi certains hommes étaient-ils des monstres et agissaient comme aucun animal ne l'aurait fait ? Toute sa vie, elle poserait les mêmes questions et n'obtiendrait jamais de réponse (p 140). »

Cette conviction sous-tend plusieurs albums de Martine Bourre, dont le fameux (198*) Le palefroi.* Dans cet album pour très jeunes enfants qui met en scène un chevalier et le cheval sauvage qu'il capture et dresse, le texte est très bref, laissant toute la place aux illustrations. Cependant, l'auteure-illustratrice a pris le soin de suggérer une explication psychologique à la guerre : « L'homme aimait aussi la guerre », précise-t-elle.

Cette distinction entre l'homme et l'animal, l'un coupable et l'autre innocent par nature, est l'occasion d'une conception paradoxale de la guerre où abondent les oxymores. Dans le roman (37) *Cheval de guerre*, la guerre est avant tout déraisonnable. Un officier allemand se confie ainsi au cheval Joey, venu d'Angleterre, en s'étonnant qu'un si bel étalon ait l'habitude de traîner une charrette :

> « Toi, tu as déjà fait un peu ce travail-là, mon ami, dit-il, je le vois bien. J'ai toujours su que les Britanniques étaient fous. A présent que je me rends compte qu'ils mettent des chevaux comme toi entre les brancards d'une charrette, j'en suis absolument sûr. La voila, la cause de cette guerre, mon ami : il s'agit de savoir qui est le plus fou des deux. Et à l'évidence, vous autres Britanniques, vous êtes partis avec une longueur d'avance. Vous étiez fous au départ (p 79). »

Un autre personnage, le soldat Friedrich qui passe pour fou auprès de ses camarades explique aux deux chevaux qu'il mène :

> « - Si je ris tout seul, ajoutait-il, c'est que je pleurerais si je ne riais pas.
> Un jour, il nous déclara :
> - Moi, je vous le dis, mes amis ; je vous dis que je suis le seul homme sain d'esprit de ce régiment. C'est les autres qui sont fous, mais ils ne le savent pas. Ils font la guerre et ils ne savent pas pourquoi. C'est pas de la folie, ça ? (p 111) »

Plusieurs livres traitent de la sédimentation de la haine et des certitudes. Ce thème est généralement lié au conflit israélo-palestinien. (258) *Soliman le pacifique* s'ouvre sur une préface de trois pages rédigée par un reporter à France Info et qui s'efforce de résumer le conflit israélo-palestinien. Cette rapide contextualisation historique se prononce sur les circonstances de la guerre, mais évite de lui prêter une cause plutôt qu'une autre. Le narrateur n'aborde ce sujet qu'aux deux tiers du roman et penche pour une version psychologique :

> « Yaya dit que ce qui nous sépare aujourd'hui, les Juifs et nous, ce ne sont ni nos religions, ni nos langues, ni nos coutumes différentes, ni même plus la question de la terre, mais tous ces morts, tous ces chagrins inconsolables que nous nous causons les uns les autres sans fin (p 107). »

Au début du roman (248) *Samir et Jonathan*, le narrateur donne son explication des conflits à travers les propos désabusés du grand-père du petit Samir :

> « Une chose est sûre, tout le monde croit avoir raison (p 15). »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La majorité des romans pour adultes à proposer une explication des conflits liée à la personnalité situent cette motivation du côté de l'instinct et un seul texte l'aborde sous l'angle des convictions. (A29) *Jour sans retour, biographie d'un pasteur allemand,* fait de la lutte contre le nazisme une guerre entre deux idéologies, le christianisme et une forme de foi. Il s'agit d'un combat moral et philosophique. Cette analyse est livrée au lecteur dès la première page du premier chapitre :

> « […] je crois que la vraie bataille des Titans se déroule non pas entre des puissances militaires, mais entre des croyances fondamentales (p 8). »

Tous les autres textes pour adultes se focalisent sur la question de l'instinct. (A5) *Dans la main du diable* est de ceux-là. Dans la lutte qui oppose Pierre, le médecin pacifiste, et Michel, l'officier pervers, l'héroïne surprend le même mobile au-delà de leurs disparités morales, une propension naturelle et irrépressible à la violence qui conduit à la guerre :

> « Ils se ressemblaient pourtant. Gabrielle lisait sur leurs traits la même fêlure originelle, cet instinct archaïque remonté du fond des âges, de chasse aux fauves, à l'homme, la suprême proie (p 826). »

Pour l'héroïne de (A11) *L'aimé de Juillet*, à qui la guerre a pris son père, puis son mari, cette activité est une tocade masculine de la confrontation, proche du jeu :

> « Entre la guerre et moi, c'était une vieille histoire et je ne voulais plus en entendre parler. J'aurais dû […] être traversée par l'idée que si les hommes nous laissent, ce n'est pas forcément pour une maîtresse, mais parfois pour la plus exigeante d'entre elles, la passion des batailles, avec ses autres noms, l'amour de la gloire, de la dépense, du sacrifice, du service, de l'honneur (p 71). »

Dans (A12) *L'attachée,* une jeune doctorante qui travaille sur les procédés de l'écriture pornographique est envoyée au Moyen-Orient comme attachée culturelle. Elle se trouve mêlée aux prémisses de la guerre du Golfe. Le roman est fondé sur un rapprochement continu –il est rendu explicite à la fin du récit, lors de la soutenance de thèse (p 186)- entre l'obscénité du sexe et le scandale de la guerre.

Deux conceptions de la guerre cohabitent dans (A24) *Bêtes sans patrie,* une biographie fictive d'une enfant-soldat : guerre sans cause et guerre du moi. Lorsque le jeune Agu évoque l'irruption des combats dans son village natal, la guerre apparaît dans les propos de sa mère comme une calamité dont il serait vain d'interroger l'origine :

> « Là je les entends tous les deux se gosiller, et ma mère qui dit heyehe ! voilà que la guerre-là elle arrive ! la guerre arrive (p 90). »

Cependant le narrateur a introduit bien plus tôt dans son récit une autre explication. En décrivant de manière répétée le rire des soldats pendant les massacres, il accorde une place prépondérante à la recherche de plaisir dans la violence. On se souvient que les conceptions de l'auteur sur les causes de la guerre sont généralement exposées dans les débuts des romans. La scène particulièrement importante où Agu est amené à tuer son premier homme occupe le deuxième chapitre. Elle se termine par cette remarque du jeune garçon sur la jouissance sexuelle qu'il a ressentie pendant le meurtre :

> « Le commandant disait que tuer on dirait quand on tombe amoureux, moi je ne sais pas encore ce que ça veut dire. Je sens comme si on frappe avec un marteau dans ma tête et dans ma poitrine. Le nez et la bouche ça me gratte. Je vois mille couleurs partout, mon ventre est vide. Et je sens en même temps, entre mes jambes, ma chose-là qui grossit, qui devient dure. Est-ce que c'est ça qu'on sent quand on tombe amoureux (p 39) ? »

La majorité des livres anciens pour enfants qui sont concernées par la guerre du moi tendaient à culpabiliser la nature humaine. Les enfants ou les figures imaginaires qui les remplacaient, nous pensons ici tout particulièrement aux diablotins Asfer et Sato, jouaient le même rôle innocent que les animaux dans le corpus contemporain. Témoins de la nature violente et mauvaise de l'homme adulte, ils en sont exemptés. (P9) *Maroussia,* modèle du livre héroïque,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

ne discute pas le bien-fondé de la guerre qu'elle mène contre les Russes, ce combat de libération lui semble tout à fait justifié. Elle ne ressent pas non plus de haine pour ses ennemis. Plusieurs passages montrent les soldats russes comme des hommes dont elle se sent proches (p 99). Cependant elle s'indigne de ce que l'homme en général en vienne à en attaquer un autre :

> « Elle se creusait la tête pour s'expliquer que les hommes, au lieu de s'aimer, ce qui lui paraissait si facile, s'efforçaient de se nuire (p 174). »

(P15) *Le Rameau d'olivier : contes pour la pai*x / conte principal : « Michel et Jean, les deux orphelins de la guerre » est un récit pacifiste qui met en avant, avant de conclure, que la guerre prend sa source dans les penchants mauvais de l'homme :

> « - Monsieur, que faut-il faire pour que la guerre ne revienne pas ?
> Il faut d'abord vouloir vivre en paix. Il faut s'habituer à penser en homme libres, affranchis de préjugés (p 76). »

Dans ce récit pédagogique et moralisateur où l'adulte de référence est un instituteur pacifiste, le thème de la bagarre d'enfants introduit l'idée que les jeunes sont innocents, certes, mais portent en germe la violence guerrière dont les adultes font preuve.

L'innocence enfantine est représentée dans (P19) *Asfer et Sato chez les F.F.I* par les deux personnages de diables minuscules qui portent dans les premières pages de l'album un regard malicieux et distancé sur la guerre :

> « Asfer et Sato avaient souvent entendu raconter des histoires extraordinaires et fantastiques au sujet de la Terre !
> On leur avait dit que des êtres mauvais l'habitaient, et que ces êtres passaient leur temps à se voler, à se battre et même à se tuer entre eux. »

Cette innocence absolue de l'enfant qui caractérisait les livres anciens pour la jeunesse s'estompe un peu dans les productions pour adolescents de la fin de la période ancienne. Dans deux des romans, d'ailleurs réédités récemment, le jeune n'échappe plus totalement aux bas instincts qui poussent les adultes vers la violence et la guerre. Hans Peter Richter a puisé dans ses souvenirs d'enfant et d'adolescent dans l'Allemagne hitlérienne deux textes de notre corpus qui hésitent entre fiction et autobiographie : *J'avais deux camarades* et (178) *Mon ami Frédéric*. Dans le premier, la cause mise en avant pour expliquer la guerre est la personnalité tyrannique d'Hitler, tandis que dans le second, ce sont les excès de la nature humaine qui prennent le dessus. Ce récit qui raconte le destin tragique d'un jeune garçon juif et de ses parents expose les engrenages qui installent progressivement la haine des juifs dans la population allemande. Entraînement collectif et propagande font perdre à beaucoup les verrous de justice et d'humanité. Le jeune narrateur, en dépit de son amitié profonde pour Frédéric et sa famille, en dépit de sa sympathie et de sa curiosité sans préjugé pour la culture hébraïque, n'échappe pas toujours à ces poussées collectives d'antisémitisme. C'est le cas, par exemple, lorsqu'il se laisse entraîner à participer aux destructions de la Nuit de cristal :

> « Au rythme de ses cris, les hommes et les femmes s'arc-boutaient contre la porte. La part que prenait le cercle des assistants devenait plus active ; stimulés par la femme, ils se mirent peu à peu tous à l'unisson.
> - Ho hisse… Ho hisse… Ho hisse…
> Ca y était, je me surprise moi-même à crier « Ho hisse », et chaque cri me rapprochait du groupe de ceux qui luttaient contre la porte ; sans savoir comment, je me retrouvai parmi eux et je découvris alors qu'il n'y avait plus de spectateurs : tous prenaient part à l'action (p 142). »

Chez Kessel, la contextualisation est présente, mais elle échoue à expliquer le conflit. La guerre, dans (282) *Une balle perdue*, n'est pas, en effet, un événement, elle est un rythme puissant qui résonne dans l'homme et dans le monde à la fois, une nécessité vitale de l'homme à laquelle il est vain de vouloir le soustraire. En cela, elle n'est ni recommandable, ni condamnable, car elle échappe aux catégories de la morale :

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Une explosion… un intervalle… une explosion… un intervalle…
> Ainsi comptait Alejandro, suspendu de tout son être aux ébranlements et aux silences mystérieux qui alternaient sur Barcelone. Ce n'était plus en lui que battait la cloche des cataclysmes. Elle réglait la marche du monde (p 83). »

Lorsque le rythme violent du monde s'accorde enfin à la scansion intime de l'homme, ce dernier en conçoit une euphorie qui le porte à tuer. Alejandro, dans son innocence, est sensible lui aussi à cet appel et il lui faut faire effort sur lui-même pour y résister :

> « Malgré lui, il était pris par le drame aux mille voix de métal. Elles lui brûlaient le sang. Elles libéraient une frénésie lucide, sèche et sauvage qu'il ne se connaissait pas. Sa main impatiente palpait le pistolet chargé et l'abandonnait avec un regret cuisant. Quoi qu'il arrivât, Alejandro ne devait pas s'en servir (p 71). »

Nous retiendrons de cet examen des guerres du moi dans nos trois échantillons que le thème a peu évolué. Ceux des auteurs qui croient pouvoir expliquer la guerre par les mauvais penchants de l'homme ne traitent pas le sujet très différemment selon l'âge de leurs lecteurs ou la période de production. Cependant des distinctions nettes apparaissent lorsqu'ils décident que certaines catégories de personnages échappent au sort commun. Dans les livres anciens pour enfants, les enfants voient généralement leur innocence préservée. Dans les livres contemporains pour la jeunesse, ce régime d'exception hors de la violence naturelle ne concerne guère que les animaux. En revanche, dans l'échantillon pour adultes, rien ne vient tempérer le pessimisme des auteurs. Entre les deux corpora destinés à la jeunesse, nous estimons que le transfert des rôles enfants –animaux est un effet d'une nostalgie du conteur en cours d'évolution.

Elle marque l'embarras actuel des producteurs de livres pour l'enfance qui mettent la brutalité guerrière sur le compte de la nature humaine. Ils sont tiraillés entre, d'une part, une victimisation croissante des personnages enfantins dans la guerre, tendance que nous avons longuement décrite précédemment et qui est liée à un phénomène général d'exaltation de l'enfance, et l'obligation d'admettre, d'autre part, que l'enfant est déjà un être humain et ne saurait donc échapper à cette fatalité violente. La solution la plus commode consiste donc pour les partisans de la guerre du moi, ils ne sont que 10% des livres de l'échantillon, à consentir à une nature perverse, présente chez l'enfant comme chez l'homme, mais à construire un scénario dans lequel l'enfant, potentiellement violent, ne cède jamais à son instinct. L'exemple idéal de ce type d'intrigue est le roman de Kessel, (282) *Une balle perdue.* Un thème pourtant reste très délicat à manier, celui des enfants-soldats, car ces enfants sont des personnages de tueurs. Nous avons vu avec quelle crudité, ce sujet pouvait être abordé dans la littérature pour adultes. Si le thème est fréquent dans notre corpus contemporain pour enfants, il n'est jamais traité sous l'angle de la guerre du moi. Les auteurs et les éditeurs, s'ils admettent du bout des lèvres que l'enfant ne saurait être en principe tout à fait innocent s'il la nature humaine est mauvaise, ne peuvent envisager que l'enfant-tueur ne soit pas déterminé par une cause extérieure. Nous trouvons donc les situations d'enfants-soldats exclusivement dans les catégories de livres qui évitent d'expliquer la guerre, (177) *Le mioche* et (5) *Aïssata et Tatihou*, ou qui la livre aux contraintes économiques, (217) *Pinok et Barbie*.

A partir de 1991, émus par la deuxième guerre du Golfe aux relents de pétrole et l'explosion de la Yougoslavie sur fond de litiges communautaires, les Français se passionnent pour l'analyse rationnelle des guerres[492]. Ils donnent alors principalement dans les systèmes d'explications sociales, tels que la responsabilité des gouvernants, les rivalités ethnico-

[492] SANTAMARIA, 2005, p 283.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

religieuses ou la compétition pour l'appropriation des richesses. Nous allons traquer les répercussions littéraires de ces opinions.

4. Les guerres des princes

Reporter la responsabilité des guerres sur la volonté des chefs d'Etat est une tentation présente dans le livre de fiction quelque soit l'échantillon. En proportion, cette explication de la guerre est plus légèrement plus prégnante à l'époque contemporaine, quelque soit le corpus, que par le passé.

69. tableau : les guerres des princes dans les trois échantillons

en nombre de titres et pourcentage par corpus		
corpus ancien pour enfants	corpus contemporain pour enfants	corpus contemporain pour adultes
3 (10%)	25 (16,7%)	5 (16,6%)

o Un schéma classique

Dans son étude sur la morphologie du conte russe, Vladimir Propp a rangé la déclaration de guerre par un roi voisin parmi les méfaits initiaux qui demandent réparation et justifient le déroulement de la narration[493]. La guerre des princes est donc une notion profondément ancrée dans la tradition littéraire européenne et il n'est pas surprenant qu'elle affleure encore dans les textes contemporains. Mais avant de conclure à la nostalgie du conteur, il convient d'étudier le détail de sa mise en œuvre.

La primauté de la volonté princière situe classiquement le commentaire explicatif sur l'entrée en guerre dans les premières pages du livre. C'est le cas de l'album de fiction-documentaire (51) *Dans les pas de Guillaume le Conquérant.* L'explication du conflit entre Normands et Anglais est donnée de cette façon dès la première page de l'album :

> « Celui-ci [le duc Guillaume] a décidé de lever une armée et de conquérir l'Angleterre, parce que Harold Godwinson s'est emparé du trône à sa place (p 6). »

Ce schéma classique revient souvent dans les albums de guerre pour les tout-petits. Perçu comme simple et évident par les producteurs, cette explication de la guerre ne nécessite pas de longs discours. (232) *La reine des couleurs* est typique de ces livrets économes de texte. C'est le caprice de la reine qui déclenche la guerre, lorsqu'elle convoque sans précaution la couleur rouge. Le motif se prête également à l'essentialisation. (1) *10 petits soldats,* comme beaucoup d'albums pour très jeunes enfants, explique les conflits par la volonté des gouvernants. Ici une reine énorme et au visage hideux, dénommée « la Reine » avec une majuscule, décide de l'entrée en guerre. Elle désigne du doigt une direction à dix petits soldats minuscules perchés sur son bras.

L'approche de (259) *Le songe de Constantin,* un album pour lecteurs plus compétents, est plus nuancée. Intelligente et subtile, cette rêverie poétique laisse sourdre pourtant une thématique grave. A petites touches discrètes et sereines, elle interroge le lecteur, à partir de 7 ans, sur les moyens de combattre la guerre. Elle suggère avec un peu de pessimisme que la

[493] PROPP 1970, p 45.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

seule promesse de paix se résout à une violence contenue. Pour y parvenir elle invite à se méfier de la politique et à canaliser les dirigeants, soupçonnés d'être les principaux responsables de la guerre. Elle propose aussi, comme antidote à la violence, un éloge convaincu de la beauté. Dès le début de l'album, la guerre menace l'univers tendre de l'enfant. Constantin y songe avant de s'endormir « S'il y a la guerre, est-ce qu'on me tuera ?... Qui pourrait me protéger toute ma vie, ne jamais me quitter ? » La crainte de la violence est un appel à la douceur et à l'amour. Le jeune page du tableau dont la mission est de veiller au sommeil du roi, quitte son poste pour apporte à l'enfant cette promesse d'amour tant désirée. Or on apprend très vite que le roi dort d'un bien terrible sommeil puisque « tant que le roi dort dans son lit aux rideaux d'or, la guerre dort aussi. » Le pouvoir politique est ici inséparable de la violence. Il faut des efforts constants pour canaliser ce danger.

- **L'image du duel**

Dans le conte traditionnel selon Propp, la guerre reste une affaire privée entre le prince agresseur et le prince héros. La résolution du problème y est obtenue le plus souvent après un combat singulier. Que reste-t-il dans notre corpus moderne de cette conception de la guerre comme duel ? Le psychologue Benoît Virole explique pourquoi la contextualisation n'est efficace chez l'enfant que si elle est liée directement à l'action du héros :

> « Contrairement `a ce que beaucoup d'adultes pensent, y compris des pédagogues, et contrairement à ce qui est souvent utilisé dans la littérature pour enfants, ce fond n'est pas constitué d'un contexte spatiotemporel préexistant. Les débuts d'histoire où l'on dit « Il était une fois, dans un pays lointain »sont de jolies tournures de style qui ouvrent les portes à l'imaginaire mais elles n'ont pas d'effets contextuels réels chez l'enfant. Celui-ci attend l'arrivée du personnage sur lequel il va pouvoir se projeter. Lorsqu'un personnage a été identifié comme sujet d'une action, l'enfant élargit son champ de compréhension aux circonstances et donc à appréhender le temps et l'espace[494]. »

Dans les textes contemporains pour enfants, le duel oppose souvent deux princes, mais le héros, lui, n'est pas prince. Simple sujet, il subit la décision de la bataille à laquelle il participe éventuellement. Le héros ne prend plus part directement au duel. Il n'est plus qu'un comparse, comme dans (97) *La guerre des cloches*. Dans cet album pour les petits, les seuls responsables de la guerre sont les deux généraux dont les noms à particule suggèrent pour chacun d'eux une naissance aristocratique. Même séparation entre princes et combattants dans *(91) La guerre*. Les princes rouge et bleu, représentés dans l'illustration sous les mêmes traits et ne différant que par la couleur qui domine leur vêtement, sont responsables de la guerre qui séparent les deux peuples. Le personnage traditionnel du prince agresseur s'est dilué dans un couple mal défini de princes jumeaux et hostiles.

Notons que ce traitement ne diffère en rien de celui que réserve aujourd'hui à la guerre et aux princes le roman pour adultes. (A26) *Le chant de la mission* a pour sujet l'organisation d'un putsch en République démocratique du Congo, dans la région riche en minerais du Kivu. En dépit de mobiles économiques prégnants et de convoitises étrangères, l'intrigue place les luttes de pouvoir entre chefs locaux et entre grandes puissances au premier rang des responsabilités dans les conflits des Grands Lacs. Comme dans les textes contemporains pour enfants, le héros ici est à la fois témoin et acteur du conflit. Pris dans la bataille, il n'est pas vraiment concerné par le duel des chefs.

[494] VIROLE Benoît 2007, p 5.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

L'effacement du duel avec le prince était déjà évident dans les textes les plus récents de l'échantillon ancien pour enfants, comme en atteste (P13) *Le tambourinaire de la XIIIe légion.* Entre les tribus celtes de Bretagne et d'Armorique d'une part et les occupants romains d'autre part, le narrateur ne fait pas une lecture ethnique du conflit. Ils distinguent avec soin les tribus ralliées à Rome et celles qui sont insoumises. Ils soulignent le rôle prépondérant des chefs dans ces choix. Du côté même des Romains, c'est une faute stratégique du général qui fait courir un risque à la paix et non la volonté des peuples. Ce scénario, publié en 1969, exalte l'action héroïque de deux adolescents qui sauvent la paix en déjouant les plans des chefs ou en rattrapant leurs erreurs.

- **Un Moyen Age de carton-pâte**

Le principal résidu des contes fabuleux mettant en scène le méchant prince est constitué dans les récits de guerre contemporains pour enfants par un contexte de décors et de costumes médiévaux. Ce système de représentations, souvent stimulés par des conventions iconographiques, est surtout présent dans les albums créés par des auteurs-illustrateurs. Dans un pays et un temps imaginaires dont les constructions et les costumes sont des références à un Moyen Age de convention, l'explication de la guerre par le caprice des princes est une facilité dans laquelle s'est engouffré Eric Battut, l'auteur-illustrateur, dès la deuxième double-page du livre (14) *Bataille*. Dans l'album très économe de Martine Bourre, (8) *Am stram gram,* la guerre ne met aux prises que trois combattants, tous rois. Ils y laisseront la vie et, à la fin de l'album, après que les trois chevaliers aient été emportés par une vague immense, seuls resteront sur le sol les trois drapeaux et les trois couronnes.

- **La mauvaise gouvernance**

L'introduction des chefs d'Etat dans l'explication de la guerre conduit un nombre importants de fictions contemporaines pour enfants à critiquer leur manière maladroite ou condamnable d'exercer leurs responsabilités politiques. Il s'agit d'un thème nouveau, absent des contes traditionnels et rare dans l'échantillon ancien pour enfants. Ce thème de la mauvaise gouvernance, latent dans les albums pour tout-petits, est détaillé dans les romans pour les pré-adolescents. (56) *Le dernier des Elfes* décrit le combat absurde deux royaumes humains qui s'affaiblissent mutuellement au lieu de faire corps face au danger qui les menace tous, celui des cruels Orques. Leurs rois, loin de guider leur peuple avec lucidité, les épuisent dans une lutte fratricide :

> « Ces deux peuples étaient de souche commune, mais beaucoup de choses les opposaient. […] En fait, ces deux royaumes n'avaient qu'un seul point commun : leurs souverains voulaient être les premiers à implanter une colonie en Gairloch ! question d'honneur… (pp 11-12) »

Ces reproches ne trouvent pas seulement place dans la science-fiction. On les lit dans (120) *le journal de Zlata,* une autobiographie en grande partie réelle. Les responsables de la guerre De Bosnie y sont les hommes politiques que la jeune Sarajévienne nomme par dérision « ces chers bambins ».

Le registre de la revendication sociale est patent dans (134) *L'enfant du village perdu , un* roman qui associe le caprice des princes et le malheur des peuples sur fond de déportations en chaîne. Le spectacle désolé du village polonais que ses habitants sont contraints d'abandonner précède le drame des villageois allemands qu'ils vont remplacer dans leurs maisons. Russes, Polonais, Allemands jouent à une sorte de Rubik's cube géant. Tous subissent un exil déchirant, victimes de la volonté d'une poignée de dirigeants insensibles. Quant à la guerre,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

comme l'exil, elle trouve son explication dans l'appétit des puissants, c'est du moins ce qu'explique son oncle à Jerzy :

> « Et puis, entre Russes et Polonais, il y a eu souvent la guerre au cours des siècles passés. Tantôt, les uns étaient les plus fort, tantôt c'étaient les autres. On s'est toujours battu pour des villes et des terres dont on n'avait pas besoin, surtout les miséreux comme nous. Certes, c'était différent pour les riches et les puissants qui en voulaient toujours plus (p 17). »

Dans (192) *La nuit la plus courte,* la responsabilité des gouvernements dans la guerre est exposée assez pesamment, comme c'est souvent le cas des romans de cette catégorie de textes. C'est le père de Lucien, le menuisier qui fait de la Résistance qui est chargé de cette mission explicative dans le roman. Il répond à la question des deux enfants :

> « Les pays se font la guerre parce qu'on dresse les peuples les uns contre les autres, en leur bourrant le crâne, en affirmant avoir besoin d'espace vital, d'une province, d'une colonie, et en se disant supérieur au voisin, qui est un voleur et ne mérite pas de vivre (p 105). »

(225) *Prince de naissance, attentif de nature* fait montre de plus d'habileté dans l'insertion de ce thème. Cet album pour bons lecteurs retrace l'expérience d'un jeune prince, depuis la formation dispensée par sa nourrice jusqu'à l'exercice adulte de responsabilités politiques. Cette maturation passe par la confrontation aux tentations du pouvoir. Les tentations du pouvoir sont figurées par les silhouettes grimaçantes et répétitives des conseillers. Le ridicule de leur costume à carreaux et leur bouche immense, carrée, inhumaine, contrastent avec le visage gracieux du jeune prince. La figure de la nourrice, antidote aux tentations du pouvoir, est un rappel vivant des promesses de l'enfance. Sa présence discrète et ses remontrances tacites évoquent le rôle essentiel joué par les nourrices dans les tragédies grecques. Comme dans le théâtre antique, ce personnage suggère l'importance capitale de la formation éthique à l'exercice des fonctions politiques. La confrontation avec la mer pousse le jeune prince à la méditation. Elle est l'occasion de découvrir qu'il doit prendre seul ses décisions et qu'il doit savoir s'affranchir de la pression de ses conseillers. La rencontre avec la nature est une aventure spirituelle, mystérieuse, intime qui lui permet de retrouver sa vraie nature. En assumant sa personnalité propre, le jeune prince parvient à exercer ses fonctions de la meilleure manière possible. C'est la morale transmise par la dernière phrase de l'album : « Il avait retrouvé son regard. Car il était roi de naissance, mais attentif de nature et c'est ainsi qu'il régna. » Cette conclusion est illustrée admirablement par les yeux clos et le visage serein du jeune garçon. Le livre, enfin, a le mérite d'explorer avec beaucoup de justesse les notions d'Etat et de service public. L'album suggère astucieusement une définition de l'Etat, pourtant bien difficile à présenter à de jeunes lecteurs, en recourant à l'image du manteau : « il était vêtu maintenant d'un grand pays. » L'image du vêtement est particulièrement heureuse puisque sa surface, limitée par des ourlets, rappelle la notion de territoire dont l'étendue est bordée par des frontières. Le fait que le vêtement soit une fabrication humaine convient admirablement pour marquer le caractère construit et artificiel de la notion d'Etat. La fonction politique en soi n'est pas décriée dans le livre. Lorsque le jeune prince se dépouille des accessoires du pouvoir pour entrer dans la mer, il garde sa couronne. La nécessité de la retraite et de la réflexion sur soi ne le détourne pas de sa mission. L'album invite au contraire à cultiver le sens du service public. Les responsabilités d'un chef d'Etat prennent une dimension particulière en cas de crise. Les auteurs ont choisi le thème de la guerre pour explorer ce type de circonstances : « Le regard d'un roi, quand il est en guerre, doit porter encore plus loin. » Dans la guerre, c'est le souci de l'homme qui doit présider aux décisions du prince : « Il voulait qu'on fasse attention à ses sujets…Il voulait aussi qu'on fasse attention aux sujets de l'autre pays. »

La rébellion face à des gouvernants incompétents et belliqueux n'est pas un thème réservé aux enfants dans la littérature contemporaine. Il est bien attesté dans l'échantillon pour adultes.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Citons (A 15*) Dans la guerre*, un roman sur la première guerre mondiale où le principal second rôle est joué par un chien nommé Prince. La cause du conflit est rapportée, non sans goût du paradoxe aux princes, ainsi désignés. La noblesse et le comportement irréprochable du chien Prince seront tout au long du récit offerts en antithèse à l'irresponsabilité des gouvernants de l'Europe :

> « C'est un empereur qui veut la guerre, disait Jules à son chien. Nous n'y pouvons rien toi et moi. […]Jules lui dit : Etre un prince, c'est se tenir au-dessus de la mêlée. Et surtout ne pas y précipiter ceux qui sont assez stupides pour être prêts à y foncer. Chacun de nous en est capable. Hélas ! fit-il, même les empereurs ont oublié ce qui ferait leur grandeur. Es-tu mon Prince ? demanda Jules à son chien, et il étendit devant lui sa main ouverte (pp 29-31). »

Le même contenu revendicatif est perceptible dans (P14) *Anna-Elisabeth dans la tourmente. C*e roman situé parmi les livres les plus récents du corpus ancien. Traduit en français en 1968, ce roman sur les guerres russo-suédoises du XVIIIe siècle affiche un pacifisme total. Le narrateur condamne sans exception possible toutes les formes de guerre. Cette profession de foi est exprimée sans détour dès la 10e page du récit par la grand-mère de l'héroïne parlant de son mari :

> « Elle disait même être dix fois plus fière de lui que s'il était tombé à la guerre comme soldat ou comme officier, car, dans ce cas, elle n'eut pas été fière du tout. Bien au contraire elle plaignait les soldats forcés de tuer leur prochain sur un ordre d'autrui (p 10). »

La guerre prend la forme d'une contrainte sociale imposée par des gouvernants ambitieux, comme l'expose l'auteur dans une préface sur le contexte historique du roman. On relève quelques accents déjà de ce courant dans (P24) *Jean sans pain*, album pacifiste de l'Entre-deux-Guerres qui hésite entre guerre des princes et guerre du moi. Le vieux braconnier, au début de l'album, explique à Jean désormais doublement orphelin la cause de ses malheurs :
« Les hommes doivent apprendre à être bons et à être libres. Ton papa n'est resté à la guerre et ta maman n'a eu mal que parce que les hommes ne sont encore ni assez libres, ni assez bons (p 10). »

- **La référence à Hitler**

La référence à Adolf Hitler comme type même du mauvais gouvernant, responsable de la guerre et de ses désastres, présente en littérature de jeunesse dès 1945, se développe à partir des années 1980 sur un mode lancinant. Ce renvoi répétitif n'est pas un phénomène exclusivement français. On le rencontre sous la plume d'un romancier britannique comme Roald Dahl qui, dans (70) *Escadrille 80*, explique à son boy tanzanien les causes de la seconde guerre mondiale qui est imminente :

> « Parce qu'en Europe, qui est dix fois plus loin que d'ici au Kilimandjaro, les Allemands ont un chef appelé bwana Hitler qui veut conquérir le monde. Les Allemands trouvent ce bwana Hitler formidable. Mais en vérité, c'est un fou furieux (p 74). »

Dans la fiction allemande aussi, Hitler occupe une place prépondérante, comme en atteste (17) *Béquille*. A la fin de la deuxième guerre, en Tchécoslovaquie, le jeune Thomas et sa mère fuit l'arrivée des troupes russes. Le garçon perd sa mère dans une foule et erre seul, apeuré et affamé, pendant des jours dans des villes détruites. Béquille, un jeune officier allemand estropié au combat et autrefois pourchassé par les nazis, le prend sous sa protection. Ensemble ils voyagent dans un convoi de réfugiés allemands depuis Vienne jusqu'à Munich où Thomas retrouve finalement sa mère. Au cours de cette année de tribulations, le garçon apprend à faire face à l'adversité, à l'école du courageux, inventif et ironique Béquille. Ce dernier ramène la responsabilité de la guerre à Hitler qu'il nomme par dérision « le plus grand capitaine de tous les temps ».

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Bien sûr, le livre allemand pour la jeunesse pose sur la période nazie un regard souvent plus fouillé et plus interrogateur que dans les autres pays européens. Les romans de cette veine ont eu souvent plus de mal à être acceptés par les éditeurs français. Nous reviendrons sur cette question des politiques de traduction et d'importations sélectives de livres étrangers dans le chapitre 15. Mentionnons cependant (111) *J'avais deux camarades,* une autobiographie traduite tardivement en français et qui raconte le destin d'un garçon et de ses deux amis, membres des Jeunesses hitlériennes de 7 à 17 ans. La citation d'Hitler placée au début du livre indique au lecteur qui fut la cause de la guerre pour l'auteur. Cette phrase, extraite d'un discours d'Hitler aux Sudètes, suggère la souffrance durable et postérieure du peuple allemand condamné à vivre avec le souvenir des exactions commises sous la dictature :

> « … et ils ne seront plus jamais libres de toute leur vie… »

Il s'agit d'un récit autobiographique, et donc d'un récit de libération. L'auteur jette un regard lucide et mesuré sur ces années troubles de l'hitlérisme. Il fait le tri des contraintes imposées par le régime, des stratégies de pouvoir et des choix solidaires ou patriotiques. Suspendant tout jugement moral simpliste, il rend compte des mesquineries, des malveillances, mais aussi des conduites généreuses et courageuses des Allemands de son temps. Il aborde ce qu'il perçut enfant des persécutions des Juifs et du malaise qu'il en conçut. Ce récit n'est pas une mise en accusation, ni une justification. C'est le portrait d'une génération. L'auteur, pour autant, n'élude pas le poids de sa responsabilité et déclare en exergue :

> « Je ne fais que rapporter comment j'ai vu et vécu cette époque. J'y étais, et pas simplement comme témoin oculaire : j'ai cru et je ne croirai plus jamais. »

Le récit s'arrête en 1943 sur le front de l'Est, avant la découverte par la société allemande dans son ensemble de la réalité des camps de concentration. L'auteur consacra à ce volet de l'histoire de son pays un autre récit, également puisé dans sa mémoire personnelle. (178) *Mon ami Frédéric* est l'histoire d'un de ses petits voisins juifs et de leur amitié.

Le roman français, à propos d'Hitler, réinvente volontiers le rapport duel de la confrontation des contes traditionnels entre le mauvais prince et le héros. Tout se passe comme si les protagonistes étaient sommés de devenir à titre personnel les champions de la probité et de la paix pour que Hitler puisse être vaincu. Cette individualisation de la responsabilité n'est parfois que déclarative comme dans (100) *Guerre secrète,* mais elle constitue une convention bien attestée :

> « - Que Hitler crève avec toute sa clique ! déclara le grand-père en levant son verre (p 90). »

Les fictions françaises pour la jeunesse écrites juste après la guerre tendaient également à accuser Hitler. La nécessité d'une réconciliation avec les Allemands était déjà perceptible. Un roman du corpus ancien fait exception, *(P17) L'Insurrection de Varsovie.* C'est l'un des seuls textes de la collection Patrie, collection prolifique d'après-guerre, à avancer comme cause du précédent conflit la responsabilité du peuple allemand. Ce motif est avancé dans le premier paragraphe du roman :

> « Ils n'avaient rien de commun, sinon l'amour de la liberté et la volonté de lutter pour l'avènement d'un monde meilleur que celui où les Allemands étaient les maîtres (p 1). »

La Shoah occupe une place considérable dans notre corpus contemporain pour enfants. La responsabilité de la tragédie, pourtant, n'y est que rarement attribuée à la personne d'Hitler. La plupart des textes de fiction sur ce thème se rattachent à la guerre sans cause ou bien évoque une faute collective, alors que les autres ouvrages consacrés à d'autres aspects de la seconde guerre mondiale renvoient généralement au dictateur allemand. C'est le cas de (32) *Champion,* un album pour très jeunes lecteurs qui rapporte le destin de Victor Young Perez, ancien champion de boxe poids mouche, contraint d'affronter sur un ring, à Auschwitz, un poids lourd allemand. Sa victoire contre son Goliath est la revanche des juifs persécutés. Il est abattu en 1945, lors de la marche de la mort, organisé par les nazis pour évacuer le camp à

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

l'approche des Russes. Le narrateur incrimine collectivement les nazis, sans jamais faire référence à Hitler :

> « Mais qu'est-ce que tu croyais ?
> Que ta gloire te protègerait ?
> Tu pensais échapper aux champions du monde de la haine ?
> Tu as été compté comme les autres.
> Compté juif. »

Cet effacement d'Hitler mérite notre intérêt, notamment parce qu'il est manifesté dans un grand nombre de livres. Sur cette prolifération littéraire, notons qu'au moment où les derniers survivants du génocide juif s'éteignent les uns après les autres et que la mémoire personnelle devrait logiquement s'effacer, faute de témoins directs, devant l'historiographie, la Shoah est plus présente que jamais en édition de fiction. L'historien Edouard Husson a relevé que plus de livres ont été publiés sur ce sujet dans la dernière décennie du XXe siècle qu'au cours des quatre décennies précédentes[495]. Cette remarque vaut également pour les livres pour enfants. Cette situation trouverait une explication logique dans l'urgence du besoin de transmission aux nouvelles générations. Jean Solchany a étudié le rapport entre le regard des historiens et la demande sociale dans la mise en fiction de la Shoah. Il date ce phénomène d'explosion mémorielle du début des années 1980, alors qu'Edouard Husson le situe de préférence au début des années 1990. :

> « Le succès des *Bienveillantes* est révélateur d'un climat mémoriel qu'il serait simplificateur de présenter comme uniquement français, dans lequel il faut voir l'illustration d'un phénomène observable ailleurs dans le monde occidental, avant tout en Europe de l'Ouest. Depuis le début des années1980, la remémoration du nazisme et de la Shoah est en passe de devenir un phénomène mémoriel transnational. »

L'historien relève « la place centrale accordée par les institutions scolaires à l'enseignement des années noires » et se demande si « la Shoah n'est pas déjà devenue, ou se trouve sur le point de devenir, la première référence historique transnationale structurant en profondeur l'horizon historique et civique des Allemands, des Français, des Autrichiens ou des Hollandais. ». L'une des conséquences de cette demande sociale est la pénétration du thème dans la fiction et son échappée hors du champ exclusif de l'histoire :

> « La fictionnalisation du nazisme et de la Seconde Guerre mondiale est en marche et le phénomène est sans doute irréversible. »

L'intérêt porté à la Shoah depuis les années 1980 par le livre de fiction pour enfants est donc en phase avec le comportement des sociétés européennes à cet égard. C'est donc un pan de la fiction guerrière qui doit fort peu à la nostalgie du conteur et encore moins à la guerre des princes, si ce n'est sous la forme de l'ellipse.

Nous retiendrons que la guerre des princes est peut-être la modalité explicative de la guerre la moins nostalgique de celles que nous avons envisagées. Contrairement à ce que l'on pouvait attendre, la part de l'héritage dans la focalisation sur les gouvernants comme responsables de la guerre est ténue. L'évocation des chefs d'Etat est certes une référence au schéma classique du conte fabuleux, tel qu'il a modelé l'imaginaire européen pendant plusieurs siècles, mais le positionnement des producteurs actuels de récits de guerre pour l'enfance obéit à des logiques internes nouvelles. On les retrouve d'ailleurs dans les romans contemporains pour adultes, alors qu'elles sont rares ou inexistantes dans les livres de l'échantillon ancien pour enfants. Le motif du prince, responsable du désordre guerrier, auquel le héros, champion de l'ordre, devrait se mesurer pour rétablir la paix, s'est considérablement absenté du livre pour enfants. Le héros, désormais, se révolte contre des princes qui l'instrumentent, plus qu'ils ne le

[495] Colloque « Juifs et chrétiens à l'aube du XXIe siècle », Institut catholique de Paris, novembre 2007, sous la direction de Paul Thibaud. Actes publiés sous le titre *Juifs et chrétiens face au XXIe siècle*, Albin Michel 2009.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

menacent. Le couple de belligérants constitué d'un prince malveillant opposé au héros ne reparaît plus qu'épisodiquement, dans le cadre des récits qui exposent la personnalité d'Hitler. Dans le cas des livres de fiction sur la Shoah, en revanche, la responsabilité personnelle du dictateur allemand est généralement gommée.

5. Les guerres des peuples

La lecture des conflits comme confrontation entre groupes ethniques ou nationaux différents a subi, en France, au cours des XXe et XXIe siècles une évolution complexe et marquée. Le sentiment d'une guerre des peuples, paroxystique en 1914 au moment de l'entrée dans la lutte contre ceux que l'on dénommait alors sans restriction, ni précaution, « les Boches », s'atténue progressivement à partir de 1917. Même la seconde guerre mondiale ne restaure pas cette hostilité de principe au même niveau qu'en 1914. Les guerres de décolonisation, puis la prise de conscience dans les années 1970 du caractère désormais très multiculturel de la société française, achèvent de diaboliser dans l'opinion française, les systèmes d'explication des conflits par les identités communautaires. L'association SOS Racisme et son fameux slogan « Touche pas à mon pote » sont créés en 1984, un an après la marche des beurs. Ces initiatives manifestent l'émotion naissante de la population devant la constitution de ghettos paupérisés, arabes et africains, à la périphérie des grandes villes françaises. Il devient alors inconvenant d'user dans le discours de désignations ethniques, tandis que le thème valorisé de la diversité ethnique inspire puissamment la mode, dans le domaine du vêtement comme de l'ameublement. La mode ethnique ne glisse vers une requalification en tant que mode éthique, c'est-à-dire se prévalant d'un modèle économique solidaire et écologique, qu'au début du XXIe siècle.

L'effondrement de l'URSS en 1989 et les tensions identitaires qui suivent, principalement en Europe centrale et balkanique, attirent de nouveau l'attention des Français vers des sources de conflits inscrites apparemment dans des définitions ethniques ou religieuses. L'explosion très violente de la Bosnie constitue à cet égard un choc brutal. La guerre des peuples se réinvite dans l'explication de la bataille et bouleverse les intellectuels français. En 1992, le géographe Michel Foucher organise un colloque intitulé « le temps des tribus » auquel assiste François Mitterand et qui bénéficie d'une lourde couverture médiatique[496]. Peu après, la thèse de Samuel Huntington évoquant un choc des civilisations nourrit encore davantage la controverse[497].

Avant d'aborder la mise en œuvre d'une guerre des peuples dans le livre contemporain pour enfants, il était nécessaire de retracer le parcours de cette notion complexe, voire complexée.

70. tableau : les guerres des peuples dans les trois échantillons

en nombre de titres et pourcentage par corpus		
corpus ancien pour enfants	corpus contemporain pour enfants	corpus contemporain pour adultes
8 (26,6%)	17 (11,4%)	2 (6,6%)

[496] LINDENBERG Daniel, « D'une guerre à l'autre, la Yougoslavie des intellectuels », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1997, n°48, p 53.
[497] La publication de son essai aux Etats-Unis en 1996, puis en France en 1997, avait été précédée par un article très remarqué, paru dès 1993 dans la revue *Foreign Affairs*.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La comparaison quantitative de nos trois échantillons invite à constater une décrue marquée et continue de l'explication ethnico-nationaliste des conflits. Il semble donc que l'expression dans la fiction littéraire de ce modèle causal n'aie pas suivi les heurts et soubresauts de l'opinion française et son récent regain de faveur. Le déclin fictionnel de la guerre des peuples est encore plus net dans le corpus de littérature générale que dans les livres destinés aux enfants.

L'emploi de la guerre des peuples dans notre corpus contemporain pour enfants témoigne d'un embarras significatif des auteurs et éditeurs.

- **Une notion parfois mal maîtrisée**

Cet embarras se manifeste parfois par une cohérence fragile de la narration. L'album (297) *Wahid* révèle les difficultés des auteurs actuels à manipuler cette notion suspecte. La guerre des peuples est renforcée par la dichotomie de l'illustration, soit verticale quand il s'agit de pages en vis-à-vis, soit horizontale quand les situations sont présentées en bandeaux parallèles. Le texte appuie l'image en recourant à la reprise et à la répétition des structures différenciées seulement quelques termes. Cet ensemble de procédé invite à la comparaison en la simplifiant à l'extrême. L'album se clôt sur cette phrase : « C'est ainsi, l'amour est plus fort que la guerre ». Or la rencontre amoureuse des parents du petit Wahid n'a aucun lien, ni causal, ni circonstanciel avec la guerre d'Algérie. Celle-ci s'est terminée bien avant leur propre naissance. Sauf à penser que les peuples français et algérien sont ennemis de façon structurelle et que la guerre de décolonisation n'était pas qu'un accident de leur histoire, le récit tombe donc dans l'incohérence.

- **Un regard moralisateur**

Si les identités ethnico-nationales sont évoquées pour expliquer les conflits, cette introduction dans le livre actuel pour enfants fait l'objet d'une réprobation explicite. Le narrateur trouve divers procédés pour marquer son désaccord avec cette entorse à la doxa de la diversité culturelle considérée comme un gage de paix.

Ce parti pris est patent dans (29) *le cavalier irlandais,* un roman sur la guerre en Irlande du Nord. Le conflit n'est abordé qu'à la fin du roman et il est présenté avec insistance comme une guerre des peuples, dominées par des haines mutuelles et collectives, d'où une importance donnée au jeu des désignateurs. Cependant le héros, le jeune Rorry, originaire de Dublin, à qui le lecteur est prié de s'identifier, reste étranger à cette lutte dont il avait entendu parler sans y accorder d'intérêt et dont il découvre des aspects concrets à la fin de son voyage en arrivant en Ulster. Son nouvel ami Thomas, catholique de Belfast lui adresse ce reproche :

> « - Ne me dis pas que tu ne sais pas ce que c'est ! Qu'est-ce qu'on vous apprend en histoire ? La bataille de la Boyne ! Quand nous, les catholiques, avons été battus ! En 1690 ! Tu ne t'en souviens pas ? 1690 !
> Rorry n'osa pas dire que pendant les cours d'histoire, il rêvait à tout autre chose. Il y avait là aussi, pour lui, trop de crimes, trop de sang versé pour rien, pour des causes qui paraissaient maintenant si futiles, si dérisoires, pour rien… (p 130). »

L'évocation d'un antagonisme identitaire peut devenir prétexte à exalter le métissage, comme dans (189) *Noirs et blancs.* L'identité des peuples en conflit, les éléphants blancs contre les

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

éléphants noirs, suit un code couleur qui a deux fonctions. Cette convention reprend le critère le plus accessible pour un jeune enfant d'une distinction raciale entre les hommes. Elle sert de genèse fictive à la création de la couleur naturelle de l'éléphant, le gris, en prétendant qu'elle a été obtenue par le métissage des deux races ennemies d'origine. Les contes visant à expliquer l'apparence connue des animaux par une anecdote fabuleuse sont bien attestés dans la littérature pour enfants, notamment en Grande-Bretagne. Il suffit de rappeler à ce propos les *Histoires comme ça* de Rudyard Kipling.

- **Un regard distancé**

D'une manière générale, la guerre des peuples n'acquiert droit de cité dans le livre actuel pour enfants que si une distance est aisément ménagée entre les faits fictifs et le couple narrateur-lecteur. Plusieurs voies s'offrent pour créer ce salutaire éloignement : le roman préhistorique ou historique lointain, la science-fiction, la fable ou la dérision.
(9) *Anaka* relève de la catégorie des romans préhistoriques. La notion de guerre des peuples est ici projetée dans la mémoire non écrite de la zone caraïbe, une période suffisamment éloignée pour aborder sans tabou cette question toujours sensible aux Antilles-Guyane. Le cadre de ce roman de guerre est donc situé dès les premières pages dans l'affrontement systématique et meurtrier des peuples arawak et caraïbe :

> « Ce qu'elle et les siens redoutaient depuis plusieurs lunes arrivait : leurs ennemis de toujours, les Indiens Caraïbes avaient lancé une attaque contre leur village (p 10). »

Cet usage de la préhistoire pour contourner les interdits et les convenances du récit de guerre a connu un antécédent célèbre, (P5) *La guerre du feu.* Le voyage initiatique de Naoh à la rencontre de la faune, de la flore et de l'humanité préhistoriques révèle l'existence de petits groupes d'hommes au développement très différent, isolés les uns des autres et vivant dans la crainte des autres hordes. Tous ces peuples ont en commun de n'aborder les autres que par la guerre. Cette guerre des peuples est présentée par le narrateur comme une injonction morale destinée à assurer l'avenir de la horde :

> « De tout temps les Oulhamr n'avaient-ils pas tué les hommes étrangers qu'ils surprenaient près de la horde ? Le vieux Goûn disait : 'Il vaut mieux laisser la vie au loup et au léopard qu'à l'homme ; car l'homme que tu n'as pas tué aujourd'hui, il viendra plus tard avec d'autres hommes pour te mettre à mort (p 217).' »

Le rejet du récit dans un passé documenté, mais très lointain, peut suffire à libérer l'auteur dans son approche de la guerre des peuples. L'auteure britannique de (126) *L'aigle de la 9e légion* s'est d'ailleurs fait une spécialité de ce type de romans. Elle met ici en scène une conception de la guerre qui est à la fois affrontement et rencontre entre deux cultures. Entre Romains et Bretons, l'hostilité conduit nécessairement à la bataille et ce conflit va d'ordinaire jusqu'à la mort. Mais la guerre n'empêche ni l'estime, ni l'amitié entre les adversaires. Comme le louveteau recueilli et apprivoisé qui choisit finalement l'amitié de son maître à la liberté, les héros du roman se situent sur une frontière culturelle. Le jeune Marcus, débarquant de son Etrurie natale, découvre avec curiosité la culture celte, si radicalement différente de la sienne, et finit par choisir de s'installer définitivement en Grande Bretagne. Les Bretons qui l'entourent, notamment Esca, le guerrier héroïque à qui le Sénat accordera le statut de citoyen romain, ou Cottia, la farouche princesse qui se laisse latiniser par amour pour Marcus, franchissent librement la limite qui séparent provisoirement leurs peuples. Il n'y a nul reniement dans leur parcours, à la différence du sort malheureux de Guern, le centurion déserteur, condamné à oublier son passé et à se cacher dans une tribu britannique. Au début du roman, Esca explique à Marcus pourquoi ils sont ennemis et en quoi leur rencontre est à la

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

fois tentante et dangereuse en comparant les spirales gravées sur un poignard romain et celles inscrites sur un bouclier celte :

> « Tu as vu le dessin, sur le fourreau de ta dague ? Il y a une spirale ; en face, il y en a une autre dans l'autre sens pour équilibrer. […] C'est magnifique, d'accord mais, pour moi, c'est aussi obscur qu'une nuit sans lune […]. Maintenant, observe ce bouclier. Là, les spirales sont larges, généreuses, elles se mêlent les unes aux autres, comme l'eau se mêle à l'eau, et le vent au vent. […] Vous édifiez des murs de pierre ; vous construisez des routes bien droites ; vous rendez la justice et vos troupes sont disciplinées. Nous le savons. […] Et nous ne le comprenons pas, parce que tout ce que vous apportez tient dans des motifs à angles droits ; or, pour nous, seules les courbes libres et enchevêtrées du bouclier sont réelles. Non, nous ne vous comprenons pas. Et quand enfin nous parvenons à comprendre votre manière de vivre et de penser, trop souvent nous oublions la nôtre (p 128). »

La science-fiction constitue un autre domaine déculpabilisé, parce que peu vraisemblable, dans lequel il est possible d'expliquer la guerre en incriminant les peuples._ Dès la première page du roman (53) *Danseurs de lumière,* la guerre qui inquiète tant les terriens est clairement expliquée. Il s'agit d'un conflit entre peuples inconciliables. Le personnage principal, Triss entend un haut-parleur marteler :

> « Les Meds sont le mal ! Les Meds sont les ennemis de l'humanité (p 11) ! »

La suite du roman démontrera que les méduses en question ne peuvent être réduites à cette accusation et Triss tentera de rétablir la paix. Si le conflit se révèlera donc injustifié, son explication en revanche sera maintenue.

L'absence de référencement réaliste, comme dans la fable, permet aussi de s'affranchir de l'interdit sur l'ethnicité. La pièce (109) *Iq et Ox* hésite entre une guerre des peuples et une guerre des princes, tant les personnages des deux grands prêtres font corps avec le peuple des Iqs et celui des Ox. Cependant le choix de ces deux désignations imaginaires suggère une prédilection de l'auteur pour l'incrimination des peuples. La ressemblance phonétique entre les uns et les autres, au-delà de la différence de transcription du son [x], véhicule une intention parodique. La pièce se moque des cultes absurdes voués par les personnages au dieu soleil ou au dieu fleuve, accusant l'instrumentalisation des argumentaires religieux pour conduire les peuples à la confrontation. Cette idée qui sous-tend la pièce dès la première scène est rendue explicite dans sa conclusion :

> « Depuis, les hommes et les femmes se donnèrent d'autres Dieux, et donc, d'autres grands prêtres. Ils connurent aussi hélas bien d'autres guerres, et trop souvent les rêves des enfants devinrent cauchemars, mais ceci est une autre histoire (p 47)… »

Nous reviendrons au chapitre prochain sur l'usage de l'humour et de l'ironie. Retenons pour le moment que la dérision provoque un éloignement suffisant pour décrire la guerre dans ses aspects les moins plaisants. (P27) *Patapoufs et Filifers,* écrit en 1930 par André Maurois, témoigne de l'infléchissement de la notion de guerre des peuples vers le discrédit dans les ouvrages du corpus ancien :

> « Ici, nous ne comprenons pas ces pays où vous réunissez gens gras et gens maigres… Sous terre, les races sont bien séparées. Il y a les Patapoufs et les Filifers (p 27). »

Nous proposons de garder en mémoire que la réticence à recourir à une explication ethnico-nationale des conflits dépasse la simple nostalgie du conteur. Cette tendance, en rupture avec l'évolution de l'opinion française depuis le début des années 1990, affecte toutes les formes fictionnelles quel que soit l'âge du lecteur prévu. Il s'agit d'un héritage récent et d'une référence à un système de valeurs constitué de manière solide au début des années 1980 proscrivant d'enfermer les individus dans des ghettos identitaires.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

6. Les guerres économiques

De tous les systèmes explicatifs de la guerre que nous ayons envisagés, le ressort économique est le plus mal loti dans notre corpus de livres pour enfants. Mais cette déshérence concerne aussi l'échantillon pour adultes qui ignore complètement ce facteur et, dans une moindre mesure, l'échantillon ancien qui lui accorde peu d'intérêt.

71. tableau : les guerres économiques dans les trois échantillons

en nombre de titres et pourcentage par corpus		
corpus ancien pour enfants	corpus contemporain pour enfants	corpus contemporain pour adultes
4 (13,3%)	6 (4%)	0 (0%)

Cette situation tranche avec l'évolution de l'opinion française sur la guerre. Yves Santamaria a observé le regain de ce thème en France à partir de la deuxième guerre du Golfe, en 1991. Il est vrai que l'explosion de la Yougoslavie, quelques mois plus tard, a contribué à relativiser l'explication par les ressources et les profits et à porter en avant les guerres dites tribales. Pourtant l'argument économique a laissé des traces dans le rapport actuel des Français à la guerre. Il ne faut pas négliger non plus l'influence sur les milieux intellectuels des mouvements altermondialistes qui, depuis 2002, véhiculent l'essentiel du discours pacifiste en France[498].

Sans grande surprise, nous trouvons dans cette catégorie, un roman consacré à la deuxième guerre du Golfe (59) *La double vie de Figgis*. Le narrateur expose à deux reprises, dont une par la voix du père des garçons, que l'enjeu majeur de ce conflit pour les Américains, comme pour les Irakiens, c'est l'accès aux ressources pétrolières.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'explication économique n'est pas absente des albums pour tout-petits. (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous* privilégie une vision économique de la guerre, même si le titre évoque une dichotomie entre les peuples. C'est la pauvreté des uns, jaloux de la prospérité des autres, qui les pousse au conflit :

> « Le pays des Mafous est comme un grand jardin le long de la Longue Rivière Verte. Le pays des Ratafous, leurs voisins, est tout en caillasse et en pierre, sur un tableau venté. »

Ces mots ouvrent l'album, selon un usage répandu qui veut que l'auteur commence un livre de guerre par l'exposé des causes qui pour lui prévalent dans ce phénomène social particulier. Dans (35) *La charge de la brigade des souris*, le conflit entre les souris et les chats est suscité principalement par l'occupation par les félins, « nos ennemis de toujours », de la vallée où est produit le fromage, principale source de ravitaillement du peuple des rongeurs.

Mais les quelques livres du corpus actuel à aborder ce thème le font avec une naïveté que ne partageaient pas nécessairement les auteurs anciens pour la jeunesse. Deux célèbres romans de notre échantillon témoin, en particulier, intégraient soigneusement mobiles économiques et autres justifications de la guerre : (P4) *La guerre des mondes* et (P6) *L'escadron blanc.* Le narrateur de *La guerre des mondes* a glissé au tout début du roman son explication du conflit qu'il place clairement sur le versant économique (pp 14-16). Il a imaginé que si les Martiens cherchaient à s'emparer de la terre, ce serait poussés par le besoin. La planète Mars, nous dit-

[498] SANTAMARIA, 2005, p 313.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

il, est soumise à un refroidissement graduel qui y condamne à terme la vie. Pour survivre, les Martiens devraient donc coloniser un monde plus hospitalier et « encombré de vie ». *L'escadron blanc* propose deux systèmes explicatifs à la guerre. Les hommes y sont portés par le besoin économique et par la passion du jeu. Dans le Sahara, dénué de tout, les expéditions guerrières, ou rezzous, sont menées pour piller des caravanes et voler des chameaux. Mais les méharistes indigènes de l'armée française diffèrent peu des nomades qu'ils combattent. Eux aussi prétendent s'enrôler dans l'espoir du butin qu'ils se partagent une fois les pillards vaincus :

> « Vingt chameaux de prise valaient la chasse et le combat (p 153). »

En fait rezzieurs et méharistes ont le même goût profond du jeu guerrier, un jeu à mort avec le désert d'abord, puis avec l'adversaire. Les uns et les autres en parlent avec exaltation. Les militaires français, en poste au Sahara, éprouvent la même passion que leurs hommes pour ces incursions dangereuses. Le vieil adjudant à la retraite se lamente ainsi lorsque l'escadron part sans lui :

> « Dix ans de moins, dix ans de moins, le droit de partir ! s'écria le vieux Saharien, dont le visage usé respirait une joie guerrière (p 15). »

Pas de nostalgie du conteur, donc, dans cette littérature actuelle pour la jeunesse lorsqu'elle néglige de prendre en compte l'économie dans la compréhension du fait guerrier.

7. Conclusions

Avant de clore ce chapitre, il nous faut encore souligner que le poids relatif des diverses causes de la guerre est sujet à d'importantes variations selon le public et la période de production.

72. tableau : hiérarchie des causes de guerre dans les trois échantillons

en rang et pourcentage par corpus			
Causes de la guerre	corpus ancien pour enfants	corpus contemporain pour enfants	corpus contemporain pour adultes
Guerres du moi	2ème - 20%	3ème - 10%	1er - 23,3%
Guerres des princes	4ème - 10%	1er - 16,7%	2ème - 16,6%
Guerres des peuples	1er - 26,6%	2ème - 11,4%	3ème - 6,6%
Guerres économiques	3ème - 13,3%	4ème - 4%	4ème - 0%

L'examen des explications à la guerre dans le corpus actuel pour la jeunesse révèle donc une tendance majoritaire à condamner la guerre avant l'ouverture du procès, dans une vision pacifiste ou pacifique, selon les cas, qui tranche avec l'évolution de l'opinion française et qui doit plus à l'héritage culturel de la bande dessinée pour adultes des années 1970-1980 qu'à la nostalgie du conteur pour une forme de récit entendu par les auteurs dans l'enfance, telle que nous l'avons strictement définie.

> « Expliquer le mal, c'est effacer le scandale ; c'est d'une certaine façon l'accepter comme naturel, comme inévitable ; expliquer le mal, c'est au fond le nier », avait prévenu le théologien Karl Barth[499].

La minorité d'ouvrages qui font place à une analyse, même succincte, des processus conduisant à la guerre, exprime plus d'embarras que de certitudes, d'où ces surprenantes fluctuations d'un corpus à l'autre dans la primauté des causes. Quelques tabous tenaces, enfin, expulsent des pans entiers de causes possibles susceptibles de mener au conflit violent. Parmi

[499] Cité par AUDOIN-ROUZEAU, 2008, p 21.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

les zones de relative liberté, moins contraintes par les conventions d'écriture sur la guerre, figurent la science-fiction, le roman préhistorique, la fable et le registre de la dérision. C'est précisément à ce dernier domaine que nous souhaitons consacrer le chapitre suivant.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 13

La guerre, mieux vaut en rire !

La guerre, porteuse de mort, engendre spontanément un discours grave. Le fait de destiner à des enfants un récit sur la guerre est également de nature à le traiter de manière austère, voire moralisatrice. Pourtant, les exemples de textes de fiction guerrière jouant avec le rire ne manquent pas, ni dans la littérature générale, ni dans celle vouée à l'enfance. Le romancier Antoine Blondin ouvrait une piste en déclarant :

> « Il faut que ce soit drôle parce que ce n'est pas gai[500]. »

Erving Goffman, dans sa théorie des cadres de l'expérience, relève que la plaisanterie dans les interactions traduit toujours une tension du cadre et que cette configuration est particulièrement fréquente lorsque nous sommes traités en objets et que l'on nous applique un cadre naturel au lieu d'un cadre social[501]. Nous verrons si ce schéma vaut pour les récits de guerre. Le rire est donc l'expression privilégié du sujet en proie à l'embarras. Erving Goffman avait bien perçu que ce malaise pouvait dépasser le niveau du simple inconfort et il décelait dans le comique un pouvoir moralisateur et normatif :

> « Les comédies sont la vitrine où sont exposés tous les désordres du monde[502]. »

Dans cette approche du rire irénique, nous nous situerons délibérément dans une perspective sociale plus que linguistique ou littéraire. Le support du comique peut être de natures variées ; nous nous concentrons ici en priorité sur ses aspects linguistiques, même si cette distinction est parfois impossible dans l'album. Nous tenterons de classer les traits d'humour et d'ironie présents dans les ouvrages de notre corpus selon leur fonction graduée dans l'intrigue :

- refus du discours héroïque ;
- signe distinctif de l'innocence ;
- dynamique de l'action ;
- rempart contre la peur ;
- préservation de la dignité ;
- expression extrême de la douleur.

Certains auteurs ont cru voir dans les restitutions ironiques de la Shoah une revitalisation d'un humour spécifiquement juif. Nous essayerons, en dernier lieu, de trouver trace dans notre corpus de cette expression et d'en préciser l'importance et le sens.

1. La part du rire dans la guerre

Humour et ironie sont, pour des raisons différentes, des concepts labiles. Concernant l'humour, Paul Valéry suggérait –ironiquement- que son succès venait de l'impossibilité que nous avons de le définir et, par extension, de lui faire quitter sa langue d'origine, l'anglais :

> « Le mot 'humour' est intraduisible. S'il ne l'était pas, les Français ne l'emploieraient pas[503]. »

---

[500] BLONDIN Antoine, « Libre propos sur l'humeur vagabonde », *dans L'humeur vagabonde, Un singe en hiver*, Table ronde, 2011.
[501] GOFFMAN, 1991, p 267.
[502] GOFFMAN, 1991, p 465.
[503] Cité par BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, JJ Pauvert, 1966, p 14.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

L'ironie est à la fois une figure du discours qui consiste à soutenir une opinion contraire à sa pensée et une forme du comportement. Elle est tout aussi insaisissable que l'humour. Sören Kierkegaard préférait y voir un état de conscience :

> « […] une conception du monde qui vise à mystifier l'entourage, non pas tant pour passer elle-même inaperçue que pour amener les autres à se démasquer[504]. »

L'humour préfèrerait l'effacement et la discrétion, tandis que le but de l'ironie serait l'élucidation et le dévoilement. L'humour serait une forme de la pudeur et l'ironie de l'impudeur.

L'humour et l'ironie se distinguent également par leur rapport à leur objet. Là où l'humour pratique la critique en sympathie, l'ironie est distance et détachement :

> « L'ironie acerbe dénonce un conflit ; elle est dans le heurt d'un jugement critique et d'une imperfection de l'objet considéré. L'humour est une intersection du même objet avec un esprit de bienveillante conciliation[505]. »

C'est dans la douleur que l'ironie puise cette volonté d'en découdre. Le théoricien de la littérature et inventeur de la psychocritique Charles Mauron a fait du comique une figure inversée de l'angoisse, une réaction d'auto-défense de l'individu écrivain face à l'angoisse[506]. Cette explication est inspirée de Freud et de sa théorie du trait d'esprit[507]. Mais le philosophe Vladimir Jankélévitch soulignait lui aussi la proximité de l'ironie avec le drame :

> « Faut-il penser que l'ironie est, à mi-chemin du comique et du tragique, le point d'indifférence à partir duquel le rire se tait sans que les larmes aient encore jailli [508]? »

Et il n'a pas manqué d'associer ironie et dénonciation de la guerre, faisant de la seconde la vocation par excellence de la première :

> « L'ironie est la mauvaise conscience de l'hypocrisie. Comprenons que l'intérêt le plus évident du scandale est de rester camouflé et d'entretenir une équivoque dont il est le seul bénéficiaire : la guerre, par exemple, ne demande qu'à devenir juridique pour constituer, comme la paix, un certain ordre naturel ; et le plus mauvais tour qu'on puisse lui jouer, c'est de lui refuser, au contraire, cette légalité dérisoire dont elle s'accommoderait si bien, c'est de la vouloir inhumaine, absurde et anormale, comme elle doit être[509]. »

Il n'est pas surprenant, à ce compte, que l'ironie perce souvent dans les ouvrages de nos échantillons dont nous avons déjà souligné les ambitions pacifiques voire pacifistes, alors que l'humour y est rare.

Certains textes du corpus contemporain pour enfants qui ont choisi le rire sont plus humoristiques qu'ironiques. Cette première catégorie, peu nombreuse, rassemble des livres moins attachés que les seconds à la dénonciation morale des souffrances provoquées par la guerre. Parmi ces livres, nous pouvons citer (93) *La guerre d'Olivier*, un roman autobiographique racontant la vie quotidienne et sans relief particulier d'un jeune Parisien pendant l'Occupation. Ni héros, ni victime, Olivier est un garçon ordinaire, curieux de ce qu'il peut percevoir d'une période extraordinaire dont les événements les plus dramatiques lui sont cachés. Les souvenirs d'Olivier fourmillent d'incidents drolatiques liés à la situation de guerre. Pour ces enfants, finalement épargnés par les aspects les plus terribles du conflit, la guerre est riche de bénéfices personnels. Elle introduit notamment de plaisantes diversions à l'ordre établi. Les alertes déclenchées lorsque les bombardiers anglais et américains

---

[504] KIERKEGAARD Sören, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, L'Orante, 1975, p 223.
[505] MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1981, p 605.
[506] MAURON Charles, *Psychocritique du genre comique*, Corti 1964.
[507] FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard [1905] 1992.
[508] JANKELEVITCH Vladimir, *L'ironie,* Flammarion, 1964, p 132.
[509] JANKELEVITCH, 1964, p 123.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

approchent ont pour effet d'interrompre les cours et même les compositions, aubaines pour les mauvais élèves et occasion de chahut pour tous (chapitre 2). Cette approche dédramatisée de la guerre était plus courante dans le livre ancien pour enfants. On se souvient sans doute du registre particulier des romans de Léonce Bourliaguet. Même la mort du héros ne parvenait pas à lui faire quitter son optimisme. Dans *Le maquis de la Mardondon*, écrit tout du long dans une verve humoristique, l'un des quatre héros, devenus maquisards, est fusillé par les Allemands, sans que l'auteur n'emprunte pour autant un ton plus grave :

> « Sèche et brutale, la salve le fouetta de rouge, et, fondant sur ses genoux, il eut deux secondes l'air d'hésiter dans le choix du côté sur lequel il allait se coucher pour l'éternité ; puis lourdement, comme une gerbe de blé, il s'effaça de la verticale[510]. »

Lorsque la réalité se tend, que le danger et la souffrance se précisent, l'ironie accompagne parfois la gravité du ton. L'ironie apparaît alors le plus souvent comme l'arme des faibles contre leur oppresseur. Un exemple le fera mieux comprendre. En 1933, Sigmund Freud fut contraint par les autorités allemandes de signer un document attestant du respect qu'elles avaient témoigné pour son travail et sa personne. Il ne pouvait s'y soustraire, mais exigea cependant de rajouter à sa déclaration une phrase de son cru :

> « Je puis cordialement recommander la Gestapo à tous[511]. »

Le trait d'esprit s'installe ici dans le décalage créé par le terme 'recommander' entre le champ sémantique du commerce avec celui de la police. Ce simple décalage suffit à rappeler que l'on n'est pas libre de choisir une police, comme on l'est dans l'achat d'un produit ou d'un service commercialisé. En soulignant la situation de contrainte du signataire de la déclaration, cette double impertinence, qui est à la fois insolence et inadéquation littérale du propos à la situation, rend au savant contraint l'usage de sa liberté. Socialement, le procédé ironique a le pouvoir de souligner, tout en l'esquivant, le rapport de force. Il n'est pas étonnant dans ces conditions de le voir largement déployé dans notre corpus où prédominent les personnages frêles –enfants pour la plupart- opprimés par des forces guerrières. Cette tendance à l'ironie suit une évolution intéressante dans nos trois échantillons de récits guerriers.

73. tableau : l'ironie dans les trois échantillons

Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
9 titres 30% du corpus	41 titres 27,5% du corpus	13 titres 43,3% du corpus

La part de l'ironie dans les livres de guerre est globalement stable dans les livres pour la jeunesse. Elle s'accroît nettement dans les romans pour l'adulte. Mais dans tous les cas, il s'agit de textes engagés dans un discours moralisateur où l'irénisme peut prendre la forme de l'ironie. Elle se déploie alors selon diverses facettes que nous allons maintenant explorer.

2. La parodie du discours héroïque

Le stade le moins agressif de l'ironie irénique est celui qui reprend, en s'en moquant, les discours bellicistes. Nous entendons ici le terme de 'parodie' dans son acception la plus large, comme référence à une famille de textes, et non dans celle établie par Genette de rapport à un

[510] BOURLIAGUET Léonce, *Le maquis de la Marlondon*, Lavauzelle 1948.
[511] JONES Ernest, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, PUF Quadridge 2006, tome 3, p. 257-258.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

texte singulier, connu et reconnu du lecteur[512]. Certains auteurs séparent la parodie des procédés de l'ironie. Il nous a paru judicieux de ne pas les suivre, mais de considérer que la parodie est une forme intertextuelle de l'ironie, comme le propose Linda Hutchéon[513]. Bien attesté dans les trois échantillons, ce mode d'expression qui était largement prédominant dans le corpus ancien connaît cependant un léger déclin dans les échantillons contemporains. Il semble porter cependant la marque de la nostalgie du conteur.

74. tableau : ironie et discours dans les trois échantillons

	Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
Nombre de titres	6	18	4
Pourcentage dans chaque corpus	20%	12%	13,3%
Numéros des ouvrages	P7 ; P21 ; P24 ; P 26 ; P27 ; 267	1 ; 8 ; 14 ; 35 ; 39 ; 85 ; 91 ; 97 ; 143 ; 166 ; 172 ; 189 ; 211 ; 258 ; 267 ; 284 ; 293 ; 300	A4 ; A7 ; A11 ; A17

Ce procédé ironique se déploie, sans intention antimilitariste très marquée, dans plusieurs textes contemporains pour les enfants. Les auteurs semblent avoir plus de sympathie amusée pour ses personnages que d'ironie mordante. La parodie du discours guerrier est présente sous plusieurs formes, principalement l'emphase et la polyphonie, héritées des modèles anciens.

- **Emphase et décalage de niveaux de langue**

Les figures emphatiques qui contribuent d'ordinaire à renforcer l'ornement d'un discours sont, dans la parodie, employées en opposition avec des objets ordinaires ou même vulgaires. La fable de Bernard Stone, (35) *la charge de la brigade des souris,* est entièrement bâtie sur la reprise de la rhétorique héroïque et son décalage avec la réalité dérisoire des forces des souris :

> « Soudain un ordre déchire le silence. 'En avant la Brigade ! submergez l'ennemi. Reprenez le fromage. Reprenez le fromage. Le destin de notre peuple est au bout de vos sabres ! »

Singeant l'art oratoire, le style est ramassé en phrases courtes, scandé par des répétitions. La phrase évite les compositions syntaxiques par subordination, leur préférant la vigueur des juxtapositions emphatiques imprimant au texte une cadence classique :

> « Chaque souris se sent guerrier, chacune d'elles se veut vainqueur. »

(14) *Bataille* ironise sur le motif de la guerre déclenchée entre le roi rouge et le roi bleu. Le détail scatologique des oiseaux qui font caca sur le nez des personnages est évidemment destiné à faire rire les tout-petits lecteurs. Mais il a également fait rire les personnages, ce qui n'est pas bien. La reprise de cet argument vulgaire dans les discours légitimant la guerre est posée en une courte phrase à vocation parodique :

> « Ils ont dit qu'un roi ne devait pas se moquer du nez crotté d'un autre roi, que cela méritait la guerre. »

L'emphase joue également dans l'album (97) *La guerre des cloches.* Les généraux des deux armées aux prises portent des noms en miroir, aussi ridicules que belliqueux et qui tranchent

[512] GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Seuil 1982, p 8.
[513] HUTCHEON Linda, « Ironie, satire, parodie », in *Poétique*, Seuil, n°46, 1981, p 151.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

avec leurs grades ronflants : « l'archigénéral Morzileuil de Cassepipe de Marchoucraive » et « le mortéchal Morhsielöl von Kaspipp von Marschukreeve ».

L'emphase et les jeux de décalage qu'elle autorise étaient en usage dans l'échantillon ancien et, en particulier, dans (P7) *langelot, agent secret*. Le ton ironique de cette aventure d'un apprenti agent secret est étendu à tout le roman. Le héros même porte un nom en forme de sobriquet, bâti sur la rencontre entre le chevalier Lancelot dont il devrait partager l'idéal et un angelot dont il a la frêle apparence. Le service de renseignement que rejoint Langelot est désigné sous le sigle cocasse de SNIF, une onomatopée qui évoque le reniflement. Volkoff se moque aussi du goût de l'administration pour les sigles pompeux, lorsqu'il développe SNIF en « Service national d'information fonctionnelle ». Les occasions de parodier le discours militaire et héroïque ne manquent pas. Elles ajoutent à la crédibilité du récit. L'auteur joue en effet d'une rivalité bien réelle, rivalité qu'il a pu observer au cours des cinq années de son engagement volontaire comme officier de renseignement, entre l'armée régulière et les services spéciaux français.

Dans les livres plus anciens, l'opposition emphatique-vulgaire est récurrente au point de représenter le principal procédé parodique. *P24. Jean sans pain* jean survole une riche maison où abondent les victuailles. Leur description occupe une page et demi de l'album. La satire s'en inspire lorsqu'il décrit les militaires présents *:*

> « Il y avait des officiers de tous les pays, avec des galons, des croix et des décorations étalées sur leur poitrine comme des batteries de cuisine attachées à des jarretelles rouges, vertes, bleues ou jaunes (p 26). »

(P26) *Lettre des îles Baladar* pastiche à plusieurs reprises le discours politique exaltant la guerre ou le discours militaire.

> « D'un air martial, il claqua les talons, sans faire beaucoup de bruit car il était nu-pieds, et puis rentra chez lui, son grand sabre au côté (p 32). »

Avec (267) *Tistou les pouces verts,* André Maurois feint de confondre guerre et réprimande d'un enfant. Il s'agit d'un conte malicieusement ironique où le sourire accompagne la pureté du petit Tistou dont on ne sait s'il est enfant ou ange :

> « Les canons ne sont pas comme les parapluies, dont personne ne veut lorsqu'il fait du soleil, ou comme les chapeaux de paille, qui restent en devanture pendant les étés pluvieux. Quel que soit le temps, on vend du canon (p 28). »
> « Il convient de préciser que Monsieur Trounadisse avait été dans l'armée avant d'être dans les canons, et s'il n'avait pas inventé la poudre, au moins il savait s'en servir (p 56). »
> « - On sait où une guerre commence, on ne sait jamais où elle s'arrête. Les Vazys peuvent appeler à leur secours une grande nation, les Vatens demander l'aide d'une autre. Et les deux nations se battront. C'est ce qu'on appelle une extension du conflit […]
> - Je dis que votre commerce est affreux, parce que…
> Une énorme gifle l'arrêta net. Le conflit entre les Vazys et les Vatens venait de s'étendre soudainement jusqu'à la joue de Tistou (pp 129-134). »

- **Polyphonie**

La polyphonie recouvre plusieurs procédés ironiques, particulièrement féconds dans la parodie. Elle organise de diverses manières la juxtaposition des deux discours, celui qui est moqué et celui qui moque.

Dans (300) *Zappe la guerre*, Pef porte un regard enjoué sur les discours patriotiques qui encourageaient au combat les soldats de la première guerre mondiale. Lorsque ses poilus quittent le monument aux morts pour se promener dans le village à la nuit tombée, ils assistent

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

depuis une fenêtre à l'émission télévisée d'un bulletin météorologique sur fond de carte de températures. L'un d'eux commente ce qu'il voit pour ses camarades cachés dans le fossé. Avec une remarquable économie de moyens, Pef suggère le décalage des cultures entre 1914 et aujourd'hui en remplaçant seulement le mot 'France' par celui de 'patrie' dans la bouche d'un des poilus :

> « C'est maintenant la carte de la Patrie avec des nuages qui se baladent. Ils vont vers l'Allemagne. C'est sûrement les gaz, avec les résultats. 16 Allemands gazés sur la Champagne. 18 Fritz à Reims. 23 à Marseille, avec un soleil de victoire dessiné à côté. »

La rupture de niveau entre le discours héroïque et la quotidienneté prosaïque du bulletin météorologique provoque le sourire du lecteur. Ici l'ironie découle d'un discours polyphonique dans lequel deux voix sont en concurrence.

Dans l'album précédent, un même signifié –la carte de France- recevait deux interprétations différentes. Dans (284) *Une jument dans la guerre,* c'est l'inverse qui se passe. Un même signfiant –fraternité- recouvre deux réalités. Il s'agit d'un roman enlevé et drôle qui culmine dans un quiproquo parodiant à la fois le discours guerrier et la rhétorique de la Révolution française. Pierre, 13 ans, a quitté sa ferme natale en rêvant de la gloire qu'il pourrait s'acquérir dans les armées de Bonaparte. Piètre cavalier, il a volé et apprivoisé une superbe jument qu'il a nommée Fraternité par dérision et qu'il monte avec les plus grandes difficultés. Pour sa première bataille, il participe à une charge de hussards vers le pont d'Arcole. Tant d'inexpérience ne lui permet pas de briller dans la bataille :

> « Il leva son sabre pour frapper une espèce d'escogriffe en uniforme vert, qui évita sans peine son coup maladroit.
> Et arriva ce qui devait arriver : il tomba.
> Il roula la tête la première, comme quand il faisait ses exercices avec Fraternité. Et comme ces fois-là, pour éviter de se blesser, il eut le réflexe de lâcher son coupe-choux, ce qui fait qu'il se retrouva par terre, un peu sonné, au milieu d'une forêt de pieds ennemis, et sans arme (p 206). »

Isolé de ses camarades et séparé de sa jument adorée, le jeune garçon passe les dernières heures de l'engagement dans un chaos de fantassins français. Quand il aperçoit enfin sa jument seule entre les lignes française et autrichienne, il s'élance vers elle en criant son nom, Fraternité. Ses camarades qui prennent son geste pour un acte d'héroïsme, le porte en triomphe sur le champ de la bataille qui vient de se terminer :

> « - Fraternité ! Fraternité !
> Il se rua en avant, sans lâcher son sabre. Il donna quelques rudes coups de coude, se frayant un passage parmi les hommes qui étaient devant lui, un solide carré de chasseurs à pied.
> Tu charges les Autrichiens tout seul ? T'es bien pressé de mourir, toi ! […]
> - Fraternité ! Fraternité !
> La jument ne pouvait rien entendre, dans ce chaos, mais des hommes commencèrent à le regarder bizarrement. […]
> - Fraternité ! reprit le vétéran. Voilà un vrai républicain !
> Se tournant vers les Autrichiens, qui avaient posé fusil au pied et ne tiraient plus, il ouvrit les bras :
> Allez, venez les gars ! Vous avez entendu le clairon : vous avez perdu la guerre ! Laissez tomber vos tyrans et rejoignez la France fraternelle ! Fraternité ! […]
> Personne ne savait plus pourquoi ce garçon était spécialement mis en vedette, mais tout le monde voulait le voir. Des acclamations fusaient. On reconnaissait des mots « République ! France ! Gloire ! Bonaparte ! » Un type beugla même : « soupe ! » et une vague de rires secoua la troupe (p 215). »

Dans (172) *Marie des grenouilles,* la polyphonie est propre au genre théâtral. La pièce met en scène un royaume loufoque où les souverains hésitent entre la nature humaine et l'état de

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

batracien. Le prince Brillant a été mis sur le trône pour combattre l'ennemi qui menace, mais il se refuse au combat. Le dialogue comique subvertit la terminologie du protocole royal et celle de la guerre :

> « Le chambellan (solennel) :
> Sire, sache que l'ennemi…
> Brillant (bas à Marie) :
> Que m'ordonne-t-il de cirer, ma mie chérie ?
> Le chambellan :
> Altesse royale, tu es dorénavant par la grâce de Dieu et de notre reinette notre roi, et à ce titre s'en rajoute un autre plus terrible, tu es aussi de ce fait notre chef des armées !
> Brillant :
> Fort bien, ce titre me plaît, alors ?
> Le chambellan :
> Alors l'ennemi est à nos portes.
> Brillant :
> Très bien, qu'il entre…
> Le chambellan :
> Comment ça, qu'il entre ?
> Brillant :
> On ne laisse pas des gens à la porte, ça n'est pas poli […]
> Le chambellan :
> En tant que chef des armées, tu dois repousser l'ennemi.
> Brillant :
> Comment faire si je suis désarmé ?
> Le chambellan :
> Quoi ?
> Brillant :
> Tu dis que je suis le chef désarmé, ça tombe bien, je n'aime pas les armes (p 24). »

Dans les albums pour tout jeunes lecteurs, l'image, prépondérante, peut entrer dans le jeu polyphonique. (8) *Am stram gram,* curieux album, rapproche une histoire guerrière en images et le texte court, mais complet, de la comptine traditionnelle citée en titre. Il s'agit d'une comptine sans contenu narratif, ni signification repérable. Elle se contente d'associer des sons et des rythmes plaisants. Cette ritournelle relève de la famille des chansonnettes que les enfants nomment des « ploufs » et qui leur permettent d'isoler l'un d'eux, soit pour commencer un jeu, soit pour bénéficier d'un avantage. Si cette comptine peut être considérée comme propice à une forme douce et ludique de compétition, rien dans ce texte n'évoque de près ou de loin la guerre. Le rapport incongru du texte et de l'image, particulièrement remarquable dans ce livre, instaure une distance ironique, la ritournelle inoffensive se substituant au discours héroïque. Peu de livres incorporent à ce point le texte dans l'image figurée. La forme extérieure des trois châteaux, par exemple, et celle des emblèmes figurant sur les drapeaux sont empruntées explicitement au contour pointu des lettres des trois onomatopées AM , STRAM, GRAM qui constituent le début du texte.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

12. (8) Am stram gram

(143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous* parodie le discours des relations internationales. Face à l'agression commise par le peuple des Ratafous contre les Mafous, la communauté internationale reste indifférente. L'auteur confronte deux textes et leur écart manifeste son regard ironique et critique. L'un est inscrit dans l'illustration, sous forme de phylactère, et reprend des déclarations réalistes, vraisemblables, émises dans un registre relevé et hautain :

> « Laissons ces sauvages s'entretuer. Ils sont loin. On s'en lave les mains. »

L'autre texte occupe une position classique dans la page. Rédigé dans un style familier, voire argotique, il joue sur les noms de peuples pour stigmatiser leurs réactions. L'assonance en 'ou' amène un comique de répétition :

> « Le monde entier se tait. Les autres pays font comme si de rien n'était… Les Froufrous, les Grigous et les Toumous, et aussi les Mangetous et tous les Toutous… TOUT LE MONDE S'EN FOUT ! »

Le procédé de double-entente était déjà exploité dans l'échantillon ancien. Lorsque le faux colonel de (P7) *Langelot, agent secret*, en fait un espion étranger infiltré dans l'école, est inspecté par un autre service français, il décide de se faire porter malade pour ne pas rencontrer l'enquêteur et éviter ainsi d'être démasqué. Il explique son geste à son adjoint en prétendant être froissé de devoir se soumettre à un autre service. Cette rivalité entre armes ou services est désigné dans l'argot militaire français par l'expression 'guerre des boutons', en référence aux boutons différents portés sur les uniformes, selon les spécialités. Le narrateur joue sur cette formulation pour l'insérer dans son intrigue où la prétendue maladie du colonel jouera un rôle important :

> « - Mais vous ne croyez tout de même pas que je vais me laisser inspecter par un service parallèle ?
> Monferrand se mit à rire :
> - C'est vous qui avez l'esprit de boutons, maintenant, mon colonel.
> - Ce n'est pas une question d'esprit, c'est une question d'éruption, répondit Moriol. Je sens déjà que cela me gratte de tous les côtés. Envoyez-moi le toubib (p 138). »

Dans un album paru juste après la seconde guerre mondiale, l'ironie s'appuie sur la confusion sonore entre fuhrer et fureur. Mais le procédé reste plus artificiel qu'avec le mot fraternité que nous avions vu plus haut complètement intégré dans le scénario. (P21) *La bête est morte, la guerre mondiale chez les animaux* parodie le discours politico-militaire. La transposition sur

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

le mode de la fable y incitait d'ailleurs les auteurs. La première description du personnage figurant Hitler est la suivante :

> « Le plus curieux est qu'il n'était même pas né en Barbarie, mais il savait si bien se montrer en fureur que les autres l'avaient sacré Grand Loup.
> Ce Grand Loup déguisé en Fureur, jetait périodiquement des hurlements sinistres aux échos des grands bois. »

L'insertion du jeu de mot parodique dans l'intrigue est en revanche très réussie dans certains romans pour adultes comme (A17) *Le porteur de cartable.* Les discours héroïque des adultes, vus à travers les yeux ignorants, mais intelligents, d'un garçon de dix ans, Omar, sont l'objet d'une déconstruction habile. L'humour bascule volontiers dans l'ironie quand le narrateur commente les propos de Messaoud, un chef de réseau FLN qu'Omar va apprendre peu à peu à détester. Généralement la parodie joue sur une contradiction entre le sens premier et un sens dérivé d'un même terme, comme dans le passage suivant :

> « Et sur sa lancée il m'avait surnommé le porteur de cartable. Son porteur de cartable. Comme je ne savais pas si je devais le prendre comme un compliment, il avait rajouté que c'était un honneur pour moi que d'être comparé aux porteurs de valises du FLN. J'avais acquiescé sans bien comprendre en quoi il était si flatteur d'être comparé à un bagagiste (p 62). »

Ailleurs le narrateur brode sur le double sens du mot 'source' et sur le double contexte, à la fois historique et géologique, de la ville d'Evian. Messaoud se rengorge devant les hommes de son réseau en leur annonçant qu'il détient une information confidentielle sur la signature prochaine d'un cessez-le-feu :

> « Je vous garantis que je la tiens de bonne source.
> - De quelle source ? insistent incrédules Mon Père et Oncle Mohamed. […]
>
> Messaoud écrase son cigare dans le cendrier que lui tient Mon Père. Il va parler. Nous tendons l'oreille… Il susurre :
> - La source de mon information me vient d'Evian.
> - Evian, se réjouit Areski. La source d'Evian. Sauf ton respect Messaoud, je crois qu'on t'a fait une sale blague (p 26). »

o Modalisation

Les modalisateurs ont pour effet de nuancer discrètement les énoncés en fonction du comportement de l'énonciateur. La distance ainsi ménagée entre le dit et le mode de diction peut avoir une valeur ironique que l'on retrouve dans quelques textes isolés de nos corpora. (85) *Gisella et le Pays d'Avant* en offre un exemple pour la période contemporaine. Ce texte à mi-chemin entre le conte et le roman recourt parfois à l'humour par modalisation, introduite ici par l'adverbe 'naturellement' :

> « On parlait d'une terre, de l'autre côté de l'océan, un nouveau monde où l'on voulait bien accueillir les Abrupts et dont toutes les rues étaient pavées d'or. Gisella ne le crut naturellement pas. Elle n'avait jamais vu d'endroit où toutes les rues étaient pavées (p 187). »

Ce procédé était déjà utilisé dans l'échantillon ancien, notamment dans (P7) *Langelot, agent secret.* Lors du recrutement du héros, le narrateur commence par une présentation du contre-espionnage qui pousse jusqu'à l'absurde le culte du secret, imputé aux services qui en ont la charge et combiné à un irrépressible besoin de gloriole. La modalisation, introduite par la proposition finale 'je vous précise que' prévient le lecteur que la clé de lecture va lui être confiée sur le mystérieux travail proposé au jeune homme :

> « Seriez-vous disposé à consacrer plusieurs années de votre vie à vous occuper de documentation ? […] Je vous précise aussi que la documentation est un travail sérieux, absorbant, souvent fastidieux, qui ne ressemble guère à ce que vous avez pu lire dans les

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> romans d'espionnage. Vous me comprenez bien ? Dernier point : je vous précise que c'est un travail dangereux… (p 22). »

L'irruption explicite du narrateur dans le récit sert de modalisateur à un énoncé héroïque qui se trouve ainsi dévalorisé dans le roman pour adultes (A11) *L'aimé de Juillet*, Dans ce roman d'amour au ton grave, les interruptions ironiques sont très rares. L'une d'elles pourtant mérite l'attention, car il déconstruit les conventions du discours héroïque. La jeune Octavie Delgodère, dans ce passage où elle apprend comment son père a réagi lors de son arrestation par les fascistes, contrevient en effet au stéréotype qui veut que le silence sous la torture commande admiration et étonnement :

> « Lunette, elle, m'a dit qu'il s'était suicidé pour échapper à la torture de la police italienne et qu'il avait écrit sur le mur avant de mourir : « Je n'ai pas parlé. Vive de Gaulle ! Vive la France ! » Cette phrase – comment l'avouer ? – ne m'avait pas impressionnée quand j'étais enfant, mon père ne m'ayant jamais beaucoup parlé. Le silence à mes yeux de petite fille solitaire ne constituait pas un exploit (p 73). »

- **Antiphrase**

Les antiphrases, généralement en chaîne, opposent de manière systématique diction et intention. Elles constituent un procédé ironique fréquent, quoiqu'assez lourd. (258) *Soliman le pacifique* pastiche les harangues militaires et se moque de lui-même et du vieil instituteur Rouslan, plus préoccupés de livres que de la lutte, alors que leurs voisins les incitent à la guerre. Cette fausse louange pourtant reste assez maladroite :

> « Rouslan, lui non plus, ne dort pas. Il se tient assis devant sa fenêtre. Au-dessus de ma chambre. Je l'entends qui bouge de temps en temps. Il se tue les yeux à lire ou écrire.
> Comme moi…
> Ah, la belle armée que voilà ! Tremblez, soldats ! Sur vos chars, dans vos hélicoptères ! Tremblez devant les glorieux insomniaques ! Voyez ces braves fantassins, comme ils manient bien le stylo ! Admirez-les, qui versent du sang d'encre plein leurs champs de bataille en papier quadrillé (p 102) ! »

Parce que la parodie fonctionne généralement en dédoublant deux actes de langage, l'un littéral et l'autre non, qui se superposent sans s'annuler, elle constitue une manière ambigüe et sans doute moins efficace que d'autres d'exprimer la critique. Linda Hutchéon rappelle que contester un modèle en le parodiant revient toujours à lui rendre hommage et à manifester son importance[514]. La parodie, pourtant, constitue peut-être la matrice de tout effort comique, comme le suggère Jean-Marc Defays[515]. Dans nos échantillons, en tout cas, elle apparaît nettement comme un procédé premier, presque archétypal, de l'ironie irénique. Ce procédé dominant dans l'échantillon ancien a progressivement cédé du terrain dans le livre pour enfants devant des modes ironiques plus ardents à condamner la guerre.

3. Le signe distinctif de l'innocence

L'ironie peut servir à manifester l'innocence du héros et trancher sur un univers guerrier, emprunt de culpabilité. Le motif, rare, apparaît exclusivement dans le corpus contemporain pour enfants.

[514] HUTCHEON, 1981, p 149.
[515] DEFAYS Jean-Marc, Le comique, Seuil, 1996, p 43.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

75. tableau : ironie et innocence dans les trois échantillons

	Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
Nombre de titres	0	5	0
Pourcentage dans chaque corpus	0	3,4%	0
Numéros des ouvrages		67 ; 120 ; 147 ; 174 ; 177	

Son usage est réservé aux protagonistes enfants ou animaux. Il marque en effet une barrière naturelle entre le mal et le héros. Cette ressource est exploitée tout au long de *(147) L'Odyssée d'un chat noir.* Nous apprenons dès les premières pages que la chatte, héroïne du roman, porte le nom d'un stratège de l'armée britannique :

> « Lord Gort. C'est notre chat, ou plutôt la chatte de Geoff. Il l'a adoptée au moment où la guerre a éclaté, elle était toute petite. Le Corps Expéditionnaire partait en France et tout le monde parlait de Lord Gort, alors Geoff l'a appelée Lord Gort (p 15). »

Le pouvoir de dérision de cette chatte ne se limite pas à son nom. Elle traverse, en effet, le Royaume Uni en guerre, sauve à plusieurs reprises les gens qu'elle rencontre de divers périls guerriers, participe à des actions héroïques à bord d'un bombardier de la RAF, saute en parachute au-dessus de la France occupée, sans jamais rien comprendre au conflit. La guerre, d'ailleurs ne l'intéresse pas, pas plus qu'elle ne l'effraie. Elle n'accorde pas d'importance non plus au fait d'être considéré par beaucoup comme un porte-bonheur. Cette indifférence à la guerre et aux délires des humains est un procédé de distanciation ironique. Dans le corpus, cette distance est ménagée par divers procédés, dont la plupart ont déjà été rencontrés dans le cadre de la parodie.

- **Emphase et décalage de niveaux de langue**

La recette principale joue sur le quolibet et les désignateurs ridicules ou vulgaires. Dans (61) *Les enfants aussi*, les deux jeunes héroïnes ont baptisé Hitler le « gratteur de punaise ». Dans (108) *Ils voient rouge*, l'ennemi, Napoléon, est appelé par dérision « Napo-Courtes-Cuisses ». (177) *Le mioche* décrit la guerre comme « deux larges fesses » qui s'écrasent sur le pays.

- **Antiphrase**

Les appellations dépréciatives peuvent prendre le mode de l'euphémisme, comme dans (120) *Le journal de Zlata*. La jeune habitante de Sarajevo rend responsable de la guerre de Bosnie les hommes politiques. Dans sa faiblesse d'enfant, elle les désigne comme « ces chers bambins », une appellation collective diminutive qui n'est pas sans saveur comparée au nombre de morts et de déplacés de ce conflit.

- **Modalisation**

L'ingénuité du héros enfantin confronté au scandale guerrier est à son meilleur lorsqu'elle encourage la fusion du locuteur et du narrateur dans un récit qui se mue partiellement en discours. Dans l'extrait suivant, la modalisation est fondée sur la simplicité et la pauvreté du langage enfantin qui inspirent l'expression 'se mettre facilement en colère'. Le roman (67)

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Entre deux saisons du bonheur joue sur la naïveté et le jeune âge du narrateur pour dénoncer les crimes d'Hitler :

> « Peter avait déjà vu de nombreux portraits du grand chef des nazis. On l'appelait le « Führer », un petit homme trappu aux cheveux noirs, qui lui rappelait agréablement Igor, le chauffeur de son grand-père, sauf qu'Igor était un homme calme et gentil, alors que le Führer se mettait facilement en colère. (p 64) »

Cette technique ironique court tout au long du roman (174) *Même pas juif !* Le regard du jeune narrateur est spontanément ironique, comme est naturelle la distance qui le sépare de la souffrance. Le petit Tsigane Misha, ne tente pas d'échapper à la réalité de Varsovie en guerre ou du ghetto où il a trouvé refuge auprès d'une famille juive, mais il ne se rebelle pas contre elle. Il se tient en équilibre entre ces deux attitudes et accepte le monde tel qu'il est. Il est dans le monde, sans en être écrasé.

Il est curieux, attentif à ce qui se passe autour de lui, mais ses déductions sont souvent erronées, révélant l'absurdité et la monstruosité de la guerre. Il interprète, comme il peut, les informations que les plus grands lui donnent sur la guerre qui approchent :

> « Je me suis dit : 'Voilà ce que fait l'ennemi. Il vole au-dessus de toi dans son avion. S'il te voit dans la rue, en bas, il laisse tomber une bombe sur ta tête.' Je m'imaginais les bombes comme des ballons de fer noir de la taille d'une marmite à choucroute (p 31). »

Il décrit ainsi à son ami Youri la cohorte des Juifs de Varsovie poussés vers le ghetto par les nazis :

> « Je lui ai raconté que j'avais rencontré Janina et sa famille, et que tout le monde se dépêchait de rejoindre le ghetto, et c'était comme ça que je savais que c'était un endroit drôlement chouette (p 115). »

Il raconte avec le même détachement les heures passées au garde-à-vous dans la neige, lorsqu'il prenait aux nazis de réunir les habitants d'un immeuble du ghetto :

> « Un Bottes Noires s'est arrêté devant Mme Milgrom. Je le voyais du coin de l'œil. Il lui a crié dessus. Elle est tombée.
> - Debout, chienne de juive ! Sale truie ! Debout ! a-t-il aboyé.
> - S'il veut qu'elle se relève, ai-je réfléchi, pourquoi est-ce qu'il lui donne des coups de pied et de matraque ? Ca me dépassait (p 148). »

Mais, insensiblement, au fur et à mesure qu'il grandit et que les persécutions s'intensifient, Misha perd un peu de sa sérénité. Les traits ironiques se font plus rares. Il commence à avoir peur pour les gens qu'il aime.

4. La dynamique de l'action

La dérision peut-être le moteur même de l'intrigue.

76. tableau : ironie et action dans les trois échantillons

	Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
Nombre de titres	3	7	2
Pourcentage dans chaque corpus	10%	4,7%	6,7%
Numéros des ouvrages	P19 ; P25 ; P28	17 ; 27 ; 68 ; 73 ; 108 ; 145 ; 265	A23 ; A26

Arme des faibles, le rire manifeste la volonté de se battre. Polémique, l'ironie est toujours un acte de guerre, même si elle n'a pas la guerre pour objet ou pour contexte. Il n'est pas

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

surprenant qu'elle puisse constituer l'essentiel de l'énergie du héros en guerre. Vladimir Jankélétitch observait cette vocation combattive de l'ironie et de la duplicité :

> « le mensonge réserve pour la guerre cet excédent de sens non incarné ; le mensonge puise ses ressources manœuvrières dans la non-coextensivité du sens et du signe[516]. »

L'ironie est au cœur de l'action dans (68) *Entre les lignes.* Le vagabond Pieau mène sa guerre en faisant des niches à l'ennemi. Pieau, ancien instituteur, passionné de théâtre, a déserté en 1914. Mais il est l'homme le plus courageux du petit village berrichon, tout prêt de la ligne de démarcation, où il vit sous une fausse identité à l'écart de tous. Chaque nuit ou presque, il risque sa vie pour monter des gags qui tournent en ridicule les Allemands et ceux qui ploient devant eux. Chaque mise en scène est signée d'une citation du *Cyrano* d'Edmond Rostand. Dans ce roman, l'ironie est le ressort de la dignité. Elle s'accompagne toujours d'une prise de risque. Monsieur Dumoulin, le jeune maître d'école, témoigne aussi par sa causticité son hostilité au maire collaborateur qui vient l'inspecter, accompagné de deux terrifiants policiers :

> « - Je vous rappelle que, selon les vœux du maréchal Pétain lui-même, chaque école de France doit enorgueillir ses murs d'un crucifix. Je vous demanderais donc de faire disparaître ce buste de Marianne afin de le remplacer par une croix digne et réglementaire. […] Sans se départir de son calme, M Dumoulin répliqua :
> - Mais le crucifix de monsieur Pétain est bien là. […] Monsieur Le Mox, allez désigner l'objet, s'il vous plaît.
> Regardant le bout de ses galoches, un élève à l'épaisse tignasse se leva et se dirigea vers l'étagère du fond de la classe où trônaient les bonnets d'âne. Il en enleva un qui laissa apparaître un minuscule crucifix cloué au mur (p 37)[517]. »

Avec (108) *Ils voient rouge*, l'intrigue est fondé sur un trait cocasse et impertinent. La petite Babette convainc les femmes de son village anglais de relever leurs jupes après s'être dissimulées en partie derrière des buissons. En laissant apparaître ainsi un peu de leurs dessous rouges, elles effraient les soldats de Napoléon qui viennent de débarquer de leurs navires. Persuadés qu'ils sont épiés par une armée anglaise vêtus d'uniformes rouges, les Français se replient. Le succès d'une arme dérisoire, des jupons de femmes, atteste de la portée ironique de l'album. Le titre, « ils voient rouge », associe avec humour la couleur écarlate à la peur, alors qu'elle constitue traditionnellement en français une référence à la colère, deux sentiments opposés dont se joue l'auteur.

Le roman (265) *La tête haute* exalte avec tendresse l'héroïsme quotidien des Anglais durant le Blitz. Le narrateur porte sur ses personnages, en particulier ceux du grand-père et de la grand-mère de Sonny, un regard à la fois amusé et admiratif. L'ironie du grand-père est la preuve de son courage et de son indépendance d'esprit. Rebelle et insoumis, l'ancien pêcheur admire ceux qui ne ploient pas devant la menace, comme son ami Billie sur son chalutier. La comparaison entre le chasseur allemand et une bouilloire a pour effet de minimiser justement la menace :

> « C'est Billie Hughes, sur le Min and Bill. Un boche l'a attaqué alors qu'il était en mer en train de jeter ses filets, pas plus tard que mardi soir. Mais le boche s'est retrouvé Gros-Jean comme devant : Billie a maintenant deux paires de mitrailleuse Lewis sur son pont, et pour

[516] JANKELETICH, 1964, p 45.

[517] Notons que cet épisode permet de dater avec précision le temps du roman, puisque la réintroduction de symboles chrétiens à l'école publique fut un accident éphémère du régime de Vichy. Jacques Chevalier qui prit cette mesure afin de donner une référence religieuse à l'enseignement de la morale ne fut ministre que trois mois de décembre 1940 à février 1941. Son successeur s'empressa de revenir sur cette décision peu appréciée. Cf. NIQUE Christian ; LELIEVRE Claude, *Histoire biographique de l'enseignement en France*, Retz, 1990, pp. 281-282.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> une fois, pas une seule ne s'est enrayée. Le chalutier est construit en plaques de métal de près de deux centimètres d'épaisseur, alors que les avions allemands sont en aluminium, comme nos bouilloires. Il est parti avec un nuage de fumée aux fesses… (p 237). »

Face à l'adversité, qu'elle soit infortune de guerre ou intrigues du diable, l'ironie est le recours de Juste et de Julie Cassegrain, les deux personnages principaux de (73) *Le fantôme des Cassegrain*. Isolé pendant la retraite de Russie, alors qu'il se sait perdu, Juste rencontre le diable mais refuse de lui donner son âme :

> « - Si tu me donnes ta gentille petite âme, je te transporte là-bas en deux secondes [dit le diable en lui désignant un camp dans le lointain].
> - Citoyen Belzébuth, ce n'est pas au moment où le corps m'abandonne que je vais céder l'âme, c'est clair… Mets-toi à ma place : qu'est-ce qu'il me resterait ? plaisanta Juste, malgré la situation. (p 13) »

Le diable, décontenancé par son ironie, accepte de le sauver sans contre partie.

Dans un tout autre genre, l'album (27) *Le calumet de la paix*, est entièrement bâti sur une ironie froide qui retourne les usages de la langue pour dévaloriser la guerre. Dans ce texte à séquences, c'est l'ironie du ton qui assure la cohérence du recueil. L'auteur dit, par exemple, à propos de la lettre « P » dont la tige est terminée, sur l'image, par un pied nu : « La plus belle / lettre / de l'alphabet / la seule à prendre au pied de la lettre. ». Un peu plus loin, un personnage vitupère : « La paix / la paix / fichez-moi la paix / hurlait-il / l'œil plein de sang / crachant / et menaçant du poing / mais chacun entendait / qu'il disait / fichez-moi la guerre. »

Parmi les romans pour adultes, (A26) *Le chant de la mission* confond ironie et action. Ce roman d'espionnage, dont l'essentiel est occupé par des négociations en vue de planifier un putsch au Congo, est tout entier placé sous le signe de la dérision. L'ironie des échanges entre les négociateurs-belligérants réunis autour d'une table tient lieu d'action. L'ironie, ici, ne doit rien à la peur ou à la douleur. Elle est le signe de l'ascendant que prennent à divers moments les acteurs de cette planification. C'est le cas lorsque Haj, un des chefs locaux du Kivu, interpelle le responsable des mercenaires anglais qui se proposent de faire le coup de main :

> « - Et vos collègues, monsieur le colonel ? Ils sont blancs, eux aussi ? poursuit Haj une fois les rires éteints.
> - Blancs comme neige.
> - Alors pourriez-vous, je vous prie, nous expliquer comment un petit groupe d'étrangers blancs comme neige peut mener une attaque surprise sur l'aéroport de Bukavu sans attirer un tant soit peu l'attention de ceux qui n'ont pas cette chance ? (p 175) »

L'ironie est aussi une forme d'embrayage qui donne chair au narrateur en solidifiant la situation d'énonciation. Le personnage de l'interprète, Salvo, recourt souvent à l'ironie lorsqu'il souhaite prendre de la distance avec une réalité violente ou contraignante. Cette occasion lui est fournie, lorsqu'il traduit les plans d'attaque du colonel Maxie et s'ingénie à anthropomorphiser le rapport des combattants à ses armes en parodiant un exposé technique militaire :

> « Retour à Maxie, qui vante le mortier de 60 mm, essentiel au chaos prisé par Spider. Il place bien un ou deux mots gentils pour la grenade propulsée par roquette, qui parcourt neuf cents mètres avant de s'autodétruire en pulvérisant tout un peloton, mais c'est le 60 mm qui a ses faveurs (p 201). »

A la fin du roman, Salvo, incarcéré pour espionnage, supporte d'autant mieux sa détention qu'il feint de confondre droits et interdictions dans une parodie du discours légal :

« Les prisonniers spéciaux jouissent de droits spéciaux :

- le droit de ne pas s'aventurer hors des limites du camp ;

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- le droit de ne pas se joindre aux autres prisonniers qui marchent jusqu'en ville à l'aube, de ne pas vendre des roses qui ne sentent rien aux automobilistes arrêtés au feu rouge, de ne pas nettoyer le pare-brise de leur BMW en échange de quelques insultes (p 340) […]. »

5. Un rempart contre la peur

Le livre ancien pour enfants ignorait la peur du héros dans la guerre. Ce sentiment et, a fortiori, l'ironie qui peut aider à le supporter n'apparaissent que timidement dans le corpus contemporain pour la jeunesse. Mais ces deux aspects sont sans doute promis à un bel avenir, puisque plus de 16% des romans actuels pour les adultes leur font une place notable.

77. tableau : ironie et peur dans les trois échantillons

	Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
Nombre de titres	0	2	5
Pourcentage dans chaque corpus	0	1,3%	16,6%
Numéros des ouvrages		70 ; 107	A9 ; A12 ; A14 ; A23 ; A30

(70) *Escadrille 80* offre un modèle d'ironie comme forme du courage guerrier. Elle consacre la supériorité de l'homme sur la peur, voire sur le danger. Le narrateur s'apprête à relier la Grèce depuis l'Egypte à bord de son avion de chasse et prend ses consignes pour ce vol qui doit durer plus de quatre heures :

« Même moi, je savais qu'un Hurricane n'emportait de carburant que pour une heure et demie de vol et j'en fis l'observation au capitaine.

- Ne vous inquiétez pas de ça, dit-il. Nous adaptons des réservoirs supplémentaires sous les ailes.
- Et ils fonctionnent ?
- Quelquefois, dit-il avec un sourire ironique. Vous pressez un petit bouton et si vous avez de la chance, une pompe injecte l'essence des réservoirs d'ailes dans le réservoir principal.
- Et si la pompe ne marche pas ?
- Vous sautez en parachute dans la Méditerranée et vous nagez.
- Non, dis-je, soyons sérieux. Qui me ramasse ?
- Personne, me répondit-il. C'est un risque à courir (p 149). »

Le rapport à la peur fait souvent partie des enjeux du rire. L'autodérision permet à l'individu, agressé par la panique, de conserver la maîtrise de ses pensées. L'ironie, dans ce roman, est également la seule forme d'insoumission autorisée par l'éthique militaire. Elle manifeste la liberté de pensée du subalterne face à son supérieur. Les pilotes de l'époque n'étaient pas encore équipés de combinaisons ignifugées et de sièges éjectables. La majorité d'entre eux mouraient carbonisés lorsque leurs appareils étaient touchés au combat. Au cours de cet épisode, un général confie à Dahl un paquet qu'il doit porter à bord de son avion à un espion anglais. Il lui donne les consignes suivantes :

« - Si vous êtes abattu en route, arrangez-vous pour le brûler, dit le général. Vous avez des allumettes, j'espère ?

Je le regardai fixement. Si tel était le genre de génie qui avait dirigé nos opérations, il ne fallait pas s'étonner de notre déconfiture.

- Le brûler, dis-je. Très bien, mon général.

Ce bon vieux David Cocke intervint :

- S'il est abattu, mon général, je pense que le paquet brûlera avec lui (p 204). »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Face à la peur de la mort, que ce soit pour y résister ou pour démontrer qu'elle n'atteint pas les intéressés, l'ironie est très courante dans les interactions réelles entre combattants, comme en témoigne cette anecdote de la guerre d'Algérie rapportée récemment dans la revue des anciens élèves de l'Ecole de l'air. L'un d'eux se souvient d'avoir été envoyé en Algérie avant la fin officielle de sa période de formation. Il relate ainsi sa première mission de guerre :

> « Nous fûmes répartis par petits groupes au sein des commandos de l'air qui participaient aux opérations. Pour ma part, je fus détaché au commando 50, et dès le lendemain je pouvais noter dans mon carnet de vol, en soulignant en rouge : '10/09/59, fonction à bord commando, pilote sergent X, hélicoptère H-34 n°819, héliportage du PC Artois à NY45G02'… et baptême du feu juste après l'héliportage sous une petite crête de la part aussi bien d'un groupe rebelle que de la section de la Légion qui les poursuivait ! Et là, nous eûmes droit à une engueulade surréaliste de la part de notre chef de section : 'Attention, vous les trois aspis, vous êtes toujours sous statut d'élève, et censés être encore à l'Ecole de l'air, là-bas, en Provence, alors je ne veux pas d'emm…, et le premier qui se fait buter prend trente gros[518] !' Je ne sais pas si ce fier discours eut un effet dissuasif, mais notre séjour aux commandos de l'air fut exempt de victimes et donc d'arrêts de rigueur ! Et c'est sans encombre que nous vîmes arriver à Alger, avec le 1er octobre, notre première ficelle qui nous donnait enfin le droit de passer légalement dans la colonne 'pertes'[519]. »

107 *Il s'appelait… le soldat inconnu* est un roman d'une profonde gravité. L'ironie fuse pourtant à de très rares occasions, comme convoquée par l'absurdité de la guerre. Les poilus qui savent pertinemment qu'ils ont peu de chance de survivre s'apprêtent à gagner de nuit une tranchée exposée :

> « Il fait presque nuit. Un homme se présente au sous-lieutenant pour l'informer que c'est lui qui guidera la compagnie jusqu'à celle qu'elle doit relever.
> - Faudra pas me lâcher, prévient le soldat, parce qu'on y verra bientôt pas plus que dans un caveau. Celui qui se perd, il est mort.
> - Et les autres ? lance avec ironie un biffin.
> - Ah ben, les autres aussi, mais plus tard, réplique le guide sans sourire (p 117). »

L'absurdité du conflit brouille les repères. Même les critères distinctifs entre les belligérants, ici les Français et les Allemands, si essentiels pourtant dans le système de justification de l'affrontement perdent leur sens ou sont détournés avec ironie :

> « En arrivant à Verdun, François a surpris un propos entre officiers : 'Notre artillerie massacre autant des nôtres que des Boches. Si ça continue, nos artilleurs auront mérité la Croix de Fer.' L'ordre est soudain donné de passer à l'attaque.
> - A l'attaque de quoi ? demande François.
>
> Une voix lui répond d'un autre trou :
> - Cherche pas, fonce droit vers le soleil et crève en criant : 'vive la France !' (p 120). »

L'échantillon pour adultes présente une galerie importante de personnages terrorisés par la guerre. L'ironie trouve là un terrain d'élection pour que le lecteur leur maintienne son estime. Le héros du roman *(A14) Le Maître de Stammholz* est un peintre que sa couardise oblige à des compromissions avec les SS qui régentent le village, en dépit de la haine qu'il leur porte. L'ironie du narrateur qui compare l'avenir glorieux promis pour le IIIe Reich à une machine à remonter le temps fait ressortir l'effort de distanciation du héros qui espère ainsi dominer temporairement sa peur :

---

[518] Dans l'argot militaire de cette période, le mot 'aspis' désigne les militaires titulaires du grade d'aspirants, la locution ' trente gros' fait allusion à une punition constituée de trente jours d'emprisonnement sous un régime particulier, connue dans le règlement de discipline générale comme arrêts de rigueur. L'expression 'première ficelle' qui suit désigne le galon de sous-lieutenant décerné normalement à la sortie d'école.

[519] In *Le piège*, n°205, juin 2011, p 7.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

« C'est ce que constatent les villageois. Comme ils constatent que le monde rural, privé d'essence et donc de ses machines, retourne à ses habitudes anciennes. La guerre est une machine à remonter le temps : les chevaux tirent de nouveau les charriots, les gamins courent derrière ramasser le crottin pour fumer les jardins (p 71). »

6. La préservation de la dignité

L'ironie peut être le moyen pour un héros réduit par la guerre au rang d'objet de proclamer au contraire sa dignité de sujet. Sur ce segment du registre comique, le livre actuel pour la jeunesse se signale par une forte capacité d'innovation, tout à fait en phase avec les pratiques du roman de guerre pour adultes.

78. tableau : ironie et dignité dans les trois échantillons

	Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
Nombre de titres	0	8	2
Pourcentage dans chaque corpus	0	5,4%	6,7%
Numéros des ouvrages		10 ; 13 ; 37 ; 61 ; 168 ; 200 ; 245 ; 296	A20 ; A21

Cette valeur de l'ironie suppose au préalable un héros humilié, comme le sont les femmes dans l'Afghanistan dominé par les taliban du roman (200) *Parvana, une enfance en Afghanistan.* Face aux dangers et aux privations imposées par la guerre et le régime autocratique des taliban, l'ironie permet une distanciation qui rend leur dignité aux membres de la famille de Parvana. La petite fille est née à Kaboul dans une famille éduquée. Depuis que les taliban interdisent aux femmes de sortir et de s'instruire, ses mères, ses amies et ses sœurs sont condamnées à une réclusion désespérante. Pour y remédier, une amie, anciennement professeur de gymnastique, propose d'organiser secrètement des cours dans l'appartement, une activité interdite et très dangereuse. Lorsqu'elle présente son audacieux projet à Parvana et à son amie, elle balaie les réticences avec causticité :

« - Je me disais que ce serait bien si j'organisais une petite école, ici, dit Mme Weera à la grande surprise de Parvana. Une école clandestine, pour un petit groupe de filles, quelques heures par semaine […].
- Mais… et les taliban ?
- Les taliban ne seront pas conviés […].
- Qu'est-ce que vous donnerez comme cours ?
- Des cours de hockey sur gazon, répondit Parvana. Mme Weera était professeur d'éducation physique. »

L'idée d'organiser une école clandestine de hockey sur gazon dans l'appartement était si cocasse que tout le monde éclata de rire (p 111). »

Mais la majorité des ouvrages pour la jeunesse à développer cette ironie protectrice de la dignité concerne les persécutions endurées par les juifs pendant la seconde guerre mondiale ou les affronts déshumanisants subis en détention. (245) *Les sabots* est un roman sur la concentration où l'ironie des victimes les aide à préserver une image active et digne d'eux-mêmes. Alors que les détenus, anciens résistants pour la plupart, sont rassemblés, exténués et affamés, pour un appel en pleine nuit, l'un d'eux observe qu'ils n'ont plus guère d'apparence humaine. Titi, prisonnier lui aussi, appuie ses dires tout en feignant de ne pas être concerné par cette remarque. L'ironie mordante est dans cette différenciation, évidemment injustifiée :

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

« D'un ample geste théâtral, il embrasse l'étendue de l'immense esplanade sur laquelle avancent des fantômes vivants.
- C'est vrai que vous avez une sale tronche, tente de plaisanter Titi (p 75). »

Dans (10) *Anya*, l'ironie appliquée à soi-même est également une manière de prendre ses distances, de relativiser ses choix et ses opinions. Elle ouvre la voie à la compréhension d'autrui. Benjamin, juif, est en conversation avec sa belle-mère, chrétienne :

« - Prions pour que tu aies raison.
- Votre Dieu ou le mien, demanda l'homme en riant.
- Pourquoi pas les deux, proposa la veuve ? Au cas où l'un de nous aurait fait le mauvais choix. (p 28) »

Un peu plus loin, Benjamin explique au petit Jo pourquoi il est obligé de se cacher :

« - Je suis juif. Tu sais ce que c'est ?
- Ils sont dans la Bible, non ?
Benjamin éclata de rire en secouant la tête.
- C'est ça ! Nous sommes dans la Bible et il y a beaucoup de gens qui estiment qu'on aurait dû y rester ! (pp 40-41) »

Dans notre échantillon de romans pour adultes, en revanche, les exemples d'ironie et dignité ne concerne pas la seconde guerre mondiale. Le mode de fonctionnement cependant est le même. Au début du roman (A20) *Le tortionnaire*, une réflexion du narrateur éclaire le parti pris de l'auteur sur le chapitre du rire :

« Il y a toujours du grave et du gai dans les cérémonies militaires, même funèbres : tout y est tragique, mais le tragique exclut le triste (p 27). »

A deux occasions, la confrontation de Robert Lavilhaud, officier français des services spéciaux pendant la guerre d'Algérie, et de l'un de ses adversaires, partisans du FLN, suit le même schéma. Le musulman, en situation d'infériorité, sauve sa dignité par une réflexion ironique. La saillie provoque des réactions opposées dans l'un ou l'autre cas, mais suscite chez l'officier un même sentiment de respect devant ce qui lui apparaît comme une forme de courage. Le deuxième passage oppose Robert Lavilhaud à un chef de village que sa faiblesse contraint de jouer un double-jeu peu glorieux entre les Français et les rebelles du FLN. Son insolence ironique lui rend sa dignité, lorsqu'il fait le naïf pour éviter de renseigner Robert sur les contacts qu'il a avec les maquisards algériens, tout en passant pour un musulman rallié aux Français :

« - Et ceux de la forêt, ils ne viennent pas vous voir trop souvent ?
- Je ne vois pas ce que vous voulez dire.
Larbi souriait avec insolence.
Lavilhaud reprit :
- Ceux de la forêt. Les rebelles. Les fellaghas… Ceux de la forêt, quoi.
Larbi impavide :
- Il n'y a personne dans la forêt.
- Il y a ceux qui nous font la guerre.
- Il n'y a personne qui nous fait la guerre[520].
- Vous voulez dire que vous ne savez pas qu'il y a la guerre en Algérie ?
L'homme hésita un instant.
- Si, je sais qu'il y a la guerre en Algérie.
- Et comment vous le savez, qu'il y a la guerre en Algérie ?
Un temps. Un sourire persifleur :
- Par les journaux français, mon lieutenant.

[520520] Le lecteur appréciera la subtile ambiguïté de ce « nous » qui peut désigner aussi bien le couple Français-musulmans ralliés ou bien les seuls villageois musulmans, en fonction de la position de Larbi dans le conflit.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

D'un mot, Larbi effaçait toutes les atrocités commises, toutes les souffrances endurées, laissait entendre que la guerre était une invention française.
Le poing droit de Lavilhaud ne demanda pas la permission de porter un coup qu'on ne pouvait lui rendre.
Larbi s'abattit au sol, crachant le sang (p 186). »

7. L'expression extrême de la douleur

Le rire peut être une forme particulièrement expressive de la tragédie. Mais cet aspect, bien documenté en littérature pour adultes, même si elle n'apparaît pas dans notre échantillon témoin, reste exceptionnel en littérature contemporaine pour la jeunesse.

79. tableau : ironie et douleur dans les trois échantillons

	Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
Nombre de titres	0	1	0
Pourcentage dans chaque corpus	0	0,7%	0
Numéros des ouvrages		127	

(127) *L'ami retrouvé* est le seul témoin dans nos échantillons de ce rire paradoxal provoqué par la douleur indicible. Hans, le lycéen allemand, a réussi à échapper à l'holocauste, ses parents l'ayant envoyé étudié aux Etats-Unis lorsque la pression sur les Juifs s'est faite plus précise. Il n'est jamais rentré dans son pays et a appris depuis New York le sort de ses coreligionnaires et le suicide de ses parents, restés en Allemagne. Trente après, toujours meurtri au plus profond de lui-même, il ne peut se résoudre, lorsqu'il rencontre des Allemands à leur serrer la main ou à s'exprimer dans sa langue maternelle. Il en veut particulièrement à Conrad, l'héritier de l'illustre famille Hohenfels, qui était son meilleur ami au lycée et qui a choisi de se rallier à Hitler. C'est par le rire que le narrateur exprimera un jour l'ampleur de sa douleur :

« Mes blessures ne sont pas cicatrisées, et chaque fois que l'Allemagne se rappelle à moi, c'est comme si on les frottait de sel. Un jour, je rencontrai un homme du Wurtemberg et lui demandai ce qui s'était passé à Stuttgart.
- Les trois quarts de la ville ont été détruits, dit-il.
- Qu'est-il advenu du Karl Alexander Gymnasium [le lycée du narrateur] ?
- Des décombres.
- Et du Palais Hohenfels ?
- Des décombres.

Je me mis à rire sans fin.
- Qu'est-ce qui vous fait rire ? demanda-t-il étonné.
- Oh, peu importe, dis-je.
- Mais il n'y a rien de drôle là-dedans, dit-il. Je ne vois pas où est le comique de l'histoire.
- Peu importe, répétai-je. Il n'y a rien de comique dans l'histoire.

Qu'aurais-je pu dire d'autres ? Comment aurais-je pu lui expliquer pourquoi je riais quand je ne pouvais le comprendre moi-même (p 118) ? »

Cette expression du rire douloureux concerne essentiellement le souvenir de la Shoah.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

8. Le rire et la Shoah

La tension entre guerre et rire a été investie de manière toute particulière par des écrivains évoquant la tragédie de l'holocauste, que ce soit à l'adresse de lecteurs adultes ou plus jeunes. Plusieurs auteurs ont envisagé la singularité et l'exemplarité de cette expression juive du récit traumatique. Nous pensons particulièrement à Andréa Lauterwein et Colette Strauss-Hiva, ainsi qu'à Michael Rinn[521]. Ce dernier, à propos d'un roman de 1961, démontrait comment l'ironie était utilisée dans le récit pour produire un effet d'hyperlucidité. Dans un article de présentation de colloque publié par la Fondation pour la Mémoire de la Shoah en 2006, Andréa Lauterwein exposait sa définition du « rire catastrophé » et son hypothèse de revitalisation d'une tradition juive de l'humour :

> « Le Rire dont il est question, n'est pas un rire grotesque ou cynique. Proche des larmes ou du soupir, ce rire catastrophé relève de l'humour juif que l'on disait disparu[522]. »

Sans nous aventurer dans l'ethnicisation de cet emploi de l'ironie, nous pouvons mesurer la place du rire dans l'évocation de l'holocauste dans notre corpus contemporain pour la jeunesse.

Dans le corpus complet, à 300 titres, les récits sur la Shoah sont au nombre de 48, soit 16% de l'ensemble. Dans le corpus restreint, composé des 149 ouvrages de l'analyse détaillée du contenu, l'holocauste est abordé par 26 livres, soit 17,4%. Le taux de représentation de l'échantillon restreint est donc satisfaisant pour en induire un comportement plus général quant à l'usage de l'ironie.

80. tableau : la part du rire dans les récits sur la Shoah dans le corpus contemporain restreint pour enfants

récits sur la Shoah		corpus à 149 titres
gravité	rire	rire
19 titres	7 titres	26 titres
63,2%	36,8%	17,4%

Si la plupart des récits de la Shoah sont emprunts de gravité, nous observons cependant que plus du tiers ont recours au rire. Cette proportion est très nettement supérieure à la part du rire dans le corpus tous thèmes confondus. L'écart est suffisamment flagrant pour que nous puissions affirmer une singularité ironique des livres de fiction pour la jeunesse sur le sujet de l'holocauste.

La majorité de ces textes attendent de l'ironie qu'elle restaure la dignité des victimes. Le trait d'esprit leur rend leur statut de sujet tout en éloignant le danger d'un épanchement pathétique. Il n'est pas non plus dépourvu de valeur polémique. C'est le rire hostile évoqué par Freud au début du chapitre deux du *mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, ce rire hostile dont l'objectif est d'attaquer ou de défendre et qui s'oppose au rire inoffensif et ludique, comme au rire obscène. Observons que notre échantillon de livres pour enfants ne comporte qu'un seul

[521] RINN Michael, « L'effet de style. Au sujet du *Sang du ciel* de Piotr Rawicz », in *Tangence*, n°83, 2007, pp 69-86.
LAUTERWEIN Andrea, STRAUSS-HIVA Colette (dir), *Rire, mémoire, Shoah*, Editions de l'Eclat 2009.
[522] LAUTERWEIN Andréa, « Essai sur le rire et la mémoire de la Shoah », 2006, http://www.fondationshoah.org/FMS/DocPdf/Coinchercheurs/LAUTERWEIN.pdf, article consulté en juillet 2009.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

ouvrage qui recourt à l'ironie pour sortir de la sidération provoquée par l'horreur et la douleur extrême des camps, l'emploi que Michael Rinn et Andrea Lauterwein lui avaient spécifié. Si les livres pour enfants sur la Shoah sont sensibles aux ressources tragiques du rire, ils le cantonnent dans un usage un peu édulcoré. Nous prenons ici trois exemples.

(13) *Baraquement 18, lit 22* est un album pour jeunes lecteurs qui décrit une forme subtile d'héroïsme. Katya accomplit une prouesse dans le camp de concentration où se massent femmes et enfants. Elle s'efforce avec entêtement de fabriquer des jouets avec des bouts de chiffons en prévision de la fête qui aura lieu, à n'en pas douter, le jour de leur libération. Ce faisant, elle réinstalle la vie des détenus qui manquent de tout, même de nourriture, dans la durée et la continuité. Elle le fait surtout pour Hans, un orphelin de 4 ans qui n'a d'autres souvenirs que la vie dans le camp. Faute de matériaux, les femmes et les enfants fabriquent des poupées avec des lambeaux de tissus arrachés à leurs habits :

> « Maintenant nous découpons nos propres vêtements. Ma jupe devient de plus en plus courte. Hans est intrigué. Il croit que mes jambes s'allongent de plus en plus, incroyablement vite. »

L'illustration, dans un but comique, représente les enfants en file indienne avec leurs longues jambes maigres et de larges sourires.

(61) *Les enfants aussi* est un roman sur une famille juive parisienne. Dinah, la jeune narratrice de douze ans, porte un regard caustique sur la guerre, le statut des Juifs et leur situation :

> « Les papiers ! La plus grande invention humaine depuis la roue ! C'est curieux, on vient au monde, on respire, on rêve, on aime, mais si l'on est dépourvu de papiers, on est incomplet, puisque sur cette terre 'l'homme se compose de trois parties : le corps, l'âme et le passeport (dicton russe, indique une note) (p 34) »

(168) *La maison vide* s'adresse pour pré-adolescents, voire pour lecteurs plus âgés. David est un adolescent juif qui échappe de peu à la rafle du Vel d'Hiv, tandis que ses parents sont emmenés. Il est d'abord caché dans un internat tenu par des prêtres avant d'être recueilli dans un home pour enfants juifs en zone non occupée. En ville, il rencontre Claire dont il tombe amoureux. Pour elle, il fait le mur. Or cette nuit-là, les SS débarquent dans la grande maison et arrêtent tous ses compagnons. David, seul survivant, tenaillé par le désespoir et la révolte, entreprend de narrer son histoire et de dire sa haine. Il succombe parfois à un esprit mordant et tragique. Témoin et victime des mesures antisémites qui se mettent en place en France à partir de 1941, il est bouleversé par l'interdiction faite aux Juifs de fréquenter les lieux publics et par le port de l'étoile jaune. Sa révolte prend une expression ironique :

> « On était visibles avec notre étoile, très visibles. En même temps, Ils voulaient qu'on devienne invisibles (p 71 édition VDB).

Andréa Lauterwein a observé que le recours au rire catastrophé est une tendance majeure, mais très récente de la littérature de fiction sur l'holocauste :

> « Signe d'une nouvelle confiance en soi, ces deux paramètres, le récit et le Rire, seront caractéristiques pour la littérature des deuxième et troisième générations juives qui, souvent à partir de fragments, rendent au passé une structure narrative et témoignent des conséquences et des séquelles du silence sur la Shoah. »

Cette mise en perspective est conforme aux dates de publication des ouvrages de notre corpus qui correspondent à cette forme d'ironie irénique qui a l'holocauste pour objet, comme le montre le tableau suivant.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

81. tableau : la datation du rire dans les récits pour l'enfance sur la Shoah

Parodie du discours héroïque	Signe distinctif de l'innocence	Dynamique de l'action	Rempart contre la peur	Préservation de la dignité	Expression extrême de la douleur
85 [2006]	174 [2005]			10 [1992] 13 [1991] 61[1995] 168 [1997]	127 [1999]

Les sept ouvrages dont nous disposons dans notre corpus restreint sont trop peu nombreux pour conclure, mais donnent de la force à l'assertion d'Andrea Lauterwein. Tous ont été publiés pour la première fois après 1991 et la plupart dans les années 1990.

Cet examen rapide suggère que le rire catastrophé lié à la Shoah tisse avec l'expression du rire dans les autres livres de notre corpus des relations étroites. Il semble que cette forme particulière de réminiscence de la Shoah ait engendré, en littérature de jeunesse, de nouvelles conventions littéraires et artistiques spécifiques, débordant du champ d'application de la seule Seconde guerre mondiale sur d'autres conflits. Cette expression ironique, de facture récente, ne doit rien à la nostalgie du conteur au sens où nous l'entendons. Même si elle a connu des antécédents épars en littérature pour adultes, comme *Le sang du ciel*, daté de 1961, elle ne s'est déployée massivement qu'au cours de la dernière décennie du XXe siècle. Elle s'inscrit depuis dans un mode de contagion accéléré et presque synchronique en littérature de jeunesse et on la retrouve désormais à des degrés divers dans tous les contextes historiques de la fiction guerrière.

9. Conclusions

La fécondité de l'ironie dans la fiction tient à la béance qu'elle ouvre entre témoignage et fantaisie. Nous avons vu que les procédés ironiques tiraient l'essentiel de leur puissance du recours à l'embrayage et à l'irruption personnelle du narrateur. Cette modalisation, rampante derrière tout mécanisme ironique, a pour effet de transformer le récit en discours personnel. Mais, en même temps, l'ironie réclame la fiction pour fonctionner. Vladimir Jankélévitch avait noté :

> « l'ironie ne veut pas être crue, elle veut être comprise. C'est-à-dire 'interprétée'. L'ironie nous fait accroire non ce qu'elle dit, mais ce qu'elle pense[523]. »

L'ironie comme ressource irénique était bien représentée dans les anciens livres de guerre pour enfants. La nostalgie du conteur, indéniable dans les emplois parodiques du livre contemporain, n'a pas empêché ce registre de s'étendre à d'autres valeurs et de se complexifier. Foisonnante et souvent nuancée, l'ironie actuelle dans la fiction guerrière pour la jeunesse ne renie pas son héritage, mais élargit son horizon et approfondit ses exigences. Ce segment littéraire manifeste avec éclat que les processus d'innovation se construisent par glissement et non par rupture brutale avec l'existant. Dans le cas de la guerre dans la fiction pour enfants, l'ironie s'est beaucoup enrichi des registres particuliers créés en littérature pour adultes d'abord, puis en littérature pour la jeunesse, dans les récits de la Shoah.

[523] JANKELEVITCH, 1964, p 60.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

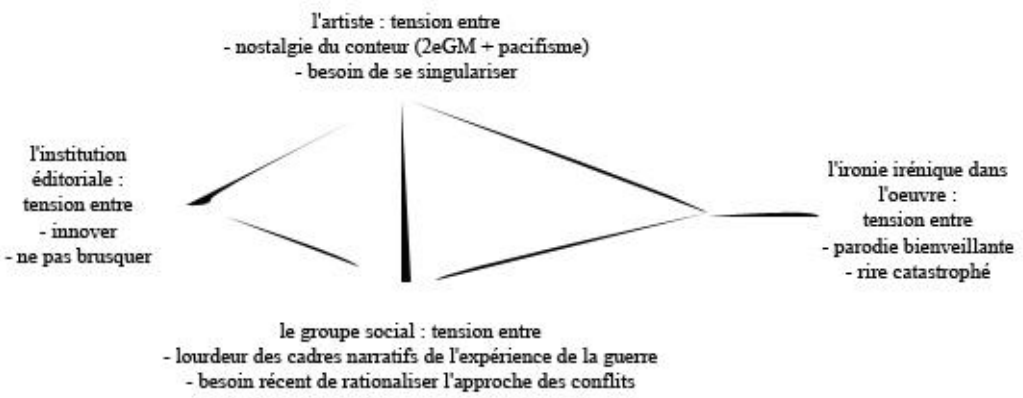
Conclusions : des valeurs explicites tiraillées entre nostalgie du conteur et innovation

Parce qu'ils s'attaquent souvent aux stéréotypes, c'est-à-dire à la partie la plus sclérosée de notre savoir partagé, les traits ironiques se périment rapidement. Ils tournent plus vite aux clichés que les autres inventions langagières. Il n'est donc pas absolument surprenant que le registre ironique, bien attesté dans notre fiction guerrière pour la jeunesse, ait été plus stimulé que d'autres modes d'expression et que les procédés du rire irénique constituent aujourd'hui une niche féconde en innovations. De toutes les valeurs explicites que nous avons abordées, celles qui se trouvent véhiculées par le rire, pour tragique qu'il puisse être, sont les moins alourdies par la nostalgie du conteur.

Il est vrai que le rire catastrophé provoqué par la mémoire de la Shoah a bénéficié, dans sa nouveauté, de la faveur que les producteurs du livre pour enfants vouent en France depuis plusieurs générations à la seconde guerre mondiale. Or cette faveur, on s'en souvient, doit beaucoup à la nostalgie du conteur. C'est encore cet héritage littéraire qui prolonge dans la fiction pour la jeunesse le refus d'envisager les causes des conflits de manière rationnelle, dans une approche plus pacifiste que ne l'exigerait les préférences actuelles de l'opinion publique.

Il est possible de résumer cette situation de tensions des valeurs explicites de la guerre dans le livre contemporain pour la jeunesse dans un schéma, inspiré du travail de Michael Baxandall sur les formes de l'intention (cf. notre chapitre 2).

13. Tensions entre nostalgie du conteur et innovation dans les valeurs explicites du livre de guerre pour enfants



Nous relevons que les trois instances de production de l'œuvre, l'institution éditoriale, l'artiste et le groupe social, sont toutes tiraillées entre des formes spécifiques de conservatisme et de novation. L'œuvre même porte la trace de cette béance entre hier et aujourd'hui, un écart particulièrement manifeste dans le déploiement ironique. Il convient de nous interroger à présent sur les valeurs implicites de la guerre dans le livre pour enfants.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

« […] qu'elle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassée – c'est-à-dire malheureusement un peu détruite – par l'allégresse du fabricateur. »
Marcel Proust
A la recherche du temps perdu, Gallimard, collection La Pléiade, 1954, III, p 161.

Troisième partie

Le poids des fabriques

Chercher l'auteur et les représentations collectives de son groupe social à travers l'intrigue fictive qu'ils ont produite contribue à situer un moment de la création artistique dans son évolution historique. L'enquête peut évalur la contribution d'un courant artistique aux procédés de socialisation en cours dans le groupe qui l'a accueilli. Mais cette méthode ne suffit pas à épuiser les informations sociales proposées par les œuvres. Dans le cadre d'une sociologie des œuvres, il est indispensable de lui associer un questionnement sur les pratiques artistiques. Jakobson déjà nous y invitait, lui qui prétendait que « si les études littéraires veulent devenir sciences, elles doivent reconnaître le *procédé* comme leur « personnage » unique[524]. »

La matérialité de l'œuvre porte la trace des gestes qui l'ont portée. Ces gestes, reproduits ou refusés, informe le chercheur en sciences sociales sur un réseau de valeurs plus discrètes encore que les ressorts de l'imaginaire appréhendés précédemment. Ces valeurs, traquées dans le jeu entre convention et innovation, consensus et rejet du stéréotype, sont d'autant plus efficaces dans la socialisation qu'elles sont moins visibles. Elles invitent, plus encore que les valeurs explicites, à considérer l'œuvre comme un acteur social. Elles justifient pleinement l'existence même d'une sociologie des œuvres. Clore l'examen de l'intrigue et de l'exemplarité typologique des protagonistes pour interroger les pratiques narratives et iconiques, revient à prolonger un effort de sociologie explicative par une démarche qui se veut compréhensive.

Francis Farrugia, se réclamant d'une socio-anthropologie phénoménologique de la connaissance, a exploré ce versant non rationnel de la littérature :

> « Il est toutefois important que la socio-anthropologie, telle qu'elle est ici constituée, réintègre à sa pensée cette dimension en partie non rationnelle de l'humain, trop négligée par une sociologie académique privilégiant l'analyse de ce que Max Weber nomme les actions « rationnelles en finalité », qui « possèdent le plus haut degré d'évidence ». C'est certes là l'idéal-type le plus habituellement approprié à la compréhension des phénomènes sociaux, mais il convient, outre cette rationalité, de prendre sérieusement en considération les émotions et « certains états affectifs irrationnels par finalité » ainsi que « le sens subjectif visé par l'agent »[525]. »

[524] JAKOBSON Roman, *Questions de poétique*, Seuil 1973 p 15.
[525] FARRUGIA Francis, « Le syndrome narratif : une « inquiétante étrangeté » », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Émotions et sentiments, réalité et fiction, mis en ligne le 01 juin 2010, consulté le 14 mars 2011. URL : http://sociologies.revues.org/index3152.html

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Pour conduire l'évaluation des valeurs implicites suscitées par le thème guerrier, des prétextes d'enquête ont été utilement fournis par les procédures techniques suivantes. L'illusion d'une littérature monde, conçue idéalement pour pacifier la jeunesse, est confrontée à la réalité des principes qui guident la constitution des collections éditoriales pour les enfants. Ces processus mettent au jour les rapports des acteurs du livre avec les identités collectives. Dans le domaine de la traduction aussi les réticences à s'ouvrir vraiment à l'autre sont nombreuses. Alors que la guerre est présentée dans le livre pour enfants comme un fléau universel, l'importation de livres étrangers reste limitée, signe de la résistance d'une conception très française de la guerre. La narratologie est sollicitée pour évaluer les valeurs implicites suggérées par le point de vue et le statut du narrateur dans le récit de guerre. Examiner l'usage des désignateurs nous renseigne également sur l'investissement du narrateur dans la situation d'énonciation. Que le jugement sur l'autre soit suspendu ou assumé par le narrateur ne constitue jamais un fait neutre, puisqu'il engage une définition identitaire rendue paroxystique dans la guerre. Enfin, c'est vers les techniques d'illustration que nous dirigeons notre regard. Nous nous intéressons aux valeurs optiques et sociologiques des contrastes de couleurs dans la figuration du soldat et du combat.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 14

La guerre, une affaire classée ?
Collections et identités collectives en littérature pour la jeunesse

Erving Goffman définit la culture d'un groupe social comme l'ensemble de ses cadres primaires, qu'ils soient naturels ou sociaux, ce qu'il nomme le cadre des cadres de son expérience[526]. Les cadres sociaux peuvent différer d'un groupe à un autre. Or la guerre, comme tous les rites d'interaction, constitue un cadre social susceptible de différer d'un groupe à un autre et d'un groupe de groupes à un autre. La guerre constitue de surcroît un mode d'interactions paroxystiques.

Ce statut social extrême de la guerre en fait fluctuer l'interprétation selon les cultures et offre donc une résistance particulière aux efforts d'intercompréhension. Pire, on sait depuis Fredrik Barth que la confrontation violente à d'autres est aisément instrumentalisée pour renforcer les frontières du groupe ethnique. Les concepts de guerre et d'identité collective se trouvent à ce point lié dans nos logiques sociales que le premier attire souvent le second dans l'opprobre. Il nous est difficile de penser le communautarisme ou le nationalisme sans songer au bellicisme. En France, et c'est là un effet d'une histoire qui a tenté de gommer l'intermédiaire collectif entre l'individu-citoyen et l'Etat-nation, il est rare d'envisager la communauté sans l'assortir d'un suffixe péjoratif en –isme[527].

Confrontés aux simplifications exigées par un lectorat enfantin, nous verrons que les acteurs du livre sont à la fois fascinés et horrifiés par les identités collectives. Cet embarras – et l'embarras est toujours intensément significatif pour le sociologue - se traduit par une difficulté à définir des collections éditoriales pourvues d'identités fortes. Cette gêne prend l'ampleur du tabou, lorsqu'il s'agit de créer des collections de récits de guerre.

1. Identités culturelles dans l'édition jeunesse

La mission d'encourager l'intercompréhension entre les cultures, présentée idéalement comme une voie de résolution des conflits, est souvent assignée au livre pour enfants, comme aux autres produits culturels. Dans un ouvrage consacré à la littérature enfantine en Europe, Henriette Zoughebi, médiatrice spécialisée et cheville ouvrière, à sa création, du festival du livre de jeunesse de Montreuil, exprimait généreusement la confiance qu'elle mettait dans le contenu multiculturel du livre pour enfants :

> « Le livre de jeunesse est aussi nourri de l'apport des différentes cultures des peuples et de leur racine : contes, légendes, folklore, littérature… Il est porteur d'un humanisme moderne et contribue à la construction d'une Europe multi-culturelle et solidaire[528]. »

Cette fonction des livres pour les jeunes accroît leur prestige aux yeux des adultes, comme l'indique Benoît Virole, spécialiste de la psychologie de l'enfant :

> « Littérature, théâtre, cinéma, œuvres d'arts, spectacles vivants leur sont présentés comme autant de pratiques dont ils tireraient un plaisir, des connaissances et des sensibilités nouvelles

[526] GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Minuit 1991, pp 36 et suivantes.
[527] BOUVIER Pierre, *Le lien social*, Gallimard 2005.
[528] ZOUGHEBI Henriette, *Guide européen du livre de jeunesse*, Cercle de la librairie 1994, p 3.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> et nous avons l'illusion de contribuer ainsi à la lutte pour la civilisation contre les forces régressives de la violence et de l'agressivité[529]. »

Cette circulation des textes et des idées est d'ailleurs inscrite dans l'histoire du livre européen pour enfants dès ses débuts, au XVIIIe siècle, comme l'a souligné Isabelle Nières :

> « C'est donc en Angleterre, aux Pays-Bas, en Allemagne, puis en France que s'écrit et s'invente la première littérature d'éducation et de fiction qui soit écrite spécifiquement pour les enfants. Cette littérature est d'emblée internationale : les écrivains s'imitent les uns les autres. Ils ne cessent de se traduire et de s'entre-traduire[530]. »

Le XIXe siècle vit l'explosion d'une littérature pour enfants ouverte sur la diversité des coutumes non européennes. Ce sujet prit la forme à succès du voyage pédagogique. Le premier de ces nombreux tours du monde d'enfants fut publié à Paris en 1804 par Pierre Blanchard. Son ambitieux *Voyageur de la jeunesse dans les quatre parties du monde* comprenait six volumes.

Le besoin d'ouvrir les livres pour enfants à d'autres cultures, stimulé par le traumatisme de la seconde guerre mondiale, a été l'objet d'une promotion intense en France depuis un demi-siècle. Nous pouvons citer, à cet égard, le programme de l'UNESCO créée en 1946, l'instauration d'une surveillance éthique et légale de l'édition jeunesse en 1949 ou les objectifs de La joie par les livres, association née en région parisienne une vingtaine d'années plus tard.

La présentation de l'UNESCO sur son site commence par cette déclaration d'intentions. L'articulation entre construction de la paix et interculturalité y est exposée :

> « L'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) est née le 16 novembre 1945. Pour cette agence spécialisée des Nations Unies, le plus important n'est pas de construire des salles de classe dans des pays dévastés ou de restaurer des sites du Patrimoine mondial. L'objectif que s'est fixé l'Organisation est vaste et ambitieux : construire la paix dans l'esprit des hommes à travers l'éducation, la science, la culture et la communication[531]. »

Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici que c'est sur le choc de la seconde guerre mondiale que s'est constitué en France l'encadrement légal de l'édition pour enfants. La loi 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications pour la jeunesse témoigne de la prise de responsabilité de l'Etat dans la surveillance du livre et de son rôle influent sur les jeunes esprits. L'article 2 de cette loi stipule :

> « 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. »

Cette loi a été mise en place pour lutter contre la délinquance, plus que pour s'opposer à la violence guerrière. A l'origine, l'objectif de ces dispositions de protection était de prévenir la tentation du crime organisé et de bannir les bandes dessinées qui héroïsaient les gangsters. La mention sur les préjugés ethniques ne fut insérée qu'en 1954 et semble bien secondaire dans l'application qui fut donnée à cette loi.

L'association La joie par les livres avait, dès sa création en 1963, l'objectif d'ouvrir une bibliothèque pour enfants ouverte à l'international. Cette orientation a été confirmée en 1986

---

[529] VIROLE Benoît, « Le sens intime des pratiques culturelles chez la jeunesse », Communication à la Joie par les livres, 15 avril 2008, pp 1-2. consultée en octobre 2008 sur http://pagesperso-orange.fr/virole/LIT/LITmain.htm.

[530] NIERES Isabelle, « Une Europe des livres de l'enfance ? », *Livres d'enfants en Europe*, ville de Pontivy-COBB 1992, p 10.

[531] http://portal.unesco.org. consulté en octobre 2008.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

par l'instauration d'un secteur interculturel soutenant des initiatives de rapprochement avec les littératures jeunesse d'Afrique francophone, du monde arabe, puis des Caraïbes. L'association publie depuis 1989 une revue annuelle spécialisée dans l'interculturalité *Takam Tikou* qui dresse des états des lieux de ce qui se fait en matière de littérature pour la jeunesse dans ces espaces négligés en France[532].

Une requête « monde » menée avec le moteur de recherche sémantique Google sur les ressources du site Ricochet, une association vouée à l'étude de la littérature jeunesse, fournit 15 600 réponses[533]. La même question alourdie en « cultures du monde » donne accès à 115 pages de ce même site. D'une manière générale, le terme de « monde » est particulièrement fréquent dans le nom des maisons d'édition, le titrage des livres ou des collections. Citons en quelques exemples :

- maisons d'édition : Rue du monde, Monde global, Nouveau monde jeunesse, Quart monde éditions, A même le monde, D'un monde à l'autre, Le chant du monde… ;
- collections : Petits géants du monde, Monde raconté, Amis du bout du monde, Contes du monde, Carnets du monde, Album du monde, Albums du monde, Animaux du monde, Au berceau du monde, Au bout du monde, Autres mondes, Aux couleurs du monde, Aux origines du monde, Roman du monde, Vaste monde… ;
- titres : Au monde, Un nouveau monde, Tous les enfants du monde, Les berceuses du monde entier, Tous les soirs du monde, Le monde est un village, Tour du monde des écoliers…

Ce thème remporte un succès important et stable auprès du public. L'imagier *Tout un monde*, chez Thierry Magnier, a été vendu en France à plus de 60 000 exemplaires, un record pour un éditeur dont les albums dépassent rarement 3 000 exemplaires[534].

L'édition parascolaire en France est friande de références interculturelles, preuve de la réputation pédagogique de ce thème. Parmi les méthodes proposées aux parents pour accompagner et préparer l'apprentissage de l'écriture chez les enfants de grande section de maternelle, il en est plusieurs qui introduisent des caractères utilisés dans d'autres langues que le français. L'enfant est incité à découvrir des cultures lointaines tout en travaillant sa maîtrise du tracé de lettres. Huguette Chauvet, directrice d'école maternelle et auteur de *Les ateliers de la maternelle, écriture*, publié par Nathan depuis 2006, associe des exercices sur des caractères non latins à une iconographie importante montrant des personnages vêtus de manière traditionnelle dans un décor exotique. Dans *Méthode d'écriture* de Marie-Christine Oliver, disponible chez Bordas en 2008, l'enfant trouve deux pages consacrées à la traduction de l'expression « bonjour » dans des caractères cyrilliques, hébraïques, chinois et arabes, ainsi qu'à une présentation de l'alphabet Braille. Le choix de « bonjour », un terme permettant l'entrée en relation avec l'autre, n'est pas neutre et s'inscrit clairement dans la promotion de l'interculturalité.

Depuis quelques années, pourtant, les éditeurs français de fiction se montrent plus prudents sur la question de l'interculturalité. Les grandes maisons évitent de mentionner cet objectif, dans l'exposé de leur ligne éditoriale qu'elles vident ainsi de tout contenu contraignant. La promotion des valeurs interculturelles est certes présente, mais volontiers reléguée sur leurs

532 http://www.lajoieparleslivres.com/masc/portal.asp?INSTANCE=JOIE&PORTAL_ID=HTML.xml&URL=Integration/JOIE/statique/pages/07_nous_connaitre/078_cooperation_internationale/presentation_%20secteur_interculturel.htm

533 http://www.ricochet-jeunes.org

534 Interview de Thierry Magnier à la Radio nationale tchèque le 14/05/2006.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

sites internet aux pages de présentation de leurs auteurs. Cette solution offre l'avantage de mettre en avant une conduite jugée vertueuse, sans engager la responsabilité de l'éditeur. Le lecteur et le prescripteur sont satisfaits, mais l'éditeur n'est pas tenu de rendre des comptes. Le site de l'Ecole des loisirs présente ainsi l'une de ses auteurs :

> « Ce que Claire Ubac aime explorer dans ses livres, c'est la quête de l'identité. Cette quête, on peut l'aborder à travers le voyage, la féminité, l'expression créatrice, la place dans la famille, dans la société, dans la culture d'un pays… […] Cette exploration de l'identité ne se sépare pas du parcours de l'écriture. Le mystère de «comment se tricote un récit» fait si bien écho au mystère que représente tout individu pour lui-même et pour les autres, et au delà de l'individu, la famille, la société, les autres cultures, le monde, l'espace intersidéral [535]! »

Les petites maisons, en revanche, sont plus audacieuses dans leurs formulations, comme Quart monde éditions, les éditions du Jasmin ou La compagnie créative :

> « Editeur à vocation sociale, les Editions Quart Monde sont nées de la volonté de faire connaître ce que vivent les plus pauvres et d'en témoigner. […]Ce sont principalement des romans et des contes. Ils tentent de faire comprendre aux enfants ce que vivent d'autres enfants dans le monde et les encouragent à agir[536]. »
>
> « Depuis leur création en 1997, les Éditions du Jasmin éditent des livres de littérature jeunesse en mettant l'accent sur la découverte de différentes cultures, notamment au travers des contes et de livres bilingues[537]. »
>
> « [la compagnie créative] Nous voulons favoriser l'interculturel et la perception de l'autre dans le respect de son originalité et de ses différences[538]. »

En dépit d'un discours généralement positif en France sur la transmission interculturelle par le livre pour enfants, le psychologue Benoît Virole juge avec sévérité ces efforts:

> « La littérature pour la jeunesse est en effet un vecteur de tout premier plan pour la connaissance mutuelle des cultures. Ne soyons pas utopistes. La littérature pour enfants peut véhiculer des idéologies qui font obstacle à la reconnaissance de l'autre. Avec les meilleures intentions du monde, des livres pour enfants présentent des représentations exotiques ou misérabilistes des autres cultures et participent ainsi de leur méconnaissance. D'autres livres, sous couvert de relativisme culturel, présentent une idéologie bien pensante centrée sur une neutralisation idéalisée des différences[539]. »

Le philosophe François Jullien n'est pas loin de ce constat, lui qui parle de « règne de la pensée faible » lorsqu'il évoque la notion de dialogue des cultures[540].

2. Intégrer la guerre dans une collection éditoriale

La pratique du collectionneur, même si ce dernier opère dans le cadre d'une maison d'édition, est riche d'enjeux implicites. La littérature et le cinéma ont popularisé des figures de collectionneurs, parfois maniaques, voire pervers, jamais anodins. Une véritable collection, même si elle n'est pas aussi criminelle que celle inventée par John Fowles dans son roman *The Collector*, n'est pas un rassemblement neutre. Les collections obéissent à une logique paradigmatique, fondée sur la définition d'affinités communes de type analogique. Elles sont

---

[535] http://www.ecoledesloisirs.fr/php-edl/auteurs/fiche-auteur.php?codeauteur=647 site consulté en octobre 2008.
[536] http://www.editionsquartmonde.org/
[537] http://www.editions-du-jasmin.com/
[538] http://www.la-compagnie-creative.com/philosophie.php
[539] VIROLE Benoît, « Littérature pour la jeunesse et différences des cultures, en quête d'un universel narratif » communication (actualisée en date du 28 septembre 2007) au colloque « La traduction en littérature pour la jeunesse » à la BNF les 31 mai et 1er juin 2007 p 1.
[540] JULLIEN François, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures,* Fayard 2008, préambule.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

construites sur des rapprochements sémantiques ou fonctionnels, mais toujours sous le mode de l'association. On se souvient que, selon Ferdinand de Saussure, les énoncés se déploient en étendue sous forme de syntagmes ou par association sous forme de paradigme. La collection ne doit pas seulement son existence à un développement linéaire et chronologique fondé sur une présence en chaîne, mais à des associations en étoiles fondées sur la mémoire[541]. C'est à ce prix qu'elle génère du sens, comme l'a expliqué Francis Rousseaux, professeur en intelligence artificielle :

> « […] *faire collection* est une activité plus originaire que *classer*, dans la mesure où elle autorise l'expérimentation concurrentielle des concepts 1° en extension (dans le cadre d'une disposition spatiotemporelle, même provisoire et éphémère) et 2° en intension (dans la perspective d'un ordre abstrait de similarités, même métastable)[542]. »

L'auteur relève la particularité du principe de collection qui se situe à mi-chemin entre le rangement et l'identification, dans une « une tension productive entre structures catégoriques et singularités. »

L'identité des collections éditoriales pour la jeunesse aujourd'hui en France se définit selon deux axes majeurs qui semblent plus pratiques que pertinents, plus syntagmatiques que paradigmatiques :

- la définition d'un lectorat ;
- la définition d'une forme et d'un format littéraires.

Les collections actuellement rassemblées autour d'un thème ou d'un contenu sont plus rares.
En interrogeant un moteur de recherche sémantique, comme Google, au moyen d'une requête contenant « édition jeunesse », dans la rubrique « tous les mots suivants », et « créer une collection », dans la rubrique « cette expression exacte », on obtenait, le 7 juillet 2011, 24 000 pages. La plupart des articles concernait des entrevues avec des directeurs de collections ou des communiqués de presse émanant des maisons d'éditions.

82. tableau : définition actuelle des collections en édition jeunesse

premier critère d'identité de la collection	lectorat par âge (pour qui ?)	Genre, registre, format (comment ?)	thème (sur quoi ?)	page n'offrant pas d'information pour notre enquête
sur les 50 premières pages de la consultation	17	20	5 (féminisme, spiritualité, mer, art)	8
	34%	40%	10%	

Dans ses efforts pour comprendre les mythes dont le fonctionnement est proche de celui des collections, Claude Lévi-Strauss a démontré que la lecture verticale est infiniment plus riche que l'analyse syntagmatique :

> « Considérée à l'état brut, toute chaîne syntagmatique doit être tenue comme privée de sens; soit qu'aucune signification n'apparaisse de prime abord, soit que l'on croie percevoir un sens, mais alors sans savoir si c'est le bon. […] Par conséquent, il s'agit chaque fois de remplacer une chaîne syntagmatique par un ensemble paradigmatique, la différence étant que, dans le premier cas, cet ensemble est extrait de la chaîne, et que, dans l'autre cas, c'est la chaîne qui

[541] SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, [1916] Payot, 1995, pp 170-171.
[542] ROUSSEAUX Francis, *Classer vs collectionner*, Academia-Bruylant, 2007, p 165.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> s'y trouve incorporée. […] La signification est toute entière dans la relation dynamique qui fonde simultanément plusieurs mythes ou parties d'un même mythe, et sous l'effet de laquelle ces mythes, et ces parties, sont promus à l'existence rationnelle, et s'accomplissent ensemble comme paires opposables d'un même groupe de transformations[543]. »

Choisir le lectorat comme principal critère d'une collection éditoriale consiste à s'inscrire dans une logique essentiellement commerciale, fondée sur la distribution du livre. Le regroupement par âge conseillé pour aborder les ouvrages de la collection est censé faciliter le tri par le consommateur. Justifier une collection par le genre littéraire ou le format du livre est une commodité qui prend d'abord en compte les contraintes de fabrication. Les coûts d'impression, de façonnage et d'acheminement sont en effet abaissés en fonction du nombre d'exemplaires de même maquette, même s'il s'agit de titres différents. Les identités thématiques impliquent, en revanche, de donner la priorité à la conception et au sens sur la distribution et la fabrication.
Ce choix reste minoritaire. La guerre fait rarement l'objet d'une collection spécifique et traverse en général des collections diverses chez un même éditeur. L'examen des 300 livres de notre corpus et des collections dont ils sont issus indique une répartition déséquilibrée.

83. tableau : tri du corpus contemporain pour la jeunesse par collections (version synthétique[544])

En nombre de livres				
Titres des collections	Identité des collections			Pas de collection repérée
	Lectorat par âge	Genre, registre, format	thème	34
Mon bel oranger Mon histoire Vécu Histoires de vies Comme va la vie			15 (témoignage)	
Des enfants dans la guerre Les romans de la mémoire			2 (guerre)	
Les Ethniques			1 (cultures locales)	
Carré blanc			5 (problèmes délicats)	
Souris : histoire Voyage au temps de Passé composé Récits-histoire Histoire d'histoire Roman historique Les couleurs de l'histoire Cadet histoire et société			17 (histoire)	
Signe de piste			1 (scoutisme)	
Les petits rebelles Histoires d'ailleurs			6 (géopolitique)	
J'accuse			1 (droits de l'homme)	

[543] LEVI-STRAUSS Claude, *Le cru et le cuit*, Plon 1964, p 313.
[544] Une version détaillée de ce tableau est disponible en annexe 5.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Korrigan			1 (contes du monde)	
Espace Nord Zone J			1 (littérature belge classique)	
Du côté des petites filles			1 (féminisme)	
Total livres	138	77	51	34
Pourcentage du corpus	46%	25,6%	17%	11,3%

Près de la moitié des livres de guerre du corpus appartiennent à des collections découpées en tranches d'âge de lecteurs, tous contenus confondus. Le diktat de la forme littéraire, roman, théâtre ou album pour la plupart des cas, ou du format de la maquette concerne un quart des ouvrages. Le tri thématique des livres de guerre est appliqué à 17% des 300 livres de fiction analysés.

Sur les 51 ouvrages de notre corpus intégrés dans des collections thématiques, deux seulement s'inscrivent dans des rubriques clairement repérées par un sujet guerrier. Il s'agit de la collection « des enfants dans la guerre » chez Casterman et des « romans de la mémoire » chez Nathan. La collection « des enfants dans la guerre » n'a comporté chez l'éditeur qu'un seul titre, publié en 2000 et présent dans notre sélection : (3) *A Paris, sous l'occupation,* écrit par Yaël Hassan, une auteure bien connue des éditions Casterman pour lesquelles elle a souvent travaillé. La collection « Les romans de la mémoire » regroupe, quant à elle, un fonds plus important. En juillet 2011, elle comptait 23 titres originaux. L'activité de la collection s'est cependant beaucoup ralentie et, depuis trois ans, les nouvelles parutions sont essentiellement des rééditions assorties de nouvelles illustrations de couverture. Il s'agit d'une collection commerciale, subventionnée par le ministère français de la Défense, lequel est représenté dans ce rôle par un service assurant la préservation de la mémoire des anciens combattants. Ce statut de double direction n'est pas sans conséquence sur la définition des contenus et des objectifs de la collection. Alors que le ministère de la Défense tente de promouvoir une réflexion sur tous les engagements militaires récents de la France, au XXe et au XXIe siècles, Nathan dont la branche principale s'occupe de publier des manuels scolaires, ne veut retenir pour cette collection de fiction guerrière que les périodes inscrites au programme d'histoire du collège[545]. Il n'est pas étonnant, dans ce contexte, que la grande majorité des titres parus illustrent la seconde guerre mondiale.

La préoccupation historienne des collections thématiques regroupant des récits de guerre est d'ailleurs une constante de l'édition française. Cette tendance est représentée dans notre corpus par 17 ouvrages, répartis en huit collections historiques chez huit éditeurs différents. Les objectifs de ces collections historiques largement ouvertes à la guerre recoupent souvent ceux des la littérature de témoignage qui concerne, dans notre échantillon, 15 ouvrages et cinq collections.

[545] Cf échanges de mails en août 2009 avec Eva Grynspan, directrice de la collection chez Nathan.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

84. tableau : collections à vocation historique dans le corpus jeunesse contemporain

Noms des collections	Nombre de titres du corpus par thème
Mon bel oranger Mon histoire Vécu Histoires de vies Comme va la vie	15 (témoignage)
Des enfants dans la guerre Les romans de la mémoire	2 (guerre)
Souris : histoire Voyage au temps de Passé composé Récits-histoire Histoire d'histoire Roman historique Les couleurs de l'histoire Cadet histoire et société	17 (histoire)
15	34

Certains éditeurs ont en commun d'avoir donné une définition géopolitique ou culturaliste à certaines de leurs rubriques comportant des récits guerriers. Ces collections offrent une ouverture plus naturelle aux conflits contemporains ou récents[546].

85. tableau : collections à vocation géopolitique dans le corpus jeunesse contemporain

Noms des collections	Nombre de titres du corpus par thème
Les Ethniques	1 (cultures locales)
Les petits rebelles Histoires d'ailleurs	6 (géopolitique)
Korrigan	1 (contes du monde)
4	8

La présence de la guerre au cœur des collections est parfois camouflée sous des appellations et des définitions floues. L'éditeur canadien Les 400 coups décrit ainsi sur son site sa collection Carré blanc :

> « Quand le cercle noir devient-il carré blanc ? Lorsqu'il nuance son point de vue. Par des textes dérangeants et des illustrations fortes, cette collection veut sensibiliser les enfants à ce qui constitue l'humanité[547]. »

Cette collection qui rassemblait 21 albums en juillet 2011, était alors constituée pour moitié de livres sur la guerre dont plusieurs figurent dans notre corpus : (7) *Alija et son chien*, (74) *Fidèles éléphants*, (124) *Koletaille*, (219) *Plumes et prises de bec*, (270) *Le tricycle de Shinichi*. Les autres sujets dérangeants abordés sont la mort, le vieillissement, la maladie, la dépression, l'amitié.

[546] Sur l'accessibilité de la géopolitique aux enfants de moins de 12 ans, cf. GUIBERT-LASSALLE Anne, « La géopolitique et la littérature pour la jeunesse », dans *Défense nationale*, juillet 2005, pp. 166-174.
[547] http://www.editions400coups.com/series/hors-series-37 , page consultée le 08/07/2011.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Cette difficulté à classer la guerre et à la nommer pousse de nombreux éditeurs à situer leurs récits guerriers hors collections. Ainsi aucune collection n'a pu être répérée pour 34 ouvrages de notre corpus. Cette pratique est le plus souvent implicite. Il arrive cependant que l'éditeur prenne le soin de la justifier. Le communiqué de presse des éditions Milan à propos de (42) *La colombe de Gaza* suggère que les récits de guerre ne peuvent intégrer de collection. Leur caractère poignant ou scandaleux les situe nécessairement dans l'exception :

> « La Colombe de Gaza aurait pu avoir sa place dans la collection Milan Poche Histoire. Mais ce texte est d'une telle sensibilité, il aborde le conflit israélo palestinien avec une telle finesse, que nous avons fait le choix de le publier en hors-série. Toutes les données du conflit sont exposées ici : le poids du passé, les haines, le désespoir, la résignation. Le droit à la terre, le droit à un avenir pour tous. Et l'auteur réussit le tour de force de ne jamais désigner de coupable, bien qu'elle prenne tous les éléments en compte. Elle pose des questions sans apporter de réponses. Elle choisit un point de vue (en l'occurrence, c'est une petite fille palestinienne qui parle), sans pour cela prendre parti. Car dans la guerre, tout le monde est perdant[548]. »

Les titres des collections peuvent suggérer de fausses pistes au lecteur. Par exemple, la collection « Les uns et les autres », chez Syros, spécialiste de la littérature engagée pour la jeunesse, ne traite pas particulièrement de situations conflictuelles ou de définitions identitaires, bien que de nombreux ouvrages traitent de ces thématiques. Le site de l'éditeur présente ainsi la collection :

> « Une collection de littérature portée par de grandes plumes. « Les uns les autres », destinée aux grands adolescents et aux jeunes adultes, a pour première exigence la qualité littéraire. La collection est ouverte à des sujets, des époques et des écritures d'une grande diversité[549]. »

Même observation chez Fleurus, où la collection Z'azimut n'a pas pour ambition d'ouvrir le lecteur à des problèmes ou des cultures diverses, mais ne le nourrir de genres littéraires pluriels, comme l'expose le site de l'éditeur :

> « Dans chaque ouvrage, le lecteur découvre six genres différents : policier, humour, science-fiction, fantastique ou frissons, sentiments, fait divers ou histoire vécue[550]. »

3. Conclusions

Dans la littérature actuelle pour la jeunesse, la guerre est loin d'être une affaire classée. Les éditeurs, embarrassés par ce sujet, le rejettent volontiers dans les inclassables, c'est-à-dire hors collection, ou le diluent dans des rubriques dont la définition les engage peu. Lorsque la guerre fait l'objet d'une tentative de mise à disposition de type paradigmatique, invitant le jeune lecteur à une interprétation comparative des situations guerrières, c'est essentiellement sous l'angle aseptisé de l'histoire ou du témoignage. Les timides efforts lancés pour ouvrir des collections culturalistes proposant une lecture géopolitique de conflits récents ou contemporains butent souvent sur l'ethnocentrisme naturel des enfants ou le conservatisme des adultes acteurs du livre. Cependant de telles collections existent en petit nombre. Elles constituent un domaine innovant que la littérature ancienne pour la jeunesse avait totalement ignoré. On se souvient que le livre pour enfants au XXe siècle a hérité nombre de ses usages

---

[548] texte cité par la plateforme de vente de Chapitre, page consultée le 08/07/11 http://www.chapitre.com/CHAPITRE/fr/BOOK/clinton-cathryn-truong-marcelo/la-colombe-de-gaza,159666.aspx)

[549] page consultée le 08/07/11 http://www.syros.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=6&Itemid=25

[550] http://www.noosfere.com/icarus/livres/collection.asp?numcollection=1975550514 consulté le 08/07/11.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

d'une pratique dominante du périodique[551]. Cette habitude de publier sous forme de livraisons formatées, régulières et thématiques encourageait à penser le livre pour enfants sous l'angle de la collection. La représentation de la guerre justifiait alors des collections considérables en nombre de titres et en durée, comme la collection « Patrie » aux éditions Rouff qui prospéra pendant plusieurs décennies, entre les deux guerres et jusqu'à la fin des années 1950. L'abandon d'une définition déclinée de la guerre, comme l'ouverture timide aux conflits d'ailleurs manifeste une entorse importante à la nostalgie du conteur. Il convient à présent de prendre la mesure précise de cet accueil ménagé dans le livre actuel pour enfants à la diversité culturelle sur le thème guerrier.

[551] Cf le dépouillement annuel effectué patiemment par Raymond Perrin, 2005.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 15

Les frontières de la guerre, traduction et pratiques éditoriales

Depuis 1945, la France métropolitaine n'a plus fait l'expérience de la guerre sur son sol. Le contact direct avec des conflits n'a concerné qu'une partie limitée de sa population. Ces expatriés confrontés aux réalités du combat constituent une classe étroite de témoins. Cette situation n'est pas propre à la France. Depuis un demi-siècle, l'Europe n'a connu que la paix, à l'exception des conflits limités à sa partie balkanique pendant dix ans, de 1991 à 2001. Les combats, pour autant, n'ont pas disparu pendant cette période du reste de la planète. Ils se sont multipliés loin de l'Europe, affectant principalement l'Asie et l'Afrique. Le livre pour enfants, en France, ne saurait donc rendre compte avec réalisme de la guerre contemporaine sans s'ouvrir à l'expérience étrangère. L'édition francophone pour la jeunesse se définit volontiers elle-même comme un instrument pédagogique et civilisateur. Sa stratégie de communication fait la part belle à son ambition d'informer les enfants de la réalité du monde et de les initier aux autres cultures. L'industrie du livre en France s'insère, par ailleurs, dans de puissants réseaux mondialisés[552].

L'affichage de valeurs universalistes pourrait logiquement stimuler l'importation de livres étrangers sur la guerre, cette pratique ayant de surcroît la réputation d'être économiquement plus intéressante que la production nationale d'œuvres originales. L'examen des acquisitions de droits de traduction à l'importation est du plus grand intérêt pour mesurer le positionnement d'un secteur éditorial dans le marché du livre. La sociologue Gisèle Sapiro, par exemple, a comparé l'évolution des pratiques éditoriales françaises en matière de traduction. Elle a noté que le taux d'importations dans le domaine de la non-fiction a diminué, passant de 6% en 1985 à environ 4,5% aujourd'hui. Le secteur de la littérature générale, en revanche, absorbe de plus en plus d'œuvres étrangères : 25% en 1985 et 45% en 2007[553]. Le phénomène est encore plus marqué pour les livres pour la jeunesse : 80% environ des titres vendus en France ont d'abord été publié à l'étranger. Il ne semble pas pourtant que la littérature jeunesse sur la guerre suive le même mouvement.

Nous formulons l'hypothèse que la guerre, même lorsqu'elle est présentée de manière essentialisée, fait l'objet d'une approche très marquée par la culture nationale des éditeurs. Alors même que l'édition pour la jeunesse exprime sa vocation à l'universalité, les pratiques éditoriales suggèrent la persistance de valeurs qui freinent les échanges interculturels.

L'enquête a abordé les pratiques de traduction dans ce secteur thématique de la littérature jeunesse. Une comparaison a été établie avec les importations de fiction guerrière en littérature pour adultes. L'échantillon de référence en littérature générale a été constitué par le

---

[552] LYONS Martyn, MOLLIER Jean-Yves, VALLOTTON François (dir), *Histoire nationale ou histoire internationale du livre et de l'édition ? Un débat planétaire,* Québec, Nota Bene, 2009. MOLLIER Jean-Yves, « L'histoire de l'édition, une histoire à vocation globalisante », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine, n°* 43-2/1996, pp. 329-348.

[553] SAPIRO Gisèle, *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation,* Ed CNRS, 2008.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

catalogue 2009 du livre de poche chez Actes Sud. Cette collection comprenait 600 titres en fiction française et étrangère. La guerre concernait 67 romans, soit 11% de ce catalogue.

1. Définitions de la transculturalité

Un détour par la littérature québécoise pour la jeunesse éclaire les problématiques en jeu et invite à ne pas confondre folklorisme et circulation culturelle. En effet, grâce à l'immigration poussée que connaît le Canada depuis plusieurs décennies, cette littérature est un laboratoire intéressant pour les questions de métissage culturel[554]. Clément Moisan et Renate Hildebrand distinguent quatre périodes dans l'ouverture culturelle de cette littérature francophone : uniculturelle jusqu'en 1960, elle devient ensuite polyphonique et pluriculturelle jusqu'en 1975. Pour eux, la dimension interculturelle éclot en 1975 quand les questions d'identité envahissent l'espace du livre dans une perspective nettement collective. Enfin, à partir de 1986, apparaît une ère transculturelle, caractérisée par une écriture qualifiée de migrante. Les auteurs migrants puisent leur fiction dans la culture canadienne, mais l'adossent à un système de références pris dans leur culture d'origine[555]. Cette dernière étape, selon Clément Moisan et Renate Hildebrand, inaugure un dialogue approfondi entre plusieurs cultures et autorise, même sous la plume de Canadiens de souche, des portraits d'étrangers débarrassés de la charge de clichés qui les encombraient lors des phases précédentes du métissage littéraire.

Ces analyses du terrain québécois constituent pour nous une échelle de mesure commode pour évaluer les pratiques de transmission culturelle françaises et apprécier la réalité d'un projet pacifiste qui les prendrait pour socle. Elles incitent à distinguer les situations d'interculturalité, en tant que domaine d'intersection entre cultures, de multiculturalité ou juxtaposition de cultures différentes, de transculturalité fondée sur des pratiques de la traduction mutuelle. L'interculturalité favoriserait l'émergence d'une culture de compromis, du moins disant. La multiculturalité conduirait à embrasser ensemble des cultures qui continuent de s'affronter et de s'exclure. Seule la transculturalité permettrait de réels échanges. Cette valorisation du transculturel, préféré au multiculturel et à l'interculturel, est également présent dans la réflexion de François Jullien. L'ambition de faire dialoguer les cultures en profondeur impose, pour lui, une approche de l'intérieur que seule permet la traduction :

> « Le pluriel des cultures est à envisager non plus sous l'angle inventoriant de la différence, mais sous celui exploratoire de l'écart qui met en tension, découvre jusqu'où vont les possibles[556]. […] Envisager les cultures sous l'angle matériel, celui du contenu et des valeurs, aboutit nécessairement à un rapport de forces entre ces cultures. […]La solution n'est pas dans le compromis, mais dans la compréhension. La tolérance entre valeurs culturelles ne doit pas venir […] de ce que chacun […] réduirait la prétention de ses propres valeurs. […] Une telle tolérance ne peut venir que de l'intelligence partagée[557].»

C'est à cette aune que nous nous efforçons d'évaluer les politiques de traduction d'œuvres étrangères dans l'édition jeunesse de langue française sur le sujet de la guerre.

---

[554] Sur les expérimentations sociales de l'interculturalité au Québec, cf. BAUBEROT Jean, *Une laïcité interculturelle, le Québec avenir de la France ?* Ed de l'Aube, 2008.
[555] MOISAN C., et HILDEBRAND R., *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997).* Québec : Nota Bene, 2001.
[556] JULLIEN 2008 p 15.
[557] JULLIEN 2008 pp 219-220.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

2. Politiques d'intraduction en édition jeunesse

Pour séduisante que soit l'ambition d'importer en édition des œuvres produites ailleurs, elle se heurte, quelque soit le genre littéraire et le thème abordé, à des difficultés fondamentales que nous nous contentons ici d'effleurer, en nous appuyant, une fois encore, sur Erving Goffman :

> « Le choix des histoires qu'on nous rapporte, tout comme la manière de les rapporter, est précédé et déterminé par notre compréhension du monde[558]. »

C'est la même conviction qui pousse François Jullien, s'il est favorable au dialogue entre les cultures, à se montrer hostile au consensus de façade. Il dénonce la foi angélique en une convergence vers une culture unique. Pour permettre des échanges authentiques, il préfère louer la traduction mutuelle entre les cultures :

> « Bien loin d'être un handicap, comme obstacle et source d'opacité, le châtiment de Babel, c'est la nécessité de traduire qui met au travail les cultures entre elles[559]. »

Une enquête comparatiste sur la lecture et l'interprétation romanesque, menée conjointement par un sociologue français et un confrère hongrois sur leurs terrains respectifs, éclaire cependant les difficultés de la transmission interculturelle des œuvres littéraires traduites. Les résultats de cette analyse ne peuvent que tempérer les espoirs que nous aurions pu concevoir, en lisant François Jullien, sur les effets immédiats de la traduction croisée. Jacques Leenhardt et Pierre Josza ont en effet proposé à deux groupes de lecteurs, les uns français et les autres hongrois, deux romans, *Les choses* de Georges Perec et *Le cimetière de rouille* d'Endre Fejes. Ils ont ainsi établi sur une base rigoureuse d'importantes différences d'interprétation en fonction du contexte national des lecteurs[560].

Dans le livre pour enfants, deux approches des conflits sont en concurrence. Nous rencontrons d'une part une vision essentialisée qui prend comme postulat que la guerre est un fléau universel et obéit à des lois générales et, d'autre part, un point de vue contextualisé qui situe chaque conflit dans ses caractéristiques spécifiques. Nous avions formulé l'hypothèse qu'une conception universaliste ou uniformisante de la guerre était susceptible de stimuler les échanges entre littératures étrangères. Le dépouillement précis de notre corpus nous amène à y renoncer. En effet, si, dans les livres pour les plus petits, des albums dans leur majorité, la guerre est volontiers simplifiée pour en faciliter l'exposition (34% du corpus), le fait guerrier assorti d'un repérage spatio-temporel précis reste la pratique dominante (66%).

86. tableau : approches de la guerre en littérature de jeunesse 1

(en nombre de titres et pourcentage)			
	essentialisée	contextualisée	totaux
albums	63	35	98 (32,6%)
romans - théâtre	39	163	202 (67,3%)
totaux	102 (34%)	198 (66%)	300 (100%)

Du côté de la littérature de guerre pour adultes, nous découvrons sans surprise la disparition quasi-totale de l'approche essentialisée de la guerre. La contextualisation du thème y représente plus de 95% des romans du catalogue 2009 du livre de poche chez Actes Sud.

[558] GOFFMAN 1991, p 23.
[559] JULLIEN 2008, p 248.
[560] LEENHARDT Jacques, JOZSA Pierre, *Lire la lecture*, L'Harmattan 1999.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

87. tableau : contextualisation des cultures de guerre adultes

(en nombre de titres et pourcentage sur 67 ouvrages)			
	créations françaises	créations étrangères	totaux
Non contextualisé	2	1	3
contextualisé	27	37	64 (95,5%)

Parallèlement la part des ouvrages traduits, 32,6%, n'est directement connectée à une approche essentialisée de la guerre. Les importations visent davantage des textes pourvus d'un contexte (68 titres) que des évocations abstraites (30 titres).

88. tableau : approches de la guerre en littérature de jeunesse 2

(en nombre de titres et pourcentage)			
	essentialisée	contextualisée	totaux
création française	72	130	202 (67,3%)
création étrangère	30	68	98 (32,6%)
totaux	102 (34%)	198 (66%)	300 (100%)

Il ressort donc de ce premier examen que le livre pour jeunes enfants en France ne confond pas interculturalité et uniformité. Ces premiers dénombrements incitent à lier au contraire intérêt pour la contextualisation des conflits et attention portée aux créations étrangères, dans le droit fil d'une ouverture culturelle inscrite depuis longtemps dans les ambitions de la littérature pour la jeunesse. Cette vocation mérite d'être vérifiée par l'analyse détaillée des pratiques éditoriales d'importation de titres étrangers, comme nous y engage François Jullien.

Nous nous proposons d'éprouver la réalité de l'investissement éditorial en intraduction sur le thème de la guerre en comparant quantitativement l'implication des éditeurs et les sollicitations faites aux traducteurs. Puis nous rechercherons à quelles langues et cultures d'origine ils empruntent leur vision de la guerre et comment se structurent ces importations.

- **Investissement des éditeurs**

Les grands établissements francophones sont représentés dans notre corpus de traductions.

89. tableau : les 15 éditeurs spécialistes de la guerre et leurs pratiques d'intraduction

éditeurs (dans l'ordre d'importance dans le corpus)	nombre de titres	dont traductions (en nombre de titres et pourcentage de leur participation au corpus)
Gallimard	40	28 (70%)
Ecole des loisirs	26	7 (26%)
Hachette	25	18 (72%)
Bayard	16	1 (6%)
Flammarion	16	4 (25%)
Syros	15	2 (13%)
Pocket	9	6 (66%)

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Seuil	7	1 (14%)
Milan	7	1 (14%)
400 coups	7	3 (43%)
Rageot	7	1 (14%)
Nathan	7	0 (0%)
Rue du monde	7	0 (0%)
Michalon	5	0 (0%)
Poche	5	3 (60%)

La plupart des éditeurs affichent sur le thème de la guerre de fort taux de traduction comme Hachette (72%), Gallimard (70%), Pocket (66%) et le livre de poche (60%). Ces hauts pourcentages d'importation, conformes aux pratiques commerciales de l'ensemble du secteur jeunesse en France, notamment parmi les maisons les plus puissantes, témoignent d'une approche du thème guerrier qui reste d'abord marchande, avant d'être pédagogique ou civique.

En revanche, les maisons de taille plus modeste qui s'intéressent de manière militante à la guerre, comme Syros, Rue du monde ou Michalon, se caractérisent en général par un faible taux de traductions. Notons le fort taux d'importation des 400 coups (43%) qui s'explique par sa situation particulière de maison d'édition publiant dans une langue minoritaire, le français, dans un pays anglophone, le Canada, dont nous avons déjà souligné, en citant les travaux de Clément Moisan et de Renate Hildebrand, les pratiques avancées dans l'effort transculturel. D'une manière générale, donc, ces petites maisons se démarquent ainsi des importations massives de leurs consœurs.

Pour saisir la faible valeur accordée à la traduction dans l'édition jeunesse française en général, il suffit d'en mesurer l'importance sur des thèmes recherchés pour former l'enfant plus que pour le distraire. Le taux d'importation qui est pour l'ensemble du secteur jeunesse en France de l'ordre de 80% chute dès que l'on considère des sujets jugés difficiles ou élitistes. C'est le cas des livres pour enfants qui abordent la maladie ou le livre et la lecture pour lesquels les créations françaises sont largement majoritaires, respectivement 83,3% et 77,7%[561]. Dans l'esprit des consommateurs et des prescripteurs, la notion d'œuvres traduites est dépréciative, alors que le caractère de création originale est perçu comme prestigieux.

Guerre, maladie, livre sont des thèmes qui, d'une manière théorique, intéressent toute l'humanité, mais qui ne concernent pas dans la même proportion toutes les zones géographiques sur la planète. Si l'Afrique, par exemple est plus touchée par la guerre et la maladie que d'autres continents, le livre n'y est pas un objet de consommation aussi courant. En revanche, parmi les pays du triangle économique formé par les pays développés (Amérique du Nord, Europe et Asie riches), les trois thèmes sont uniformément intéressants. L'enquête consiste à examiner le système d'importation de l'édition francophone.

[561] Les échantillons « maladie » et « livre-lecture » ont été constitués en octobre 2008 à partir des listes recommandés par les associations Choisir un livre et Ricochet. Cf. annexes

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

90. tableau : comparaison des taux d'importation selon les thèmes

	guerre	maladie	livre
créations françaises	229 (76,3%)	74 (83,1%)	63 (77,7%)
créations étrangères	72 (24%)	15 (16,8%)	18 (22,2%)
totaux	300	89	81

Le nombre de livres de guerre pour enfants créés dans des langues étrangères ne représente que 24% de notre corpus. Dans le roman de guerre pour adultes, l'ouverture à l'étranger est beaucoup plus marquée. Dans le catalogue 2009 des éditions Actes Sud, les fictions importées dépassent nettement les créations françaises.

91. tableau : intraductions adultes sur le thème de la guerre

en nombre de titres et pourcentage sur 67 ouvrages		
Créations françaises	Créations étrangères	total
29 (43, 2%)	38 (56,7%)	67

Le repli francophone du livre pour enfant sur la guerre est donc en contradiction avec l'usage éditorial général actuel. Ce repli témoigne d'une frilosité particulière vis-à-vis du public enfantin. Elle suggère également une lenteur plus grande de l'édition pour enfants à s'ouvrir à l'international, cette pratique ayant récemment pris de l'ampleur en fiction générale. Il semble que nous soyons, avec cette faible pratique d'intraduction, en présence d'un effet de la nostalgie du conteur qui freine l'acquisition de nouvelles habitudes culturelles dans le livre pour enfants.

- **Sollicitation des traducteurs**

La Société française des traducteurs est un syndicat national qui encourage sondages et études sur cette profession. En 2008, la traduction littéraire représentait 4% des activités, la traduction juridique 16% et la traduction dans le domaine industriel 42%. Le métier de la traduction technique est segmenté en de multiples spécialités thématiques. Cette sectorisation étroite garantit la fiabilité de la traduction. Le domaine politico-militaire constitue l'une de ces niches de compétence, désigné par les traducteurs et leurs employeurs dans leur argot de métier comme 'le militaire'. L'un des romans de l'échantillon pour adultes dont le héros est précisément un traducteur spécialisé fait allusion à cet usage :

> « Et vous assurez pour le militaire, annonça Maxie […] ?
> - Quel genre de militaire, patron ? […]
> - Armement, artillerie, puissance de tir, calibre, tout ce genre de conneries » précisa-t-il en croquant dans son biscuit (p 87)[562]. »

Si donc le traducteur spécialisé a sa place dans la fiction guerrière parmi les autres fonctions emblématiques de cette activité, comme le combattant ou le reporter de guerre, il ne semble pas que l'édition pour la jeunesse ait éprouvé le besoin de recourir à des spécialistes pour traduire les récits littéraires de guerre.

[562] (A26) *Le chant de la mission*, LE CARRE John, Seuil, 2007.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

92. tableau : les 15 traducteurs les plus impliqués

traducteurs (dans l'ordre d'importance dans le corpus)	nombre de titres dans le corpus
MENARD Diane	4
KRIEF Anne	3
ROBILLOT Henri	3
BAY Marie-Pierre	2
HERISSON Janine	2
SEYVOS Florence	2
RABNOVITCH Anne	2
DUVAL Elisabeth	2
GABASTOU André	2
MARINEAU Michèle	2
CHASSERIAU Noël	2
PIGANIOL Agnès	2
COSTA Marianne	2
BRISAC Marie-Laure	2
Les autres	1

Alors que l'on constate une tendance à la spécialisation des auteurs de livres de guerre - Michael Morpurgo et Yaël Hassan, en premier lieu, deux romancés représentés maintes fois dans notre échantillon, mais aussi à un degré moindre Eric Battut pour les illustrateurs - la recension des traducteurs de notre corpus témoigne d'un extrême émiettement. Ils ne sont pas moins de 80 pour 107 œuvres traduites, ce qui dénote une faible spécialisation dans la traduction du livre de guerre pour la jeunesse. Or la traduction pour les enfants, surtout à l'attention des plus jeunes d'entre eux, pose des problèmes techniques spécifiques. C'est du moins ce que concluent un certain nombre de rencontres, colloques et ouvrages consacrés aux enjeux de la traduction pour cet âge[563]. Benoît Virole résume ainsi le problème :

> « Si sa traduction est fidèle aux traits culturels du texte d'origine, elle gagne en authenticité mais elle perd en intelligibilité pour un lecteur ignorant de la culture de l'auteur. Inversement, si la traduction utilise la transposition culturelle, elle gagne en accessibilité pour ce même lecteur mais passe aux oubliettes des pans entiers de l'œuvre. Dans les textes pour la jeunesse, ce dilemme se trouve aiguisé par les enjeux propres à cette littérature[564]. »

Cette faible spécialisation des traducteurs révèle un piètre investissement qualitatif des éditeurs. Tout porte à croire que, ne jugeant pas qu'il y ait des difficultés particulières à traduire des textes pour enfants sur la guerre, ils ne cherchent pas à s'attacher les services de traducteurs confirmés sur ce thème en revalorisant, par exemple, leurs rémunérations.

- **Structuration culturelle des importations**

L'examen des langues d'origine des œuvres de fiction sur la guerre disponibles pour les petits Français révèle la prédominance de l'anglais (21,6% des titres du corpus, 66,3% des titres traduits). La majorité des titres importés ont été achetés au Royaume Uni et aux Etats-Unis.

[563] Dossier « Traduire pour la jeunesse », dans *Translittérature*, n°13 1997. ABBADIE-CLERC Christiane (dir), *Mythes, traduction, création : la littérature de jeunesse*, BPI 1997. OITTINEN Riita (dir), *Traduction pour les enfants*, Meta, Montréal, n°48 2003.
[564] VIROLE 2007 p 1.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

93. tableau : intraductions de l'anglais en littérature jeunesse

langue d'origine	**guerre**
corpus total	300 titres
nombre total de traduction	98
anglais	**65 (21,6%)**
anglais (Etats-Unis)	25
anglais (Royaume Uni)	32
anglais (Canada)	4
anglais (Australie)	3
anglais (Irlande)	1

Cette nette prédominance de l'anglais est cependant beaucoup moins marquée dans notre corpus de livres d'enfants sur la guerre qu'il ne l'est en général dans la littérature française pour la jeunesse. Mathilde Lévêque insiste sur ce déséquilibre des échanges qui caractérise généralement les pratiques éditoriales françaises :

> « Selon le Syndicat national de l'Édition (2004), […] les achats de droits de traduction montrent que plus de 60 % des titres sont traduits de l'anglo-américain. Dans l'édition pour la jeunesse, deuxième secteur éditorial après la littérature générale, […]la part des livres anglo-saxons et américains dépasse celle de la littérature générale et atteint 80 %. Le déséquilibre des échanges est grand entre les mondes francophone et anglophone, les livres français traduits constituant moins de 2 % du marché éditorial anglais[565]. »

En revanche, sur le sujet de la guerre et chez un éditeur connu pour sa ligne éditoriale très littéraire, tel que Actes Sud, les traductions depuis l'anglais sont minoritaires (moins de 9% du catalogue).

94. tableau : livres pour adultes et pour enfants face à l'anglais

Langue d'origine	guerre enfants	guerre adultes
corpus total	300 titres	67 titres
anglais	65 (21,6%)	6 (8,9%)

Puis viennent loin derrière l'anglais dans notre corpus pour enfants, l'allemand, le japonais et l'hébreu, ces choix suggérant un fort intérêt pour la seconde guerre mondiale et, dans une moindre mesure, pour le conflit israélo-palestinien.
Ces choix ne se retrouvent pas dans le corpus pour adultes tirés des romans de guerre du catalogue d'Actes Sud. Dans cette liste, la principale langue d'origine est l'arabe, bien avant l'anglais, le hongrois, le japonais et l'espagnol. La majeure partie des romans de langue arabe concerne le Liban et la Palestine. Aucune traduction de l'hébreu n'est à signaler dans cette production.

[565] LEVEQUE Mathilde, Actes du séminaire national Enseigner les œuvres littéraires en traduction, Paris, 23 et 24 octobre 2006, publiés par le CRDP Versailles 2007, p 105, consultés en octobre 2008 sur le site du ministère de l'éducation nationale http://eduscol.education.fr/D0217/actes_oeuvres_en_traduction.pdf.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

95. tableau : intraductions hors de l'anglais

Langue d'origine	guerre enfants	guerre adultes
corpus total	300 titres	67 titres
anglais	65 (21,6%)	6 (8,9%)
anglais	62	6
allemand	11	0
japonais	4	4
hébreu	4	0
italien	4	0
néerlandais	2	0
grec	2	1
espagnol	1	4
polonais	1	0
russe	1	3
serbo-croate	1	1
basque	1	0
danois	1	0
arabe	0	11
coréen	0	1
suédois	0	1
bulgare	0	1
hongrois	0	5

Concernant les littératures migrantes, le catalogue pour adultes d'Actes Sud leur est davantage ouvert que notre corpus jeunesse. Les textes composés dans les langues des pays développés par des auteurs originaires d'autres régions du monde constituent près de 9% de la vision de la guerre défendue par le catalogue adultes et seulement 2% du corpus pour les enfants. Si l'on rajoute cette littérature acclimatée aux livres traduits, le corpus adultes s'ouvre à 65,6% sur des approches étrangères de la guerre. En revanche, les livres pour enfants restent à 76% clos sur une conception très française du conflit.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

96. tableau : ouverture aux littératures migrantes

Langue d'origine	guerre enfants	guerre adultes
corpus total	300 titres	67 titres
Littérature migrante	6 (2%)	6 (8,9%)
Culture birmane en anglais Etats-Unis	1	
Culture algérienne en français	1	3
Culture malienne en français	1	
Culture bosniaque en français	1	
Culture japonaise en français	1	1
Culture russe en français	1	2
Culture hongroise en anglais Etats-Unis	1	
Total traduction	98 (32,6%)	38 (56,7%)
Total importation	102 (33,3%)	44 (65,6%)

Par ailleurs, le recours aux littératures migrantes dans notre corpus jeunesse, déjà fort limité, ne semble pas uniquement motivé par le souhait d'offrir une tribune aux sensibilités artistiques de populations immigrées en France. Deux des textes concernés sont en effet passés par l'anglais et non le français. Leur importation semble constituer une facilité de traduction et a probablement éviter aux éditeurs francophones le coût d'une traduction à partir de langues rares. Tout incite à croire que ces deux textes migrants sont à ranger dans la même catégorie que les traductions opérées via une langue relais, une pratique économique pour accéder à des littératures en langues rares. Notons que Actes Sud s'est refusé à cette pratique dans son catalogue adultes 2009, tandis que notre corpus jeunesse offre trois titres de cette nature.

97. tableau : intraductions directes ou indirectes

langue d'origine	guerre enfants	guerre adultes
corpus total	300 titres	67 titres
une étape de traduction	95 (31,6%)	38 (56,7%)
traduction via une langue relais	3	0
japonais par anglais Etats-Unis	1	
basque par espagnol	2	

La totalité des cessions de droits de traduction de notre corpus guerre pour enfants ont été acquises auprès de pays du triangle économique formé par les Etats riches d'Europe, Amérique du nord et Asie développée. Nous empruntons cette notion de triangle économique à Jean-Pierre Warnier qui notait en 1999 :

> « Du côté de la production des biens et des services culturels, les pays industrialisés du triangle Amérique du nord – Europe – Asie riche exercent une hégémonie[566]. »

Mathilde Lévêque renchérissait plus récemment en constatant la suprématie anglo-américaine dans la littérature jeunesse traduite en français :

[566] WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, La Découverte 1999, p59.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « On peut s'interroger sur ce que les enfants peuvent savoir des autres pays à travers la littérature de jeunesse. Si des pays émergents comme la Corée du Sud sont présents, en revanche les pays arabes, africains ou latino-américains ne sont pas représentés, à croire qu'il n'y a aucune production dans ces pays, ce qui est évidemment faux[567]. »

En effet, les auteurs écrivant hors du triangle économique des économies très développées sont totalement absents de notre corpus jeunesse sur la guerre. La littérature pour adultes vendue en France est plus réceptive aux œuvres du Tiers monde. Dans le catalogue d'Actes Sud qui nous sert d'échantillon de référence, près de 18% des romans sur la guerre viennent de pays économiquement défavorisés. Il est évident que cette pratique est susceptible d'ouvrir de manière plus réaliste à la compréhension des conflits qui se déroulent dans ces parties du monde. Pour autant, la vision défendue ici par Actes Sud, pour vertueuse qu'elle soit, reste entachée de partialité dans la mesure où elle fait une place quasi monopolistique aux cultures arabes.

98. tableau : domination du triangle des pays riches

Langue d'origine	guerre enfants	guerre adultes
corpus total	300 titres	67 titres
hors triangle économique	0	12 (17,9%)
anglais nigérien	0	1
anglais soudanais	0	1
arabe libanais	0	7
arabe palestinien	0	1
arabe égyptien	0	2

Ces pratiques étroites d'intraduction sont paradoxales lorsqu'il s'agit du thème de la guerre. La guerre est en effet un phénomène social largement absent du triangle économique formé par les pays les plus riches. Rares sont donc finalement les publications traduites en provenance de zones de conflit actuels ou récents, même en littérature pour adultes. La guerre dans les rayons français des librairies de fiction est très largement coupée du terrain.

99. tableau : livres et conflits indigènes

production du livre	Palestine	Ex-Yougsolavie	Afrique
sur le lieu du conflit	106 ; 194 ; 237 ; 248	120 ; 131	26
hors du lieu du conflit	36 ; 42 ; 258 ; 263	7 ; 49 ; 81 ; 125 ; 169 ; 195 ; 212 ; 214 ; 243	4 ; 5 ; 31 ; 41 ; 60 ; 64 ; 143 ; 159 ; 160 ; 217 ; 218
Taux d'indigénisation du récit de guerre	50%	18,2%	8,3%

Dans notre corpus jeunesse, nous avons vu que les écrivains vivant hors du triangle des pays riches étaient bannis. Parmi les pays plus favorisés, la majorité des échanges se font entre pays très riches. L'ouverture aux pays du triangle économique affectés par des conflits, principalement Israël et l'Europe balkanique, se fait également avec parcimonie. Ces textes peu nombreux ont été obtenus par acquisition de droits auprès d'éditeurs étrangers ou par

[567] LEVEQUE Mathilde, 2007 p 105.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

traduction directe de manuscrits. Ils dénotent parfois une intention militante de la part des éditeurs qui choisissent de promouvoir de la littérature migrante. Citons l'exemple des Editions Paris-Méditerranée, qui publièrent en 2004 le roman écrit en français et en France par la poétesse bosniaque Suada Tozo-Waldmann[568]. Ces importations ne font parfois que confirmer un succès éditorial international déjà bien établi. C'est le cas, par exemple, de *Samir et Jonathan*, traduit de l'hébreu pour Hachette en 2002 et qui est disponible dans la plupart des langues des pays riches[569]. Quoi qu'il en soit, en donnant la parole à des auteurs proches des belligérants, ces livres offrent un accès plus direct à un conflit chaud. Les deux théâtres concernés par cet effort dans notre corpus sont le conflit israélo-palestinien (4 titres sur 9 écrits au Proche-Orient) et les guerres de démantèlement de la Yougoslavie (2 titres sur 11 dus à des auteures bosniaques).

Quant aux guerres africaines, un seul texte sur 12 a été conçu par un écrivain local, comme si les prescripteurs français ne pouvaient confier cette analyse aux auteurs de ce continent, pourtant fertile en œuvres pour la jeunesse[570]. Ces approches indigènes qui posent de manière parfois brutale la question de la neutralité de l'éditeur vis-à-vis des belligérants, permettent un contact direct du jeune lecteur avec le vécu des conflits. Fort est de constater que le livre sur la guerre vendu en France aux enfants pose sur les conflits un regard fortement ethnocentré.

Nous concluons, en croisant les concepts de cadrage d'Erving Goffman et les analyses interculturelles de François Jullien, que la faiblesse des contacts directs entre locuteurs des pays riches et ceux des autres langues ne peut qu'entraver l'élargissement des cadres de l'analyse :

> « Je constate que, en dépit de sa bonne volonté, la pensée européenne n'est toujours pas sortie de chez elle ; elle n'a pas commencé à dé-catégoriser et à se repenser […] ; elle est toujours pré-imposée comme cadre initial au sein duquel seulement on pourra échanger[571]. »

Ces manquements sont particulièrement profonds dans la littérature de jeunesse. Mathilde Lévêque constate les lacunes interculturelles de la littérature pour enfants et son faible intérêt pour les textes produits en dehors du triangle économique des pays riches :

> « On peut s'interroger sur ce que les enfants peuvent savoir des autres pays à travers la littérature de jeunesse. Si des pays émergents comme la Corée du Sud sont présents, en revanche les pays arabes, africains ou latino-américains ne sont pas représentés, à croire qu'il n'y a aucune production dans ces pays, ce qui est évidemment faux[572]. »

3. Les politiques publiques d'encouragement à la transculturalité

Selon ses statuts, le centre national du livre a vocation à « favoriser la traduction d'œuvres étrangères en français et d'œuvres françaises en langues étrangères[573] ». La politique de subventions du CNL à l'intraduction ou traduction vers le français, de par la faiblesse de ses moyens, ne peut inverser la tendance générale de l'édition française. Celle-ci témoigne, tous

---

[568] *L'ascenseur à banquette rouge*, TOZO-WALDMANN Suada, Ed Paris-Méditerranée 2004.
[569] *Samir et Jonathan*, CARMI Daniella, Hachette 2002
[570] *Le buveur de pluie*, DIALLO Boubacar, ill VERNETTE Véronique, Ganndal 2004.
[571] JULLIEN 2008 p 250.
[572] LEVEQUE Mathilde, Actes du séminaire national Enseigner les œuvres littéraires en traduction, Paris, 23 et 24 octobre 2006, publiés par le CRDP Versailles 2007, p 105, consultés en octobre 2008 sur le site du ministère de l'éducation nationale http://eduscol.education.fr/D0217/actes_oeuvres_en_traduction.pdf.
[573] CNL rapport d'activités annuelles 2007, p 16, consulté en octobre 2008 sur http://www.centrenationaldulivre.fr/IMG/pdf/Rapport-d-activite-2007.pdf

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

domaines confondus, d'une très faible diversification. Le rapport d'activités annuelles 2007 du CNL ne peut que constater le maintien de la prédominance des ouvrages anglophones :

> « Avec une très légère baisse en nombre (- 3 %) et une hausse en montant (+ 7 %) par rapport à 2006, le dispositif d'intraduction - traduction d'ouvrages de langues étrangères en français - a amorcé, lui aussi en 2007, une réorientation de ses aides vers une sélectivité plus forte ; sélectivité qui ne permet cependant pas aujourd'hui de porter les efforts du Cnl sur des champs géographiques ou linguistiques fragilisés.
> En effet, comme le montrent les graphiques ci-contre, le carré de tête des langues et des pays de provenance des ouvrages aidés en intraduction correspond strictement au palmarès des langues et pays de provenance des acquisitions de droits, enregistrées par le Syndicat national de l'édition et la Centrale de l'édition, avec une prédominance incontestable de l'anglais et des pays anglo-saxons[574]. »

Les aides du CNL en 2007 ont davantage encouragé l'intraduction (1,63M€) que l'extraduction (1,07 M€), attestant d'une ambition plus culturelle que marchande. Cependant l'émiettement de ses intentions d'accueil aux cultures du monde ne permet pas de compenser le poids des importations anglo-américaines face auxquelles es chiffres évoqués ci-dessous font un peu figure d'alibi :

> « Malgré cette concentration et cet alignement de ses aides sur les tendances du secteur, le Cnl continue d'offrir une large ouverture sur les cultures et les littératures étrangères, comme il a toujours été de tradition en France, avec près de 40 langues et 60 pays représentés en intraduction[575]. »

Les langues de provenance des acquisitions de droits en 2006 pour l'ensemble de l'édition française se répartissaient ainsi :

100. tableau : répartition linguistique des acquisitions de droits en France

langue d'origine	**pourcentage des acquisitions de droits en 2006[576]**
anglais américain	34,5%
anglais britannique	33,3%
anglais australien	1,2%
total anglais	**69%**
allemand	5,9%
italien	5,6%
castillan	2,1%
néerlandais	2,3%
portugais (Portugal)	0,1%
russe	1%
suédois	0,9%
total Europe	**51,2%**
japonais	1,2%
total triangle économique	**88,1%**
arabe	1%
espagnol américain	1%
brésilien	1,3%
total hors triangle économique dans les 10 premières langues d'acquisition	**3,3%**

[574] CNL 2007, p 22.
[575] CNL 2007, p 22.
[576] A partir des données du CNL 2007, p 23.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

4. Conclusions

Qu'il s'agisse du livre de guerre pour enfants ou d'autres vecteurs, le terme de culture mondialisée est abusif, puisque les industries culturelles du triangle économique formé par les pays riches ne concernent guère qu'un dixième de l'humanité. Or ce sont les neuf autres dixièmes qui sont actuellement les plus affectés par les conflits. Quant à un projet de transculturalité militante au profit de la paix, force est de constater avec Jean-Pierre Warnier qu'il « est peu probable que les médias et les industries culturelles puissent s'en charger puisque leur objectif est de faire du profit et non d'édifier une culture universelle[577]. » Quand on parle d'interculturalité dans le champ des industries culturelles, il faut distinguer le discours de la pratique. Le dialogue des civilisations est un argument vendeur, doté d'un prestige efficace, et il est très présent dans les campagnes de communication des éditeurs. Dans la pratique, il est réduit pour la partie exportée, du fait de la faible solvabilité des marchés émergents, et il est limité, à l'importation, par l'ethnocentrisme et le conservatisme des habitudes éditoriales des pays riches. Quelques livres singuliers, pourtant, témoignent en France, sur le thème de la guerre, d'une percée transculturelle et de l'apparition de littératures migrantes pour la jeunesse. Ces efforts restent isolés.

Cette frilosité du livre de guerre, tendu en France par la pression mémorielle, fait la part belle à la deuxième guerre mondiale plutôt que de s'ouvrir aux guerres contemporaines qui font rage hors d'Europe. Ce conservatisme marchand est également alimenté par la nostalgie du conteur dans un secteur thématique qui, avant 1970, ne s'ouvrait pas du tout aux livres produits hors de France. Ce poids de la littérature d'enfance dans la littérature pour l'enfance nourrit doxa et stéréotypes. Il freine la promotion, par la fiction enfantine, de schémas sociaux actualisés et décentrés. Il renvoie sans cesse l'acteur du livre et son lecteur aux guerres d'hier et aux guerres d'ici, plutôt que de les aventurer vers les conflits d'aujourd'hui et d'ailleurs. Il nous faut maintenant entrer dans la mécanique du récit pour examiner les choix des narrateurs.

[577] WARNIER 1999 p 109.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 16

Guerres de position, point de vue et statut du narrateur

L'énonciation est un acte éminemment social dont l'existence est concrète, située et matérialisée. C'est, selon Oswald Ducrot, « l'événement constitué par l'apparition d'un énoncé[578] ». La question de l'énonciation dans le récit s'impose au sociologue d'inspiration phénoménologique du fait même de l'importance qu'il accorde aux processus de perception et d'interprétation, ainsi qu'à la relation tissée entre le sujet et l'objet et au fait qu'elle soit constitutive de l'un comme de l'autre. Certains sémioticiens refusent d'ailleurs de croire qu'il puisse y avoir une sémiotique non phénoménologique, comme le suggère cette réflexion de Jacques Fontanille :

> « Toutes les sémiotiques, qu'elles soient philosophiques ou sémio-linguistiques, comportent implicitement ou explicitement une dimension phénoménologique, qui correspond à la part qu'elles accordent à la perception et à la sensibilité, même si c'est pour affirmer, comme Greimas dans Sémantique structurale, qu'elles ne relèvent pas de la linguistique[579]. »

Si l'énoncé est un message, l'énonciation est un acte de communication. L'énonciation implique donc l'usage d'un code dont la définition est autant sociale que linguistique. L'énoncé est à interpréter à travers le filtre de ce qu'Erving Goffman nomme les cadres sociaux de l'expérience, cadres qui varient et évoluent selon les groupes en interactions. L'énonciation, en effet, suppose toujours une situation d'énonciation qui se rapporte à une personne, l'énonciateur, et à une période temporelle particulière.

Ces principes qui définissent tous les énoncés, qu'ils relèvent du discours ou du récit, connaissent des applications spécifiques dans le cadre de textes littéraires. Nous nous intéressons dans ce chapitre aux situations d'énonciation narrative, des situations fictives qui servent à ordonner le récit et où l'énonciateur se confond avec le narrateur. Ce dernier se distingue de l'écrivain qui se trouve, lui, au moment où il écrit son livre dans une situation d'énonciation réelle, souvent désignée, pour lever toute ambiguïté, contexte de production plutôt que situation d'énonciation.

La narratologie nous a familiarisés avec le caractère artificiel et construit des récits. Les événements sont retraités, choisis et ordonnés, dans les récits, par un narrateur dont l'intervention est toujours lourde de sens, même lorsqu'elle se fait discrète, voire secrète. Notons par ailleurs que l'estompage des traces de l'énonciation qui caractérise souvent le récit littéraire justifie amplement d'en situer les usages dans les fictions guerrières parmi les pratiques implicites.

Au chapitre 11 sur l'étude des protagonistes, nous avions analysé l'histoire d'Ashley, un clip de 6,5 millions de dollars, diffusé lors de la campagne présidentielle américaine de 2004. Ce montage vidéo avait bouleversé l'opinion publique et passionné les spécialistes en

---

[578] DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Minuit [1980] 1984, p 179.

[579] FONTANILLE Jacques, "Sémiotique littéraire et phénoménologie", dans COSTANTINI Michel et DARRAULT-HARRIS Ivan (dir), *Sémiotique, phénoménologie, discours : du corps présent au sujet énonçant*, L'Harmattan, 1996, p 173.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

communication[580]. Nous en avions conclu que les ressorts du scénario et l'utilisation des protagonistes de ce clip coïncidaient très largement avec ceux que nous avions observés dans les livres de guerre pour enfants disponibles en France. Les caractéristiques narratives de l'histoire d'Ashley méritent également d'être comparées avec celles en vigueur dans notre corpus pour vérifier cette synchronie du livre pour enfants en France avec la demande fictionnelle du public américain sur le thème de la guerre :

- la narration est dialogique, donnant l'illusion d'une pluralité de points de vue : plusieurs intervenants viennent raconter ce qu'ils savent de l'histoire d'Ashley ;
- le personnage principal ne s'exprime jamais directement : on parle d'Ashley, on voit Ashley mais on ne l'entend pas ;
- la scène d'énonciation est postérieure aux faits rapportés, selon un procédé suggérant l'apaisement.

Nous avons un aperçu, dans ce clip, des multiples ressources du point de vue exploitables pour faire valoir une argumentation particulière.

Dans ce chapitre, nous nous proposons de décliner la notion de point de vue selon trois catégories de choix littéraires de natures différentes. Le rapport à la guerre du narrateur peut en effet affecter :

- les étapes structurant le récit ;
- les temporalités narratives ;
- les perspectives narratives.

En confrontant les multiples occurrences de ces usages dans nos trois échantillons de récits de guerre, nous entendons mesurer de degré d'actualité de ces choix.

1. La guerre dans la structure du récit

Dans le conte classique, si l'on en croit Vladimir Propp, le combat est habillé de valeurs positives. Il précède de peu le dénouement et il l'autorise. C'est par le combat que le héros rétablit la situation initiale, inverse le méfait commis par l'agresseur[581]. Que dire aujourd'hui de la fonction du combat dans le conte contemporain ? La littérature actuelle pour la jeunesse reconnaît-elle à la guerre une fonction sociale et si oui, laquelle ?

La place dévolue à la guerre dans le déroulement séquentiel du scénario trahit la conception intime du narrateur. En repérant à quel moment intervient la guerre dans le déroulement des états de l'intrigue, il est possible de définir plusieurs types de narrateurs de livres de guerre. Vladimir Propp avait, le premier, mis en évidence l'existence d'une structure commune à tous les contes merveilleux russes. Il avait distingué trente et une fonctions, toujours ordonnées de la même manière[582]. De très nombreux chercheurs ont depuis confronté la théorie de Propp à d'autres types de récit. Après avoir reconnu l'intuition remarquable de Propp, ils ont parfois contesté ou fait évaluer le modèle de l'ethnographe russe : Claude Lévi-Strauss avec le mythe, Algirdas Greimas avec le conte, Claude Brémond avec toute forme narrative, mais également Roland Barthes, Tzvetan Todorov et Gérard Genette.

Nous avons retenu pour bâtir les catégories de notre analyse de contenu liées à la construction de l'intrigue le modèle conçu par Paul Larivaille. Il a simplifié l'analyse de Propp et produit un schéma constitué de cinq étapes : un état initial, un événement de complication, une suite d'actions dynamiques, un événement de résolution, un état final qui se résume à l'état initial

[580] Cf. SALMON Christian 2007 pp 111-116.
[581] PROPP 1970, pp 64-66.
[582] PROPP 1970, p 33 et suivante.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

transformé[583]. Selon que la guerre intervient prioritairement à telle ou telle de ces cinq étapes, nous pouvons décrire un profil type de narrateur :

- L'héritier introduit la guerre dès l'état initial de son scénario : la guerre est une donnée héritée du passé ;
- Le surpris décrit la guerre comme l'élément qui vient compliquer la vie de ses héros ;
- L'héroïque fait de la guerre le moteur des actions dynamiques de ses héros ;
- L'optimiste fait participer la guerre à la résolution de difficultés de tous ordres vécues par le héros ;
- Le pessimiste persiste à décrire l'état de guerre dans l'étape finale de son scénario ; la guerre perdure à la fin de la narration ; le processus de transformation initié à la deuxième étape à échoué à faire disparaître la guerre.

Les narrateurs héritiers

Dans les récits des héritiers, la guerre préexiste à la situation d'énonciation narrative. Les combats sont déjà une donnée admise par les personnages dans l'étape initiale du récit. De ce choix, découlent plusieurs constantes aisément repérables dans le corpus.

La guerre n'est pas l'élément majeur qui vient modifier ou perturber l'existence du héros. La phase de complication est encore à venir. (200) *Parvana, une enfance en Afghanistan* permet d'illustrer ce cas. Comme la plupart des jeunes Afghans, Parvana n'a connu que la guerre. Lorsque se termine le roman, le pays est toujours en proie aux combats. Pourtant le narrateur n'enferme pas son personnage dans le pessimisme. A la fin du récit, Parvana et son amie Shauzia se séparent et se donnent rendez-vous dans vingt ans sur la Tour Eiffel. Les deux fillettes abordent leur avenir incertain avec courage et entrain :

> « De toute façon, quoi qu'il en soit, elle se sentait prête. Elle était même impatiente de voir ce qu'il y avait au bout de ce chemin (p 182). »

Ce n'est pas la guerre qui change le destin de Parvana, mais l'interdiction faite aux femmes par les taliban de sortir de la maison sans accompagnement et de travailler. Sa mère décide de couper les cheveux de Parvana et de la déguiser en garçon pour qu'elle puisse travailler et assurer la survie de sa famille en l'absence du père. Ce changement apparent de genre confère à la jeune fille une liberté qu'elle n'aurait pu connaître autrement en Afghanistan, même en temps de paix.

Au départ, le héros est présenté structurellement comme une victime. Il subit une situation de guerre dont il ne peut en aucun cas être tenu pour responsable. C'est précisément le cas des enfants juifs prisonniers de (13) *Baraquement 18, lit 22*. Quand le récit commence, les enfants sont installés dans la guerre. De cette situation subie, ils font le meilleur usage possible. L'album exalte leur capacité d'adaptation et la grandeur du lien social ainsi recomposé au sein du camp de concentration.

Ce choix narratif met en valeur les héros très jeunes dont l'innocence est facile à établir. Dans (175) *Les mémoires d'une vache*, Bernardo Atxaga, choisit de décrire précisément une guerre donnée en héritage. Son héroïne bovine voit le jour alors que résonnent de manière spasmodique les derniers tirs d'une guerre civile espagnole à laquelle elle ne comprend rien, faute de références.

[583] LARIVAILLE Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique* n°19, 1974, pp 368-388. *Perspectives et limites d'une analyse morphologique du conte*, Université de Paris X Nanterre 1979.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La guerre est présentée comme une donnée quasi-permanente et universelle, selon une vision plus défaitiste que morale. Le narrateur de (73) *le fantôme des Cassegrain* pose sur la guerre un regard complètement amoral. Juste Cassegrain est né d'une vivandière et n'a connu que les champs de bataille de Napoléon jusqu'à sa rencontre providentielle avec le diable. Mais dans ce roman, la guerre n'est pas un lieu de perdition, ni de désespoir, comme le diable en fait la cruelle expérience. Lui qui croyait faire, après la bataille, une belle moisson d'âmes rebelles, il lui faut déchanter. La guerre ne rend pas les hommes mauvais, ni mêmes pessimistes :

> « Un jour le diable se morfondait. […] Depuis des semaines, il parcourait les champs de bataille sur ses pieds de bouc, plein de cœur à l'ouvrage, et il avait tout juste récolté trois âmes de soldats mourants. Et encore ! Des trois, deux étaient déjà si noires, celles du général et du vieux grenadier, qu'ils seraient de toute façon allés en enfer sans son aide. (p 5) »

Le défaitisme du narrateur face à une guerre perçue comme liée inévitablement à l'humanité pousse le héros à la fuite, plutôt qu'à l'engagement. La pièce (172) *Marie des grenouilles* présente une guerre initiale, qui est en fait un état de guerre permanent depuis le début des temps. Cette guerre essentialisée et transposée dans un monde onirique où cohabitent hommes et grenouilles est due aux rivalités entre les peuples humains, comme batraciens. A la guerre, il n'y a pas de remède non plus, comme le prince Brillant et sa princesse Marie des grenouilles en font la triste expérience. Malgré leurs efforts et leur ruse, la guerre a le dessus sur la paix. Il ne reste plus au couple pacifique qu'à se changer en pingouins et à partir très loin.

Dans la catégorie de la guerre héritée prédomine la conception d'une guerre sans cause évidente, comme dans (171) *La marraine de guerre,* (288) *Urgence*, ou (279) *Un si grand secret* ... Selon les cas, la guerre héritée et sans cause provoque chez les personnages deux réactions apparemment opposées, mais finalement similaires, le sentiment de l'absurdité ou celui de la résignation. Dans un cas comme dans l'autre, les personnages ne tentent pas d'œuvrer avec pragmatisme contre la guerre. Ils la subissent.

La guerre des narrateurs héritiers est d'autant plus facile à accepter qu'elle paraît inéluctable. Dans ces conditions, l'engagement du protagoniste dans l'action n'est pas acquis. C'est tout l'intérêt du roman (68) *Entre les lignes* que de montrer le parcours moral du héros de l'indifférence à la décision. Le jeune Augustin, a déjà accepté de vivre dans un pays en guerre lorsque le lecteur fait sa connaissance. Il ne se révolte pas contre elle et ne se comporte pas non plus en victime. Cependant la guerre fait partie de son cadre familier et il en observe tout ce qu'il peut. Si Augustin a hérité de la deuxième guerre mondiale, tout comme son ami, le vagabond Pieau, ancien déserteur de la précédente, il ne se contente pas de rester un témoin. Comme Pieau qu'il apprend à admirer, comme son jeune instituteur qu'il respecte et qu'il aime, il finit par choisir son camp. Augustin ne sera pas collaborateur et il fera de la résistance à sa manière.

La guerre héritée peut pointer un paradoxe troublant et montrer que s'il l'on sait à peu près définir la guerre, il est plus délicat de préciser ce qu'est la paix. De fait, il est relativement aisé de mettre une date sur le début d'un conflit, mais la fin des hostilités constitue souvent une période ambiguë aux frontières poreuses. La guerre fait encore rage quand elle est terminée, semblent nous indiquer plusieurs textes du corpus, dont (299) *Yolé tam gué*, Cette pièce représente une situation extrême de guerre héritée, puisque le conflit se termine lorsque se soulève le rideau. C'est également le cas du (17) *Béquille,* de (134) *L'enfant du village perdu* ou de (30) *C'était juste après la guerre*. Le narrateur est alors tenté de chercher dans la paix revenue des traces du conflit éteint. Le jeune Jérôme de ce dernier roman qui découvre les stigmates laissées par la guerre au cours de vacances dans le Vercors va être confronté à un

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

épisode qui lui ressemble, lorsque les villageois tentent de lyncher le travailleur agricole allemand :

> « J'avais peur. Et s'ils le tuaient ? […] Franz était là. Il était assis devant le feu, les mains derrière le dos. Ils l'avaient attaché. Certains tendaient vers lui leurs fusils de chasse. D'autres brandissaient des revolvers. Tous criaient. Je ne savais pas grand-chose de la guerre. Mais cette fois, elle me sautait au visage, comme une bête en colère. (p 80) »

L'usage répandu de faire débuter le roman *in medias res* a tendance à propulser la situation d'énonciation narrative au cœur des combats. Dans certains livres alors, la guerre est donnée d'emblée dans une étape de la narration qui confond situation initiale et complication. La structure du roman (207) *Petit frère* ne suit pas le cours chronologique de l'histoire du jeune héros, Vithy. Le roman s'ouvre sur une scène violente et dramatique au cours de laquelle Vithy et son grand frère sont conduits dans la forêt par les Khmers rouges pour y être exécutés. Vithy parvient à s'échapper et entame un dangereux périple pour gagner la frontière thaïlandaise. Des retours en arrière, parsemés dans le récit, informent le lecteur des événements qui ont précédé cette corvée de bois : l'arrestation de la famille de Vithy, leur vie dans un camp de travail khmer, la mise à mort de son père, de sa mère et de sa sœur. Mais ces éléments explicatifs ne valent que comme contexte. L'intrigue concerne la suite de la scène de fuite des deux frères dans la forêt. Le dénouement de l'histoire qui est fondé sur les retrouvailles des deux frères vérifie le statut de cette scène comme situation initiale. Séparé de son frère Mang, Vithy tente de gagner seul la frontière thaïlandaise à travers la jungle et de multiples dangers. Dans le camp de réfugiés où il est parvenu en aidant une jeune fille blessée, il fait la connaissance de Betty, un médecin australien qui se prend d'amitié pour lui. Après plusieurs mois de vaine attente, convaincu que son frère est mort, Vithi accepte d'accompagner Betty en Australie. A sa descente d'avion, il retrouve son frère qui vient de sortir du coma.

Bien que les procédés narratologiques auxquels nous nous intéressons dans ce chapitre concernent le langage textuel, il arrive dans les albums, un genre où le rapport texte-image domine et, parfois, perturbe les codes narratifs habituels, que ce soit l'illustration qui porte les choix structurels vraiment pertinents. (*91) La guerre* en offre un exemple rare, mais intéressant. L'intrigue, présentée par le texte, est un modèle classique dans lequel la guerre intervient au stade de la complication. Le fils du roi bleu se révèle incapable de faire la guerre contre les Rouges. Chassé par son père, il use d'un stratagème pour mettre fin au conflit. Il fait croire aux Rouges et aux Bleus qu'ils vont être attaqués par les Jaunes. Les Jaunes ne se rendant pas à la bataille, Rouges et Bleus ont le temps de réfléchir et de se réconcilier. Le roi jaune, enchanté, désigne le prince bleu pour lui succéder. Mais dans cet album, le caractère originel de la guerre est manifesté par le jeu des couleurs qui organise l'illustration et non par le texte. Le conflit est établi en effet entre les peuples peints en rouge, bleu et jaune, les trois couleurs primaires qui, dans la théorie de la couleur, sont à la base de toutes les autres par mixage.

- **Les narrateurs surpris**

Lorsque la guerre prédomine dans la phase de complication, elle constitue l'élément imprévu qui noue l'intrigue. Confronté à ce bouleversement de sa situation initiale sereine, le protagoniste entre alors en action pour trouver une solution au problème apparu au cours de la phase de complication. Nous avons choisi de désigner comme surpris les narrateurs qui confèrent à la guerre ce rôle traditionnel de déclencheur de l'action personnelle du personnage.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La mise en valeur de la phase de complication sous l'angle de la guerre s'appuie sur la description préalable du bonheur qui l'a précédée. Ce schéma classique est présent dans notre corpus contemporain aussi bien dans des romans que dans des albums pour tout-petits, comme le montrent ces deux exemples. (71) *Les étoiles cachées* est un court roman. Le premier chapitre du récit met en scène une situation heureuse d'avant-guerre. Régine y évoque la vie et le travail quotidien dans l'atelier familial de couture. La petite fille qui ignore encore de manière concrète ce qu'est la guerre et toutes les épreuves qui les attendent, ne s'en effarouche pas. Elle décrit ainsi les vêtements confectionnés par son père et stockés sur des tringles au plafond :

> « L'examen terminé, il place sur un cintre le pantalon et le veston et, à l'aide d'une longue perche, les fait monter vertigineusement jusqu'à la tringle. J'aime bien cet alignement de vestons, les manches serrées les unes contre les autres, comme un défilé de soldats (p 13). »

Dans l'album (83) *Le géant de la grande tour* qui traite d'une forme de guerre très moderne, le terrorisme et les attentats du 11 septembre, la structure du conte révèle une vision traditionnelle du conflit. Il est l'événement qui vient compliqué la vie du héros. Avant le premier attentat qui le frappe, Thyl le bon géant mène une vie heureuse et paisible auprès de son ami l'arbre, comme le montre la première double-page. La dernière double-page le ramènera à cet état stable, selon un mode narratif classique. On le voit planter la graine d'un nouvel arbre, après avoir réussi à débarrasser le monde du terrorisme.

Le jeu de la surprise fait parfois l'objet d'un déploiement étendu, comme dans (*162) Lulu et la Grande Guerre.* Selon un scénario courant dans les livres de jeunesse traitant de la première guerre mondiale, l'éclatement du conflit surprend le héros et vient perturber le cours paisible et heureux de son existence. Cet album est typique de cette présentation. La petite Lulu s'affaire aux préparatifs de la fête patronale du village, quand retentit le tocsin. Elle a noté, au préalable, mais sans les comprendre, des signes d'inquiétude chez plusieurs adultes, le curé et le maire notamment. Jusqu'à la publication des affiches de mobilisation, la fillette était ignorante de la menace.

Le surgissement de la guerre dans cette phase du récit est bien attesté dans les livres anciens pour la jeunesse, qu'il s'agisse de romans très construits ou d'albums pour jeunes enfants. Citons (P4) *La guerre des mondes*, publié pour la première fois en 1898, ou (P26) *Lettre des Iles Baladar* qui date de 1952. Le roman de science-fiction de Wells s'ouvre sur la vie paisible et heureuse de l'humanité et du narrateur avant l'attaque des Martiens. Le scénario est construit sur le modèle classique où la guerre représente l'élément de complication du récit. Dans le texte de Jacques Prévert, la longue description initiale du bonheur de la société de l'île Baladar prépare le lecteur à accueillir la guerre comme une complication. La fin de l'album rétablit la situation initiale paisible.

Ce rôle du combat, comme agent de complication, dans l'économie des énigmes est tellement acquis aujourd'hui qu'une référence rapide à un conflit dans la phase de complication suffit souvent aux prescripteurs pour classer dans leurs listes « récits de guerre » des scénarios qui ont peu de rapport ensuite avec elle. Là aussi, nous ne prendrons que deux exemples de cette pratique fort courante, l'un en roman et l'autre en album. Pour (92) La guerre de Fanny la guerre n'est ici que l'événement extérieur provoquant pour Fanny et son petit frère évacués de Londres l'irruption d'une situation entièrement nouvelle à laquelle ils sont contraints de réagir. Plus que la guerre, c'est la marginalité qui est au centre de cette histoire. Le mot 'guerre' du titre fonctionne comme une antiphrase. C'est contre ses préjugés que Fanny va mener le combat. Dans l'album (151) *Le loup rouge*, cité par un seul prescripteur,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

l'association Ricochet, dans sa sélection sur la guerre, le conflit n'occupe qu'une seule double-page. La guerre y joue un rôle bien modeste, celui d'initiateur d'une situation exceptionnelle qui pousse les individus hors de l'ornière de leur destin social. Le sujet de l'album excède largement la situation guerrière qui l'a amené. Alors que l'armée allemande se replie, poussée vers l'ouest par l'armée russe, des réfugiés allemands prennent la route. Un chiot rouge tombe d'une des roulottes. Il est adopté par une meute de loups et devient un loup.

Il arrive que des romanciers, rompus aux récits de guerre et familiers de leurs codes, choisissent de s'y couler pour mieux les détourner ensuite. C'est ce qui se produit dans le subtil roman (252) *Sauterelle*. La guerre survient bien à l'étape du récit qui devrait normalement être celle de la complication, mais elle échoue à perturber la vie simple et heureuse de l'enfant handicapé, protégé par son ignorance. Le ressort du roman se situe précisément dans cette tension entre la seconde guerre mondiale qui fait rage en Europe et le bonheur paisible du garçon en communion avec la nature.

- **Les narrateurs héroïques**

Ce type de narrateurs ménage à la guerre une position centrale dans le récit. Elle fournit au scénario son énergie et sous-tend l'action du protagoniste dans la durée. Ce parti pris est rare dans le livre contemporain pour la jeunesse et ne représente qu'un dixième des textes que nous avons analysés.

Les textes qui relèvent de cette catégorie sont, pour la plupart des romans ou des formes narratives qui s'en rapprochent. La prééminence de l'action sur la description et les considérations morales rapprochent ces récits des romans d'aventure, un genre particulièrement prisé des jeunes lecteurs. Nous en retrouvons le ton dans (237) *Riki, un enfant à Jérusalem*. Le narrateur y fait de la guerre le cadre où s'épanouit la personnalité audacieuse et malicieuse de son jeune héros. Riki se jette à plusieurs reprises dans l'action, désobéissant aux adultes qui tentent de le protéger. Les actes qui le mêlent au conflit relèvent de la pure dynamique. Impulsifs, ils n'ont pas d'influence sur le déroulement de la guerre et ne hâte pas sa résolution. Une même exaltation du mouvement explique la construction de (121) *Le joyeux requiem*. Les attaques menées par les pirates en Mer des Caraïbes sont la matière des aventures pleines d'entrain du le garçonnet enlevé à sa famille contre rançon. Rien ne suggère dans cet album au long récit que l'enfant ait souffert de sa séquestration, ni qu'il ait porté sur la guerre de course une quelconque condamnation.

Plusieurs de ces romans héroïques font même de la guerre une présentation euphorique. La fiction documentaire de (51) *Dans les pas de Guillaume le Conquérant*, loin de déplorer la pratique du combat, la considère comme une forme de plaisir. Faire la guerre avec les hommes du duc Guillaume est une aubaine pour le tout jeune Maixent dont la famille vit dans la misère et dans l'ennui. C'est l'occasion de voir du pays et d'entrer dans l'intimité de nobles audacieux et fortunés. Le roman autobiographique de Ronald Dahl, (70) *Escadrille 80* est également un cas de guerre heureuse. Le narrateur, enchanté des occasions d'aventures que lui apporte la guerre, reste maître de sa destinée. Détaché, il ne se situe jamais en victime. Il accueille l'adversité, la douleur et le danger avec sérénité. Il n'en est pas moins sensible aux souffrances humaines provoquées par la guerre et ne perd pas sa capacité de pitié. Cette empathie s'étend d'ailleurs à ses ennemis autant qu'à ses camarades de combat. La guerre est tellement exaltante que le héros peut la rechercher encore lorsqu'elle lui échappe, comme dans (126) *L'aigle de la 9e légion*. Marcus, jeune centurion estropié au combat, est contraint de quitter l'uniforme. Déprimé d'avoir dû renoncer à ses ambitions et à la camaraderie des

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

camps, il trouve le moyen de prolonger seul la guerre. Il propose au légat de la légion de l'envoyer en mission parmi les tribus hostiles pour reprendre un étendard capturé dont l'importance menace la sécurité de l'empire. Espion, condamné à accomplir des exploits insignes mais secrets, il renoue intimement avec son idéal militaire et puise dans l'œuvre accomplie l'énergie suffisante pour se reconvertir en fermier heureux.

Mais dans la plupart des cas, le romancier actuel pour la jeunesse, entre deux exigences, tenir son lecteur en haleine avec des aventures palpitantes et affirmer le caractère condamnable de la guerre, tente de trouver un compromis. Celui-ci prend souvent la forme du scrupule qui taraude le héros guerrier, comme dans (116) *Jeanne d'Arc*. La guerre transforme la vie de Jeanne qui se trouve propulsé de sa position de femme et de paysanne à un rôle actif dans la société des hommes et des nobles. Le narrateur dépeint avec nuance les sentiments contradictoires de son héroïne. Elle aime être ovationnée par la foule, elle apprécie de pouvoir donner des ordres aux officiers de l'armée, mais elle redoute aussi d'être obligée à tuer dans la bataille :

> « Si on se bat, un moment viendra où j'affronterai mon premier Anglais l'arme au poing et où je devrai le tuer. Je ne sais pas si je serai capable de le regarder dans les yeux et de lui plonger mon épée dans le corps. Voilà de quoi j'ai peur (p 96). »

Dans les récits qui concernent des époques guerrières proches de la nôtre, la pression morale est plus forte encore. Elle peut conduire le narrateur à nier la conscience héroïque de son personnage. C'est le cas dans (192) *La nuit la plus courte.* La chronologie de ce court roman, tassé entre le 4 juin et le 20 juillet 1944, fait une large place à la conduite autonome et courageuse des deux jeunes protagonistes. Lucien se comporte bravement à plusieurs reprises. Il commence par venir en aide à Anne-Marie, qu'il trouve terrée dans un fossé, alors que les Allemands arrêtent ses parents. Alors qu'ils tentent de se réfugier dans un village voisin, ils secourent un parachutiste américain blessé qu'ils portent jusque chez Lucien. Puis le jeune garçon traverse de nuit le village où se déroule un combat pour aller quérir un médecin. Le garçon, âgé de 13 ans, a donc un comportement héroïque. L'auteur, pourtant, semble réticent à expliquer ces gestes par le recours au patriotisme. Son jeune personnage, bien sûr, souhaite la victoire des Alliés et éprouve de la fierté à découvrir que son père fait partie de la Résistance. Mais c'est surtout par jalousie qu'il agit. Amoureux de son amie Anne-Marie qui admire les combattants américains, il cherche à attirer son attention plus qu'à se rendre utile :

> « Anne-Marie a dit la vérité : je ne suis qu'un imbécile. Mais je veux qu'elle s'inquiète pour moi aussi. L'occasion est trop belle de lui montrer mon courage et de le faire pour une raison qui en vaut la peine !
> Cette idée me soulève ; sans réfléchir, je me dégage et je m'élance dans la rue. Le cri que pousse mon amie m'encourage plutôt qu'il ne me retient (p 76) ! »

Nous sommes bien loin, dans ces romans, de l'héroïsme décomplexé qui abondait dans les livres anciens pour les jeunes. *(P1) Les braves gens,* bestseller publié en 1913 est représentatif de ce courant obsolète. Même si la guerre n'est déclarée qu'aux deux tiers du roman, le parcours complet est voué à l'exaltation des vertus de Jean. Sa force de caractère, sa générosité et son honnêteté, préparées dès l'enfance, déterminent sa conduite au feu.

- **Les narrateurs optimistes**

Nous avons choisi de considérer comme optimistes les narrateurs qui font de la guerre la solution aux problèmes rencontrés par le personnage principal. Associer guerre et résolution des difficultés individuelles peut apparaître comme moralement choquant, mais plus de 12%

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

des narrateurs du livre contemporain pour enfants adoptent cette structure narrative. Il importe de voir en détails comment est justifié un tel appariement.

La plupart de ces récits renvoient le lecteur à des époques lointaines ou invraisemblables, une situation narrative dont nous avons déjà dit qu'elle facilitait la suspension du jugement morals sur la guerre. Dans (9) *Anaka,* un roman qui décrit la violence guerrière entre les peuples préhistoriques des Antilles, la guerre engendre elle-même sa solution. C'est parce que les Indiens caraïbes volent leurs femmes aux Arawaks qu'ils ont l'habitude d'agresser, qu'ils vont provoquer un métissage sanguin et culturel qui annonce la fin des affrontements entre ces peuples. Le schéma optimiste est plus individualisé dans le roman de science-fiction (53) *Danseurs de lumière.* Sur la terre, dominée par de terribles despotes, la vie du jeune Tris, condamné pour avoir volé et lu des livres, est désespérante. La guerre contre les Meds, de redoutables méduses venues d'une autre planète et menaçant l'humanité, offre une issue imprévue à la situation fermée de Triss. Expédié sur la planète Medusa comme kamikaze, Triss découvre là-bas l'amitié, le respect entre les êtres et expérimente une forme de liberté. Dans (56) *Le dernier des Elfes,* les aventures du héros se soldent par la mort de nombre de ses amis et de ses ennemis -plusieurs centaines en fait-. Mais ces exploits violents permettent au marginal qu'il est, porteur d'un douloureux passé, de se réinsérer dans la vie sociale auprès de la belle jeune fille dont il a gagné l'amour. La guerre, d'une manière générale, pour cruelle qu'elle soit, est présentée comme le seuil de passage entre une société ancienne et une société régénérée. L'auteur Christophe Lambert précise dans une postface que : « l'un des thèmes du livre étant : comment changer sans trahir ses racines ? »

Plusieurs narrateurs abordant des sujets récents semblent faire preuve d'un certain aveuglement. Ils articulent en tout cas sans paraître s'en rendre compte deux conceptions antinomiques de la guerre, à la fois malheur collectif et bonheur individuel. Ce modèle est favorisé par des romans psychologisants comme (100) *Guerre secrète.* Sans les circonstances extrêmes de la guerre et sa capacité à révéler les personnalités, Léon aurait continué à méconnaître son beau-père, à le mépriser et à le haïr. Parce qu'il le découvre résistant, il consent à communiquer avec lui. Il sort de son mutisme pour apprendre que son beau-père et son père étaient amis avant la mort accidentelle de ce dernier. Son beau-père et son père, bien que tous les deux décédés à la fin du roman, lui fournissent désormais des modèles complémentaires pour grandir et mûrir. Bien que (160) *Loin de mon pays* ait un cadre plus exotique, le rôle confié à la guerre le rapproche du roman précédent. Le propos initial de ce livre semblait être la dénonciation des conflits africains qui déplacent les populations. Difficile, pourtant, de juger la guerre mauvaise, quand on la voit à travers les yeux de la petite héroïne africaine de cet album. C'est la guerre en effet qui provoque les retrouvailles tellement désirées par l'enfant avec son père vivant au loin. Le départ n'est plus un exil, mais une joie. Même la guerre des autres permet d'évacuer les deuils personnels enkystés, comme le démontre paradoxalement un roman militant (298) *Les yeux de Moktar*. Ce roman engagé, initialement publié, d'ailleurs, par Syros, a pour objectif explicite, comme en atteste la postface d'un journaliste ayant enquêté sur cette manifestation de 1961, de dénoncer la répression criminelle orchestrée par Papon alors préfet de police de Paris, sur fond de guerre d'Algérie. Pourtant le déroulement du scénario fait du partage de l'expérience violente le remède aux soucis du jeune héros. Le récit du vieux Moktar choque Adrien, le collégien dont le père est mort accidentellement trois ans plus tôt. Mais ce récit aide aussi Adrien à prendre de la distance par rapport à son deuil personnel. Il tire de ces confidences émouvantes sur la violence et le conflit une nouvelle sérénité.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Le roman se clôt sur des promesses d'avenir, un avenir qu'il entend bien partager avec Souad, la petite-fille de Moktar :

> « […] pour que les phrases du vieil homme se nichent dans leur mémoire, parmi tous les sons et les images engrangées par leur cerveau. Au milieu de leurs soucis également, des soucis de leur âge, faits d'école et de devoirs à rendre, avec en filigrane, leur intention de grandir et de s'aimer (p 192). […] Il trouvait aux jours qui venaient de s'écouler un parfum de quiétude, de sérénité même ; il portait un regard neuf, apaisé sur ses propres souvenirs enfouis dans un pli de son cerveau […] (p 195). »

Le lien entre ces deux valeurs de la guerre est tissé de manière plus habile dans (*156) La lettre allemande.* Lo est une petite fille en souffrance. Elle n'a jamais connu son père et, de sa mère, nous apprenons seulement, qu'elle est « partie en Amérique », un euphémisme qui prétend camoufler son décès à l'enfant. Lo a décidé de cesser de parler le jour où sa mère a disparu. Enfermée dans son mutisme, elle suit les jeux de trois garçons avec qui elle passe ses vacances au bord de la mère. Dans un blockhaus, ils découvrent une lettre écrite en 1944 par un officier allemand à sa femme après la naissance de leur petit garçon. La lettre, jamais postée, va provoquer chez Lo une forte émotion et le destin de ce petit garçon, privé de son père par la guerre, va entrer en résonance avec sa propre histoire, projetant enfin Lo hors d'elle-même :

> « Moi, je n'ai pas connu mon père. Ma mère n'a pas connu mon père. Personne n'a connu mon père. Pourtant, ce n'était pas la guerre. Je ne sais pas ce que c'était. Mais le bébé qui venait de naître et la lettre, la lettre de son père qui n'était pas partie, c'est ça, cette lettre, la lettre qui n'était jamais sortie du portefeuille, du tiroir, de la table, du béton, de la guerre, cette lettre, ce n'était pas possible. Je ne pouvais pas. Je ne voulais pas.
> - Respire à fond. Lo. Respire, ça ira mieux (p 130). »

Lo décide qu'il faut chercher la trace de ce bébé de 1944 et de sa mère et leur remettre la lettre :

> « Là, si ma mère n'avait pas été en Amérique, j'aurais ouvert la bouche, j'aurais dit… C'est Mo qui l'a dit à ma place :
> - Les mecs, vous savez ce qu'on devrait faire ?
> - Qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ?
>
> Arthur, quelquefois, est comme les parents : il ne comprend rien.
> - La femme et le mec, on n'a qu'à essayer de les retrouver (p 132). »

Le dépassement de la contradiction guerrière est plus facile à mettre en scène lorsque le problème du héros concerne la violence, comme dans (265) *La tête haute.* En dépit du destin tragique de Sonny qui perd son père et sa mère successivement en l'espace de six mois, ce roman sur le Blitz porte une vision optimiste de l'effet de la guerre sur ce jeune garçon. Sonny se sent écrasé à la fois par son destin et par sa personnalité. Comme le lui explique son grand-père, le destin prend ici la forme d'un Dieu manipulateur qui s'ingénie à perdre les hommes :

> « Ecoute, Sonny. J'ai parfois l'impression que le Grand Bonhomme, Là-Haut dans le Ciel, pose des pièges où nous nous précipitons la tête la première, comme des souris insouciantes (p 245). »

Quant au jeune garçon, il est convaincu qu'il a hérité de la nature impulsive et bagarreuse de son père et de son grand-père, que cette nature rageuse le détermine de manière irrépressible. Ce sentiment l'effraie, car il se sent incapable d'échapper à cet aspect de sa personnalité qu'il a découvert à l'occasion d'une rixe avec un camarade de classe odieux :

> « Il se souvint vaguement, après coup, d'avoir projeté la main vers le nez et les yeux de Podger, puis le monde devint limbes tourbillonnants et brouillard rouge. Cela se prolongea indéfiniment. Il sentait des douleurs, çà et là, loin, dans ses mains, dans les genoux qui heurtaient le sol dur. Mais ce n'était rien en comparaison des forces terribles qui le traversaient (p 88). »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Les événements dramatiques qu'il vit, notamment la rencontre avec le pilote allemand dont l'avion s'est écrasé près de chez lui, vont lui donner l'occasion d'agir et de réagir. Alors qu'il allait se laisser emporter par la haine et provoquer la mort de son ennemi tombé à sa merci, il va se montrer suffisamment fort pour inverser le destin et contrarier sa propre nature. Il va décider de sauver de la noyade l'officier allemand qu'il croit pourtant responsable de la mort de ses parents.

La dualité de la guerre, à la fois source de douleurs et occasion d'épanouissement individuel, est particulièrement fréquent dans les récits qui ont la Première guerre mondiale comme cadre. Cette ambivalence est associée de manière stéréotypée au motif de l'émancipation féminine. Nous en prenons ici deux exemples dont le premier est le roman (*228) La prophétie de l'oiseau noir.* Alors que le propos de ce récit est de dénoncer l'absurdité de la boucherie de 14-18, le schéma narratif impose la guerre comme l'élément de résolution apporté par le destin aux problèmes de l'héroïne. Alexandra est affectée d'une calamité : elle a le don de prévoir la mort des gens. Cette aptitude qui a fait son malheur et l'a isolée dans sa propre famille. Elle vit douloureusement sous la coupe d'un père tyrannique qui lui interdit de devenir infirmière comme elle le souhaite. Dans un premier temps, la guerre rend plus pénible sa situation, dans la mesure où elle exacerbe les occasions de ses sinistres prophéties et rend plus urgente la réalisation de sa vocation médicale contrariée. Mais la guerre, à la fin du roman, dénoue aussi la situation personnelle d'Alexandra. Après sa visite clandestine, sous l'identité d'emprunt d'une infirmière, sur les champs de bataille, elle est débarrassée de son don de prophétie et peut se consacrer toute entière à son activité d'infirmière auprès des innombrables blessés qui nécessitent ses soins. La dernière page l'affirme : « mais pour l'instant, je suis heureuse (p 316). » (119) *Le journal d'Adèle* en fournit un autre exemple représentatif de ce courant. En dépit d'une intention clairement dénonciatrice de la guerre et de ses souffrances, ce roman est à classer parmi les fictions optimistes. La pression des habitudes narratives enferme l'auteur, à son insu, dans une situation contradictoire. Certes Adèle pâtit de la Première guerre mondiale qu'elle vit depuis l'arrière. Dans son journal, elle évoque les privations, les deuils, la peur et l'inquiétude, l'impression de s'être fait voler la fin de son enfance. Elle pleure la disparition de son père et de l'un de ses frères. Pourtant la guerre est aussi pour elle l'occasion d'importants bénéfices personnels. Le décès de son père qui s'opposait à ce qu'elle étudie lève le principal obstacle qui l'empêchait de devenir institutrice. Par ailleurs, la jeune fille qui s'étonnait de ne s'intéresser à aucun des garçons de son village et rêvait d'une vie citadine rencontre grâce à la guerre l'homme qui devient son mari. Sans le conflit, elle n'aurait pas connu Lucien, son filleul de guerre. La construction du récit révèle l'importance considérable de ces bénéfices. Le roman en effet commence avec la guerre, mais ne s'achève pas avec elle. Adèle ne met un terme à son journal que la veille de son mariage, six mois après l'armistice. En dépit d'un discours qui met les combats en procès, la structure même du roman trahit une conception positive et optimiste. La guerre, finalement, n'a pas détruit la vie de la jeune fille et a apporté des solutions inespérées à ses difficultés. Le roman se termine sur une image d'espoir. La contradiction de ces deux messages, celui porté par le discours et celui suggéré par la structure du livre est résumée dans la dernière phrase qui commence par 'pourtant', comme l'aveu d'un paradoxe :

> « Et pourtant… le soleil est là. J'ai ouvert grand ma fenêtre. Le papillon s'est envolé. Tout à l'heure je me marie (p 136) ».

En fait, dans cette catégorie, nombreux sont les récits dont la structure dément les propos explicites du narrateur. Dans (284) *Une jument dans la guerre,* le jeune Pierre, devenu hussard à 13 ans, livre sa première bataille à Arcole. Le narrateur le dit écœuré par le carnage, mais le lecteur en doute. Le garçon n'a pas été blessé et ne semble en rien traumatisé par les

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

horreurs qu'il a vues. Un malentendu fait que l'armée entière le tient pour un héros et les avantages pleuvent sur le garçon : le général Murat prétend qu'il est son fils naturel et lui accorde le droit de conserver le sabre que le garçon a pris sur le cadavre d'un officier autrichien, ainsi que la belle jument qu'il avait volée à un dragon quelques semaines plus tôt. Un sabre et un cheval, c'étaient précisément les preuves de la gloire militaire que l'adolescent rêvait de rapporter dans son village un an auparavant. « Un sabre et un cheval », c'est le titre du dernier chapitre du roman. Certes la guerre ne ressemble pas à ce qu'il imaginait naïvement au départ, mais elle lui a procuré le prestige qu'il était venu y chercher. En dépit des intentions de l'auteur et des déclarations du narrateur, le récit, très proche des nombreux romans pour la jeunesse produits anciennement sur l'épopée napoléonienne, porte la marque d'une nostalgie du conteur non consciente.

La très grande majorité des ouvrages imputables à des narrateurs optimistes sont des romans. Un album pour tout-petits s'est pourtant glissé parmi eux, (190) *Le nuage bleu.* La construction du scénario a de quoi surprendre chez un auteur-illustrateur, Tomi Ungerer, connu pour ses positions pacifistes. La guerre n'intervient qu'aux deux tiers de l'album. Les 23 premières pages décrivent le nuage bleu et le cours sans souci de son existence. A la page 24, le nuage rencontre la guerre et constate ses dégâts. Il décide ensuite d'intervenir et de se sacrifier pour sauver les hommes. Ces derniers baptisent leur nouvelle ville de son nom. Les deux premiers tiers de l'histoire sont donc essentiellement descriptifs et statiques, tandis que la fin est vouée à l'action. L'insertion du fait guerrier dans la partie du conte, réservée habituellement à la résolution des difficultés du héros, pose question. Le nuage bleu, en effet, ne semblait pas avoir d'inquiétude dans la phase habituellement dévolue à la complication. L'illustration lui confère dans toute la première partie un visage constamment béat. Si l'on se fie à la logique structurale du récit, il nous faut chercher quel problème frappe le héros et motive le conte. Son souci réside peut-être justement dans la constance de son bonheur. Ses yeux perpétuellement fermés suggèrent d'ailleurs qu'il est aveugle à la complexité du monde. Libre, invulnérable, oisif, il passe son temps à jouer et colorer tout ce qu'il touche en bleu. Il finit même par être célèbre, parmi les hommes, et vénéré comme s'il était un dieu. Tout cela compose une existence futile et vaine. La confrontation à la guerre et au malheur va lui donner l'occasion de se rendre utile et même héroïque, puisque la paix sera obtenue au prix de sa vie. Mais bénéfice immense, il jouira de la gloire et obtiendra la reconnaissance des hommes.

- **Les narrateurs pessimistes**

Pour cette catégorie de narrateur, la guerre ne cesse pas à la fin du récit. L'étape finale du scénario qui, traditionnellement, marque le retour à une situation apaisée prolonge le sentiment d'angoisse.

Il arrive que les premières étapes du récit ne mentionnent pas la guerre. (59) *La double vie de Figgis* est construit sur la transformation psychique du jeune héros. Le thème guerrier n'apparaît dans le roman qu'à la page 45, au tiers du roman. Dans cette première partie le lecteur est familiarisé avec la personnalité particulière de Figgis que nous suivons depuis sa naissance jusqu'à ses douze ans. La propension extrême du jeune garçon à la compassion précède et prépare le début de la guerre. Elle explique comment le jeune Anglais fera corps et s'identifiera par télépathie avec un jeune adolescent irakien enrôlé de force dans l'armée de Saddam Hussein. L'aventure douloureuse se clôt sur la mort du jeune Irakien, la délivrance psychique de Figgis, mais pas sur la fin de la guerre. Celle-ci continue et le narrateur,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

désabusé, laisse entendre que, même si ce conflit s'apaisait, d'autres dans le monde rendent tout espoir vain :

> « Tout autour de nous il y a des guerres, des golfes, des abîmes […] Est-ce que je suis demeuré le seul à m'en préoccuper ? J'écoute parler les copains, à l'école. La moitié ont déjà oublié la guerre du Golfe ; les autres espèrent que Saddam va faire un faux pas pour qu'on recommence à le bombarder et que, cette fois, on l'extermine. (p 153) »

Les narrateurs pessimistes font une large place au thème de la résilience impossible après le traumatisme guerrier. Celle-ci prend parfois la forme d'une nostalgie morbide de l'enfance. C'est le cas de (22) *La guerre d'Eliane.* Le roman s'ouvre sur une scène contemporaine *in medias res*, au cours de laquelle une vieille dame vient se recueillir sur la tombe de son père, tué pendant la première guerre mondiale. Son chagrin n'a pas évolué avec les années. Elle souffre comme une enfant, celle qu'elle n'a pas cessé d'être après la mort de son père :

> « 14-18. Celle qu'on appelait la Grande Guerre.
> – Grande, gémit Eliane. J'aurais jamais voulu être grande… (p 10). »

Alors que tout le village se réjouit de la signature de l'armistice, la fillette de 1918 ne participe pas à cette joie. Le même désabusement clôt en boucle le roman :

> « Une fois de plus, Eliane se dit qu'elle n'aurait pas jamais voulu être grande. Ce ne serait pas la dernière. Il en serait ainsi toute sa vie. (p 124) »

Le narrateur peut organiser les péripéties de son récit de manière pessimiste, alors même que les combats sont terminés. Dans (75) *Le fils du héros,* des événements nouveaux, tout autant que les souvenirs douloureux, prolongent la guerre à la fin des aventures du héros. La guerre est terminée depuis un an exactement quand débute le roman. Pourtant, les traumatismes qu'elle a laissés et les dégâts qu'elle provoque encore ne cessent pas avec la fin du roman. Les horreurs de la guerre continuent de hanter les souvenirs du déserteur qui devient l'ami du jeune Valentin et qui n'est autre que son père qu'il n'avait pratiquement pas connu. La nécessité pour lui de fuir désormais et de se cacher oblige sa famille à s'exiler au Canada, loin des amis du jeune garçon. Le roman se clôt sur une nouvelle lue dans les journaux : dans le village que la famille de Valentin vient de quitter, l'explosion d'une bombe tue plusieurs enfants qui tentaient de la déterrer. La guerre continue de tuer. Ce traitement du récit guerrier par l'impossible résilience apparaît aussi dans le corpus pour adultes, dans (A22) *Un paysage de cendres.* L'enfance de Léa, fillette juive cachée, est irrémédiablement marquée par la tragédie des camps qui a emporté ses parents. Parvenue à l'âge adulte, Léa n'a toujours pas surmonté ce traumatisme. Le roman se clôt sur les échos de la guerre d'Algérie et les allusions au conflit et aux persécutions relancent chez la jeune femme son deuil enfoui.

La persistance de la guerre ou son irruption dans la dernière étape de la narration est une construction fréquente dans les récits évoquant la Shoah. Nous prenons ici trois exemples, empruntés à des romans et à un album pour les petits. Dans (168) *La maison vide,* le récit de David, seul survivant de la rafle qui a emporté vers les camps de la mort, tous les enfants juifs de son orphelinat, s'arrête le jour même de leur départ. David couche par écrit les trois années de persécutions qui l'ont conduit dans cette maison désespérément vide. Aucune perspective ne s'ouvre vers un avenir. La situation d'élocution du roman est incrustée dans la guerre. Un schéma similaire est aménagé dans le roman (61) *Les enfants aussi*. Le livre se clôt sur les convois de la rafle du Vel d'Hiv à laquelle Dinah, sa sœur Tauba ont échappé par hasard. La partie fictive du roman ne nous dit rien de la fin de la guerre, ni du sort de la famille de Dinah. L'album (32) *Champion* se referme sur le cadavre de Young étendu dans la neige. Aucune allusion au retour à la paix, à la liberté retrouvée par les survivants des camps. Les phrases finales du texte éternisent dans le présent l'agonie du boxeur :

> « Est-il possible qu'une balle fasse autant souffrir ?
> Il fait si froid.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Si sombre.
Sur cette route de Bohême, ce 22 janvier 1945. »

La conversion finale du héros aux bienfaits de la lutte armée est une conclusion isolée des récits de guerre pour l'enfance. Nous en avons cependant un exemple avec (42) *La colombe de Gaza*. La fin du roman ne dénoue pas le drame vécu par la jeune héroïne. Son frère Hamid, blessé par balle à la tête est toujours dans le coma, et elle tient pour sûr désormais que son père, disparu, a été tué. La seule note de sérénité apportée par les dernières lignes est constituée par l'adhésion nouvelle de la petite Malaak à la lutte armée que son frère avait choisie et dont elle avait tenté de le détourner. Le récit se clôt ainsi :

> « Je décide de venir ici tous les matins envoyer mes pensées à Hamid. Je penserai : 'Tu es un combattant. Tu vas survivre. Tu es un combattant. Tu vas survivre.' Je sens la force contenue dans ces mots. Ils le soutiendront jusqu'au moment où je pourrai le revoir tous les jours.
> Je lève les yeux vers le ciel. Les nuages masquent la lune. Une goutte de pluie me frappe le visage. Puis une autre, et encore une autre. J'entends la voix de Père : 'Ah, Malaak, ne sais-tu pas que, quand il pleut à Gaza, c'est le signe que Dieu sourit ? Il sait combien nous avons besoin de pluie.'
> J'ouvre la bouche et avale les gouttes. 'Merci, Père (p 225).' »

L'idée d'un cours des événements se déployant en boucle est facile à mettre en scène dans les albums pour la petite enfance et concourt à installer un point de vue pessimiste sur la guerre. (189) *Noirs et blancs* est représentatif de ce schéma, dans sa forme la plus classique. A peine terminée et oubliée, la guerre entre les blancs et les noirs reprend avec de nouveaux acteurs, les éléphants gris métis se déchirant entre ceux qui ont de petites et de grandes oreilles. L'enfant referme l'album sur cette conception circulaire du conflit. Ce pessimisme est isolé dans les ouvrages réservés aux tout-petits. (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous* en joue avec plus de subtilité. Les Ratafous, miséreux, attaquent et réduisent en esclavage le peuple prospère des Mafous. Plusieurs années plus tard, Amra, un métis esclave, prêche la révolte des Mafous dans le monde entier. Les autres peuples envoient des soldats bleus pour rétablir la justice. Ils créent un état mixte, ratamafou, dont le premier président est Amra. Mais un autre peuple pauvre décide de les attaquer à son tour. Le texte évoque des comportements humains, tandis que l'illustration impose des figures d'animaux fantastiques. Le premier conflit à peine apaisé, le livre se termine sur les préparatifs d'une guerre avec un autre peuple :

> « Mais sur le plateau venté, une autre tribu s'est installée, dans le pays de caillasse et de pierre. Les Itous sont maintenant les nouveaux voisins des Ratamafous. »

Le nom même de ce nouveau peuple guerrier, les Itous, emprunté à une expression familière de la répétition, suggère l'éternel recommencement de la guerre dans la pensée du narrateur.

La guerre est l'antithèse du merveilleux et des contes et cette idée a inspiré plusieurs narrateurs pessimistes. Son irruption met un terme au récit dans (159) *Lisa et Moïse*. Dans ce court roman situé en Côte d'Ivoire, les troubles qui obligent Lisa et les touristes français à reprendre précipitamment l'avion interviennent à la toute fin du récit et ne sont pas détaillés. La guerre joue ici un rôle secondaire, celui de marquer le retour à la réalité. Dans l'esprit de la petite Lisa, la guerre est la punition infligée par la sorcière africaine Adélaïde qui lui avait permis de passer sept journées dans l'intimité de villageois africains. Mais Adélaïde, grand-mère de Moïse, le garçon qui a entraîné Lisa dans cette aventure, avait assorti l'accès à ce monde magique d'une menace :

> « il y a tout de même une condition : tous les soirs, à six heures, avant le coucher du soleil, tu devras être de retour dans ta chambre. N'oublie surtout pas !... Sinon je ne peux rien pour toi (p 41). »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Mais le soir du dernier jour, Lisa est arrivée en retard. La guerre a éclaté. Et Moïse qui a retrouvé sur le sable le collier que Lisa a perdu en courant, recherche sa bien aimée comme le prince sa Cendrillon. Dans ce contexte, la guerre apparaît comme la négation du monde magique et merveilleux des contes. (85) *Gisella et le Pays d'Avant* pose également que la guerre anéantit le merveilleux. Mais elle ne détruit pas nécessairement l'art et l'amour qui peuvent s'y substituer avec efficacité. Si la guerre est toujours d'actualité dans l'épilogue de ce roman fantastique, ce choix ne signe qu'un pessimisme relatif chez l'auteur. Il considère en effet que la guerre est dans la nature de l'homme et se déploie aisément en lui dès qu'il accède au pouvoir. Mais cette constatation n'entraîne pas chez Mordicai Gerstein de scandale particulier. L'homme doit s'accommoder de sa nature belliqueuse et suivre son destin en privilégiant les talents particuliers que lui confère également la loi de on espèce : la musique et l'amour. C'est la leçon finalement transmise par la renarde à Gisella :

> « - Plus que tout, j'ai désiré savoir jouer de la musique […] ! La musique, c'est à la fois humain et… animal. Mais je n'y suis pas arrivée, malgré tous mes efforts. Grand-Tante Tanteh avait raison ; elle m'a dit que les renards ne peuvent pas faire de la musique tant qu'ils n'ont pas appris la magie qui se trouve à l'intérieur. […]
> - Qu'est-ce que c'est, la magie à l'intérieur de la musique ? demanda Gisella.
> - C'est quelque chose qu'on appelle l'amour, répondit Flamme (p 195). »

La mise en tension de la guerre et du merveilleux est appliquée subtilement par l'un des romans du corpus pour adultes, (A27) *Couleur de fumée.* La guerre, à peine évoquée dans ce roman qui se termine sur le départ en déportation de la communauté tsigane du héros, reste en suspens. Même si elle n'est que la suite logique des discriminations infligées de tous temps aux Roms d'Europe, la guerre signe, pour le narrateur, la disparition d'une culture spécifique, marquée par l'innocence.

Les romans de guerre pour adultes qui s'appuient volontiers sur les connaissances historiques préalables du lecteur ont à leur disposition une gamme de procédés inconnus du livre pour enfants. Les lecteurs adultes collaborent à l'organisation du suspens, en mobilisant les informations qu'ils ont accumulées sur un conflit situé et daté. Cette coopération favorise les narrateurs pessimistes, comme dans (A5) *Dans la main du diable.* L'éclatement de la première guerre mondiale, organisée en horizon d'attente, domine l'intégralité de ce roman dont la chronologie fictionnelle s'étale de 1908 à 1914. Le récit pourtant se clôt sur les premiers combats.

Enfin certains narrateurs apparaissent plus blasés que vraiment pessimistes. Dans (23) *Bonne nuit, monsieur Tom*, Michelle Magorian suscite un narrateur de cette sorte. La guerre, présente dès l'étape initiale, est encore là au dernier chapitre. L'auteur a effectivement un rapport désabusé à la guerre, mais dans ce roman elle ne lui accorde qu'un rôle mineur dans la vie de ses héros. La guerre tue le meilleur ami du jeune Will, mais elle est également responsable de sa rencontre avec Tom qui deviendra son père adoptif. La guerre mutile le jeune peintre, mais sans cette blessure Will n'aurait pas eu l'occasion d'étudier l'art avec lui. La guerre désagrège les liens anciens, mais elle favorise la mixité sociale. Dans le roman de Magorian, la guerre, lointaine et permanente, est aussi bénéfique que destructrice. Rien ne sert de s'en offusquer, il faut s'en accommoder.

- **Structure du récit et nostalgie du conteur**

Dans le corpus contemporain pour la jeunesse, la répartition est déséquilibrée entre les étapes du récit qui sont plus particulièrement dominées par la guerre. Dans leur grande majorité, les ouvrages analysés en détail sont ordonnés par des narrateurs qui considèrent soit la guerre

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

comme un héritage du passé, soit comme un élément de complication brutale. Mais, dans les deux cas, la guerre intervient toujours au début de la narration. Les narrateurs qui font essentiellement surgir la guerre dans les phases centrales ou finales du récit sont en nombre nettement plus réduit.

101. tableau : guerre et structure du récit dans le corpus contemporain pour la jeunesse (vesion synthétique584)

Etapes du récit	initiale	complication	dynamique	résolution	finale
Profil du narrateur	héritier	surpris	héroïque	optimiste	pessimiste
total	48	53	16	18	14
% corpus	32,2%	35,5%	10,7%	12,2%	9,4%

Afin d'apprécier la part possible de la nostalgie du conteur dans le choix de ces points de vue narratifs, nous comparons les pratiques observées dans le corpus contemporain pour enfants avec celles décelables dans nos échantillons de livres pour enfants produits avant 1970 et dans de romans contemporains pour adultes.

Dans le corpus ancien pour enfants, le modèle narratif le plus courant consistait à faire de la guerre la dynamique du récit et 40% des livres anciens de notre échantillon sont concernés. Le roman de 1875 (P9) *Maroussia* relève ainsi du type héroïque. L'action du personnage principal est associée aux combats et au danger sur toute la durée du récit, entraînant l'héroïne dans des aventures palpitantes. Ce modèle était à ce point prédominant qu'il pouvait même organiser des textes aussi peu narratifs que des abécédaires. (P25) *L'alphabet de la grande guerre*, daté de 1918, présente ce caractère surprenant dans un livre à séquences. Le choix des mots alignés par cet alphabet emprunte essentiellement au vocabulaire du combat et des opérations militaires, créant une forme de scénario héroïque sans péripéties. La table des matières de l'album est la suivante :

> « A Alsace, B Batterie, C Charge, D Drapeau, E Estafette, F Factionnaire, G Grand'garde, H Highlander, I Infirmière, J Joffre, K Kilomètre, L Lance-bombe, M Mitrailleuse, N Noir, O Observateur, P Poilu, Q Quartier général, R Russes, S Sous-marin, T Tranchée, U Uniforme, V Voiture, W Wagon, X X, Y Yacht, Z Zouave. »

Or les narrateurs héroïques ne dirigent plus qu'un nombre extrêmement réduit de romans de guerre pour adultes, avec un seul représentant dans notre échantillon.

102. tableau : évolution du narrateur héroïque à travers les trois corpora

Etapes du récit	Profil du narrateur	Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
dynamique	héroïque	40%	10,7%	3,3%

Si le modèle héroïque de narration qui s'est tant érodé, concerne encore plus de 10% du corpus contemporain pour enfants, c'est sous l'effet indéniable de la nostalgie du conteur dans les fictions pour enfants. Apparier guerre et actions du héros constitue une commodité

584 Une version détaillée de ce tableau est disponible en annexe 6.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

narrative dont les auteurs contemporains pour la jeunesse, toujours incités à proposer à leurs lecteurs des récits rythmés et dynamiques, ont bien du mal à se déprendre totalement.

Le second schéma séquentiel, dans l'ordre de fréquence parmi les livres anciens pour enfants, est le propre des narrateurs surpris. (P20) *Au pays des mirabelles*, publié en 1925, suit cet usage. Trois enfants en séjour chez un oncle en Lorraine se retrouvent isolés de leur mère retenue à Paris et de leur père, militaire de carrière, lorsqu'éclate la guerre de 1870. L'un d'eux, François, est blessé par des soldats allemands. Comme dans 30% des livres du corpus ancien, l'accent est mis sur le contraste ente la situation paisible d'avant-guerre et les bouleversements provoqués par le conflit. Cette tension autorise les exploitations bellicistes, tout autant que pacifistes de la guerre. *Au pays des mirabelles* est un roman patriotique. Mais la dualité interprétative du narrateur surpris a permis à ce modèle narratif de perdurer et même de prospérer. Il représente encore 20% des romans contemporains pour adultes et plus de 35% des livres contemporains offerts à la jeunesse.

103. <u>tableau : évolution du narrateur surpris à travers les trois corpora</u>

Etapes du récit	Profil du narrateur	Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
complication	surpris	30%	35,5%	20%

Dans le roman contemporain pour jeunes adolescents, mais bien davantage encore dans la fiction pour adultes, l'ordre du récit est très souvent bousculé pour renouveler l'intérêt du lecteur. L'usage, recommandé par Horace dans son *Art poétique,* de commencer la narration *in medias res,* « au milieu des choses », à l'imitation des épopées homériques, continue d'influencer pesamment la fiction guerrière contemporaine, alors que les auteurs pour enfants du siècle précédent s'en abstenaient généralement. Il convient de ne pas confondre donc l'organisation logique du récit et son ordre d'exposition, lequel peut être l'objet de nombreuses variantes, comme le montrent ces deux romans pour adultes, à rattacher au profil du narrateur surpris, (A9) *Le garçon aux yeux gris* et (A24) *Bêtes sans patrie.* Dans le premier roman qui narre la rencontre en juin 1940 d'une femme de la haute bourgeoisie et d'un jeune adolescent délinquant, la guerre constitue l'élément de complication qui pousse l'héroïne sur les routes de l'Exode et la met en présence de personnes qu'elle n'aurait pas rencontrées autrement. L'ordre d'exposition des étapes du récit a été perturbé par le narrateur qui ouvre le roman par une scène de combat. La véritable situation initiale, celle d'avant-guerre, sera présentée au lecteur par bribes dans la suite du texte. *(A24) Bêtes sans patrie* raconte comment, quelque part en Afrique, Agu, orphelin, est contraint de devenir un enfant-soldat. Il commet alors de nombreux meurtres et viols. Il fait l'expérience de la peur et de l'horreur jusqu'au jour où il est recueilli dans un camp humanitaire et entame sa guérison. Même si le premier chapitre s'ouvre directement sur une scène guerrière, le roman comporte des pans généreux consacrés à la vie de l'enfant-soldat avant que le conflit ne vienne ruiner son existence. La scène de complication, l'irruption des soldats dans son village natal, est situé au beau milieu du roman, sur le mode du souvenir (pp 77-100).

Le profil du narrateur optimiste qui fait de la guerre l'occasion pour son héros de régler ses problèmes personnels n'occupe qu'une place modeste de la fiction guerrière. Cet usage est cependant d'une remarquable stabilité et se retrouve en proportions voisines dans les trois échantillons.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

104. tableau : évolution du narrateur optimiste à travers les trois corpora

Etapes du récit	Profil du narrateur	Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
résolution	optimiste	10%	12,2%	13,3%

Le sort du narrateur pessimiste qui maintient le contexte conflictuel dans la situation finale de son récit, ou même qui attend cette phase de sa narration pour introduire la guerre fait l'objet d'un traitement autrement contrasté. Pratiquement absent dans le livre ancien pour enfants, le narrateur pessimiste n'a cessé de prendre de l'importance dans le roman d'aujourd'hui. Cette évolution est plus sensible dans la littérature pour adultes que dans celle destinée aux enfants, accréditant encore la thèse de la nostalgie du conteur et de sa capacité à retarder, dans le livre pour la jeunesse, les évolutions du rapport littéraire à la guerre.

105. tableau : évolution du narrateur pessimiste à travers les trois corpora

Etapes du récit	Profil du narrateur	Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
finale	pessimiste	3,3%	9,4%	13,3%

L'évolution la plus marquée concerne l'intervention de narrateurs héritiers. Alors qu'ils n'étaient peu nombreux à considérer que la situation de guerre précédait l'étape initiale de leur récit dans le livre ancien pour enfants, un romancier contemporain sur deux se place désormais dans cette perspective lorsqu'il s'adresse à un lecteur adulte. Le livre contemporain pour enfants se situe, sans grande surprise pour nous, dans une position intermédiaire entre les usages de son temps et ceux qui ont marqué la littérature pour la jeunesse d'autrefois.

106. tableau : évolution du narrateur héritier à travers les trois corpora

Etapes du récit	Profil du narrateur	Corpus ancien pour enfants	Corpus contemporain pour enfants	Corpus contemporain pour adultes
initiale	héritier	16,7%	32,2%	50%

Dans la littérature pour adultes, ce choix narratif donne le ton à de nombreux romans dans lequel une expérience de guerre antérieure détermine l'action et les sentiments des personnages. Tout l'intérêt de (*A25) Paix* réside dans la capacité d'un des personnages à inverser cette logique. Lorsque le roman débute et que les quatre personnages principaux du roman entament leur tragique mission de reconnaissance sur les pentes enneigées du Mont Cassin, tous ont déjà une solide expérience de la guerre. Les moments les plus traumatisants de ce passé viennent d'ailleurs les hanter dans leur sommeil. Seule la réaction finale de Marson, épargnant la vie de l'espion italien en dépit de la haine qu'il lui inspire, propose une voie de réconciliation avec soi et avec les autres. Cette expérience du pardon ouvre la possibilité d'une paix intérieure au milieu de la guerre. Elle permet la reconstruction de soi après la violence. Mais généralement, les héros restent prisonniers de leurs guerres passées,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

comme dans (A11) *L'aimé de Juillet*. Les deux héros de ce roman d'amour voient leur destin commun déterminé par une guerre antérieure. L'assurance d'Octavie a été amputée par l'absence de son père résistant, mort alors qu'elle était enfant. Quant à Tancrède, résistant à 17 ans et déporté à 20, il est désormais incapable de communiquer avec ceux qu'il aime. La guerre d'Algérie ravive leurs blessures et condamne leur couple à l'échec.

Les livres de guerre contemporains, contés par un narrateur héritier, sont essentiellement des romans psychologiques qui condamnent les effets traumatisants et durables des conflits. Ils diffèrent profondément des quelques livres anciens pour enfants qui donnait la guerre dès la phase initiale du récit. (P13) *Le tambourinaire de la XIIIe légion* est représentatif de cette conception où l'héritage guerrier relève de la catégorie sociale plutôt que du trauma. Viburnius, jeune romain de 15 ans, a la guerre pour seul héritage. Fils orphelin d'un centurion pauvre, il vit de mendicité à Rome, attendant l'âge légal pour pouvoir devenir légionnaire et retrouver la vie des camps qu'il a connus pendant son enfance. Une fois engagé, il rejoint l'Armorique où sa légion reçoit la mission pacifique de construire des routes. Là il se lie d'amitié avec un jeune Breton appartenant à une tribu ralliée à Rome. Ensemble ils vont entreprendre de maintenir la paix menacée par une sédition. Viburnius ne refuse pas de faire la guerre, mais préfère la paix.

- **conclusion**

Retenons que l'introduction de la guerre dans la structure du récit modèle des types de narrateurs bien identifiables et que, si le recours des auteurs à tel ou tel a considérablement changé au cours du XXe siècle, les livres de guerre contemporains pour la jeunesse portent indéniablement la marque d'une nostalgie du conteur. Cette dernière empêche l'édition pour la jeunesse de suivre le rythme de transformation des valeurs produites en France dans le rapport à la guerre et qui sont plus couramment actualisées dans le roman pour adultes.

2. Les temporalités narratives

L'intérêt que nous avons porté à la construction de l'intrigue appelle un nouveau questionnement, portant sur le positionnement de la scène d'énonciation. Il s'agit de répondre à la question : d'où parle-t-on ? Deux choix sont possibles. La narration ultérieure situe la scène d'énonciation à la fin du récit ou après son terme, tandis que la narration simultanée crée une scène d'énonciation mobile qui accompagne les événements. Chacun de ces choix détermine une gamme particulière de temps verbaux. Le premier type de récits est dominé, en français, par le passé simple et le second par le présent.
Depuis les commentaires d'Aristote sur le genre épique, nous croyons savoir que la création d'une intrigue narrative est associée étroitement à l'emploi de l'aoriste grec que nous traduisons en français par le passé simple. L'usage du présent dit 'de narration', beaucoup moins fréquent, est une invention moderne dans le roman, un genre dont la vitalité repose en partie dans sa capacité à subvertir régulièrement les règles qu'il se donne.
Outre son intérêt pour la linguistique ou la narratologie, l'observation des temporalités narratives dans la fiction contemporaine pour enfants ne peut que motiver le sociologue de l'art curieux des procédés de conservation et d'innovation. Cette question s'enrichit lorsque le récit traite de la guerre. Jean Kaempfer, dans sa *Poétique du récit de guerre*, a donné ses raisons de considérer comme un genre littéraire particulier les œuvres narratives qui abordent ce thème. Le choix d'une temporalité narrative dans la narration guerrière a structuré les usages du combat raconté, selon des modalités qui ont évoluées de manière cohérente depuis

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

l'épopée antique jusqu'au roman contemporain. Pour le producteur d'un livre de guerre, positionner aujourd'hui la scène d'exposition revient à répondre implicitement à la question : la guerre a-t-elle un sens ?
Sur ce sens qui est tout à la fois orientation et signification, nous souhaitons enquêter en dépouillant les ouvrages de nos trois échantillons de récits dans une perspective phénoménologique qui vise à décrire, à propos de la fiction guerrière, ce que Paul Ricœur nomme « l'intelligence narrative », une forme d'intuition des œuvres commune aux auteurs et aux lecteurs.

- **Sens de la narration ultérieure**

La tradition littéraire européenne n'a pu penser la notion d'intrigue sans convoquer celle de temps. Paul Ricœur a décrit ainsi l'art de conter au deuxième tome de *Temps et récit* :

> « La mise en intrigue a été définie, au plan le plus formel, comme un dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents, autant dire transforme ce divers en une histoire une et complète[585]. »

Cette durée de la fiction, tendue entre un commencement et une fin, est perçue comme un fil organisant l'expérience. Il n'est pas étonnant que les langues latines aient puisé dans la métaphore textile le champ lexico-sémantique du texte[586]. Depuis le mythe des Parques et autres fileuses du destin, les Européens ont développé leur vision de l'intrigue littéraire sous forme de nœuds et d'une pelote à dérouler. Or les faits éclatés, pour devenir les étapes nécessaires d'une destinée et pour échapper à l'absurde en suivant un fil logique, doivent être ordonnés depuis un point projeté dans l'avenir. Cette convention permet seule de transformer le dis-cours en par-cours, un procès dominé par la dispersion et signalé par le préfixe dis- en un autre dominé par l'idée de traversée, marquée par le préfixe par-. Le propre de la fiction, nous a avertis Erving Goffman est d'inventer un cours à l'existence :

> « Les auteurs de théâtre, après tout, partagent les croyances de leur public ; ils sont convaincus qu'une vie individuelle doit suivre son cours, qu'elle est structurée et qu'on peut identifier les forces qui la déterminent. Cette croyance est un usage culturel et rien d'autre. […] En fait il n'est pas sûr que l'on puisse représenter la personnalité et la vie des gens et il est possible que cette tradition populaire soit erronée ou, au mieux, qu'elle se focalise sur un choix étriqué et arbitraire dans l'univers des possibles. On peut, en revanche, penser que ce thème populaire du cours de l'existence rend possible le travail du scénariste. […] Les récits comme les drames mettent en lumière une interdépendance significative de l'action humaine et du destin qui […] ne correspond pas nécessairement à la vie[587]. »

Depuis ce point futur, devenu scène d'énonciation, le récit feint de couvrir l'expérience d'un regard rétrospectif. C'est ce que Paul Ricœur nomme « la synthèse temporelle de l'hétérogène[588] ». Il est donc difficile d'imaginer une intrigue qui se construirait sans référence au passé. Paul Ricœur explique le décalage de la fiction par rapport à l'expérience vécue par une neutralisation qui projette dans une temporalité passée tous les récits, même ceux qui parlent de l'avenir :

> « En vertu d'une neutralisation d'une visée « réaliste » de la mémoire, toute absence devient par analogie un *quasi-passé*. Tout récit –même de l'avenir- raconte l'irréel comme si l'irréel était passé[589]. »

En prenant ainsi congé de la réalité, le récit s'invente un passé particulier dont on trouve la marque dans la morphologie des verbes utilisés. Le linguiste Emile Benveniste a fondé sa

[585] RICOEUR Paul, *Temps et récit II, La configuration du temps dans le récit de fiction*, Seuil, 1984, p 18.
[586] BLANC Odile (dir), *Textes et textiles du Moyen Age à nos jours*, ENS Editions, 2008.
[587] GOFFMAN, 1991, p 548-550.
[588] RICOEUR, 1984, p 241.
[589] RICOEUR, 1984, p 111.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

définition du récit, opposée à celle du discours, en distinguant les temps verbaux compatibles avec chacun de ces modes d'expression. Il a noté, en s'appuyant sur la terminologie du grec ancien, que le récit admettait l'aoriste (nous parlerions en français de passé simple), l'imparfait, le plus-que-parfait et excluait le présent, le futur et le parfait, lequel correspond à peu près au passé composé français[590]. Le système verbal du discours, exactement à l'inverse, ne recourt qu'aux temps présent et à ses variantes, le futur qui est un présent de l'avenir et le passé composé qui est un présent dans le passé.
En nous appuyant sur cette morphologie verbale particulière, nous nous attachons à repérer, dans notre corpus contemporain de livres de guerre pour la jeunesse, les significations accordées par leurs producteurs à la narration ultérieure, avec le passé simple comme temps pivot.

L'usage étendu du passé simple produit dans les fictions guerrières une saisissante impression de destin. La valeur la plus fréquente associée à cet usage de la narration ultérieure consiste à souligner l'héroïsme du personnage principal. Dans les romans (284) *Une jument dans la guerre* ou (70) *Escadrille 80, l*e choix de la narration ultérieure s'impose largement aux récits qui exaltent la conduite du héros, fut-ce avec une nuance de dérision. Que ce soit les aventures rocambolesques d'un apprenti hussard de 13 ans à Arcole ou celles d'un élève-pilote de chasse pendant la Seconde guerre mondiale, le narrateur est confiant dans le destin extraordinaire de ses personnages, destin qu'il tire depuis une scène d'énonciation placée fictivement à la fin du scénario. Ce type de narration s'applique avec succès aux romans de science-fiction, comme dans (53) *Danseurs de lumière* qui s'adresse à des enfants déjà mûrs. De facture très classique, il exploite les capacités du passé simple pour profiler le destin du jeune Triss et donner un sens à sa vie et à ce qu'il entreprend. La narration ultérieure s'accorde bien avec un personnage courageux qui ne subit pas la guerre, mais entre en action pour sauver ses amis et contribuer à clore le conflit. Le roman, s'il relève donc de la tradition héroïque, n'exalte pas pour autant le fait guerrier. Les auteurs contemporains semblent soucieux d'atténuer ce que l'effet de destin du récit de guerre au passé simple pourrait avoir de belliciste. Ce risque repose sur la capacité du passé simple à disculper le héros.

Le temps du passé simple confère en effet aux événements un aspect de temps révolu dont l'énonciation est tenue à distance. Comme l'a souligné Bruno Clément, dans le cas d'un destin au passé simple, le narrateur reste innocent du drame qui se tend[591]. (70) *Escadrille 80,* mémoires de guerre tardives d'un célèbre auteur britannique pour la jeunesse, porte haut l'euphorie de cette ingénuité. Cette période de combats est essentiellement pour Dahl une occasion de merveilleuses découvertes et aventures. Il en prévient d'ailleurs le lecteur en préambule :

> « Dans la seconde partie du livre, qui traite de l'époque où j'étais pilote dans la RAF, durant la Seconde Guerre mondiale, il ne m'a pas été nécessaire de choisir ou d'éliminer quoi que ce soit car chaque moment a été, pour moi du moins, totalement exaltant. »

S'il lui arrive de temps à autre de jeter un coup d'œil critique sur la manière dont ses chefs ont conduit cette guerre, il n'y a chez lui aucune condamnation de la guerre. Bien qu'il ait été profondément blessé à la tête, qu'il ait risqué sa vie à plusieurs reprises dans des combats aériens où il était en position de faiblesse, qu'il ait perdu la plupart de ses camarades d'escadrille au combat, Roald Dahl n'a pas souffert moralement de la guerre. Il explique d'ailleurs que lui et ses camarades étaient tellement persuadés d'être tués en vol, qu'ils

[590] BENVENISTE Emile, « Les relations du temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, pp 237-250.
[591] CLEMENT Bruno, *Le récit de la méthode*, Seuil 2005, p 140.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

n'avaient plus peur. Alors qu'il se trouve à l'hôpital après son traumatisme crânien et que les médecins luttent contre sa cécité, ses pensées restent sereines :

> « J'avais tout le temps de ruminer sur la signification d'une cécité totale dans l'avenir. Curieusement elle ne m'effrayait pas. Je n'étais même pas déprimé à cette idée. Dans un monde en proie à la guerre où j'avais piloté de dangereux petits avions qui rugissaient, piquaient, s'écrasaient et prenaient feu, le fait de perdre la vue, sans parler de la vie elle-même, n'avait qu'une importance secondaire. La survie n'était plus une notion pour laquelle on songeait à lutter (p 136). »

Il n'est pas pour autant sanguinaire et répugne à tuer. Il est soulagé chaque fois qu'il voit les équipages des avions qu'il abat déployer leurs parachutes. Il a le sentiment d'accomplir son devoir, mais ne s'appesantit pas sur ce sujet. Il s'est d'ailleurs engagé volontairement.

La narration ultérieure au passé simple est également utilisée pour faire le bilan d'une vie. Le récit, rejeté dans un passé défini, peut s'écouler à grande vitesse sur le mode du sommaire. (38) *Cheval-soleil* est conçu sur ce principe. L'effet de destin est très marqué dans ce roman qui accompagne presque toute la vie du cheval de la naissance à la vieillesse et une partie considérable de la vie du garçon cheyenne. Le procédé est également repérable dans les textes d'albums, tel que (151) *Le loup rouge.* L'effet de destin est très prégnant dans ce récit au passé simple et imparfait qui retrace toute la vie du chien rouge, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. La guerre est ici le petit grain de sable qui a fait dévier ce destin de son cours normal et transporté le petit chien de compagnie dans l'univers des loups sauvages et libres. La vocation de l'intrigue construite au passé simple, comme Paul Ricœur l'avait noté, est de faire concourir tous les accidents de la vie à une destinée significative. Cette temporalité verbale est souvent difficilement conciliable avec un argumentaire pacifiste. Le roman (298) *Les yeux de Moktar* en apporte la démonstration. Adrien, jeune collégien amoureux de la jolie Souad, rencontre son grand-père Moktar. Ce dernier a perdu la vue lors de la répression sanglante de la manifestation du 17 octobre 1961 qui rassemblait à Paris des travailleurs immigrés algériens protestant contre le couvre-feu imposé par le préfet Papon. L'adolescent dont le père a été tué trois ans plus tôt dans un accident de voiture découvre lentement les événements tragiques de cette journée vieille de 40 ans. Communiant aux souffrances de Moktar et de ses compagnons, il apprend à dépasser son deuil personnel. Le choix de la narration ultérieure coïncide ici avec un poids déterminant des bénéfices de l'expérience violente sur le destin des héros, au point que cette expérience est capable de résoudre les problèmes du personnage principal et de diluer l'angoisse et le deuil enkystés depuis trois ans. La mise en destin, portée par le passé simple, récurrent dans le roman, correspond donc ici à une conception de la mémoire victimaire des uns comme socle d'un avenir serein pour les autres.

Enfin le passé simple est aussi le temps de l'imaginaire, de l'invraisemblable et du fabuleux. Temps familier du conte, il conserve une place importante dans l'album pour les tout-petits et les petits sur le thème de la guerre. (39) *Le chien, le général et les oiseaux* est organisé sous forme de narration ultérieure. Ce mode narratif convient bien à cette fable onirique qui ne nécessite pas d'ancrage lourd dans la réalité. Le lecteur sait que c'est une fable et y adhère parce qu'il le veut. (190) *Le nuage bleu* est un album pour les tout-petits où l'effet de destin prime sur le chaos et où l'auteur ne s'est pas privé d'alterner imparfait et passé simple pour évoquer le parcours vertueux d'un nuage qui se sacrifie pour mettre fin à la guerre. Le récit est alors parfaitement dans son rôle, tel que Ricœur l'a décrit, celui de « fable du temps, ou à défaut de fable sur le temps[592] ».

[592] RICOEUR, 1984, p 146.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Cette chronologie fictive, initiée par un narrateur fictif au moyen d'une scène d'énonciation imaginaire ne doit pas être confondue avec l'ordre d'exposition des faits dans le récit. Le fait que la scène d'énonciation soit postérieure aux faits relatés n'oblige pas l'auteur à la cantonner dans la dernière partie de son récit. La narration ultérieure autorise de nombreuses possibilités d'exposition dont nous allons tenter d'évaluer l'emploi.

La scène d'énonciation peut être décrite à la fin du roman, comme dans (173) *Mathilde, Jean, Paul et les autres : printemps 44.* La situation d'élocution se situe très longtemps après l'action, alors que les jeunes héros de ce récit sont morts ou très âgés, comme l'évoque en trois pages un court épilogue.

Mais le plus souvent, cette scène ne figure pas dans le texte, elle est simplement suggérée. Le roman américain (200) *Parvana, une enfance en Afghanistan* met en œuvre une utilisation très classique de la narration ultérieure. Le récit des épreuves et du courage de la petite Parvana dans l'Afghanistan en proie à la guerre civile est tendu vers une scène d'énonciation à laquelle le lecteur n'aura pas accès, car elle se situe au-delà du récit. Le narrateur nous informe cependant, à la fin du roman, que Parvana survivra à ses tribulations. Les deux derniers paragraphes ouvrent sur un avenir optimiste pour la jeune et fougueuse héroïne :

> « L'avenir, pour elle, était sur cette route, devant elle, inconnu […]. Elle s'installa au fond du camion, près de son père. Elle prit un abricot ; il était doux et sucré, il fondait sur la langue. A travers le pare-brise crasseux, elle pouvait voir le « mont Parvana », avec la neige, au sommet, qui étincelait sous le soleil (p 182). »

(215) *Le peuple d'en haut* est bâti sur le même principe et la scène d'énonciation est projetée dans un avenir interdit au lecteur. Il s'y forge la conviction que la vie se poursuit après le conflit et que le narrateur impliqué dans les événements y survit. Le ton du récit de guerre y gagne en optimisme. (100) *Guerre secrète* présente le cas d'un roman sur trois époques. Comme fréquemment dans les récits exposés a posteriori, le temps s'étire de manière égale, hormis dans la conclusion. Les événements s'égrainent à un rythme régulier sur presqu'une année scolaire, d'octobre 1940 (page 5) au printemps 1941 (p 179). Les repères intermédiaires de l'intrigue, comme Noël ou les vacances de Pâques, sont situés à la moitié et au trois-quarts du roman (pages 83 et 131). Le récit suit donc un trajet temporel rigoureux et réaliste. Seules les cinq dernières lignes du roman qui évoquent la situation de la famille à la Libération en août 1944, se détachent de cette logique. Le temps du récit est donc construit comme une flèche aboutissant au défilé de la Victoire après trois ans d'interruption du récit. Mais ce passage en guise de point d'orgue ne constitue pas la scène d'énonciation. Sa rédaction au passé simple continue de repousser la situation d'énonciation dans un avenir flou et non précisé :

> « Le 26 août 1944, quand les chars de la victoire défilèrent sur les Champs-Elysées, Léon, sa mère et Suzon allèrent les acclamer. Sur les épaules de Léon, le jeune Robert âgé de trois ans applaudissait (p 180). »

Il arrive que la scène d'énonciation soit évoquée dès le début du récit, sous la forme généralement du témoignage oral ou de la découverte d'un document. Ce procédé classique de la construction de la vraisemblance prend une valeur particulière dans le cas d'un récit de guerre proféré à la première personne : il donne au lecteur l'assurance que le personnage principal n'a pas péri à la guerre. C'est le cas de (268) *Toro ! Toro !* Ce roman est constitué par les souvenirs d'enfance de la guerre civile espagnole racontés par un vieil homme à son petit-fils. Le récit à la première personne démarre par l'installation de la scène d'énonciation figurant le grand-père et son auditeur dans la chambre de ce dernier à l'époque contemporaine. Le récit dramatique, principalement au passé simple, est donc tiré sans suspense excessif vers cette scène d'énonciation paisible. Le lecteur ne s'inquiète pas de la

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

survie du narrateur dont il sait dès le premier chapitre que la guerre ne l'a pas empêché de vieillir. La tension de l'expérience de guerre porte sur le sort de ses proches, ses parents et sa sœur, dont on suppose vite qu'ils ont été tués dans le bombardement de leur ferme. Le dénouement offre une solution mitigée : les parents sont morts, mais pas la sœur aînée du héros. Dans ce roman, comme dans la majorité des romans de guerre du corpus, la mort du protagoniste enfantin n'est pas envisagée. Le traumatisme est celui du deuil du père ou/et de la mère.

Il n'est pas rare de trouver la scène d'énonciation scindée en deux parties qui encadrent le récit principal. Ces éléments de contexte, placés en début et en conclusion du roman, jouent le même rôle que dans le cas précédent. Ils apaisent le lecteur et créent de la vraisemblance. Dans (92) *La guerre de Fanny*, la présentation du narrateur et de sa situation est partagée en deux sessions. La première constitue le chapitre initial et ouvre la voie au récit nostalgique de Fanny adulte sur son enfance. Cette strate contemporaine est reprise dans le dernier chapitre. Ouvrant sur une évolution de la situation actuelle de Fanny adulte, elle permet la réconciliation de son passé et de son avenir. Cette construction, cependant, est indépendante du thème guerrier qui n'est que le prétexte aux aventures vécues par Fanny enfant.

- **Sens de la narration simultanée**

A partir des critères retenus par Emile Benveniste pour décrire le discours, l'usage des temps du présent (présent, futur et passé composé), nous avons rassemblé les récits de fiction du corpus qui ne relèvent pas de la narration ultérieure classique, dominée par le passé simple. Deux ensembles de textes apparaissent alors, l'un fondé sur l'alternance présent-passé composé et l'autre combinant imparfait et passé composé. Si le premier groupe appartient clairement à la narration simultanée, la définition du second est plus délicate.

Par narration simultanée, on entend l'intervention d'un narrateur qui coïncide avec l'histoire racontée, même s'il n'en est pas l'un des personnages[593]. Par la qualité particulière de sa présence, ce narrateur accompagne pas à pas le récit et semble le découvrir en même temps que le lecteur. Tous deux partagent ce que Dorrit Cohn nomme « la même fraternité d'ignorance[594] ». L'usage prolongé du temps présent peut déboucher sur un sentiment de l'absurde. Jean Kaempfer a noté que l'extension du présent verbal, allié à des phrases courtes et des récits par épisodes dont le fil directeur a été volontairement brouillé constitue une « esthétique de l'éclat », censée représenter l'inénarrable du combat et devenue un stéréotype du récit de guerre après 1918[595]. Les innombrables livres publiés après le conflit dans toute l'Europe, mémoires, romans, poésie, véhiculent en effet de manière implicite l'usage de la narration simultanée parmi les clichés du chaos guerrier[596]. Or nombre d'auteurs contemporains pour la jeunesse n'ont que faiblement conscience de l'existence de ce legs narratif. Beaucoup ont l'impression, en évitant le récit classique au passé simple, de donner une forme nouvelle au récit de guerre. Cette section de notre étude est donc susceptible d'apporter des éléments révélateurs pour notre enquête sur la nostalgie et l'innovation en littérature pour la jeunesse.

[593] GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, p 55.
[594] COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, Seuil, 2001, p 186.
[595] KAEMPFER, 1998, p. 255 et suivantes.
[596] KESSLER-CLAUDET Micheline, *La guerre de quatorze dans le roman occidental*, Nathan, 1998, p 6.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- **Alternance présent-passé composé**

La narration simultanée au présent reçoit dans certains ouvrages de notre corpus un emploi cohérent et efficace, dans la lignée des valeurs du procédé dans la littérature postérieure à 1918. Ces valeurs héritées mais pleinement assumées dans des livres contemporains concernent l'expression du chaos, du suspense ou de la mémoire.

(168) *La maison vide* est un roman du chaos. Le jeune narrateur, David, écrit son récit à chaud, le jour même où les enfants juifs du home dans lequel il s'était réfugié sont arrêtés et dirigés vers un camp d'extermination. C'est la seconde fois que David survit à ses proches et son récit est un hurlement de douleur et de solitude. Pourtant cette situation d'élocution particulièrement tragique n'est plantée qu'à la fin du roman. Tout le récit y tend, mais de manière désordonnée. Le narrateur relate environ trois années de sa vie, mais il ne respecte pas la chronologie. Ses digressions et ses allers et retours témoignent d'une expérience que rien ne saurait ordonner, à laquelle rien ne peut procure du sens. David tente le plus possible d'en arriver au pire moment, celui où les enfants ont été emmenés vers la mort. Le narrateur se demande d'ailleurs si, une fois son récit achevé, son expérience aura une sorte de cohérence :

> « Vite, je vais aller vite. Mais tu me permets d'attendre encore un peu avant que tout n'éclate et que le monde perde son sens ou le retrouve quand j'aurai tout dit (p 144 ed VDB). »

L'effet de chaos de la narration simultanée est également décelable dans des albums pour jeunes enfants, comme (4) *Abou*. La description de la guerre dans le village d'Abou ne dure que l'espace d'une double-page. L'usage du présent, les phrases verbales, le style syncopé, installent l'enfant dans l'instant figé de l'horreur, un traumatisme qui ne passe pas. Dans (248) *Samir et Jonathan*, La narration simultanée, facilitée par un récit à la première personne du singulier, ancre le roman dans la réalité subjective d'un garçon jeune et ignorant. Samir, privé d'éducation et d'informations durant les années qu'il a passés dans les territoires occupés par Israël, tente d'interpréter les rares éléments qui lui parviennent dans la chambre d'un hôpital israélien où il est à présent soigné. Confronté à un passé douloureux et culpabilisant, il reconstruit peu à peu les souvenirs épars qu'il garde en lui de la mort de son jeune frère, tué par balle quelques années plus tôt. L'originalité de (245) *Les sabots* réside dans son organisation en deux strates narratives simultanées et enchâssées, l'une qui décrit le début de la détention de Rémy en mai 1944 et l'autre qui raconte la fin de l'incarcération en camp de concentration un an plus tard. Les deux récits, au présent, offre bien une vision chaotique de la guerre, des mauvais traitements et du danger pesant sur le héros. Ils créent à chaque chapitre une nouvelle situation problème qui conduit le lecteur à se demander ce qu'il aurait fait en pareil cas. Le texte joue peu, cependant, sur le suspense. Le roman s'ouvrant sur l'arrivée de Rémy à la gare de l'Est en provenance du camp, le lecteur est rassuré d'emblée sur la survie finale du héros.

Certains récits ne jouent de la narration simultanée qu'à des moments critiques de l'intrigue dans le but de faire ressortir l'absurdité de la situation de guerre. C'est le cas de (85) *Gisella et le Pays d'Avant* L'économie générale du roman est bâtie sur une structure classique de narration rétrospective. Gisella, devenue vieille, raconte son enfance à son arrière petit-fils. La scène d'énonciation, scindée en deux et évoquée dans le premier et le dernier chapitres, encadre un récit au passé simple. Pourtant, un long passage du texte, bascule dans la narration simultanée. Il est intéressant de voir dans quelles conditions. Lorsque Gisella revient chez elle, sa famille a disparu et la maison a été dévastée par les combats. Rongée d'anxiété, elle interroge le chat Nubie. Habituellement Nubie qui se targue d'être un avocat talentueux s'exprime avec recherche. Là, pendant seize pages, il raconte au présent les événements dramatiques qui ont affecté la famille de Gisella. La narration simultanée qui concerne, sans

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

aucun doute possible, des actes passés, s'enchâsse dans le récit général de la manière suivante :

> « - Parle-moi seulement de ma famille. Que sont-ils devenus ? Je t'en prie, dis-moi qu'ils sont sains et saufs !
> - Oui, Gisella, ils sont vivants – du moins ils l'étaient quand je les ai vus pour la dernière fois. Ah il s'est passé tant de choses depuis ! Je vais tout te raconter : 'Quand nous arrivons à la maison, la renarde et moi, chacun pense qu'elle est toi […etc] (p 73). »

Le recours à un récit au présent d'événements antérieurs ne peut être expliqué par le fait que le personnage qui s'exprime alors est un animal. Lorsque c'est le tour de l'ours de raconter son histoire, il le fait au passé :

> « Pourquoi ? Je vais te dire pourquoi. Nous sommes nés dans la même forêt, et depuis notre plus tendre enfance… elle n'a cessé de me harceler et de me tourmenter […etc] (p 106). »

L'enchâssement du discours de l'ours ne diffère pas de celui du chat. La raison pour laquelle le récit bascule au présent est donc à rechercher ailleurs. Il se trouve que ces douze pages au présent décrivent les effets de la guerre sur la famille de Gisella qui tente de fuir. La narration simultanée organise la tension jusqu'au moment où les parents de la fillette attendent d'être exécutés comme espions :

> « Il éructe des ordres, et on lance des pelles à ta mère et à Grand-Père, en leur faisant signe de creuser. Pendant que Grand-Tante Tanteh, assise par terre, se balance en marmonnant, ils creusent leurs tombes, et aussi la sienne. Quand elles sont assez profondes, Grand-Père et Mère, sanglotant et gémissant, se mettent debout dedans. Le général ordonne à Grand-Tante de descendre aussi dans la sienne (p 85). »

A ce point du récit, le narrateur relâche le suspense et glisse une séquence d'une page où l'on revient sur la strate d'énonciation qui met en scène Gisella âgée et son arrière-petit-fils :

> « Arrière-Grand-Mère, l'interrompis-je en hésitant – je n'étais pas très sûr de devoir poser la question –, est-ce que… tout cela est… vrai (p 87) ? »

Puis le récit du chat Nubie reprend au présent sur deux pages, avant que le roman ne repasse définitivement au passé :

> « Et me voilà, et te voilà, et j'en suis bien heureux.' Après avoir fini son histoire, Nubie se lécha le bout des pattes, et Gisella pleura en pensant à sa mère et à son grand-père, obligés de creuser leurs propres tombes (p 91). »

L'usage de la narration simultanée est bien restreint dans ce roman à l'évocation des persécutions violentes infligées à la minorité dont Gisella fait partie au moment de la guerre. Dans ce roman fantastique où les animaux parlent, où les lutins changent de formes et où une petite fille peut être absorbée dans le corps d'un renard, les événements les plus incroyables sont proposés comme vrais à travers une narration rétrospective classique. C'est l'épisode le plus fidèle à la réalité historique de la Shoah qui, présenté sur seize pages sur un mode simultané, semble dénué de sens. L'auteur joue de ce contraste pour suggérer le caractère absurde et révoltant de la persécution des juifs.

La narration au présent offre en effet des ressources variées pour nourrir l'inquiétude du lecteur dans un récit violent. L'emploi de l'effet de suspense par l'accompagnement du narrateur peut construire des histoires simples, comme dans l'album (13) *Baraquement 18, lit 22 : que la fête commence !* ou les romans (61) *Les enfants aussi* et (160) *Loin de mon pays.* Mais il entre aussi dans des formules plus complexes. (59) *La double vie de Figgis* est rédigé au présent, avec de longues incises au passé composé et imparfait. Ce choix laisse des possibilités narratives intéressantes pour jouer sur le doute. Le narrateur en effet, confronté à un cas de possession, interprète le réel au fur et à mesure des événements, sans trancher entre réalisme et fantastique. L'utilisation du présent tout au long du roman ménage également le suspense. Celui-ci est souligné par la technique consacrée des *page-turners*, ces récits de fiction qui glissent à la fin des chapitres une phrase capable d'intriguer suffisamment le lecteur pour l'inciter à commencer sans attendre le chapitre suivant. (144) *L'horizon bleu*

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

raconte la vie d'un couple d'instituteurs séparés par la première guerre mondiale. Le roman recourt à deux procédés narratifs : la description des actes et des pensées des deux époux, d'une part, et leur correspondance croisée, d'autre part. La narration simultanée s'étend à tout le texte, si ce n'est les deux phrases d'introduction. Dans ce court paragraphe, un personnage inconnu tient des propos valorisant son expérience :

« Ma vie fut bien remplie […] Malgré tout, je ne regrette rien […] »

L'illustrateur a choisi, en dessinant une femme âgée tenant un stylo, de faire de ce narrateur inconnu la jeune Elisabeth du roman. Mais rien, dans la grammaire du texte, ne permet de l'affirmer. Ce faisant, l'illustrateur a créé une situation d'énonciation diégétique concernant la jeune héroïne. L'illustrateur, et non l'écrivain, affirme ainsi, dès le début du roman, qu'Elisabeth survivra aux épreuves qui vont nous être racontées. Rien n'étant dit, en revanche, du sort de son mari, le suspense créé par la narration simultanée pèsera de tout son poids à son sujet. A l'inverse, le choix du présent de narration qui domine *la charge de la brigade des souris* (35) confère au texte un ton dramatique qui tranche avec le sujet dérisoire : une bataille improbable entre chats et souris. Le potentiel anxiogène du présent dans le récit de guerre est ici un ressort du comique. La valeur traditionnelle du procédé, bien maîtrisé par l'auteur de l'album, a fait l'objet d'un détournement.

Nous ne sommes pas surpris de retrouver dans notre corpus la narration simultanée comme moyen d'expression d'une mémoire à la vivacité aiguisée, comme dans (90) *Grand-père*. Alors que l'album s'ouvre sur la scène d'énonciation, le père entreprenant de raconter la vie de son propre père que l'on enterre, le texte qui suit est entièrement écrit au présent. Dans ces circonstances, la narration simultanée ne produit pas d'inquiétude particulière, le lecteur sait d'emblée que le grand-père a survécu aux camps nazis pour mourir de très longues années après. Le présent suggère plutôt la persistance du traumatisme chez son fils survivant. (107) *Il s'appelait… le soldat inconnu* est l'histoire d'un deuil impossible. L'usage du temps présent tout au long du roman n'est pas directement lié à l'angoisse du danger. Le présent, en effet, sert aussi à décrire les scènes paisibles et heureuses de la vie à la ferme ou de la rencontre amoureuse entre Lucie et François. La narration simultanée dans ce roman s'explique plutôt par son rapport particulier à la mémoire. Cette conception de l'oubli est inscrite dans le titre paradoxal du roman. L'auteur a inventé une vie et une identité au Soldat inconnu dont le corps repose depuis 1920 sous l'Arc de triomphe, suivant un scénario tout à fait plausible. Mais il a introduit une subtilité étonnante, en permettant à Lucie, la fiancée de son personnage, d'identifier sans doute possible le Soldat inconnu avant son placement sous le monument. Le hasard fait qu'André, le soldat qui a trouvé le cadavre non identifiable de François à Verdun et qui l'a fait enterrer dans un cimetière militaire sur place, ait aussi ramassé sur le corps la photo de sa fiancée. Deux ans plus tard, il rencontre et reconnaît la jeune femme. Lucie, renseignée désormais sur le sort de son amoureux qui avait été porté disparu, décide de cacher à tous qu'elle sait où est enterré François. Elle prend alors l'habitude d'aller se recueillir sur la tombe de son fiancé à Verdun. Lorsque la dépouille de François est désignée par le commandement pour être honorée sous l'Arc de triomphe en hommage à tous les soldats de ce conflit, Lucie en est avertie par le gardien du cimetière. Là encore, Lucie décide de se taire. Pour son fiancé décédé, elle choisit délibérément l'anonymat et l'oubli, se réservant à elle seule le devoir de mémoire. Le temps présent convient parfaitement à ce roman de la mémoire secrète. La narration simultanée y exprime avec subtilité une fidélité qui refuse les artifices de la mise en récit et les inévitables distorsions du souvenir.

Tout aussi cohérents et efficaces sont les emplois suivants de la narration simultanée. Les textes que nous allons évoquer maintenant sont cependant porteurs de valeurs innovantes, peu ou pas repérables dans la fiction ancienne sur la guerre et liées au statut de la réalité

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

historique. L'usage du présent constitue souvent un artifice de la fiction documentaire pour se distinguer du récit des historiens. On sait le succès de la fiction documentaire dans l'édition contemporaine pour la jeunesse. Les livres qu'elle produit dans ce domaine associent un contexte historique dûment repéré, des personnages et un scénario de fiction et, très souvent, des documents textuels et photographiques présentés en marge ou en fin de volume, comme dans (51) *Dans les pas de Guillaume le Conquérant.* (176) *Midi pile, l'Algérie* présente un cas compliqué. Seul le présent est utilisé dans le récit, alors que ce dernier est basé sur deux temporalités entremêlées : l'expérience de l'appelé en Algérie il y a quarante ans et la scène contemporaine de la rencontre dans un terrain vague en France entre les deux hommes âgés qui se firent autrefois la guerre. Cette rencontre est précédée par les projets d'attaque contre le vieil homme par cinq enfants, ulcérés par cette présence inhabituelle dans « leur » terrain vague. Les plans d'attaque des garçons s'intercalent dans les souvenirs de l'ancien combattant. La scène d'énonciation est donc clairement contemporaine et distincte du récit de guerre proprement dit, mais les deux narrations sont figées dans une simultanéité artificielle, entretenue par la mémoire. Les souvenirs sont conviés par bribes courtes, à petites touches impressionnistes. Ils couvrent un vaste éventail de situations, peu réalistes si on les imagine rapportées à l'expérience d'un seul soldat. Le procédé permet cependant de proposer au jeune lecteur une vision documentaire la plus complète possible de la guerre de décolonisation de l'Algérie. Ils abordent en tout cas les thèmes suivants : opérations en terrain découvert, guérilla urbaine, torture, cultures locales, harkis, fellaghas, pieds-noirs, appelés… De petites photos en noir et blanc, légendées au présent et parsemées au fil des pages, complètent la vocation documentaire de l'album et confirment la composition du récit par juxtaposition d'instants. Ce type de procédé peut aussi contaminer quelques romans historiques, même s'il semble moins adapté à ces récits, comme le suggère les infortunes de (131) *L'ascenseur à banquette rouge.* L'usage continu du présent dans ce roman qui évoque une succession de faits, distants de plusieurs mois, n'a pas pour effet d'alourdir la durée ou de créer une impression de chaos. Ce choix énonciatif ne s'explique pas non plus par la volonté de transcrire l'expression spontanée d'un jeune enfant, puisque le narrateur se détache du héros par l'emploi de la troisième personne. Curieusement, le présent est également utilisé pour rapporter des événements historiquement datés dans le récit, comme la destruction de la bibliothèque de Sarajevo :

> « L'incendie de la Bibliothèque a lieu à la fin du mois d'août 1992. Une nuit, les tchetniks lancent des missiles depuis le mont Trebevic qui atterrissent en plein sur la verrière de la Bibliothèque (p 43). »

L'usage du présent peut aussi consacrer le statut particulier d'un événement historique en lui conférant une valeur intemporelle. Par son importance, l'événement mérite d'être soustrait à la logique diachronique pour entrer dans une forme d'actualité définitive. C'est le sens de la fable (300) *Zappe la guerre.* L'usage du présent donne une force particulière à cette apparition onirique de soldats descendus du monument aux morts. La narration simultanée suggère aussi l'actualisation nécessaire par les générations présentes et à venir de la sagesse acquise si douloureusement au cours de la Première guerre mondiale. Ce texte mérite d'être rapproché de (32) *Champion.* L'extension du présent à tout l'album, allié à l'emploi de phrases très brèves, souvent nominales, construit un effet dramatique, parfaitement adapté à la gravité du sujet, le sort tragique d'un champion de boxe déporté à Auschwitz. Mais s'agissant d'une histoire authentique dont le détail est donné au lecteur en fin d'album dans une notice biographique de Young Perez, le présent instaure une dimension mythique tout à fait surprenante. L'actualité restituée du récit brouille la chronologie réelle, mêlant dans une même simultanéité le combat de boxe d'octobre 1943, l'assassinat par balle de Young en janvier 1945 et la lutte biblique de David et Goliath. Le match de boxe s'achève, par exemple,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

à l'avant-dernière double-page, par les sensations du boxeur mortellement touché deux ans plus tard :

> « Frappe ! Frappe !
> Ca y est !
> Il a mis un genou à terre !
> Tu as encore gagné, Young !
> Tu es le plus grand champion du monde poids mouche de tous les temps !
> Mais quels sont ces coups qui font si mal ? »

La suite du texte, à la page suivante, répond à cette question :

> « Est-il possible qu'une balle fasse autant souffrir ?
> Il fait si froid.
> Si sombre.
> Sur cette route de Bohême, ce 22 janvier 1945. »

Mais Rapaport, l'auteur, l'a dit lui-même. Cette histoire réelle échappe au temps de l'histoire et Young doit être considéré comme un héros « de tous les temps ». Le présent, ici, ne se contente pas de dramatiser le récit de guerre, il tente de le faire entrer dans le mythe.

Parmi les formes innovantes de la narration simultanée, il convient de citer aussi (8) *Am stram gram.* L'effet de chaos produit par l'étrange simultanéité de cet album sur la guerre est saisissant. Le texte se limitant à une courte comptine privée de verbes et donc d'indication temporelle, le récit n'est porté que par les images. Comme dans les albums sans paroles, la suprématie absolue de l'image dans la construction narrative impose au récit l'instantanéité propre au langage visuel fixe.

L'empreinte considérable du présent dans les albums pour tout-petits répond sans doute aux vœux de nombreux auteurs soucieux de rendre leur texte plus facile et de s'assurer une plus grande proximité avec des lecteurs aux compétences grammaticales limitées. Le présent est perçu souvent, à tort ou à raison, comme une temporalité du récit moins inabordable. Un auteur-illustrateur, également instituteur, a réagi ainsi en entretien à propos de l'un de ses albums destinés à des enfants d'une dizaine d'années :

> «- *Avez-vous essayé d'écrire cette histoire au passé ?*
> - En fait j'y ai renoncé très vite. Parce que je ne voulais pas alourdir le texte. Vous comprenez, c'est un texte poétique. C'est déjà assez difficile comme ça. Au passé, ça aurait été encore moins accessible[597]. »

Présent et passé composé domine les albums fondés sur des comptines, sans que le thème guerrier n'y gagne une signification supplémentaire. (25) *Bouche cousue* décrit au présent et au passé composé une chaîne d'êtres dont les actions sont solidaires. Le lecteur parcourt la chaîne deux fois pour retrouver l'ordre ancien qui avait été perturbé par la guerre : l'enfant s'est tu – le chat a cessé de ronronner – la maison n'a pas ouvert ses volets....- l'enfant parle à nouveau – le chat se remet à ronronner – la maison ouvre ses volets... etc. Il est légitime de faire le même type d'observation sur (1) *10 petits soldats* qui est rédigé exclusivement au présent, une pratique courante de l'album pour les tout jeunes. Le récit semble se dérouler sur un temps court, sans doute une seule journée, comme le suggère l'insertion d'un 'aujourd'hui' à la page des 5 petits soldats. Le procédé, très rythmé, il est vrai, par le décompte inversé des 10, puis 9, puis 8, jusqu'à 1, petits soldats ne produit pas d'impression de chaos, mais de régularité propre au monde de la comptine. Dans d'autres albums, la simplicité des scénarios fondés sur le déplacement du héros et les rencontres qu'il fait confère un rythme régulier peu compatible avec les valeurs de chaos ou d'angoisse attestées ailleurs pour l'usage du présent dans les récits de guerre. C'est notamment le cas de (211) *Le petit soldat qui cherchait la guerre*. Le choix du présent semble plutôt dicté par les capacités imaginées de ce public que

[597] Entretien des 28 et 29/10/2010 avec informateur 17H.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

par la recherche d'une impression de chaos. De fait, le parcours du jeune héros, le chat Eustache, est aussi linéaire que son déplacement. Peu de péripéties viennent troubler son voyage. Les événements sont essentiellement des rencontres avec d'autres chats et les propos qu'ils échangent sur la guerre.

Le présent et le passé composé constitue un cliché presque centenaire du récit de guerre, mais selon un usage limité à une partie du récit. Dans notre échantillon ancien pour enfants, peu de textes sont rédigés entièrement au présent et le principe narratif de (256) *Le secret du verre bleu* ne saurait être généralisé. L'usage du présent y est étendu à tout le roman, couvrant une période fictive de plus de trente ans. Dans le contexte onirique de cette fable mêlant personnages humains et lutins, le procédé, pourtant, n'est pas gênant. Le lecteur qui a admis l'existence des lutins peut bien s'accommoder d'une situation temporelle si peu ordinaire. La plupart des fictions guerrières anciennes réservaient le présent à des passages-clés du récit, notamment aux phases de combat ou de danger, comme dans le roman patriotique (*P2) La colonne fantôme,* produit après la deuxième guerre mondiale. Le récit, au passé simple et à l'imparfait, bascule systématiquement en narration simultanée lors des descriptions de combats (p 8). Le moment de transition entre les deux perspectives est systématiquement constitué par la fin de l'approche, lorsque les soldats prennent leurs positions avant l'assaut.

Aujourd'hui le présent chaotique du récit de guerre alimente souvent dans l'édition pour la jeunesse une littérature très convenue. Ces textes recourent au présent sans nuance et sans grand souci du contexte d'emploi de ce type de narration. Le procédé semble convoqué presque automatiquement par le thème de la première guerre mondiale, comme dans (*257) Les soldats qui ne voulaient plus se faire la guerre.* Dans ce très court roman de fiction documentaire publié à l'évidence à destination du marché scolaire, l'intrigue, très mince, se déroule sur trois jours, à l'exception des trois derniers chapitres situés à plusieurs dizaines d'années de la guerre de 1914. Le temps présent, cependant, recouvre l'ensemble de la narration. Il ne produit pas, pour autant, même dans les six chapitres consacrés aux tranchées, à une impression de chaos. L'écriture reste placide et le présent semble surtout une facilité imitée des nombreux récits de guerre publiés après 1918 dont la plupart étaient des journaux de marche. Un même principe mimétique paraît avoir dicté le roman (258) *Soliman le pacifique* qui se présente sous la forme d'un journal intime, en référence directe à celui d'Anne Franck. Il obéit donc aux lois du genre, avec une scène d'énonciation qui accompagne l'écriture tout en autorisant des retours en arrière, plus ou moins lointains. Ce modèle qui facilite généralement l'installation d'un climat d'inquiétude pour le sort du héros n'est pas exploité ici. Le personnage de Soliman ne dispose pas d'une épaisseur suffisante pour engendrer le suspense propre à la narration simultanée.

On ne compte pas les livres du corpus contemporain, versés dans la narration simultanée et qui trahissent des maladresses dans leur gestion des temporalités fictives. C'est le cas de l'album (58) *Le diamant de grand-père.* Le présent étendu à un temps très long, propre à la vie minérale du diamant, personnage central de l'histoire, vide le récit de la mort du grand-père déporté de sa charge tragique. Le drame humain est réduit à la valeur d'un incident de parcours. Il n'est pas certain que cet effet ait été voulu par l'auteur. Le procédé peut nuire à la clarté du récit comme dans (121) *Le joyeux requiem.* L'usage unique du présent dans cette histoire censée se dérouler sur plusieurs jours affaiblit considérablement la crédibilité du récit. La confusion temporelle, ainsi créée, semble gratuite et reste sans rapport en tout cas avec la violence guerrière. Les changements de pages apportent une maigre clarification chronologique, ponctuée trop rarement par un discret « au matin » ou « peu après l'aube ». L'album (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous* est figée dans un curieux

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

présent que la longueur de l'histoire racontée – elle s'étend sur deux générations de personnages- peine à justifier.

Le choix de la narration simultanée est fréquemment lié à un narrateur à la première personne, surtout sous la forme du journal quotidien. Le cadre du journal intime a pour effet de fractionner les situations d'énonciation en une succession de brèves prises de parole. Ce genre littéraire ressort donc de la narration simultanée. Le récit est souvent rédigé au passé composé, le narrateur exposant à chaque nouvelle entrée dans son journal les faits qui se sont déroulés dans les heures, voire les jours ou les semaines précédents. Mais il s'agit toujours de narration simultanée, puisque le narrateur ignore où le conduit son texte qui avance en courtes boucles successives. Le parcours est bien réflexif, mais la mise à distance de l'événement reste faible. L'usage de ce type de récit dans le cadre guerrier a été consacré, en même temps que la valeur chaotique du présent, par les journaux des anciens combattants publiés par centaines après 1918. Le journal d'Anne Franck l'a remis au goût du jour après le second conflit mondial. Il n'est donc pas étonnant que notre corpus guerrier fasse une si large place à des narrateurs homodiégétiques en narration simultanée. (192) *La nuit la plus courte* en est un exemple romanesque. L'emploi de la narration simultanée dans cette autobiographie à la première personne ne choque pas, d'autant que le récit ne s'étale que sur une courte période d'un mois et demi. Le présent donne un peu de vigueur aux gestes accomplis par les deux enfants, pourtant beaucoup plus témoins qu'acteurs du débarquement allié en Normandie. Le procédé de la narration simultanée, associé paradoxalement à une évocation édulcorée de la violence et du danger, semble cependant excessif et sous-employé dans ce roman peu dramatisé. Cette combinaison est si classique qu'elle trouve aisément sa place dans les mini-romans des périodiques, où l'innovation formelle est plus contrainte qu'en édition traditionnelle. C'est le cas, par exemple, du (161) *Lucien chez les as*, paru dans la livraison de novembre 2007 du magazine « J'aime lire » de Bayard. Le sujet, ici la première guerre mondiale, est également justifié par l'anniversaire de l'armistice, célébré ce mois-là. Nous sommes donc là face à un type d'écriture marqué par de lourdes conventions et qui ne laisse aux auteurs qu'une marge étroite de renouvellement. Notons cependant que cette tradition littéraire favorise, sur le thème guerrier, l'écriture de nombreuses pièces de théâtre pour enfants, plus fréquentes sur ce sujet que sur d'autres dans l'édition pour la jeunesse et dont notre corpus n'est pas avare (cf (172) *Marie des grenouilles* ou (217) *Pinok et Barbie*).

- **Alternance imparfait-passé composé**

Ce duo qui semble à première vue, un métissage entre les formes pures de la narration ultérieure et simultanée, est souvent le fait de narrateurs homodiégiétiques. Dans l'album (162) *Lulu et la Grande Guerre*, la narration paraît hésiter entre regard rétrospectif et simultané. Le récit démarre en effet au présent, avec une volonté manifeste d'ancrer la fiction dans le temps actuel, notamment par l'usage immédiat de passages dialogués. Mais très vite, la scène d'énonciation est basculée après les événements objets du récit. Un examen plus attentif du texte révèle que la simultanéité est réservée à l'évocation de la scène initiale et de la scène finale du récit, les deux moments paisibles, voués à la routine et à la tranquillité, ceux qui décrivent l'avant et l'après-guerre :

> « Tous les deux nous aidons monsieur le maire à préparer la Saint-Julien (p 8). »
> « Je sais que beaucoup de gens sont morts durant ces quatre années qu'a duré la guerre, et j'ai de la chance que mon frère soit vivant. Pourtant, certains soirs nous songeons à tout ce que nous ne pourrons plus jamais faire ensemble (p 37)… »

Entre les deux, l'imparfait prédomine, avec adjonction de quelques passés composés, dans un récit où la violence guerrière est clairement édulcorée, comme si l'auteur avait voulu épargner

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

à son jeune lecteur les émotions brutales qu'auraient pu provoquer une relation immédiate de la guerre, convoquées par le présent.

D'autres usages de la combinaison imparfait-passé composé semblent lourds de sens et compatibles avec une narration simultanée à l'allure singulière. Nous avons alors affaire à deux types de textes, ceux dans lesquels l'événement guerrier a valeur d'*exemplum* moral et ceux qui marquent la persistance d'un traumatisme. Dans le premier cas, le passé doit déterminer le présent. Dans le second, le passé continue de peser sur le présent. Dans (105) *Il faut désobéir*, le narrateur raconte à sa petite fille comment un policier, Pierre, les a sauvés, lui et sa famille, au moment des rafles des juifs sous l'Occupation. L'album recourt au modèle classique de la narration a posteriori avec une scène d'énonciation contemporaine exposée en début de livre et rappelée à la fin. L'usage du passé composé au lieu du traditionnel passé simple qui aurait été également possible ici consacre l'intention moralisatrice du livre. L'expérience douloureuse des générations précédentes doit faire réfléchir les jeunes d'aujourd'hui, d'où le choix d'un titre au présent pour un récit au passé. Cet emploi particulier du passé composé d'expérience est fréquent dans les récits qui ont la Shoah pour cadre, comme (138) *L'étoile d'Erika*. La scène d'énonciation est installée au début du livre et fait l'objet du premier récit, celui de la rencontre dans une ville allemande avec une vieille dame nommée Erika. Cette scène est datée de 1995. Elle est rédigée au passé composé et à l'imparfait. Le deuxième récit est l'histoire racontée alors par Erika. Ce récit qui concerne des événements vieux de cinquante ans est également traité au passé composé et à l'imparfait. Même utilisation dans (281) *Un violon dans la nuit*. Comme tous les titres de cette collection de docu-fiction publiés par Rue du Monde, cet album mêle trois strates : le récit contemporain d'un enfant curieux, le récit d'un témoin ou acteur d'un événement dramatique ancien, enfin des documents photographiques d'époque légendés au présent. Ici, la déportation de la jeune violoniste Esther est racontée au passé composé et à l'imparfait, respectant un décrochage temporel par rapport à la scène d'énonciation. Le narrateur homodiégétique reste constamment impliqué dans l'histoire. La narration du passé est tirée vers le présent par l'importance accordée à l'instrument de musique dans les deux récits de fiction. C'est en effet l'expérience traumatisante du camp de concentration qui explique pourquoi Esther, de violoniste, est devenue, adulte, une pianiste reconnue et pourquoi elle joue de cet instrument pour sa petite-nièce dans la scène d'énonciation. Le même modèle sert aussi pour d'autres génocides, comme dans (141) *J'irai avec toi par mille collines*. La situation d'énonciation est clairement postérieure aux événements tragiques vécus par Jeanne, la petite Rwandaise, adoptée en Allemagne. L'histoire est tirée vers sa conclusion tragique par l'emploi constant de verbes au passé composé, sous le mode lancinant du traumatisme. La fin de trajectoire du récit est annoncée dès la première page du texte installant la situation d'énonciation avec précision :

> « Jeanne est née le 2 janvier 1986 à Zaza, dans la province de Kibungo. En avril 1994, ses parents, son frère et sa sœur sont morts, victimes du génocide rwandais. […] Depuis avril 1996, Jeanne a une nouvelle famille dans ce pays. Elle est fille d'Hanna et Reinhold Jansen […] (p 10). »

La suppression du passé simple et son remplacement par le passé composé peut s'expliquer comme une contamination du français oral dans le récit écrit. Dans ce cas, aucune interprétation particulière de la guerre ne vient suggérer un ancrage dans le présent du narrateur. Il s'agit donc de narrations ultérieures perverties, comme dans de nombreux récits de périodiques. Dans (208) *Le petit passeur*, la scène d'énonciation est exposée au chapitre premier et se situe longtemps après les événements contés dans le récit qui commence ainsi :

> « Je m'appelle Robert. Je suis vieux, maintenant. Je veux vous raconter une histoire de mon enfance (p 7). »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Ce court roman, publié dans un magazine mensuel, recourt au passé composé en lieu et place du passé simple. Rien d'autre ne le distingue d'une narration ultérieure :

> « Une nuit, j'ai entendu des bruits dans la cour. Je me suis levé d'un bond (p 7). »

o Les préférences temporelles du récit de guerre pour la jeunesse

La thèse d'Harold Weinrich qui, à la lumière des sciences de la communication, distingue dans le roman les deux sortes de narration, ultérieure et simultanée, par le niveau de détachement ou d'engagement attendu du lecteur nous semble rendre compte de manière intéressante de ce que nous avons observé dans le corpus[598]. Elle fait écho, en tout cas, aux travaux d'Erving Goffman sur l'interlocution en face à face. Weinrich décrit le récit qui use du passé simple et autorise la détente du lecteur. Il l'oppose au commentaire qui recourt au présent pour organiser la tension du lecteur. Cette conception qui prend en compte le destinataire du livre complète la vision de Benveniste qui se penchait uniquement sur l'engagement de l'énonciateur. Les deux implications sont compatibles et l'investissement de l'énonciateur révèle son intention de prendre à partie le lecteur. La vocation pédagogique ou rhétorique du livre pour enfants qui le transforme souvent en texte argumentatif ne pouvait que favoriser le déploiement de la narration simultanée.

Quelques rares auteurs jouent avec dextérité de ces nuances verbales pour créer une ambiguïté autour du narrateur dont on ne sait plus très bien s'il parle depuis l'avenir ou s'il partage le présent du lecteur. (228) *La prophétie de l'oiseau noir*, focalisé sur une héroïne s'exprimant à la première personne du singulier, est naturellement rédigé au présent ou au passé composé selon les chapitres, deux temps compatibles avec la narration simultanée. Ce type de narration correspond bien au caractère impulsif et naïf d'Alexandra, embarquée dans des aventures dont elle ne maîtrise pas les conséquences. Le récit cependant est irrésistiblement tiré vers sa fin par la numérotation des chapitres qui, en l'absence d'indices morphologiques ou syntaxiques, suggère cependant une forme de narration ultérieure. Les chapitres sont en effet numérotés à l'envers. Le roman s'ouvre sur le n°101 et se clôt sur le n°1. Le procédé, inhabituel indique deux étages de narrateurs, l'un impliqué dans le récit et ignorant de son aboutissement et l'autre, distant et informé. Cette construction invite le lecteur à considérer, dès la première page, que la fin du roman lui réserve une information qui éclairera l'ensemble du scénario. Cette information est la manière dont se réalisera la prophétie d'Alexandra qui a assisté, en vision, à la mort de son frère Tom sur un champ de bataille survolé par un corbeau noir. Tout le récit repose sur la conviction des héros et du lecteur que le destin ne peut être contrarié. La situation d'énonciation du narrateur, en dépit des feintes provoquées par le mode d'écriture du témoignage à chaud, est bien postérieure à l'action.
Dans le roman (95) *La guerre de Robert*, le choix d'un mode d'écriture théâtral entre deux états de conscience de Robert, jeune et âgé, permet un jeu subtil sur le point de vue. Toutes les répliques de Robert jeune sont rédigées au présent, elles relatent progressivement, sans vision prospective les événements tragiques vécus par l'adolescent juif. En revanche, les interventions de Robert âgé tiennent compte de son expérience postérieure. Elles sont émises depuis le temps du lecteur, 60 ans après la fin du conflit. Robert adulte s'exprime tantôt au présent, tantôt au passé composé et à l'imparfait :

> « ROBERT ADULTE – Même si nous étions en résidence surveillée, dans cette ferme, nous avons vécu deux années de bonheur.

[598] WEINRICH Harold, *Le temps*, Seuil, 1973, pp 33 et suivantes.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> ROBERT JEUNE – A l'école du village, au début, je suis rejeté comme le nouveau qui vient de la ville. Dans les bagarres, tous les garçons s'allient contre moi. Mais manier la bêche développe les muscles. Je grandis et deviens costaud.
> ROBERT ADULTE – Au bout de six mois, tu n'intéressais plus ces jeunes paysans. Hélas, en mai 1942, nous avons dû tous porter l'étoile jaune, et toi, tu ne voulais pas, tu te sentais humilié… (p 19) »

Ce double procédé, légitimé par le désir de reconstitution des souvenirs intimes de Robert, octroie au récit la possibilité de cumuler les bénéfices de la narration ultérieure et de la narration simultanée, sans recours au passé simple. Le lecteur suspendu aux informations égrainées avec parcimonie et lenteur par Robert jeune est tenu en haleine. Le danger et l'angoisse du jeune Juif sont palpables et son sort inconnu du lecteur. Mais la remise en perspective établie point par point par Robert adulte donne sens et cohérence à la narration. Dans les énoncés rétrospectifs, imputés à Robert adulte, le passé composé au lieu du possible passé simple ancre le récit dans le souvenir traumatique. C'est la blessure mémorielle qui permet la conciliation des points de vue et permet de supporter le choc répété des temporalités.

Mais dans l'ensemble, les auteurs du corpus contemporain pour l'enfance ont fait le choix exclusif soit de la narration ultérieure, soit de la narration simultanée. En fonction du poids important des clichés, ils y font fait preuve de plus ou moins d'habileté. Le héros est tantôt porté vers son destin, tantôt accablé par son expérience. Le traitement est très inégal selon le talent et les connaissances littéraires des producteurs de livres. La question du point de vue narratif révèle ici l'importance d'un comportement mimétique peu rationalisé qui donne la priorité à une narration dominée par le présent et le passé composé dans les récits de guerre : 55% des 149 ouvrages analysés en détail font usage d'un mode narratif pourtant réputé pour sa rareté, comme en témoigne ce commentaire dans un manuel :

> « Dans la narration ultérieure, position la plus classique et la plus fréquente, le narrateur raconte ce qui s'est passé antérieurement, dans un passé plus ou moins éloigné. Dans la narration simultanée, plus rare et souvent lié à un narrateur homodiégétique (en « je ») avec la perspective passant par le personnage, on a l'impression que le narrateur raconte l'histoire au moment où elle se produit[599]. »

107. <u>tableau : narrations ultérieure et simultanée dans le corpus contemporain pour la jeunesse.</u>

Procédé prédominant	Narration ultérieure	Narration simultanée
Nombre de titres	67	82
% corpus (sur 149)	45%	55%
Détail des titres	9 ; 10 ; 17 ; 22 ; 23 ; 29 ; 30 ; 33 ; 37 ; 38 ; 39 ; 44 ; 53 ; 56 ; 63 ; 70 ; 73 ; 74 ; 77 ; 87 ; 91 ; 92 ; 93 ; 97 ; 100 ; 111 ; 116 ; 126 ; 127 ; 132 ; 134 ; 139 ; 142 ; 151 ; 166 ; 173 ; 175 ; 178 ; 189 ; 190 ; 195 ; 196 ; 198 ; 200 ; 205 ; 207 ; 209 ; 212 ; 215 ; 219 ; 221 ; 225 ; 227 ; 237 ; 252 ; 265 ; 266 ; 267 ; 268 ; 270 :	1 ; 4 ; 5 ; 8 ; 13 ; 14 ; 18 ; 25 ; 27 ; 32 ; 35 ; 36 ; 42 ; 45 ; 49 ; 51 ; 58 ; 59 ; 61 ; 67 ; 68 ; 71 ; 75 ; 78 ; 81 ; 82 ; 83 ; 85 ; 90 ; 95 ; 105 ; 107 ; 108 ; 109 ; 112 ; 119 ; 120 ; 121 ; 131 ; 138 ; 141 ; 143 ; 144 ; 145 ; 146 ; 147 ; 156 ; 159 ; 160 ; 161 ; 162 ; 164 ; 168 ; 171 ; 172 ; 174 ; 176 ; 177 ; 179 ; 180 ; 192 ;

[599] REUTER Yves, *L'analyse du récit,* A Colin 2005, p 60.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

	279 ; 282 ; 284 ; 288 ; 296 ; 297 ; 298	208 ; 211 ; 217 ; 228 ; 229 ; 232 ; 241 ; 245 ; 248 ; 256 ; 257 ; 258 ; 259 ; 263 ; 275 ; 281 ; 292 ; 293 ; 295 ; 299 ; 300

Par ailleurs, l'usage stéréotypé de la narration simultanée dans les récits de guerre semble une spécialisation du marché français pour la jeunesse. Elle est beaucoup plus marquée dans les textes composés en français que dans les traductions. Les livres de fiction guerrière produits à l'étranger dans d'autres langues que le français, essentiellement en anglais, sont deux fois plus nombreux à user du passé simple.

108. tableau : traduction et point de vue narratif dans le corpus contemporain pour la jeunesse

Procédé prédominant	Narration ultérieure	Narration simultanée
Nombre de titres	67	82
Nombre de traductions	33	20
Pourcentage traduit	49,2%	24,3%

Le fossé entre textes français et traduits, quant à l'usage du passé simple, est sans doute plus important encore que le corpus ne le laisse supposer. Il est probable, en effet, que des abus de traductions n'aient masqué un écart encore plus grand. Pour prendre deux exemples de textes anglais et français que nous avons eu l'occasion de comparer, (145) et (147), il arrive en effet que le traducteur français traduise le prétérit anglais par le passé composé, effaçant la marque de la narration ultérieure.

Le choix de la temporalité narrative doit donc beaucoup à un ethos fortement stéréotypé qui, en France plus qu'ailleurs, fait la part belle au présent dans les récits guerriers. Le poids d'un héritage littéraire, reçu souvent sans nuance en provenance des récits pour adultes ou pour la jeunesse publiés juste après la première guerre mondiale, encourage les auteurs à étendre la narration simultanée à tout le texte. Quelques auteurs, cependant, jouent habilement et à petites touches des codes temporels traditionnels et même leur trouvent de nouveaux emplois.

3. Les perspectives narratives

Alors que la temporalité relevait de la voix narrative, la perspective constitue, pour Gérard Genette, un des deux modes possibles du récit, le premier étant la distance. Par mode, il faut comprendre le choix d'un filtre apposé sur l'information livrée au lecteur, d'une restriction de son droit d'accès :

> « 'Distance' et 'perspective' […]sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran[600]. »

Gérard Genette distingue trois types de perspectives, zéro, interne, externe, pour décrire le champ de vision du narrateur. En focalisation zéro, « le narrateur en sait plus que le personnage ». En focalisation interne, « le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage ». En

[600] GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 184.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

focalisation externe, « le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage [601]». Genette relève que le choix d'une perspective n'est pas forcément constant tout au long d'un même récit et qu'il est même plutôt rare de le trouver sous sa forme la plus pure. Les romans à mystère, par exemple, ouvrent volontiers la focalisation au moment du dévoilement. Les focalisations internes sont les plus susceptibles de métissages avec les deux autres types de perspectives. Les focalisations internes connaissent, par ailleurs, trois variantes, selon qu'elles concernent un seul personnage focal tout au long du récit (focalisation interne fixe), plusieurs personnages qui se succèdent dans ce privilège focal (focalisation interne variable) ou encore plusieurs personnages admis en même temps dans l'intimité totale du narrateur (focalisation interne multiple[602]). Genette note encore que la focalisation interne qui est, des trois modes possibles, la plus fréquemment utilisée, ne l'est jamais de manière totalement rigoureuse, puisqu'en bonne logique elle devrait proscrire la description extérieure du personnage central. En principe, la focalisation externe et la focalisation zéro commandent l'usage de la troisième personne, tandis que 'je' et 'il' peuvent s'accommoder de la focalisation interne. Mais dans la pratique, le roman moderne a parfois transgressé ces usages. Heureusement pour nous, le livre pour enfants, privilégient des formulations moins complexes.

Dans le livre pour enfants, le choix d'une perspective narrative peut marquer une réflexion rationnelle chez son auteur ou obéir à des conventions communes de représentation, reproduites sans effort de jugement. Ces pratiques, particulièrement intéressantes pour un sociologue, méritent d'être contextualisées avec précision dans le but de définir les valeurs de la guerre les plus courantes aujourd'hui en France parmi les producteurs de livre pour la jeunesse. Il importe de préciser notamment quels contextes guerriers entraînent quel type de restriction. Comme pour les précédentes enquêtes, les échantillons secondaires, ancien pour enfants et contemporain pour adultes, seront sollicités pour distinguer les emplois conservateurs et innovants.

- **Vue d'ensemble**

L'examen des tendances générales des trois échantillons en matière de focalisation donne un bilan contrasté.

109. tableau : focalisations dans les trois corpora (en pourcentages)[603]

	focalisation zéro	focalisation interne		focalisation externe
		avec je	avec il	
Corpus ancien pour enfants	73,3%	23,3%		3,4%
		13,3%	10%	
Corpus contemporain pour enfants	33,5%	63,1%		3,4%
		27,6%	35,5%	
Corpus contemporain pour adultes	53,3%	43,3%		3,4%
		30%	13,3%	

[601] GENETTE, 1972, p. 206.
[602] Gérard Genette mentionne ce cas rare à propos de certains romans épistoliers (1972, p 207).
[603] Des tableaux détaillés des focalisations sont disponibles en annexe 7.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La restriction extrême que constitue la focalisation externe est très faible, un peu au-dessus de 3%. Elle est également parfaitement similaire dans les trois corpora. Les auteurs de livres de guerre, quel que soit leur public et leur époque de production, partagent la même hésitation à décrire leurs personnages sans pénétrer leur conscience.
A l'inverse, le champ large apporté par l'omniscience du narrateur fait apparaître des différences notables entre les périodes est les publics du livre de guerre. Très largement majoritaire dans le livre ancien pour la jeunesse (plus de 73%), la focalisation zéro continue de dominer le roman actuel pour adultes (plus de 53%). En revanche, il ne constitue qu'un tiers des livres contemporains pour enfants.
Dans le domaine de la perspective narrative, le livre contemporain pour enfants semble donc avoir évolué de manière plus brutale que dans les autres caractéristiques que nous avons déjà examinées et ce point mérite d'être confirmé. Nous avions noté précédemment la tendance de l'édition pour enfants à accueillir des transformations plus timides et plus lentes que celles observées dans le roman pour adultes. Le livre actuel pour la jeunesse, lorsqu'il parle de guerre, donne donc la priorité à un champ moyennement restreint, centré sur l'intimité d'un seul personnage (plus de 63% des ouvrages).
Dans le cadre de cette focalisation interne, il importe de noter d'emblée un net déséquilibre entre l'intérêt porté à l'usage de la première et de la troisième personne. La particularité du traitement des focalisations dans le livre actuel pour la jeunesse a pour épicentre l'importance radicale donnée à la focalisation interne avec 'il'. Ce choix est appliqué à plus de 35% des ouvrages de jeunesse contemporain, alors qu'il ne concerne que 10% et 13,3% des autres échantillons. Quant à la focalisation interne en 'je', elle est similaire entre les deux corpora contemporains et en progression par rapport aux pratiques plus anciennes.
Pour interpréter ces évolutions, nous nous proposons donc d'explorer les valeurs associées à ces procédés restreignant plus ou moins le champ de vision du narrateur, en commençant par les catégories les plus décalées de la fiction actuelle pour la jeunesse, à savoir les focalisations externes et les focalisations internes en 'il'.

- **Valeurs des focalisations externes**

Le propre de la focalisation externe est de prétendre suspendre la capacité du narrateur à interpréter le comportement des personnages. Mais cette neutralité est une feinte et le récit ainsi envisagé répond, peut-être plus qu'un autre, à une intention et une orientation. Il nous revient de chercher quel est le rapport à la guerre des récits guerriers qui recourent à ce type extérieur de perspective.

Sur la fréquence du procédé en littérature générale, rappelons que la focalisation externe a été utilisée de manière courante par les romanciers réalistes du XIXe siècle, mais cantonnées aux ouvertures de récit. Avant la seconde guerre mondiale, les auteurs américains en ont volontiers étendu l'usage à tout le roman, inaugurant un mode d'écriture rapidement adopté en Europe. Il aurait donc été légitime d'en trouver de nombreux exemples dans nos échantillons contemporains. Il n'en est rien et nous devons comprendre pourquoi.

Le seul ouvrage de l'échantillon ancien situé dans cette catégorie ne nous livre rien de particulier sur le sens de la focalisation externe dans la fiction guerrière. Il s'agit en effet d'un abécédaire qui, même s'il présente des figures, ne comportent pas de vrais personnages.

Le seul roman contemporain pour adultes à user d'un point de vue extérieur, (A7) *Des hommes*, éclaire intensément les ressources du procédé dans un livre de guerre. Véritable roman des consciences par focalisation externe, le récit, pratiquement immobile, est installé

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

dans la confrontation entre les diverses émotions des personnages, qu'il s'agisse des gens du village français, des soldats pendant la guerre d'Algérie, des Arabes qu'ils rencontrent. Le réseau de ces émotions reconstituées, plutôt que lues, par le lecteur et suggérées par le narrateur dans le désordre finit par produire un destin douloureux parce que diffus, celui d'un héros marginal et souffrant.

Dans le corpus contemporain pour la jeunesse, les exemples de focalisation externe concernent essentiellement des albums pour la toute petite enfance. Un album en use, de manière classique en ouverture du récit, avant de l'abandonner au profit d'une focalisation interne. (32) *Champion* ne se distingue pas le jeu des points de vue, mais davantage par l'usage de la deuxième personne en place de la troisième ou de la première. Le narrateur feint de s'adresser à son personnage, le boxeur Young mort en camp de concentration, sur un mode vibrant qui est celui du discours plus que du récit. Les deux premières pages de texte, un texte très court, sont à la troisième personne du singulier et servent au narrateur à présenter de l'extérieur son personnage, comme ceux de ses adversaires :

> « Young a 32 ans. »

Puis le narrateur tente de deviner ses pensées :

> « Je te vois, Young, sur ce ring, face à ce géant nazi. […] Je t'imagine fixer ces yeux. »

Enfin le narrateur s'efface au fur et à mesure que la tension augmente, laissant le lecteur dans l'intimité des pensées du boxeur :

> « Ta mère n'allait jamais voir tes combats […] Et aujourd'hui, au soir de ta vie, tu la cherches partout. […] Tu as vu ton dernier adversaire et ta peur est partie. »

Le regard distancé du narrateur sur la guerre, dans les albums entièrement narrés en focalisation externe, permet d'en souligner l'absurde et le ridicule. Il créé également une position confortable non partisane. Le résultat, cependant, tend à la répétition et la simplification comme dans les deux albums (97) *La guerre des cloches* et (189) *Noirs et blancs.* Dans le premier, la focalisation externe du narrateur lui apporte une distance confortable à l'égard de tous les protagonistes, mais sa neutralité reste artificielle. Dans le texte, comme dans l'image, les deux camps opposés sont systématiquement identiques. Dans le second ouvrage, l'auteur-illustrateur traite avec le même détachement les éléphants blancs et les éléphants noirs. La construction spatiale binaire des images le maintient à égale distance des deux camps tout en privant les acteurs de crédibilité et de sensibilité. (8) *Am stram gram* fait preuve de plus d'habileté. Le texte de l'album qui se limite à celui de la comptine ne comporte pas de signifiés. Il aligne des phonèmes riches en assonances et en allitération dans un ensemble convenu auquel l'enfant ne cherche pas de signification. La position du narrateur doit donc être déduite uniquement de l'image qui porte seule la responsabilité du récit. Or les illustrations de cette guerre entre trois rois-chevaliers ne privilégient pas un personnage ou un autre, laissant au lecteur une impression de distance et d'impartialité, propre à la focalisation externe.

L'album (1) *10 petits soldats* sort complètement du lot. Il est en focalisation externe, mais dépasse l'usage de cette perspective tel que nous l'avons perçu dans les autres albums pour les très jeunes enfants. Il suggère d'abord, et sans grande originalité, le non-sens de la guerre. Puis la narration bascule. La fin de l'album établit de manière visible les deux niveaux narratifs du récit pour insister sur l'incompréhension du narrateur :

> « 2 petits soldats de rien du tout vont je ne sais plus où. Je ne sais plus pourquoi. »

Le lecteur découvre deux pages plus loin, à la dernière page de l'album, que ce « je » est en fait l'un de ces deux derniers soldats. La focalisation externe devient alors intime, sans changer l'interprétation sur l'absurdité de la guerre. Après avoir enterré son camarade, le

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

narrateur se retrouve seul face à un ennemi terrifiant. Il abandonne alors son arme et son uniforme et retrouve son identité :

> « J'enlève mon bel uniforme rouge et mon grand chapeau noir. Je les dépose près de mon fusil. Et je m'en vais. »

Le changement de focalisation organise la chute du livre. La focalisation externe est associée subtilement à la contrainte militaire qui déshumanise.

La focalisation externe met en scène un narrateur handicapé, incapable de la moindre intelligence des situations auxquelles il assiste. Face à l'absurdité ou l'horreur de la guerre, cette stupidité, loin d'être humiliante, est un certificat d'intégrité morale. Elle disqualifie l'objet plutôt que le sujet du regard. Mais le roman de guerre du XXe siècle a popularisé ce modèle de narrateur aveugle, sous la forme privilégiée de la focalisation interne, plutôt qu'externe. Jean Kaempfer parle à ce sujet de « promotion de l'incompétence » :

> « C'est à des *idiots* que les récits de guerre modernes aiment à confier l'exclusivité du témoignage[604]. »

Tout porte à croire que la prégnance de ce modèle narratif centré sur une conscience hébétée a supplanté, dans les récits de guerre, qu'ils soient d'enfance ou destinés à l'adulte, les potentialités similaires, voire supérieures, de la focalisation externe.

o Valeurs des focalisations internes en 'il'

Dorrit Cohn fait de la focalisation interne à la troisième personne qui s'est fait une place de choix dans le roman depuis le XIXe siècle un des « marqueurs essentiels de la fictionalité »[605]. Cette perspective s'est immiscée avec éclat dans la fiction guerrière avec *La chartreuse de Parme*, roman dans lequel la confusion de la bataille de Waterloo est perçue à travers le regard perplexe et unique de Fabrice. C'est en effet le sens de l'absurde dans la guerre qui a fait le succès de ce point de vue dans les récits de bataille au XXe siècle. Les héros de romans de guerre sont légion à pouvoir reprendre à leur compte la déclaration d'un personnage de Céline dans *Le voyage au bout de la nuit*, publié pour la première fois en 1932 :

> « La guerre, en somme c'était tout ce que l'on ne comprenait pas. »

De fait, l'effet majeur de cette perspective restreinte dans une fiction guerrière est de susciter l'image d'un protagoniste « exténué de sa vie psychique propre » dans un contexte inhumain, comme l'exprime si justement Jean Kaempfer[606].

Cette expérience intime du sens de l'absurde est présente dans le corpus contemporain pour les jeunes, même dans les albums pour tout-petits. Nous retrouvons les héros faussement idiots de Kaempfer dans (211) *Le petit soldat qui cherchait la guerre.* Le narrateur partage l'intimité du chat Eustache, soldat naïf et peu averti. Plein de bonne volonté et très influençable, il est d'abord prêt à reprendre le combat, comme on le lui a enseigné. Il se laisse détourner de ce projet par les personnes qu'il rencontre et qui vilipendent la guerre, sans opposer beaucoup de résistances à leurs critiques. La plongée du narrateur dans les pensées d'Eustache n'offre donc pas au lecteur le spectacle d'un véritable conflit de devoirs, mais suffit à imposer une vision détestable de la guerre. Le héros de (190) *Le nuage bleu* n'est pas stupide, mais il ne comprend rien aux hommes. Le lecteur ne pénètre que les pensées du nuage dans cet album où ce phénomène météorologique intervient pour ramener la paix parmi les hommes. Le regard focalisateur étroit du narrateur le maintient à distance des différents belligérants, les blancs, les noirs, les jaunes, comme les rouges, sans pour autant donner à

[604] KAEMPFER, 1998, p 190.
[605] COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, Seuil, 2001, chapitre 2.
[606] KAEMPFER, 1998, p 9.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

comprendre leur comportement agressif. De fait, le nuage garde, moralement et physiquement, une position de surplomb, spatial et moral, sur les acteurs en conflit. Sûr de son propre jugement, il ne pénètre pas leur logique et n'éprouve pas leurs arguments. Il ne privilégie personne, c'est vrai, si ce n'est lui-même.

Dans certains textes, la focalisation interne à la troisième personne semble une facilité d'écriture, plus qu'un choix réfléchi, indiquant la force conventionnelle de ce procédé auprès des producteurs de livres pour enfants. Cette perspective narrative vient parfois en contradiction avec la déclaration d'intention explicite de l'auteur et de l'éditeur, comme dans (171) *La marraine de guerre.* Le narrateur centre son approche sur les actions et les sentiments d'Etienne, poilu de 22 ans. Le roman comporte également plusieurs lettres écrites par Etienne ou par sa marraine de guerre, mais leur lecture est toujours introduite dans le scénario par le personnage d'Etienne. Il ne s'agit donc pas du tout d'un roman épistolaire, même si l'éditeur a voulu en valeur cette dimension très valorisée de la lettre de poilu sur le thème de la Première Guerre mondiale. L'illustration de couverture montre une jeune fille de profil devant un texte de lettre. Quant à la quatrième de couverture, elle cite un passage d'une des lettres du soldat, assorti du commentaire suivant :

> « La correspondance d'un jeune poilu et de sa marraine de guerre dans l'enfer des tranchées, entre 1916 et 1918. »

La focalisation interne constitue un artifice narratif efficace pour créer des zones d'ombre et maintenir le suspense. Le procédé a connu un grand succès dans le roman policier qui joue volontiers de l'ignorance du héros focalisé pour retarder le dévoilement de l'énigme. Mais, dans le cas de livres de guerre, dominés par des actions violentes, ce choix peut se révéler une contrainte difficilement compatible avec la cohérence de l'intrigue. C'est la faiblesse du roman (293) *La vengeance d'Arnaud.* Le choix d'un narrateur focalisé sur la conscience d'Arnaud contraint l'auteur de ce roman extrêmement fertile en péripéties à infliger à son personnage principal un parcours acrobatique lui permettant d'assister à toutes les phases du scénario. Le résultat frise parfois l'invraisemblance. Par ailleurs, le rythme très soutenu de l'action laisse peu de place à l'évocation des sentiments ni à la réflexion sur l'événement. Les potentialités en ce domaine d'un narrateur focalisé sur un personnage ne sont donc pas exploitées. Le personnage d'Arnaud prend pitié des souffrances endurées par les paysans, mais ne prend pas réellement parti entre le régent de France, le roi de Navarre et le prévôt des marchands parisiens. Il n'est intéressé par le combat collectif que dans la mesure où il lui permet d'exercer sa vengeance personnelle.

La focalisation interne peut provoquer des problèmes de registre quand le personnage focalisé est un jeune enfant. Emmanuel Bourdier emprunte la voix et les pensées du jeune Augustin pour dévoiler peu à peu au lecteur les comportements des villageois berrichons de (68) *Entre les lignes*. Ce point de vue le contraint à donner à son petit héros une personnalité un peu irréelle pour un si jeune garçon : mûre, modérée, intelligente, tolérante.

Mais le plus souvent, ce type de perspective parvient à créer un effet de réel convaincant, comme dans (141) *J'irai avec toi par mille collines.* L'auteur a choisi une position de narrateur focalisée sur la petite Jeanne dont elle parle à la troisième personne, sauf dans les passages introductifs des chapitres où la mère adoptive et auteur du texte tutoie Jeanne. Ces deux perspectives narratives sont clairement distinguées dans l'édition française par une police de caractère différente. Le récit rwandais, manié entièrement par le personnage focalisé, est d'une grande cohérence d'énonciation. La situation conflictuelle et les massacres qui s'ensuivirent sont racontés à travers les pensées d'une fillette de huit ans qui n'a qu'une

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

compréhension très partielle des événements, créant une impression de véracité et avivant la tension. Le regard d'un narrateur qui a choisi son camp demeure cependant très sectaire.

La focalisation interne sur un personnage prenant part à un conflit provoque le risque d'une lecture partisane de cette confrontation. L'auteur pour la jeunesse, généralement très conscient de cet écueil, doit donc inventer des solutions. La plus courante et la moins habile réside dans la personnalité généreuse et altruiste de son personnage. C'est le cas de (179) *Mon ennemi, mon amour*. L'attention du narrateur est centrée sur la personne de Lou, la jeune cousette parisienne qui tombe amoureuse du soldat prussien qu'elle soigne à l'hôpital. Le procédé ne nuit pas pourtant à l'expression de la pluralité des points de vue, car l'auteur a imaginé avec Lou un personnage attentif à tous. Elle écoute les propos des uns et des autres et questionne sans cesse ses sentiments contradictoires. Elle absorbe les tensions qui l'environnent et nous les restituent. Elle incarne donc une conscience idéale, ouverte à autrui, tolérante et capable d'empathie. L'absence de défauts chez Lou nuit bien un peu à l'effet de réel, mais l'objectif évident de l'auteur est sauf : dénoncer les préjugés nationalistes.

Face à cette difficulté majeure, deux auteurs ont fait preuve d'ingéniosité. Ils ont imaginé des héros qui pouvaient changer de camp au cours du scénario, sans être pour autant des traîtres. Il s'agit de (37) *Cheval de guerre* et de (85) *Gisella et le Pays d'Avant*.

Dans le premier de ces romans, le narrateur emprunte exclusivement les pensées du cheval Joey. Le procédé, cependant, n'implique aucun parti pris. Joey, cheval mobilisé en Angleterre, traverse en effet les lignes ennemies au cours d'un assaut de cavalerie particulièrement audacieux et se trouve prisonnier de guerre chez les Allemands. Il passe ainsi une partie de la guerre dans le camp allemand, évacuant les blessés vers l'arrière, puis affecté dans une unité d'artillerie où il tire un canon. Il partage ainsi l'intimité des combattants des deux bords qui lui font volontiers leurs confidences. Il y est aidé par sa parfaite compréhension de toutes les langues humaines. Des deux côtés, il rencontre des hommes de bien et des gens moins sensibles. Coincé par les réseaux de barbelés dans le no man's land qui sépare les lignes, il provoque même un moment de fraternisation entre les combattants. Emus par le danger que court le cheval, un soldat allemand et un soldat britannique prennent l'initiative de faire cesser les tirs en agitant un drapeau blanc pour venir le sauver. Plutôt que de se battre pour en prendre possession, ils le tirent au sort et échangent des propos amicaux. L'Allemand perd :

> « Le cheval est à toi, prends en soin, camarade ! […] Dans une heure ou deux, nous ferons tout notre possible pour nous entretuer. Dieu seul sait pourquoi et encore, je crois qu'il l'a peut-être oublié lui-même. Adieu Gallois ! On leur a montré, hein ? On leur a montré que n'importe quel problème peut se résoudre entre les gens, pour peu qu'ils se fassent mutuellement confiance. (p135) »

Dans le roman fantastique (85) *Gisella et le Pays d'Avant,* bien que Mordicai Gerstein ait choisi d'identifier le narrateur et le personnage de la petite Gisella, le texte ouvre largement à la pluralité des points de vue. Le fait que Gisella et la renarde Flamme échangent leurs natures et se transforment l'une en l'autre donne le ton à ce récit de guerre où il n'y a finalement ni bons, ni méchants. Gisella, devenue renarde, embrasse peu à peu la nature animale. Elle découvre avec surprise qu'elle aussi aime chasser et tuer, qu'elle ne peut résister à l'appel du mâle qu'elle sent dans la forêt proche. La force de la nature et la loi de l'espèce s'imposent à elle, comme elles déterminent les humains dans leurs conduites violentes. Forte de cette expérience, Gisella s'avère incapable de juger et condamner les princes, responsables de la guerre. Les catégories de la morale sont impropres à l'évaluation de l'homme dans la guerre, suggère ainsi l'auteur qui ne s'est pas départi de sa focalisation interne.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Cette perspective narrative est souvent exploitée dans la littérature jeunesse à visée éducative et moralisatrice, car elle facilite la conception du livre de fiction comme situation-problème. Les exemples de ce type de contexte abondent dans le corpus. Le roman (75) *Le fils du héros* est l'un d'eux. Dans la conscience innocente du jeune Valentin, deux points de vue opposés sur la première guerre mondiale qui vient de s'achever se heurtent. Il y a le discours officiel, entendu à la maison, à l'école, dans le village, des mots qui parlent de patriotisme et d'héroïsme. Puis il y a les souvenirs horribles du déserteur qui vit caché dans le vieux moulin. Confronté à ces contradictions, Valentin peine à se faire une opinion. L'intensité dramatique est à son comble, lorsque Valentin découvre que son père, qu'il considérait, à l'instar de tous au village, comme un héros et dont il a reçu la croix de guerre à titre posthume, son père est en fait le déserteur du moulin. Valentin est alors sommé de choisir entre les deux discours. Il doit lui signifier s'il accepte qu'il revienne vivre auprès d'eux ou s'il souhaite qu'il disparaisse. Le dilemme de l'enfant, s'il paraît ouvert dans la fiction, est conclu sans surprise pour le lecteur dans le sens le plus attendu : la dénonciation du bellicisme de 14-18.

Un point de vue restreint donne la primauté à l'individu sur le groupe et répond parfaitement, en littérature de jeunesse, à une conception répandue aujourd'hui dans les pays riches d'un enfant voulu pour soi ou pour sa famille étroite, plutôt que pour une vaste communauté. Le roman (288) *Urgence* mérite d'être lu dans ce contexte. L'attention est centrée sur le personnage de René, le père du garçon atteint de méningite et qui doit se battre pour trouver de la pénicilline. Le procédé de focalisation convient bien à ce roman qui place un drame personnel au-dessus du péril collectif. Le sort de son fils mourant paraît, en effet, à René infiniment plus important que les événements qui accompagnent la fin de la Deuxième guerre mondiale. L'auteur insiste sur la tension qui s'installe entre les émotions collectives liées à la guerre et le vécu personnel de certains acteurs. Presque tous se réjouissent de la fin des combats, sauf René et l'Amélie, la femme collabo, dont la vie bascule dans le cauchemar. Christian Grenier joue de ce décalage entre l'individu sujet et le reste du groupe social. Il oppose des valeurs individualistes aux valeurs solidaires ou altruistes, conventionnellement mises en avant dans les récits de guerre :

> « Une ambiance d'émeute et d'euphorie. Pour tous ces gens, la guerre était finie. Pour René, une autre guerre commençait. Contre le temps. Contre la mort. Durant toutes ces années d'occupation, René n'avait jamais accompli d'acte héroïque. Ses seules audaces, à l'imprimerie, s'étaient bornées à la complicité et au silence. Il n'avait fait dérailler aucun train, participé à aucun sabotage, tué ni blessé aucun occupant allemand. C'est à l'instant où le conflit s'achevait qu'il allait devoir faire preuve de rapidité, d'imagination, de témérité. Pour sauver non pas son pays mais un bien qui, aujourd'hui, lui paraissait plus précieux encore (p 32). »

Récits confinés et subjectifs, ces textes apparaissent conçus comme contrepoint aux récits collectifs, parfois héroïques, que l'on imagine narrés de préférence par un intervenant omniscient. Aisément réalistes, pour peu que l'auteur prenne garde à la cohérence du scénario et du registre, ces visions intimistes, tout en répétant l'horreur de la guerre, s'intègrent sans difficultés dans la littérature d'éducation, l'un des pentes naturelles du livre pour la jeunesse. Ce segment du livre de guerre pour les jeunes, pour développé qu'il soit, ne constitue donc pas un terreau d'inventions. Ces récits, souvent convenus et moralisateurs, parlent de personnages en proie à des crises de conscience résolues d'avance par les auteurs. A quelques exceptions près, la focalisation interne incline au récit monologique et évacue une véritable confrontation des points de vue. Il convient de se demander, dès lors, si le passage à la première personne suffit à modifier les usages de la focalisation interne dans la fiction guerrière pour les enfants.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- **Valeurs des focalisations internes en 'je'**

Cette perspective intime à la première personne du singulier occupe une place croissante dans la fiction guerrière. Elle concerne environ 13% des livres anciens pour la jeunesse, plus de 27% du corpus contemporain pour enfants et 30% des romans de notre échantillon pour adultes. Elle s'applique, dans les livres de guerre actuels pour enfants, à plusieurs genres littéraires : le théâtre, le journal intime et le roman autobiographique. Elle exalte, dans tous les cas, la fonction de témoin du fait guerrier et la valeur du ressenti subjectif. Elle promeut la vraisemblance comme principale qualité littéraire, en référence à la tradition du récit autobiographique. Nous allons tenter d'apprécier les conséquences de ces choix narratifs sur la représentation de la guerre.

Il serait aisé de rétorquer à ce qui précède que la focalisation interne en 'je' ne peut être évitée au théâtre, pas plus que dans les phases dialoguées du récit romanesque. Nous sommes tentée de saisir le problème sous un autre angle. Il convient de relever tout d'abord que le thème guerrier est très présent dans le répertoire théâtral contemporain pour l'enfance, alors que celui-ci est en général bien restreint. Si la guerre s'invite si volontiers sur les tréteaux montés pour les tout-jeunes, ne serait-ce pas justement par l'attrait de la focalisation intime à la première personne pour qui veut évoquer la guerre ? Par exemple, sur les six pièces écrites pour l'enfance par le dramaturge Jean-Claude Grumberg, certes marqué dans sa vie personnelle par le souvenir de la Shoah, une seule, *Mange ta main*, ne se réfère pas à la guerre. Sur les cinq pièces guerrières de Grumberg, deux seulement traitent d'ailleurs de la persécution des juifs, *Le petit violon* et *Le petit chaperon uf*. C'est donc bien la guerre en général qui intéresse cet auteur quand il s'adresse aux enfants. L'illusion théâtrale lui permet de créer des personnages de témoins dont le regard naïf et ironique (ce sont soit des enfants, soit des animaux) déconstruit les logiques guerrières et en dénoncent le scandale, comme c'est le cas, dans notre corpus, avec (109) *Iq et Ox,* (172) *Marie des grenouilles* et (174) *Pinok et Barbie.*

Journal intime et roman autobiographique diffèrent de la définition stricte donnée par Philippe Lejeune à l'autobiographie :

> « le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[607]. »

Le véritable récit autobiographique repose sur l'équation suivante :

auteur = narrateur = protagoniste

La fiction autobiographique applique en revanche l'équation :

auteur ≠ narrateur = protagoniste

Dans un tel récit, l'effet de réel est pourtant considérablement plus important que dans un roman courant, fondé sur le schéma :

auteur ≠ narrateur ≠ protagoniste

En dépit des précautions prises par Philippe Lejeune pour poser des définitions claires, les réactions des lecteurs révèlent la porosité de la frontière entre récit et roman autobiographiques. Dans notre échantillon de fiction guerrière pour la jeunesse, établi à partir des listes de sept prescripteurs contemporains, se mêlent les deux types de textes. Nous y trouvons d'authentiques autobiographies, comme (70) *Escadrille 80* qui adopte la forme classique des mémoires de guerre. Le récit, illustré par des photos personnelles de l'auteur, est clairement personnel. Le n°120, *Le journal de Zlata,* s'inscrit clairement dans cette veine. L'effet documentaire a d'ailleurs été renforcé par l'éditeur par la reproduction, en guise

[607] LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 2004, p. 10.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

d'illustration, de pages du vrai journal de la jeune fille. Ces autobiographies voisinent avec des histoires totalement imaginaires, comme (119) Le journal d'Adèle, un journal entièrement fictif.

La part de vécu personnel dans le roman autobiographique peut être considérable, sans interdire d'importants décalages, comme dans (127) *L'ami retrouvé* qui prend la forme d'une autobiographie fictive. Les mémoires de Hans, le lycéen juif de Stuttgart, parti se réfugier à l'âge de 17 ans chez des cousins new-yorkais, sont inspirées par la vie de l'auteur, mais ne s'y conforment pas totalement. Le romancier, Fred Uhlman, a bien quitté l'Allemagne dans les années 30, il a, comme son personnage, perdu sa famille dans l'holocauste, il a bien été avocat comme lui. Mais Fred Uhlman était adutle au moment de son départ et il s'est installé à Paris, puis en Angleterre. Le récit tire pourtant de l'usage de la première personne une impression réussie de sincérité. Ce choix narratif s'accorde, en outre, à la personnalité de Hans, jeune adolescent idéaliste, modelé par le romantisme allemand. Il permet à l'auteur de décrire une guerre de l'intime.

Ce jeu sur la sincérité qui est à la base de ce que Philippe Lejeune nomme « le pacte autobiographique » liant par la confiance auteur et lecteur, autorise des registres de langue très éloignés des normes habituelles. (168) *La maison vide* est un livre de révolte dont la violence ne pouvait s'exprimer qu'à la première personne en focalisation interne. David, le jeune adolescent juif, qui survit seul à l'horreur de la Shoah, sait qu'il est injuste avec les gens qui tentent de l'aider, mais la partialité de son point de vue sert à dire la profondeur de sa souffrance. Il avoue après coup à la voisine qui l'a protégée de la rafle :

> « Je regrette, madame Bianchotti, d'avoir tout saccagé dans la chambre de votre fils mort où vous m'aviez enfermé, d'avoir cassé le crucifix et déchiré la photo de Bernard, d'avoir ouvert la fenêtre et d'avoir hurlé qu'on me rende mes parents (p 82). »

Il n'est plus très sûr, non plus, avec le recul, que les prêtres qui l'ont caché cherchaient vraiment à le convertir au catholicisme. Peut-être n'était-ce qu'une façade pour le protéger. Mais sur le moment, cela a déchaîné sa violence :

> « Je suis peut-être injuste. Je vous charge peut-être d'intentions que vous n'aviez pas. Mais je ne sais sur qui faire tomber la foudre (p 89). »

Philippe Lejeune a noté combien le genre autobiographique était contraint. Puisque le récit ne fonctionne que s'il s'acquiert la confiance du lecteur, il doit être particulièrement vraisemblable[608]. Certes, la prétention autobiographique peut créer une impression de réel, mais, à l'inverse, elle repose sur un pari, celui de paraître réel au lecteur. C'est un cercle dangereux qui contraint le récit autobiographique qu'il soit personnel ou fictif à se couler dans des conventions narratives strictes. Pour reprendre la terminologie goffmanienne, l'autobiographie doit respecter absolument l'attente du lecteur, les cadres de son expérience en matière autobiographique. Pour cette raison, le récit, comme le roman autobiographique, est peu novateur. Nous avons recherché des exemples de ces contraintes liées à la vraisemblance du récit personnel.

La nécessité d'organiser la scène de recueil du témoignage est susceptible d'alourdire le récit. (138) *L'étoile d'Erika* est constitué par deux récits à la première personne du singulier, dont l'un est enchâssé dans le premier. Une première voix narrative explique sa présence dans une rue en Allemagne et la rencontre d'Erika. La deuxième voix est celle d'Erika qui se met à raconter son histoire personnelle. Cette superposition de deux témoignages en focalisation interne /je a pour ambition d'affirmer la réalité du récit.

[608] LEJEUNE, 2004, p 35.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Les marqueurs du temps réel, introduits dans le récit à fin d'authentification, peuvent l'étouffer comme ils étouffent (180) *Mon journal de guerre.* Le recours au genre du journal est bien introduit dans ce roman où la prise de parole est une péripétie intégrée dans le scénario. Le père, prisonnier de guerre, redoute le moment où il va retrouver son fils. Pour combler les années qu'ils n'auront pas partagées, il propose à Thomas une idée : ils vont tenir un journal chacun de leur côté et, à la libération, ils les échangeront. En dépit de cette introduction soigneuse, le roman manque de réalisme. Thomas s'exprime au quotidien et à la première personne, mais ses confidences sont, pour l'auteur, prétexte à convoquer des notions à valeurs historiques et documentaires qui privent son personnage de vitalité.

Il est parfois difficile de maintenir l'usage d'un narrateur limité à une seule conscience lorsque l'on cherche à produire un récit à la fois intelligible et intéressant. (195) *On se retrouvera en fait la triste expérience. Le narrateur* se coule dans l'intimité du petit Viktor qui raconte ses souvenirs au passé et à la première personne. Les événements du récit guerrier sont vraisemblables, mais peu palpitants. L'implication de l'enfant reste limitée. Le narrateur ne voit ni combats, ni les combattants. Il a passé l'essentiel de la guerre sur la route de l'exil et dans un camp de refugiés, selon un parcours plausible pour un enfant croato-bosniaque, mais peu romanesque. Pourtant, la focalisation interne qui connaît toute l'aridité de l'exercice glisse par moments vers la focalisation zéro. Il est peu cohérent, par exemple, que Viktor complète la description de ses gestes et le rapport de ses échanges verbaux par des annotations de présentation. La vraisemblance du récit est amoindrie lorsqu'il précise l'âge de sa sœur et le sien, à la première page :

> « J'ai jeté un regard de pitié. Elle n'a que cinq ans et ne sait pas grand-chose. Moi j'ai huit ans et j'en sais beaucoup. »

Ce type de perspective impose à l'auteur qui s'intéresse à un personnage très différent de lui-même un décentrement parfois délicat à réaliser et qui peut échouer, comme dans (258) *Soliman le pacifique.* Le héros de cette histoire, pleine de bons sentiments, a beau s'exprimer à la première personne du singulier, il peine à convaincre. Créé par un auteur français, très éloignée du terrain géopolitique et des réalités culturelles qu'elle a choisis pour cadre de sa fiction, le petit Soliman ressemble à un adolescent français prospère plus qu'à un jeune palestinien soumis aux privations, à l'inquiétude du lendemain et à l'enfermement. Son pacifisme même paraît peu crédible. Il est cependant au cœur du projet de l'auteur qui déclare dans un post-scriptum :

> « Comme Soliman, je veux croire à la paix entre Israéliens et Palestiniens. Une vraie paix, juste pour tous, où chacun a sa place et respecte l'autre. C'est la seule issue, on le sait bien. »

Il ne faut donc pas s'étonner que Soliman, dans cette fiction, soit plus un programme qu'un personnage doué d'autonomie et d'épaisseur.

Il n'est pas étonnant que la fiction autobiographique soit rafraîchissante quand elle trahit ouvertement la réalité et transgresse le pacte de confiance cher à Philippe Lejeune. Parmi ces détournements des conventions autobiographiques, se trouvent nombre de récits qui proclament leur droit à l'imaginaire, comme (63) *Les enfants de la lune.* Le témoignage à la première personne du jeune Adrien est, comme la seconde guerre mondiale, un argument réaliste qui vient donner de la vraisemblance au récit de *fantasy,* centré sur le sort de lutins et de leur monde parallèle. Ce sont là des procédés courants de la littérature fantastique et de science-fiction. La tournure autobiographique et le contexte historique guerrier donnent un ancrage dans la réalité à une fiction peu crédible. (228) *La prophétie de l'oiseau noir* appartient au même courant. Le 'je' de la narratrice tente de donner quelque crédibilité à ce roman fondé sur une situation peu vraisemblable, celle d'une jeune fille douée du don de

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

prévoir la mort des gens. L'auteur s'est astreint à limiter la vision de la guerre de son personnage à son expérience d'infirmière, à l'arrière, puis sur le front. Elle décrit donc en détails le sort des blessés et victimes des combats, mais pas les combats eux-mêmes. Il semble qu'elle ne rencontre que des soldats britanniques. Le n° 175, *Mémoires d'une vache* constitue un cas limite, dans la mesure où l'effet de réel obtenu par le recours à un narrateur à la première personne du singulier, typique des récits autobiographiques en focalisation interne, est contredit par la raison du lecteur qui revient régulièrement refuser de considérer une vache comme un témoin vraisemblable. Toute l'habileté et le charme du roman résident dans ce jeu. Même programme pour (145) *L'incroyable histoire du poisson dans sa bouteille,* un roman au titre programmatique. Dans ce récit poétique, le lecteur se laisse écarteler à plaisir entre invraisemblance et confiance. Le récit est complètement dépourvu de contexte historique ou géographique au point que l'on ne sait sur quel continent se situe l'action. L'atmosphère pourrait verser à chaque instant dans le fantastique avec ce poisson qui ne cesse de rétrécir, la conviction du lecteur ne repose que sur la force du témoignage imposé par la première personne du narrateur en focalisation interne.

Peu pratiquée avant la seconde guerre mondiale dans le livre de guerre pour enfants, la focalisation interne à la première personne s'est développée en littérature de jeunesse et en littérature pour adultes sur le thème guerrier, à la suite du succès considérable du journal d'Anne Franck. Ce courant du livre actuel pour enfants se trouve étriqué entre la nostalgie du conteur attachée au témoignage de cette célèbre jeune fille et le poids particulier des conventions fondant le genre autobiographique et son obligation de vraisemblance.

- **Valeurs des focalisations zéro.**

Le choix d'un narrateur omniscient est susceptible d'apporter plus de liberté aux auteurs. Voyons de quelle manière ils en usent dans leur rapport à la guerre.

C'est un procédé narratif qui permet de rendre compte de la réalité éclatée d'un théâtre de guerre moderne et des conséquences d'événements militaires éloignés géographiquement. Le message principal du roman (173) *Mathilde, Jean, Paul et les autres : printemps 44* est d'avertir le lecteur qu'il ne faut pas se fier aux apparences, qu'il y a des bons et des méchants dans les deux camps, que les plus courageux n'ont pas forcément l'air de l'être beaucoup…etc. L'auteure a fait choix d'un narrateur pénétrant plusieurs consciences, notamment celles des adolescents, amis de la jeune Mathilde. Mais le procédé n'est pas utilisé pour aider à relativiser les points de vue. Il s'agit plutôt d'une commodité narrative qui permet de relater des scènes éloignées et distinctes les unes des autres. La focalisation zéro constitue également une facilité pour raconter des histoires étirées dans le temps. Avec l'album (209) *Le petit royaume,* l'omniscience du narrateur permet de décrire l'histoire du lieu sur plusieurs générations. Le procédé n'est pas utilisé pour multiplier les points de vue. Les actions de guerre sont d'ailleurs menées contre un ennemi qui n'est ni visible dans l'illustration, ni mentionné dans le texte.

Accessoirement la focalisation zéro peut servir à faire ressortir le côté tragique des destinées soumises à un aveuglement dont le lecteur est exempt. Le narrateur de (*147) L'Odyssée d'un chat noir* perce les pensées de presque tous les personnages, la chatte y compris. Le procédé met en valeur l'isolement des personnages, leur difficulté à communiquer entre eux. Il souligne le caractère tragique des destinées tant humaines qu'animales, car le sens de la destinée de chacun échappe aux autres. Les vies semblent briser par la guerre et son caractère absurde. Il en va ainsi du couple formé par Florence, minée par l'angoisse, et Geoffrey, le

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

pilote de la RAF, aigri par les combats. Lorsque la chatte noire retrouve Geoffrey après des années de séparation, Geoffrey croit la reconnaître pour se convaincre finalement qu'il s'agit d'un autre animal. Le lecteur et le narrateur sont seuls à savoir la vérité et à prendre la mesure de ce miracle.

L'omniscience du narrateur reste le plus souvent partisane, limitée à un petit groupe de personnes appartenant au même camp. Dans (13) *Baraquement 18, lit22 : que la fête commence !*, Aucun soldat allemand n'est mentionné dans l'album. Les soldats anglais qui viennent libérer les femmes et les enfants du camp de concentration sont cités dans le texte, mais non représentés par l'image. L'attention omnisciente du narrateur est limitée aux détenus. La longueur plus importante du texte dans le roman (38) *Cheval-soleil* ne suffit pas au narrateur pour embrasser les deux camps en conflit. L'attention du narrateur est dispersée entre plusieurs personnages, humains ou animaux, indiens ou américains, mais ne concerne pas un seul soldat américain, seulement des cow-boys inoffensifs. Dans le n° 237, *Riki, un enfant à Jérusalem*, le décentrage obtenu par le recours à un narrateur capable de s'infiltrer dans toutes les consciences ne contribue pas particulièrement à confronter les positions prises par les belligérants, dans la mesure où tous les personnages sont des Juifs. Les ennemis de l'enfant, qu'ils soient Anglais ou Arabes, n'ont pas voix au chapitre. De même, le narrateur omniscient de (35) *la charge de la brigade des souris* ne nous donne pas à connaître les sentiments et émotions des chats, ennemis des souris.
La position partisane du narrateur est une situation peu rationalisée et peu contrôlée, ce qui explique qu'elle puisse basculer brutalement, y compris avec les mêmes personnages. Elle révèle l'existence d'une zone taboue qui concerne l'intimité agressive de l'ennemi. La plupart des auteurs évitent de justifier dans une vision subjective la violence de l'ennemi de leur protagoniste. L'ennemi ne voit ses sentiments exprimés que s'il dénonce la guerre. (107) *Il s'appelait… le soldat inconnu* bénéficie de l'éclairage d'un narrateur omniscient qui éclaire presque tous les personnages du roman. Le procédé cependant sert peu à rapprocher les points de vue des belligérants, car les Allemands font partie du décor plus que de l'intrigue. Deux passages pourtant permettent à l'auteur d'introduire un soldat allemand plus étoffé, notamment celui qui raconte le premier corps à corps de François avec un ennemi. Pendant les deux pages que dure le duel dans la tranchée, le narrateur décrit de l'extérieur les gestes de l'Allemand et reproduit ses paroles, tandis qu'il nous livre les pensées de François. Pourtant le dernier paragraphe où le Français entreprend de protéger la vie de son prisonnier rétablit le narrateur omniscient dans son pouvoir. Dans ce moment de muette fraternisation, il ne se prive pas de scruter les âmes des deux soldats :

> « Les jeunes gens, assis l'un en face de l'autre, l'un se tenant l'épaule, l'autre le bras, se dévisagent fixement. Ils n'ont pas besoin de parler pour se comprendre (p 83). »

La focalisation zéro n'est utilisée que partiellement et dans le seul but d'étoffer les faire-valoir du protagoniste, comme dans (116) *Jeanne d'Arc*. Pour ce roman intimiste qui introduit le lecteur dans les sentiments de Jeanne, Michael Morpurgo a fait le choix d'une position omnisciente. Le narrateur s'insinue dans les pensées de Jeanne, de son oiseau Belami, mais aussi de personnages obscurs comme les soldats bourguignons anonymes qui gardent Jeanne prisonnière dans le château de Compiègne et qui la retrouve inanimée après une tentative d'évasion manquée :

> « En la voyant sans connaissance sur le sol, une jambe repliée sous le corps et la bouche pleine sang, Belami fut convaincu qu'elle était morte. Ce fut également l'opinion des soldats qui la découvrirent quelques minutes plus tard et la portèrent dans le château (p 132). »

Le procédé est très peu utilisé pour relativiser les points de vue partisans entre les deux camps. Les rares fois où les pensées de ses ennemis sont exposées, c'est pour souligner les vertus de Jeanne. Voici comment est décrit l'état d'esprit de son juge la veille de l'exécution :

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « En la dévisageant, Cauchon éprouva pour la première fois de l'émotion, et il eut pitié d'elle p 153). »

Morpurgo n'a pas non plus usé de l'omniscience de son narrateur pour introduire, comme il aurait pu le faire, des doutes sur réalité des événements vécus par Jeanne. Ne subsiste dans son récit qu'une seule lecture d'un destin certes exceptionnel, mais soumis au cours des siècles à de multiples et contradictoires interprétations. Ce choix, surprenant dans l'œuvre dense et complexe du romancier britannique et particulièrement rare dans le roman moderne, fait de ce récit un texte apologétique, empreint d'une vision monologique, pour reprendre la distinction décrite par Mikhaïl Bakhtine[609].

Cette restriction des possibilités de la focalisation zéro peut être favorisée par la faible ampleur des récits pour l'enfance qui tendent parfois au huis clos, faute d'un nombre de pages suffisants dans la collection qui les accueille. (144) *L'horizon bleu* qui fait la part belle à de larges illustrations comporte un texte réduit. La perspicacité du narrateur est focalisée sur deux des personnages du roman en partie épistolaire, Pierre et sa femme Elisabeth.

Il arrive toutefois que la focalisation zéro soit exploitée pour ouvrir la pluralité des points de vue. (39) *Le chien, le général et les oiseaux* est conté par un narrateur qui se penche avec la même mansuétude sur les soldats français et russes, ainsi que sur les chiens et les oiseaux.
Cette tolérance est généralement facilitée par la distance historique ou fantastique, comme dans l'album de fiction documentaire (51) *Dans les pas de Guillaume le Conquérant.* Si le narrateur est très attaché au tout jeune Maixent, il fait également partager au lecteur les gestes et les sentiments d'autres personnages. Saxons et Normands sont traités à la même enseigne, le narrateur ne recherchant pas de justification morale au conflit qu'il évoque. Dans le roman de *fantasy* n°56, *Le dernier des Elfes*, le narrateur confronte les pensées de personnages très divers. Certains appartiennent à des royaumes humains ennemis, d'autres sont des Elfes ou des Orques, êtres aux pouvoirs surhumains tantôt mentaux, tantôt physiques. L'auteur s'est attaché à exposer de quelle manière tous ces personnages évoluent et changent d'opinion. Manifester la pluralité des points de vue entrait d'ailleurs dans ses intentions premières. Il s'en est expliqué dans la postface, notamment lorsqu'il suggère au lecteur de chercher les Mohicans du roman de Fenimore Cooper dont il s'est inspiré dans les deux espèces ennemies des Elfes et des Orques :

> « Troisième thème qui m'intéressait : l'acceptation de l'autre. Longtemps les Indiens ont été les 'méchants' dans les westerns hollywoodiens. Depuis quelques années, on nous les montrerait plutôt comme des victimes. Si vous voulez absolument voir des Indiens dans Le dernier des Elfes, mélangez les Orques et les Elfes, qui représentent pour moi les deux faces d'une même médaille : anges et démons. Encore que les Elfes ne sont pas si parfaits (leur orgueilleuse xénophobie les a perdus) et les Orques pas si négatifs (ils recueillent les parias dont les autres peuples ne veulent pas). (p 206) »

Même aisance chez le narrateur neutre de l'album utopiste (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous*. En dépit d'un texte très court qui autorise peu de nuances, le choix de la focalisation omnisciente accompagne un regard non partisan sur les différents belligérants. Le narrateur ne se contente pas de condamner les agresseurs. Il relève leur comportement cruel et dénonce l'oppression qu'ils imposent. Mais il comprend aussi les raisons économiques de leur comportement. Il est attentif enfin aux relations complexes qui finissent, avec le temps, de lier agresseurs et agressés. Quand la communauté internationale décide d'intervenir dans la crise Ratafous-Mafous, il n'est plus possible de trancher :

[609] BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard 1984.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Dehors les Ratafous ! Retournez chez vous ! Mais il y a longtemps que les maisons des Ratafous se sont écroulées, longtemps que les Ratafous sont chez eux en pays Mafou, et ils sont nombreux les enfants, comme Amra, à être né de pères Ratafous et de mères Mafous. »

Le roman (279) *Un si grand secret* qui raconte une intrigue dans un conflit situé et récent est un cas extrême du procédé d'omniscience. L'auteur a joué rationnellement des potentialités de ce choix. Le narrateur emprunte ainsi une bonne dizaine d'intimités différentes. Le combat aérien du chapitre cinq offre l'occasion de juxtaposer les points de vue de trois personnages de nationalités différentes et qui n'ont jamais été en contact : le pilote allemand Mathias et le pilote britannique Marc qui se battent dans le ciel londonien, ainsi que la jeune Belge Cilia qui observe la scène depuis sa fenêtre :

> « Premier engagement : première victoire. Marc souriait […].
> Marc était complètement aveuglé. Derrière lui le lieutenant Mathias Wolf ajustait son tir. […] L'Allemand plaça le museau carré de son Messerschmitt juste à quelques dizaines de mètres des formes rondes et souples du petit Spitfire et, sans joie, il appuya sur la détente de ses mitrailleuses. Marc sentit tout son avion trembler, la bulle de son cockpit explosa et son Spitfire se retourna. Une fumée grasse et brûlante le plongea dans un brouillard d'huile et d'essence. Mais Marc n'eut pas peur. Il perdit connaissance quelques secondes avant que l'appareil n'explose à la surface des eaux sombres de la Tamise.
> Assise sur son lit, Cilia vit un avion plonger vers le fleuve, la jeune fille assistait sans comprendre aux derniers instants de Marc Bonnegens (p 57). »

L'effet d'une telle confrontation est de suspendre le jugement du lecteur qui s'approprie tour à tour les trois personnalités. Ce choix narratif correspond au thème général du roman qui valorise l'engagement collectif dans la guerre au détriment des intérêts individuels et mesquins. Un seul personnage est condamné dans le récit, Paul, le physicien belge cupide qui fait tuer des résistants pour satisfaire son goût du lucre. Même Wermer, l'agent de la Gestapo, aux pratiques cruelles, est moins sévèrement jugé par le narrateur. Il est, lui aussi avide et peu soucieux du bien commun, mais du moins, il ne trahit pas les siens pour son profit propre. Ici, l'omniscience du narrateur a pour effet d'exalter le devoir collectif des belligérants, quels qu'ils soient, tout en l'opposant à l'individualisme de Paul :

> « Léo était terrassé d'avoir cru en Paul, celui qui était son ami et celui qui l'avait trahi. Celui pour qui lui et Cilia avaient risqué leur vie, pour qui le curé de Thuin, Bastin, Fernand et les autres étaient morts, sacrifiés, pour l'avidité d'un homme pour un si vain diamant […]
> - Viens Léo, lui dit-elle, lève-toi, courage. Paul a perdu… et il est à jamais resté seul. Mais nous, dans la douleur, nous savons maintenant où aller. Nous partons nous battre et vivre avec la vérité (p 125). »

Très rarement, la focalisation zéro peut être justifiée par le scénario et le choix des personnages. C'est toute l'habileté du roman (73) *Le fantôme des Cassegrain*. L'omniscience du narrateur ici n'a pas vocation à ouvrir les points de vue, mais à rendre palpable l'ubiquité du diable, un des personnages principaux du roman.

La focalisation zéro, d'utilisation d'autant plus commode qu'elle peut ne pas s'étendre à tous les personnages, offre de grands avantages pour planter une intrigue guerrière avec des personnages enfantins peu susceptibles d'une participation active au conflit. Si la perspective omnisciente contribue faiblement au réalisme du récit, elle est susceptible d'ouvrir à une pluralité des points de vue entre belligérants. Ce potentiel reste peu employé. Force est de constater que les livres de fiction pour enfants sont peu nombreux à s'abstenir d'un esprit partisan.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

4. Conclusions

La définition du narrateur et l'examen des traces de l'énonciation définissent aujourd'hui la fiction guerrière pour l'enfance comme le résultat d'un acte de communication dont la vocation argumentative est prioritaire, mais qui reste peu maîtrisée dans ses effets. Structure du récit, temporalités et focalisations narratives éclairent le rapport collectif à la guerre des producteurs de livres pour la jeunesse, beaucoup plus que leurs choix personnels, d'où de nombreuses contradictions internes dans les textes.

110. tableau : positions prioritaires des narrateurs dans le corpus contemporain pour la jeunesse

Structures narratives	Temporalités narratives	Perspectives narratives
Etape de complication	Narration simultanée	Focalisations internes
35,5%	55%	63,1%

Du côté des préférences conscientes, la montée de l'individualisme et la condamnation des comportements belliqueux favorisent l'abandon des modèles glorieux dans lesquels le héros se sacrifiait pour sa communauté. Ces conceptions largement partagées justifient également un intérêt considérable pour les focalisations subjectives, notamment à la troisième personne. Mais la littérature de guerre de jeunesse se trouve à la croisée de deux traditions narratives contradictoires et toutes deux fermement acquises :

- un récit d'enfance classique qui privilégiait l'étape de complication, la narration ultérieure et sa mise en destin, la focalisation zéro ;
- un récit de guerre pathétique qui s'est constitué à partir de Stendhal et renforcé après la première guerre mondiale, avec une priorité donnée à une conception de la guerre comme phénomène subi (étapes initiale ou finale), la narration simultanée ouvrant sur le sens du chaos, les focalisations externe ou interne consacrant un anti-héros hébété face à l'absurdité de la guerre.

La nostalgie du conteur, particulièrement contraignante dans ces pratiques implicites, est, dans le récit de guerre pour les enfants, porteuse de ces deux systèmes irréductibles d'injonctions. Elle engendre pour les auteurs des situations inconfortables. Quelques uns y trouvent l'occasion de fécondes inventions narratives, tandis que d'autres sombrent dans les contradictions.

Les tendances majeures du récit de guerre pour enfants contrastent puissamment avec celles du roman de guerre actuel pour les adultes qui fait retour, dans notre échantillon du moins, vers des procédés narratifs proches du roman classique (narration ultérieure et focalisation zéro) et qui, à l'exception du moment choisi pour insérer prioritairement le fait guerrier (ici l'étape initiale), se démarque nettement de la tradition du récit de guerre portée par les XIX et XXe siècles.

111. tableau : positions prioritaires des narrateurs dans le corpus contemporain pour adultes

Structures narratives	Temporalités narratives	Perspectives narratives
Etape initiale	Narration ultérieure	Focalisation zéro
50%	60%	53,3%

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Cette évolution radicale des valeurs littéraires de la guerre en littérature pour adultes n'a pas été encore suivie par les auteurs de livres pour la jeunesse. Nous verrons si ce fossé se maintient dans le traitement des désignateurs, un autre domaine privilégié de l'intervention du narrateur.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 17

La guerre, à quel titre ?

« Mal nommer les choses, c'est ajouter au malheur du monde » menaçait Albert Camus. Il n'est pas anodin de nommer l'action guerrière, ni de donner une appellation à un groupe de belligérants. A la guerre, la désignation lexicale tourne souvent à la désignation d'objectif. Nommer l'ennemi, c'est déjà le prendre pour cible. De la sémantique à la tactique, il n'y a qu'un pas. A ce jeu, les auteurs de livres de guerre ont tôt fait de perdre leur neutralité. Labelliser la guerre ou donner un nom catégoriel à un groupe de guerriers est un processus de subjectivation qui tend à faire de l'énonciateur un participant au conflit. Un président du CICR, Max Huber, déclara en 1949 que la définition du combattant était le point explosif de tout le système des conventions de Genève[610]. Ce piège des désignations est un enjeu pour le droit des conflits armés, mais il l'est aussi pour l'écriture de fiction et pour le journalisme. Or cette question a pris une importance accrue avec la multiplication des opérations militaires de rétablissement ou de maintien de la paix.

Les sociologues Jean-Claude Paye et Tülay Umay se sont efforcés de décrypter le discours des opérations militaires à vocation humanitaire[611]. Jean-Claude Paye avait déjà démontré à partir du concept américain de Guerre contre le terrorisme que le système argumentatif de ces nouvelles formes guerrières est parfois fondé sur l'oxymore suivant : la guerre est la paix et la paix est la guerre[612]. La guerre n'est plus pratiquée pour désarmer un ennemi, qui est désormais à peine un adversaire, mais pour assurer la défense de victimes, réduites à l'état d'image sans langage[613]. Or, depuis quelques années, dans le domaine stratégique, la légitimité du recours à la violence est fondée en priorité sur la pureté de la force d'intervention. La reconnaissance de cette pureté par l'opinion publique de l'Etat émissaire de cette force constitue alors une part essentielle du centre de gravité de cette dernière[614]. Ses stratèges estiment que la force serait vaincue si sa pureté venait à être disqualifiée. La pureté de la force lui impose le respect des lois de la guerre, mais aussi un comportement vis-à-vis de son adversaire qui soit débarrassé de haine et de discrimination. Dans le discours qui accompagne ces opérations, la désignation humiliante de l'ennemi a été remplacée par l'apparence de la victime. L'ennemi n'est plus stigmatisé, mais traité avec neutralité quand il n'est pas gommé. Il joue le rôle d'agent implicite dans une phrase au mode passif. Jean-Claude Paye insiste bien : il s'agit d'un traitement symbolique et non politique de la violence guerrière. Pourtant, nous voici sortis de fait du système girardien de la violence sacrée qui

---

[610] VEUTHEY Michel, *Guérilla et droit humanitaire*, Genève, Institut Henry Dunant, 1976, p 183.

[611] PAYE Jean-Claude, UMAY Tülay, « L'idéologie impériale, faire la guerre 'au nom' des victimes », Réseau Voltaire, Bruxelles, 9 mai 2011, http://www.voltairenet.org/Faire-la-guerre-au-nom-des, page consultée le 21 octobre 2011.

[612] PAYE Jean-Claude, *Global War on Liberty*, Telos Press, 2007.

[613] Les travaux de Philippe Juhem sur le discours des organisations humanitaires à vocation médicale confirment cet usage de l'image de la victime afin de désarmer toute opposition politique à leur action. Cf. « La logique du succès des énoncés humanitaires : un discours sans adversaires », *Mots*, 65, mars 2001, pp 9-27.

[614] Clausewitz avait défini le centre de gravité d'une force adverse comme « le pivot de toute la puissance et de tout le mouvement. C'est contre ce point que toutes nos énergies doivent être dirigées » (*De la guerre*, VIII, 4). Le Centre français de doctrine d'emploi des forces de l'armée de terre française le définissait en 2008, dans son document *Tactique générale FT-02*, comme « la source de puissance, matérielle ou immatérielle, d'où sont tirées la liberté d'action, la force physique et la volonté de combattre », appliquant le concept aussi bien aux forces amies qu'ennemies.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

reposait sur la désignation préalable d'un responsable symbolique[615]. Un autre ordre sacré de la guerre s'est imposé qui nie à la fois la guerre et le bouc-émissaire pour se focaliser sur la victime et sa souffrance muette.

Il convient de se demander si cette évacuation des notions de guerre et d'ennemi est pertinente dans le cas du livre de guerre pour enfants et comment le livre contemporain pour la jeunesse se situe par rapport à ses modèles littéraires plus anciens. Pour ce faire, nous nous proposons d'examiner le traitement du titre dans les livres de guerre, puis celui de l'ennemi. Nous nous concentrerons, pour cette deuxième partie, sur la désignation des Allemands et la contextualisation du mot « boche » dans les livres traitant des conflits avec l'Allemagne.

1. Les titres des livres de guerre

Le titre, dit Marc Sourdot, est d'abord affaire de communication en société, plus sans doute que toute autre partie du texte livresque :

> « Il a comme fonction première d'identifier le roman dans le paradigme des œuvres d'une époque et dans le paradigme des œuvres d'un auteur. C'est en quelque sorte son état-civil. Il a la même fonction qu'un numéro d'identification. On pourrait y voir à l'œuvre les traces de l'imaginaire collectif d'une époque. Comme certains prénoms sont à la mode durant une période, un certain type de titres peut l'être également[616]. »

Nous avons préféré, comme point de départ de notre enquête sur le titre, les définitions proposées par Marc Sourdot, à celles de ses prestigieux prédécesseurs, parmi lesquels Leo Hoeck et Gérard Genette, notamment, pour l'attention première que Sourdot a portée à la valeur collective de cet élément littéraire particulier[617]. Or cet aspect est encore plus prégnant en édition enfantine qu'il ne l'est dans les ouvrages pour adultes. Le titre des livres pour enfants est un enjeu considérable. Les jeunes lecteurs sont en effet indifférents à l'identité des auteurs. Ils se réfèrent, en revanche, pour leur choix de lecture, au titre des ouvrages, au surtitre des collections et au nom des personnages principaux.

Mais Sourdot ne nie pas que, au-delà de cette fonction d'identification sociale, le titre soit également une étiquette résumant un contenu et un appel au lecteur.

> « Le titre est donc 'amorce' au double sens de ce mot : 'amorce' comme introduction, prémices de l'œuvre et du plaisir de lire ; et 'amorce' au sens halieutique du terme, ce que prépare et jette à l'eau le pêcheur pour attirer et rassembler les poissons avant de les pêcher. Le choix du titre est un moment de grande instabilité pour le romancier, l'auteur est en situation d'insécurité, non seulement linguistique, mais sociale. Il s'agit pour lui de transformer la réception et l'interprétation du titre de son roman en acte d'achat pour le lecteur, le plus grand nombre de lecteurs. Le titre peut dès lors être considéré comme le témoignage de la représentation, tout à fait subjective mais réelle, que se fait l'auteur des préférences linguistiques et des choix esthétiques de ses futurs lecteurs[618]. »

Quelques soient ses fonctions, lesquelles se superposent plutôt qu'elles ne s'excluent, le titre s'inscrit en référence aux imaginaires collectifs de ceux qui le créent, auteurs et éditeurs, mais aussi des imaginaires supposés des lecteurs. Il entretient de puissantes relations avec le cliché et le stéréotype. Il s'installe dans une tension peu confortable entre l'attendu et l'inattendu, le conformisme et l'innovation.

---

[615] GIRARD René, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.
[616] SOURDOT Marc, « Imaginaire linguistique et mise en titre », dans HOUDEBINE-GRABAUD Anne-Marie (dir.), *L'imaginaire linguistique*, L'Harmattan 2002 pp 123-128 (p 124).
[617] A la page 59 de *Seuils*, publié en 1987, Gérard Genette fournit en note une synthèse bibliographique de la titrologie.
[618] Ibid. p 125.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « C'est dans le jeu entre syntagme et synthème, entre créativité et figement que se situera une partie de la charge stylistique. […] D'une manière générale, le titre attirera et retiendra d'autant plus le lecteur qu'il lui rappellera quelque chose, qu'il se fera l'écho de ses préoccupations, ou au contraire qu'il le surprendra par son caractère inattendu[619]. »

Le passage de la formule innovante au cliché n'est souvent qu'affaire de temps et de succès. En tant qu'appropriation collective, elle est éminemment sociale[620]. Cette transition est donc délicate à repérer avec précision. L'objectif de cette enquête est de pointer, situer et dater quelques stéréotypes, présents dans les titres des livres de guerre pour enfants, parus en France depuis 1980. Nous mesurerons quelle est la place de l'évitement dans l'attention portée à la guerre. Pour y parvenir, nous comparerons les usages du titre dans le livre de guerre actuel pour enfants à ceux pratiqués dans les deux échantillons déjà utilisés dans les chapitres précédents. Mais nous établirons également des rapprochements avec une liste de titres de livres contemporains pour enfants sur la maladie et une autre sur la lecture. Le premier thème partage avec la guerre une charge péjorative, tandis que la lecture est un sujet jugé positif et prestigieux[621].

L'analyse de contenu conduira à classer les titres des différentes listes dans un tableau à double entrée, thématique et formelle, selon les catégories exhaustives et exclusives suivantes :

112. Tableau : outils descriptifs du titre

formelle > / thématique v		substantif isolé		groupe nominal	proposition	total
		Avec ou sans déterminant	Nom propre			
Désignatif - allusif	emphatique					
	diminutif					
	documentaire					
digressif	emphatique					
	diminutif					

Par désignatifs ou allusifs, nous entendons les titres qui se réfèrent au champ sémantique de la guerre, de la maladie ou de la lecture, selon le corpus (par exemple, (20) *Bleu, chien soleil des tranchées* dans le corpus guerre ou (18) *Croktou est malade* dans le corpus maladie). Les titres digressifs sont précisément ceux qui évitent ces champs sémantiques naturels (par exemple, (142) *L'histoire de la licorne* dans le corpus guerre ou (58) *Opération Némo* dans le corpus lecture). La valeur emphatique ou diminutive est attribuée aux titres selon qu'ils dramatisent ou atténuent le thème traité (par exemple, (153) *Les larmes du samouraï* ou, au contraire, (115) *Je pars pour la guerre, je serai là pour le goûter*). La valeur documentaire concerne les titres qui comportent un repérage précis qui peut être spatio-temporel, pathologique ou générique, selon les listes (par exemple, (294) *La vengeance de l'Euphrate* dans le corpus guerre ou (47) *Ma grand-mère Alzha...quoi ?* dans l'échantillon maladie).

[619] Ibid. p 126.
[620] AMOSSY Ruth, HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société,* Nathan 1997 (p 31).
[621] Les listes de livres contemporains pour enfants sur la maladie et la lecture sont données en annexes.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- **La forme du titre**

La présentation du titre sous forme de groupe nominal domine l'ensemble des corpora, quelque soit le thème, quelque soit l'époque de production et quelque soit le public de destination (par exemple, (40) *Chroniques de mon pays* dans le corpus guerre contemporain pour la jeunesse).

113. Le groupe nominal dans le titre

corpus	enfants guerre contemporain	adultes guerre contemporain	enfants guerre ancien	enfants maladie contemporain	enfants lecture contemporain
titres en pourcentage	79,7%	73,3%	90%	53,4%	53%

Si la qualité positive ou négative du thème ne semble pas influencer particulièrement ce goût pour le groupe nominal, comme l'atteste la similitude de traitement entre le sujet de la maladie et celui de la lecture (autour de 53%), la proportion de titres à groupes nominaux est cependant écrasante dès qu'il s'agit de la guerre (plus de 73%). Nous retrouvons dans cette pratique, la gradation déjà observée entre livres anciens pour enfants (90%), livres contemporains pour enfants (79,7%) et livres contemporains pour adultes (73,3%), gradation qui porte la marque d'une nostalgie du conteur plus marquée dans la littérature pour la jeunesse que dans le livre pour adultes.

Les deux autres catégories grammaticales du titre, substantif isolé ou proposition, reçoivent des applications contrastées selon les corpora.

114. La proposition dans le titre

corpus	enfants guerre contemporain	adultes guerre contemporain	enfants guerre ancien	enfants maladie contemporain	enfants lecture contemporain
titres en pourcentage	12,7%	6,7%	6,3%	43,2%	42%

Le recours, en guise de titre, à une proposition complète (par exemple, (49) *Mama a une maladie grave)* ou elliptique (comme (80) *Vivement ce soir !)* est une mode très prégnante dans le livre actuel pour l'enfance et représente plus de 42% des listes maladie et lecture. Pour saisir les conditions de ce déploiement, il faut rappeler que les livres pour jeunes enfants sont généralement présentés, en librairie comme en bibliothèque, à plat ou dans des bacs et non sur étagères. Dans cette disposition, le livre offre aux regards la première de couverture et non son dos. L'espace utile, considérablement agrandi, permet alors l'élongation du titre. Cet aspect matériel et commercial de l'édition jeunesse confirme le goût de l'époque pour la mise en récit des énoncés, pratique observée dans bien d'autres domaines[622].

Cet engouement des titres propositionnels dans l'édition pour l'enfance a atteint le thème de la guerre et concerne près de 13% de notre corpus principal. Ce développement y est

[622] SALMON Christian, Storytelling, *la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte, 2007.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

cependant freiné par les usages restreints de ce type de titre dans la tradition du livre guerrier pour enfants et dans le livre contemporain pour adultes (autour de 6%). Le livre de guerre pour adultes et, à un moindre degré, son pendant enfantin, cultivent en revanche les titres courts sous forme de substantif.

115. Le substantif isolé dans le titre

corpus	enfants guerre contemporain	adultes guerre contemporain	enfants guerre ancien	enfants maladie contemporain	enfants lecture contemporain
titres en pourcentage	7,7%	20%	3,3%	3,4%	5%

Dans le livre de guerre pour adultes, ces titres brefs semblent éviter les noms propres, alors que la proportion entre noms propres, essentiellement des prénoms, et noms communs est équilibrée dans les titres de guerre destinés aux enfants, comme (251) *Sarah*, (90) *Grand-père* ou (91) *La guerre*. Gérard Genette observe que l'usage de ces titres portant l'état-civil du héros, soit sous la forme nom et prénom, soit sous celle d'un nom propre unique, est une pratique conservatrice héritée de la tragédie classique et du roman du XIXe siècle[623]. En dehors des listes de livres de guerre pour enfants, cette pratique est absente de nos échantillons (à l'exception d'un album du corpus lecture, (51) *Mia*).

Nous concluons de cet examen rapide des formes grammaticales du titre que le sujet guerrier constitue un obstacle puissant à la contagion des modes éditoriales du moment. Le livre de guerre pour enfants est donc beaucoup plus conservateur dans le choix de ses titres que d'autres domaines de l'édition pour la jeunesse. Une attention au contenu thématique des titres permettra de vérifier si c'est la sévérité du thème guerrier, plus marquée encore que celle de la maladie ou de la lecture, qui contribue à maintenir le titrage des livres de guerre pour la jeunesse dans des formules désuètes, mais familières et rassurantes, encouragées par la nostalgie du conteur ou s'il faut chercher ailleurs les raisons de cette pratique archaïsante.

- **La valeur du titre**

Le titre, outre sa fonction essentielle d'identification, sert à décrire le contenu du livre et à séduire le lecteur. Gérard Genette ne s'est exprimé qu'avec réticence sur la valeur séductrice du titre, jugeant le sujet depuis trop longtemps galvaudé. Il cite en soupirant la leçon d'ambiguïté donnée aux auteurs par Lessing :

> « Un autre moyen de séduction court les poncifs au moins depuis Lessing : 'Un titre ne doit pas être comme un menu (*Küchenzettel*) ; moins il en dit sur le contenu, mieux il vaut.' [624]»

Cependant, dans le cas général du livre de fiction pour la jeunesse et plus particulièrement encore lorsqu'il a une portée éducative, la tension est exacerbée entre titres descriptifs, voire documentaires, et titres digressifs. Les formateurs à la recherche de fiction éducative sur un thème donné, qu'ils soient professionnels ou parents et grands-parents, ont à exercer leur choix dans une production massive. L'éditeur a donc à cœur de faciliter, dans le titre, le repérage du thème éducatif tout en soulignant le caractère créatif du livre proposé. Il cherche également à se démarquer de ses concurrents, sans désarçonner l'acheteur.

[623] GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987, p 94.
[624] GENETTE, 1987, p 95.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Le défi est considérable dans une production annuelle française de plusieurs milliers de titres nouveaux. Les cas de similitudes, si ce n'est d'homonymies, sont très fréquents. Il suffit pour s'en convaincre de balayer la liste des titres du corpus contemporain sur la guerre, dont voici un extrait, concernant les titres commençant par « la guerre » :

91. *La guerre,* VAUGELADE Anaïs, L'école des loisirs [1998] 2004.
92. *La guerre de Fanny,* BAWDEN Nina, L'école des loisirs [1991] 1998.
93. *La guerre d'Olivier*, RENAUDIN Olivier, [Casterman, 1990] Pierre Téqui, 2005.
94. *La guerre de Petros,* ZEI Alki, Le livre de poche jeunesse [1976] 1990.
95. *La guerre de Robert,* CAUSSE Rolande, ill LEMOINE George, Albin Michel, 2007.
96. *La guerre des clans*, HUNTER Erin, Pocket jeunesse, 2007.
97. *La guerre des cloches*, RODARI Gianni, ill PEF, Kaleidoscope, 2006.
98. *La guerre des grenouilles*, ARTHUR Clair, ill GIREL Stéphane, Flammarion, 2003.
99. *La guerre des petits soldats*, STREIFF Gérard, Flammarion, 2003.

D'autres mots, sans lien aucun avec le sujet guerrier, reviennent avec insistance, comme « maison », un terme rassurant pour l'enfant :

165. *La maison aux 52 portes,* BRISOU-PELLEN Evelyne, Pocket, 2000.
166. *La maison des quatre-vents,* VIVIER Colette, [1945] Casterman, 2000.*x*
167. *La maison haute,* RODOLPHE, Magnard, 2002.
168. *La maison vide,* GUTMAN Claude, Gallimard, 1997.*x*

D'autres mots, souvent repris et apparemment déconnectés de la guerre, sont réinterprétés par un usage ultérieur comme des repères fiables d'un épisode guerrier précis. C'est le cas du mot 'étoile', terme familier du l'univers du tout jeune lecteur, qui, désormais, sert souvent à désigner des récits sur la Shoah à destination des enfants. Le mot, au départ symbolique, prend du fait d'un usage répété, une valeur plus descriptive que digressive, plus dénotative que connotative. Le mot 'étoile' dans ce contexte s'est constitué en véritable cliché dans l'usage du titre en édition jeunesse. Voici les titres extraits de notre corpus principal concernés, lesquels ne représentent qu'un faible échantillon de l'étendue de ce phénomène éditorial[625] :

44. *Compte les étoiles,* LOWRY Lois, L'école des loisirs, 2001
71. *Les étoiles cachées,* SOSZEWICZ Régine, ill CREVELIER Solvej, Flammarion [1989], 2000
72. *Les étoiles sont tombées,* DAVID François, Motus, 2007
87. *La grande peur sous les étoiles,* HOESTLANDT Jo, ill KANG Johanna, Syros [1994] 2007
138. *L'étoile d'Erika,* VANDER ZEE Ruth, ill INNOCENTI Roberto, Milan, 2003
139. *L'étoile jaune,* AGRA DEEDY Carmen, ill SORENSEN Henri, Mijade, 2003
205. *Le petit garçon étoile,* HAUSFATER-DOUIEB Rachel, ill LATYK Olivier, Casterman [2001] 2003.
206. *Le petit clown à l'étoile,* KAMB Jacques, L'Harmattan, 2001.

D'une manière générale, l'édition francophone actuelle privilégie les titres connotatifs, dans tous les domaines, quel que soit le thème et quel que soit le public. C'est une tendance

[625] Il faut noter que la signification classique du mot 'étoile' n'a pas pour autant disparu des titres de l'édition contemporaine francophone pour l'enfance. Un des ouvrages de notre corpus s'y réfère. Il s'agit d'un récit sur la guerre de Bosnie : (214) *La petite sœur des étoiles,* KEPES Sophie, Magnard, 2003.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

nouvelle avec laquelle tranchent nos livres anciens dont la majorité se référait sans ambiguïté à la guerre. La fiction contemporaine sur la guerre, qu'elle s'adresse aux enfants ou aux adultes, est en phase avec cet usage de titres qui évitent de décrire trop précisément le contenu des ouvrages.

116. Une tendance générale aux titres digressifs

corpus	enfants guerre contemporain	adultes guerre contemporain	enfants guerre ancien	enfants maladie contemporain	enfants lecture contemporain
titres digressifs en pourcentage	61,7%	66,7%	43,3%	62,5%	55,6%

Afin de vérifier si les producteurs de livres de guerre pour enfants sont effectivement embarrassés par la désignation de leur objet ou si, au contraire, ils l'assument, il convient donc d'examiner les sous-catégories thématiques du titrage. Nous commencerons par les titres documentaires, ceux qui fournissent au lecteur des indices très nets de repérage, comme (103) *Hiroshima, deux cerisiers et un poisson-lune* ou, plus précis encore, (146) *L'odyssée d'Oleg Lerner : Varsovie 1940-1945*, tous deux dans notre corpus principal.

117. Les titres documentaires

corpus	enfants guerre contemporain	adultes guerre contemporain	enfants guerre ancien	enfants maladie contemporain	enfants lecture contemporain
titres documentaires en pourcentage	10,7%	6,6%	30%	14,7%	0%

Nous constatons que les livres de guerre abandonnent progressivement les tournures strictement informatives : de 30% de l'échantillon ancien pour enfants, elles ne concernent plus que 6,6% des romans contemporains pour adultes. Comme nous l'avons remarqué bien souvent à partir d'autres critères, l'usage qui prévaut parmi les livres contemporains de guerre pour enfants se situe entre les deux échantillons témoins. Il demeure cependant inférieur à ce que préconisent les éditeurs de livres de fiction sur la maladie. Ils n'hésitent pas à s'y référer de manière presque clinique, dans près de 15% des cas, comme dans (2) *Alice au pays du cancer* ou (72) *Rien qu'une petite grippe*. En revanche, le livre de fiction sur la lecture subit un traitement tout à fait exceptionnel, sans aucun titre à valeur documentaire. Tout se passe comme s'il était impensable de pouvoir séduire un jeune lecteur sur ce thème dans un registre sérieux qui rappellerait trop les livres scolaires. Nous concluons donc à une tendance au retrait de la fiction contemporaine par rapport à la réalité guerrière, dans le choix des titres.

Le recours à des désignations diminutives dans les titres de livres pour enfants, surtout écrits pour les plus jeunes, est bien attesté dans l'édition en général qui prise leur valeur hypocoristique. Nous les retrouvons donc sans surprise et en grand nombre dans nos échantillons pour la jeunesse, tel ce *Coucou Turlututu* qui figure au rang 15 du corpus lecture ou (10) *Le bobo de Trotro*, extrait de la liste maladie. Par ailleurs, donner du lustre à un titre en puisant dans les figures hyperboliques est une ressource toujours disponible face à un jeune

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

lecteur non encore blasé. Nous ne nous étonnons pas, dans ce contexte, que les titres neutres, que ce soit dans l'ordre de la description ou de la digression, soient constamment en retrait dans les quatre échantillons de livres d'enfants.

118. Les titres descriptifs emphatiques et diminutifs

corpus	enfants guerre contemporain	adultes guerre contemporain	enfants guerre ancien	enfants maladie contemporain	enfants lecture contemporain
titres emphatiques en pourcentage par rapport au nombre de titres descriptifs	31,3%	60%	41,1%	3%	44,4%
titres diminutifs en pourcentage par rapport au nombre de titres descriptifs	27%	3,3%	5,8%	54,5%	36,1%

Si les auteurs de romans de guerre pour adultes apprécient peu les titres descriptifs, comme nous l'avons déjà noté, ils fuient bien évidemment les formulations diminutives réservées à l'enfance. Leur préférence va donc aux titres digressifs, aux énoncés emphatiques, puis aux titres neutres. Leurs usages sont peu comparables, dans le détail, avec ceux de l'édition jeunesse.

Dans le secteur du livre pour enfant, l'échantillon qui se distingue le plus des autres n'est pas lié à la guerre, mais à la maladie. Un seul des titres descriptifs appartient au registre emphatique ; il s'agit de (42) *L'année où ma mère est devenue chauve* qui dramatise l'expérience cancéreuse. Les livres sur la lecture prolonge le prestige de cette activité dans le choix de titres flatteurs dans plus de 44% des allusions directes, ce qui n'a rien pour nous surprendre. Quant aux titres descriptifs de fiction guerrière, ils sont légèrement plus nombreux à faire frissonner le jeune lecteur qu'à chercher à le rassurer. Si la guerre est évitée dans sa version documentaire, elle n'est pas suffisamment odieuse pour que les auteurs se privent de ses ressources dramatiques, exploitées, par exemple, dans les titres (235) *La révolte des barbares* ou (246) *Le samouraï en armure rouge*. Il n'est pas certain pour autant que la nostalgie du conteur soit en cause dans cet attrait non démenti pour le ressort romanesque d'une expérience guerrière dont l'édition pour adultes, comme pour enfants, continue de retenir plus volontiers les grandeurs que les servitudes. Il demeure que la maladie n'inspire pas, dans le livre pour enfants, de tels desseins héroïques.

Nous retenons provisoirement de cet examen du contenu thématique des titres que la formulation grammaticale, souvent archaïsante, des titres de la fiction actuelle pour la jeunesse est sans doute liée à un embarras particulier chez les auteurs. Il leur faut concilier en effet leur sincère désapprobation pour l'activité guerrière et leur attrait pour un thème fertile

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

qui vient atténuer l'usage courant de la digression dans le titrage contemporain. Si les désignations directes de la guerre sont volontiers contournées, c'est donc davantage pour éviter la réputation d'ennui du livre documentaire que par dégoût pour la guerre. En littérature, contrairement aux usages actuels de la société européenne, le champ lexical de la guerre ne constitue pas un tabou absolu. Il arrive même, à l'occasion, qu'il soit utilisé pour titrer des ouvrages n'ayant pas de lien avec ce sujet[626]. Voyons un peu si la désignation de l'ennemi est également licite en littérature, alors qu'elle a disparu de nos discours courants.

2. Le nom de l'ennemi

La désignation humiliante de l'ennemi est une pratique immémoriale qui accompagne et motive couramment les actes de guerre. Dans la conduite agressive se fixe une situation d'élocution qui distingue entre Hommes et non-hommes, entre Grecs et barbares, entre Français et bicots…, entre un pôle positif et un pôle négatif, enfin, qui s'actualisent avec chaque conflit. Si, avec les progrès du *jus in bello*, l'usage actuel en Europe consiste à évacuer la notion d'ennemi et à censurer toute rhétorique combattante fondée sur l'invective, il est intéressant d'apprécier quel est le traitement de l'adversaire dans les guerres de papier que nous fournit la littérature pour la jeunesse.

Le problème se complique dans ce domaine, confronté à des exigences narratives spécifiques. En effet, si la société adulte tend à sanctionner sévèrement les comportements haineux à l'égard d'une catégorie particulière de belligérants, les psychologues de l'enfance répètent combien les petits lecteurs éprouvent le besoin d'une présentation clivée entre personnages bons et mauvais dans les histoires qu'on leur propose. Benoît Virole rappelle ainsi les limites enfantines dans la perception des valeurs :

> « La partition systématique entre bons et méchants est une caractéristique de la pensée infantile. L'acceptation de la complexité des valeurs et la reconnaissance de l'ambivalence des sentiments appartiennent exclusivement à la pensée adulte[627]. »

Vincent Jouve qui enseigne la littérature confirme :

> « Le repérage des valeurs est en effet un des moteurs essentiels de l'investissement du sujet : les enfants ont besoin de savoir qui sont les bons et les 'méchants'[628]. »

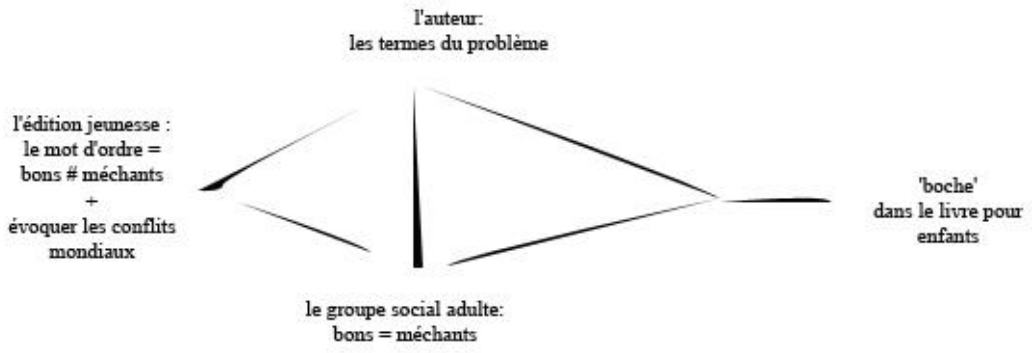
Virginie Douglas, dans l'ouvrage qu'elle a dirigé sur le roman contemporain pour la jeunesse, attribue l'estompage du méchant à une influence récente des modes narratifs pour adultes sur le roman pour les jeunes et la disparition progressive d'une frontière entre les deux[629].
L'innovation artistique consiste, avions-nous dit à la suite des travaux de Michael Baxandall, à proposer une solution à un problème né de directives contradictoires imposées à la fois par l'institution artistique, les contraintes techniques du medium utilisé et les représentations acceptables par les groupes sociaux de réception[630]. Le dilemme de l'artiste pourrait ici être synthétisé selon le schéma suivant :

---

[626] Quelques exemples de titres digressifs pour la jeunesse où le champ lexical de la guerre permet d'éviter le sujet principal du livre : *Kantjil et la guerre des tigres, La guerre de l'ours, La guerre des chocolats, La guerre des fêtes, La guerre des kilos, La guerre des moutons, Bataille nasale, La bataille contre mon lit, la fille des batailles…*
[627] VIROLE Benoît 2007, p 4.
[628] JOUVE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p.10.
[629] DOUGLAS Virginie (dir), *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*, L'Harmattan 2004.
[630] Cf. chapitre 2, section 2 : « Le livre pour enfants et ses enjeux : entre répétition et novation ».

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

14. La désignation de l'ennemi, les termes du problème



Afin d'inventorier les recettes imaginées par les producteurs actuels du livre de guerre pour enfants dans la désignation de l'ennemi, nous avons choisi de concentrer notre attention sur le contexte du mot 'boche' ou de son remplacement par d'autres mots, dans les livres de nos trois échantillons de fiction guerrière. Il nous est apparu en effet que seule une démarche comparative de ces environnements pouvait éclairer le sens de ce terme et dire ce que son usage doit et ne doit pas à la nostalgie du conteur. Nous nous fions à Paul Siblot pour pointer la complexité, voire la perversité, de cette notion de sens hérité :

> « […] tout discours, quel qu'il soit, doit de même recourir au plan métalinguistique pour accompagner son énoncé d'une glose sur son énonciation. Si nous sommes ainsi tenus de commenter nos propres propos, c'est que la signification des termes grâce auxquels nous élaborons notre pensée et la communiquons n'est ni fixée, ni uniformément partagée. Les mots nous arrivent avec des acceptions diverses, parfois contradictoires, que d'autres avant nous leur ont assignées[631]. »

Le terme 'boche', popularisé dans les années 1860 dans l'argot lycéen français, explose en 1914 où il gagne la plupart des groupes sociaux. Cet équivalent familier, puis péjoratif, du mot 'allemand' provient par apocope d'un 'Alboche', relevé pour la première fois au lycée de Nancy en 1860. Il était construit sur un radical Al-, emprunté à 'Allemand', augmenté d'un suffixe de familiarité –boche. Ce suffixe, sans valeur négative particulière, est présent, à la même période et dans les mêmes milieux, dans le terme 'rigolboche', mis pour 'rigolo'[632].

- **'Boche' dans le corpus ancien pour enfants**

Le recensement des textes polémiques, mesurés et volontairement neutres donne l'occasion de définir les procédés d'aggravation ou d'atténuation, liés à l'emploi ou au remplacement du mot 'boche'.

La sélection de livres de fiction pour la jeunesse comporte quelques textes franchement agressifs, tel que (P12) *Dans la poche de Colmar*. Le mot boche est omniprésent dans ce court roman, que ce soit dans la bouche des personnages ou sous la plume du narrateur. Le mot est cependant toujours pourvu d'une majuscule et livré sans épithète. Dans une phrase argotique de dialogue, l'un des personnages révèle le caractère vivant et modulable du terme 'boche' :

[631] SIBLOT Paul (dir), *Dire la tolérance*, UNESCO Praxiling, 1997, préface.
[632] ESNAULT Gaston, *Dictionnaire historique des argots français*, Larousse, 1965, p 7 et p 70.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

« Pour ne pas aller gratter en Bochie, j'ai gagné le maquis (p 2.) »

Dans (P22) *Celui qui vint quand minuit sonna*, un album publié en 1919, la haine de l'Allemand est bien perceptible. Dans un dialogue, un enfant dont le père est absent pour Noël exprime ainsi sa rancune :

« - Des fois, remarqua tristement Loulou, que not'papa i serait pas prisonnier chez les Boches, nous, on i serait aussi en fête… »

La violence du terme est renforcée par le fait qu'il est proféré par un personnage principal lequel est, fait aggravant, un enfant. Le cas de (P28) *Avec les poilus, Maman la soupe et son chat Ratu* est différent. La haine préside certes à l'emploi des désignateurs dans cet album de la première guerre mondiale qui a pour objectif de glorifier les soldats français, mais elle est fondée sur la répétition, ainsi que sur le système d'équivalences. Le livre s'ouvre sur la rencontre de quelques soldats avec une vieille dame dont les fils ont été tués au début de la guerre. L'échange associe 'boche' est la notion de meurtre :

« - On n'est pas des Boches ! […]

- Tous les Allemands sont donc mes assassins (p 7). »

Dans (77) *Flambeau chien de guerre*, un album publié pour la première fois en 1916 et repris dans le corpus contemporain, les désignations sont heurtées, opposant d'un côté « teutons », « boches », et de l'autre « chevaliers de France ». L'auteur est partial, en toute innocence pourrait-on dire. Le mot 'boche' y perd même sa majuscule quand il est employé comme nom propre. L'album (*P21) La bête est morte, la guerre mondiale chez les animaux* est une transposition animale de la seconde guerre mondiale. Le mot 'boche' est donc absent, mais remplacé par des désignateurs encore plus discriminants. La haine du grand-père, nullement tempérée par le narrateur, expose le peuple des loups figurant les Allemands à une palette de désignateurs peu flatteurs :

« Imaginez, mes enfants, une immense mer de poux qui s'avance vers nous. »

(P19) *Asfer et Sato chez les F.F.I* offre un dialogue entre un soldat allemand et les petits diables qu'il interroge de façon menaçante :

« - Ah ! ah ! suffoqua le Fritz, vous êtes des terroristes, des sales terroristes ! et combien êtes-vous là-haut dans la montagne ? […] »

L'usage par le narrateur d'autres désignateurs péjoratifs à l'égard des Allemands enjoint de classer cet album parmi les textes virulents.

Les textes virulents, mais contrôlés, présentent d'autres caractéristiques textuelles. Le narrateur, très modéré, de (P11) *La 2e DB fonce sur Paris* ne se permet qu'une seule fois l'emploi de boche. Encore l'utilise-t-il avec une majuscule et sans épithète :

« Les Boches ne se montrent toujours pas (p 22). »

En revanche il autorise l'un de ses personnages secondaires à ouvrir le roman sur cette exclamation :

« Encore ces sales boches (p 1) ! »

L'absence de majuscule et l'ajout d'un adjectif de dénigrement aggravent la valeur péjorative du désignateur péjoratif, mais le recours à un personnage sans importance l'atténue. Même si le narrateur ne condamne pas totalement l'emploi du terme boche, il prend quelques distances. (P2) *La colonne fantôme* est un court roman dans lequel s'affrontent, au Tchad, Français et Italiens, pendant la seconde guerre mondiale. Le mot 'boche' n'apparaît qu'une seule fois, sans intention haineuse marquée, lorsque l'un des personnages évoque, dans un dialogue, 'la radio boche (p 13)'. (P3) *Coups de main en Crète* ne met pas à profit les désignateurs pour créer une atmosphère de détestation entre les belligérants. Le mot 'boche' apparaît deux fois, sans alourdissement particulier. Chaque fois il est associé à la présence italienne. La référence aux soldats de Mussolini est absolument neutre à la première occurrence : « des Boches et des Italiens (p 8) ». La deuxième fois, l'intention polémique est perceptible dans l'usage d'un terme argotique, mais il est atténué par des guillemets : « les Boches et les 'Ritals' (p 11). »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Nous observons cependant la différence de traitement marquée entre Allemands et Italiens. (166) *La maison des Quatre Vents* est un roman écrit des 1945 par une auteure impliquée elle-même dans un réseau de résistants à Paris. Réédité, ce récit figure aussi dans le corpus contemporain. Le traitement des désignateurs est donc particulièrement intéressant dans ce récit dans la mesure où il fait étape. Le mot 'boche' ne figure pas dans le roman. Le terme de 'Fritz' y est en revanche employé à plusieurs reprises, y compris dans la bouche des enfants du scénario. Le mot 'nazi' apparaît aussi en plusieurs endroits et une fois le terme 'verdouillards'. Les désignateurs dépréciatifs ne sont donc pas bannis sévèrement, mais le mot 'allemand' prédomine nettement, suggérant, de la part de l'auteur, un parti pris de modération. Celle-ci s'exprime d'ailleurs avec netteté à la fin du roman, lors de la libération de Paris, quand le jeune Michel aperçoit un véhicule où sont entassés des soldats allemands conspués par la foule :

> « Au carrefour de l'Odéon, il entendit des cris. Dans une carriole ridiculement désuète, cinq Allemands étaient entassés, cinq Allemands sans ceinturon, sans épaulettes, repliés sur eux-mêmes comme des choses informes. La foule vociférait autour d'eux. Michel se précipita, la bouche ouverte, prêt à hurler, mais il lui sembla que quelqu'un le tirait en arrière. Il retint le cri qu'il allait pousser, détourna la tête et traversa lentement le carrefour (p 222). »

Les textes volontairement neutres sont cependant nombreux. (P15) *Le Rameau d'olivier : contes pour la pa*ix / conte principal : « Michel et Jean, les deux orphelins de la guerre » est un récit pacifiste. Ici l'utilisation du mot boche est clairement désavouée par le narrateur qui se distancie des enfants hargneux qui agressent le jeune orphelin allemand et son camarade dans une phase dialoguée :

> « Hou, hou, les Boches (p 32). »

L'objectif pacifiste et révolutionnaire des auteurs de (*P24) Jean sans pain* les conduit à abolir les appellations haineuses qui alimentent les conflits. Les désignateurs, précautionneusement assortis de guillemets et mis en parallèle, sont pourvus de majuscules et assortis de négations :

> « Il n'y avait plus de « Boches » ni de « Franzous ». Il n'y avait que des frères (p 50). »

Le cas de (P29) *Six petits enfants et treize étoiles* est différent. Dans cet album en accord avec la politique de Vichy, les envahisseurs allemands de la France ne peuvent être ni dénigrés, ni même mentionnés. Ils sont éclipsés au profit d'un orage, nécessairement anonyme.
(P25) L'alphabet de la grande guerre a été conçu pendant le conflit. Cet album est pourtant d'une rare retenue. Les légendes des illustrations évoquent l'ennemi à plusieurs reprises, mais toujours avec distance et respect, généralement sous cette forme : « les soldats allemands ».
La neutralité de (P20) *Au pays des mirabelles* semble due à un motif différent. Dans le journal intime des enfants, journal enchâssé dans le roman, figurent plusieurs mentions de l'attention qu'ils portent aux soldats français dans la Lorraine menacée par son voisin :

> « Oh ! Nous prions bien pour nos chers soldats si courageux et ces bons Lorrains si vaillants (p 53). »

Les soldats ennemis ne font, eux, l'objet d'aucune attention particulière.

L'analyse du contexte de 'boche' dans ces livres anciens, présenté ici sous la forme synthétique d'un tableau, permet de conclure que les procédés d'atténuation de la valeur péjorative de ce désignateur (coefficient 1,12) sont un peu plus nombreux que ceux qui s'efforcent de l'aggraver (coefficient 0,81).

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

119. Tableau : 'boche' dans les livres sur les deux conflits mondiaux du corpus ancien pour enfants

	Atténuation				Aggravation				
Titre	mentions isolées	entre guillemets	dans un dialogue	personnage secondaire	mentions répétées	effacement de la majuscule d'usage	avec épithète de dénigrement	dans la narration	personnage principal
P2	x		x	x					
P3				x				x	
P11				x			x	x	
P12			x	x	x			x	x
P15	x		x	x					
P22	x		x						x
P24	x	x						x (mais négation)	
P28			x		x				x
77					x	x	x	x	
P29									
P25									
256									
P21									
P20									
P19									
166									
16	18 facteurs d'atténuation/16 titres Coefficient : 1,12				13 facteurs d'aggravation/16 titres Coefficient : 0,81				

- **'Boche' dans le corpus contemporain pour adultes**

Plusieurs romans, français ou étrangers, concernent les deux conflits mondiaux, confrontant les auteurs au choix d'utiliser ou non le terme 'boche'. Le mot n'apparaît jamais dans les textes traduits de l'allemand.

La liste de romans pour adultes sur les deux conflits mondiaux ne comporte aucun emploi vraiment agressif de 'boche'. En revanche de nombreux textes l'utilisent de manière contrôlée. (A3) *Aux bons produits d'Auvergne et de Bretagne* s'ouvre sur un regard classique et désobligeant porté sur l'envahisseur allemand. « Le Boche », avec une majuscule et au singulier apparaît dès la page 12. Mais l'intérêt de ce désignateur est rapidement dilué dans la litanie des autres termes que le narrateur égraine sous forme d'inventaire tout au long du récit, Fritz, Schleuhs, Fridolins etc, sans intention plus marquée que l'évocation historique d'un lexique, si l'on en croit le contexte neutre et dépouillé. Le propos est confirmé par l'expression « ces putains d'Allemands (p 26) » placée en équivalent des formules précédentes. Les Allemands d'ailleurs restent étrangement désincarnés dans ce récit. L'auteur ne s'y intéresse pas et centre son attention sur les réactions des habitants de Belleville. Les alliés non plus n'ont pas d'épaisseur ici. En témoigne ce jeu mal maîtrisé où l'expression « les barbares » désigne tantôt les Allemands (p 12), tantôt les Anglo-américains (p 150), mais de manière déséquilibrée, avec une majuscule lorsqu'il s'agit des Allemands, trace d'une partialité involontaire et éphémère du narrateur qui tranche sur le reste du livre. En effet le récit est porté par un narrateur neutre, témoin de la partialité fugace et menteuse de ses personnages. Ce sont les relations conflictuelles et vindicatives de ce petit peuple de Belleville qui le passionne parallèlement à la seconde guerre mondiale. C'est entre Français que le jeu des désignateurs prend de la subtilité. (A10) *Joyeux Noël*, récit polyphonique et multinational sur une expérience de fraternisation entre les tranchées en Noël 1914, ne pouvait échapper à une forme de neutralité. Le terme 'boche' y est donc particulièrement

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

exceptionnel et le narrateur ne l'a pas recherché pour créer une vraisemblance historique. Le mot n'apparaît que deux fois. La première mention, 'les Boches', se glisse sobrement dans un dialogue (p 109). La seconde occurrence, due à un personnage désavoué par le narrateur, est cependant beaucoup plus agressive, puisque le singulier, accompagné d'un démonstratif, 'ce Boche', sert à désigner une cible à un soldat le visant avec son fusil. Par ailleurs le pronom personnel de première personne 'me', dans sa forme familière de datif, marque l'intérêt particulier de l'énonciateur à l'action qu'il ordonne :

> « - Qu'est-ce que vous attendez pour me descendre ce Boche ? hurle le commandant. Mais feu, nom de Dieu ! C'est fini les vacances (p 166) ! »

Ironie du narrateur, le seul désignateur ethnique belliqueux du roman repose sur une erreur de jugement : le soldat visé est en fait un Français qui s'est déguisé en Allemand pour rendre visite à sa mère dont le village se situe à quelques kilomètres derrière les lignes ennemies. L'atmosphère du roman (A22) *Un paysage de cendres* est à la modération, que ce soit de la part du narrateur ou de celle des principaux personnages. Le récit ne comporte que trois emplois de 'boche', avec majuscule et sans épithète. Ces trois mentions ne sont pas insérées dans les dialogues, mais dans des parties descriptives. (A25) *Paix* recourt une fois au terme « les schleus » sans adjectif et plusieurs fois à 'boche' dans plusieurs contextes. L'indéfini pluriel sans épithète et sans majuscule « des boches » est prononcé par le héros principal (p 47), signalant l'absence de tabou entourant ce terme. De fait le narrateur, comme les principaux personnages, pourtant tous engagés au combat, restent sur une position affective plutôt neutre. Cette retenue contraste avec le vocabulaire ordurier que deux des soldats américains échangent dans leurs dialogues. L'impartialité du narrateur éclate lorsque le soldat juif américain Asch raconte son histoire familiale. Son grand-père, né en Allemagne a combattu sous les ordres du Kaiser avant d'immigrer aux Etats-Unis. Il a désormais un petit-fils qui fait la guerre à l'Allemagne. L'ennemi est une notion relative, datée et éphémère. Dans ce contexte, la valeur de « boche » est purement historique. Il n'est pas étonnant que, dans ce roman, on rencontre associé ce mot, fortement connoté, et l'idée d'indifférence :

> « La vraie question, c'est… c'est qu'on est de plus en plus doués pour tuer. Voilà de quoi il s'agit. On a la technologie nécessaire pour tuer plus efficacement, et à plus grande échelle. Ca n'a rien à voir avec les idées.
> - Tu penses vraiment ce que tu dis.
> - Si c'était pas les boches, ça serait quelqu'un d'autre (p 61). »

Certains textes semblent particulièrement neutres, cantonnant 'boche', un mot daté qui n'est plus en usage courant aujourd'hui, à sa capacité d'évocation historique. Dans (A 15) *Dans la guerre,* un roman sur la première guerre mondiale, deux termes sont en compétition pour désigner familièrement les Allemands : les Boches, avec une majuscule, et les feldgrau, en référence à la couleur de leur uniforme. Mais on sent peu de péjoration dans leur utilisation. Il s'agit plutôt pour le narrateur d'un procédé répétitif pour recréer une atmosphère historique vraisemblable (p 103). La haine est jouée, plus que vécue. Ces désignateurs sont proposés sans épithètes et toujours dans un contexte d'anonymat. Les ennemis, ainsi pointés, sont des êtres désincarnés, lointains et inaccessibles. Lorsqu'un véritable face à face s'instaure, le terme Boche cède la place à la neutralité du mot Allemand. C'est le cas lorsque Jules tombe sur un tout jeune ennemi isolé et décide de l'épargner :

> « Le jeune Allemand ressemblait en tous points à un ange. Il n'avait rien d'un ennemi. Les traits purs d'un visage au teint clair tranchait avec la rudesse de la tenue feldgrau (p 227). »

(A16) *Olivier 1940* offre une combinaison classique d'un narrateur neutre, exposant à plusieurs reprises le fait qu'il y avait de bons Allemands, et des personnages qui multiplient les désignations argotiques haineuses à l'égard des occupants. Le but de l'auteur semblant être de dessiner un contexte historique crédible, ces appellations sont variées pour ne pas entraîner de répétitions lexicales (par exemple, Fridolins et Verts-de-gris (pp 151-152) ; Fritz (p 373) et

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

évidemment Boches (p 186). Cependant ces désignateurs sont le plus souvent utilisés au pluriel, avec un article défini et sans épithète. Le terme 'boche' ne reçoit pas un traitement différent des autres. Tous les personnages les emploient à l'occasion, même le héros (p 358). Pour le narrateur, ces abus de langages n'ont pas de signification lourde. Il place dans la bouche de son héros un lapsus qui en dit long sur l'aspect dérisoire de ces distinctions communautaires. Alors que le jeune Olivier est sincèrement bouleversé par les discriminations imposées aux juifs, il parle de filles avec son ami Samuel et laisse échapper :

> « - Les filles juives, c'est comme… comme les autres.
> Il avait failli dire 'comme les Françaises'. Il rougit. Non, c'était une manière de parler. Pas autre chose (p 193). »

(A21) *Un long dimanche de fiançailles* présente un cas singulier d'oxymore construit avec 'boche'. Dans cette histoire franco-française de la première guerre mondiale, les rares Allemands conviés par le narrateur font surtout partie du décor. L'utilisation du mot 'boche' a une valeur purement descriptive. La fausse partialité des personnages sert le cadre historique, sans exprimer de véritable haine. L'un d'eux parle même, dans une combinaison contradictoire, des « pauvres Boches », à côté de « pauvres Français, pauvres Marocains (p 195) », unis dans un même destin de victimes d'une guerre dont le roman omet de rechercher les causes. Si le principal héros de (A23) *Un pont sur la Loire*, comme le narrateur, sont d'évidence sans sympathie aucune pour les Allemands, les mots 'boche' et 'chleuh' ne sont pas le vecteur majeur de la haine. Celle-ci trouve davantage à s'exprimer dans la description des comportements. Leur emploi, essentiellement dans les dialogues, comme noms ou comme adjectifs, suggère surtout un usage historique chez un romancier par ailleurs spécialisé dans ce genre littéraire (cf. pp 15-16). Avec (A18) *La retraite aux flambeaux*, le partage des rôles, neutre pour le narrateur, anti-allemand pour les personnages, est appliqué de manière continue. Sous la plume du premier, nous rencontrons 'le soldat', 'les Allemands'. Dans la bouche des personnages se succèdent 'Barbares', 'un Allemand', 'du Frisé', 'un Fritz', 'un Chleuh', toujours pourvu de majuscules et sans qualificatif. Le mot 'boche', singulièrement, est absent de cette liste de désignateurs. Page 136, lors d'un échange entre le vieil homme et le maquisard, le drame central du roman éclate dans la contradiction entre les deux manières de désigner le SS prisonnier. Pour le premier, il s'agit d'un 'gamin'. Pour le second, c'est 'un tueur' qu'il faudra tuer à son tour. *(A9) Le garçon aux yeux gris* ne mentionne jamais le mot « boche ». Le contexte du roman, l'exode de 1940, et le style familier du récit y étaient pourtant favorables.

Les divers contextes du terme 'boche' dans le roman contemporain pour adultes incitent à retenir la prépondérance des formes atténuées, deux fois plus nombreuses que les formes aggravées (coefficients 1,4 et 0,7). La charge de haine pure qui accompagnait parfois le livre ancien pour enfants a disparu, tandis que s'est installée une utilisation dominante du mot 'boche' en tant que marque lexicale d'une époque révolue, caractéristique de l'écriture du roman historique.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

120. Tableau : 'boche' dans les livres sur les deux conflits mondiaux du corpus contemporain pour adultes

	Atténuation				Aggravation				
Titre	mentions isolées	entre guillemets	dans un dialogue	personnage secondaire	mentions répétées	effacement de la majuscule d'usage	avec épithète de dénigrement	dans la narration	personnage principal
A3		x							
A9									
A10	x		x	x					
A15			x	x					
A16			x	x	x				x
A18									
A21			x	x					
A22	x							x	x
A23			x						
A25			x	x	x	x			x
10	14 facteurs d'atténuation/ 10 titres Coefficient : 1,4				7 facteurs d'aggravation/ 10 titres Coefficient : 0,7				

- **'Boche' dans le corpus contemporain pour enfants**

Dans les 149 ouvrages pris en compte pour l'analyse de contenu, 'boche' est relativement peu attesté, alors que la part des livres dédiés aux deux guerres mondiales est très importante. Tout se passe comme si les auteurs considéraient le désignateur 'boche' avec méfiance et en usaient comme d'une marque historique. Dans la plupart des livres concernés par ces conflits, ni le narrateur, ni le héros ne participent pas à la haine vouée à l'Allemand. Les auteurs valorisent au contraire leur capacité à ne pas généraliser leur jugement, quel que soit leur âge.

Quant une agressivité contrôlée est manifestée, elle puise souvent dans un autre réservoir lexical et écarte le terme 'boche'. L'absence du mot 'boche' ne garantit pas la tolérance du narrateur, comme cela apparaît clairement dans (93) *La guerre d'Olivier* ; Le jeune Olivier, dont les actions et les pensées sont présentées à la troisième personne du singulier, s'inscrit par moment dans un « nous », marquant l'attachement du narrateur pour une communauté particulière, celle constituée, pendant la Deuxième Guerre mondiale, par les Français et leurs alliés. Le regard distancé du narrateur, attentif à décrire avec neutralité les événements du conflit, à traiter tous les belligérants avec la même considération, cède rarement devant un sentiment patriotique. Comme la majorité des petits Parisiens de son âge, Olivier a le sentiment d'appartenir au camp des alliés. Le style simple et dépouillé du narrateur traduit bien le caractère évident et non contesté de cette adhésion :

> « Olivier espérait bien que la DCA tirerait à côté puisqu'il était pour les Américains et contre les Allemands (p 46). »

Cette obligation à choisir son camp, souvent observée dans les situations de guerre, conduit les jeunes Parisiens à perdre leur capacité de sympathie pour les souffrances vécues par l'ennemi. Insouciants et ignorants des réalités de la guerre, ils commentent les bombardements massifs des villes allemandes avec une cruauté remarquable. Dans cette anecdote, les villes, comme vidées de leur humanité, sont réduites à des noms sur une carte :

> « Olivier s'amusa bien quand le professeur de géographie fit un cours sur l'Allemagne. Le professeur était au tableau et il montrait avec une baguette de bois les principales villes allemandes sur une grande carte de l'Allemagne. Il disait :
> - Ici, sur le Rhin, voici Cologne.
> Et la classe entière criait.
> - Rasée !

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> Ce qui voulait dire que Cologne n'existait plus puisqu'elle avait été « rasée » c'est-à-dire détruite par les bombardiers américains. Le professeur faisait celui qui n'entendait pas, il désignait une autre ville avec sa baguette et il déclarait :
> - Ici, Francfort, sur le Main.
> tout le monde hurlait en chœur :
> - Rasé !
> - Voici Brême (Rasé !), voici Hambourg (Rasé !), voici Dresde, voici Munich, voici Dusseldorf (Rasé ! Rasé ! Rasé !) (p 45). »

Dans la plupart des textes engagés, portant sur la Shoah, 'boche' a disparu au profit d'autres termes, principalement 'nazi' qui indique une lecture plus politique que nationale du conflit. L'album (281) *Un violon dans la nuit* utilise plusieurs fois le mot 'nazis', dans la partie fiction, comme dans la partie documentaire, mais jamais 'boche'. Le roman (33) *Chante Luna* s'inscrit dans la même logique, avec quelque distance. La jeune Luna distingue « Allemands » et « nazis », comme le fait son père. Sa mère qui est présentée comme plus sectaire emploie essentiellement 'nazi'. Luna explique ainsi son ouverture d'esprit :

> « Comme je me sentais à la fois quelqu'un de très bien et de très mauvais, je pensais que la plupart des gens étaient comme moi, ambivalents. (p 17) »

L'horreur de l'auteur de l'album (32) *Champion* pour les responsables de la Shoah est manifeste. Il les décrit comme « les champions du monde de la haine ». Pourtant aucun désignateur autre que « nazi », toujours dépourvu d'épithète, ne paraît dans le texte. Au moment du combat, un substantif lui échappe : « l'ogre », mais sans adjectif. Cependant Rapaport est un illustrateur, avant d'être un écrivain. Ses images sont porteuses d'une très grande charge affective. Il donne à son héros, le boxeur juif Young Perez, un visage tourmenté, abîmé, mais digne. En revanche, les officiers nazis d'Auschwitz qui assistent au combat de boxe ont des visages bâclés, surmontés de casquettes exagérées et ridicules.

15. (32) *Champion*, pages intérieures

Certains rares romans du corpus manient encore de façon polémique, même atténuée, le terme 'boche'. Ils font figure d'exceptions. (100) *Guerre secrète* traite de la Résistance et les Allemands ne sont pas peints, dans le scénario, sous des couleurs favorables. Les deux seules occasions qui mettent le jeune Léon en contact direct, personnel et prolongé avec un Allemand sont marquées par des coups. L'officier allemand qui le surprend avec une grenade que le garçon avait trouvée dans la campagne le frappe à coups de stick. Le policier allemand qui vient arrêter sa mère le gifle violemment.
Le fait que 'boche' et son dérivé 'Bochie' soient proférés par des enfants, dont le personnage principal, sont considérés comme des facteurs d'aggravation de la valeur péjorative du terme. Dans (68) *Entre les lignes*, la description des soldats allemands est plus nuancée. Si l'arrestation et la torture de la fiancée de l'instituteur amène des expressions emportées, comme « ces berlauds de Boches » ou « ces fientes de piafs », le roman présente à deux reprises des figures sympathiques d'Allemands.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La grande majorité des textes du corpus traitant des deux conflits mondiaux portent la marque d'une grande retenue dans l'usage des désignateurs. Il faut classer dans une même catégorie les récits à la tolérance absolue et ceux qui exploitent le potentiel évocateur du mot 'boche', ainsi que quelques textes rares qui fondent la dynamique du scénario sur l'usage ou la suspension de la désignation.

La vocation historique domine les récits recourant à 'boche'. Parmi les Français représentés dans (10) *Anya,* il y a deux catégories qui se différencient notamment par l'usage du lexique employé à l'égard des Allemands. Les modérés, comme Jo ou comme son grand-père, emploient le mot « Allemands » ; les sectaires, comme son père, les traitent de « Boches ». Mais l'auteur insinue que la haine n'est possible que si l'on généralise et lorsque l'on méconnaît l'adversaire :

> « L'hostilité envers les occupants allemands était tacite, mais le temps passant ; il devint de plus en plus difficile de les haïr. (p 74) »

La capture et l'envoi en camp d'extermination de deux juifs protégés par le village dramatise les comportements et déstabilise Jo, sans que les désignateurs soient modifiés :

> « Plus personne n'adressait la parole aux soldats. Dès qu'ils apparaissaient, les gens leur tournaient le dos et s'éloignaient. Les Allemands, quant à eux, n'osaient presque plus se rendre au café […]. Jo faisait son possible pour éviter le caporal […] et bien que celui-là fût bon et généreux, il avait fini par ne plus voir en lui qu'un soldat vêtu de l'uniforme de l'ennemi. (p 164) »

Cette montée dans la haine qui s'arrête avant de modifier la neutralité des désignateurs est révélatrice d'une contrainte d'écriture systématique dans l'œuvre de Michael Morpurgo. On la retrouve par exemple dans (37) *Cheval de guerre*, où seul le père d'Albert, présenté au début du roman comme un homme brutal, tient des propos belliqueux organisés autour du terme « saligauds » :

> « C'est la guerre, la mère. Je viens de l'apprendre au village. […] Ces saligauds sont entrés en Belgique. […] On va leur flanquer une telle raclée qu'après ça ils n'oseront plus lever le poing sur personne (p 26). »

Le ton tranche avec les paroles maîtrisées du jeune Albert lorsqu'il annonce à son cheval que la guerre a commencé et qu'il imagine qu'ils partiront ensemble pour le front, à la page précédente :

> « On ferait une fameuse paire, nous deux, et gare aux Allemands si jamais ils doivent se battre contre nous. »

Cette règle d'écriture prévaut chez la plupart des auteurs du corpus. L'usage de désignateurs infâmants est dévalorisé par les auteurs. Il est associé à une conduite belliqueuse et violente. De ce fait, si de tels termes apparaissent dans un texte, ils sont rarement le fait du personnage principal ou du narrateur focalisateur. (119) *Le journal d'Adèle* qui situe l'intrigue pendant la Première Guerre mondiale joue de la même manière de l'opposition entre les termes 'Prussien' et 'Allemand'. L'usage du premier est réservé à des personnages éloignés de la narratrice, comme le maire du village dont le discours est cité brièvement au début du roman, ou cité entre guillemets et avec précaution quand le désignateur apparaît dans les propos d'un frère d'Adèle :

> « C'est affreux à dire, mais il avait l'air presque soulagé que la guerre éclate, de pouvoir enfin 'casser du Prussien'(pp 9-10) ».

Par la suite, seul le mot 'Allemand' est conservé dans le récit quelque soit le locuteur.

Dans (275) *Un été entre deux feux,* un roman au ton très modéré, les Allemands sont traités de 'Prussiens' et de 'Boches' par deux des personnages principaux, le jeune Lucien et sa sympathique Mémé Chaudron, sans que rien dans le récit n'accrédite de véritable haine. Les désignateurs traditionnels sont réduits à n'être qu'une ressource du roman historique,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

exactement comme dans (245) *Les sabots.* Narrateur et personnages ne désignent pas l'ennemi nazi de manière haineuse. Une grande réserve prévaut dans l'usage du mot 'nazi', sobrement privé d'adjectifs. Quant à 'boche', il n'apparaît que deux fois, au début du roman, sans majuscule et sans épithète pour l'alourdir : « les boches (p 8) » et « on parle boche (p 38) ». Le mot ayant rempli sa fonction de contextualisation historique, est ensuite abandonné au seul profit de 'nazis'. Le registre est comparable à celui de (227) *La promesse.* Le narrateur identifié à la jeune héroïne juive n'utilise que le mot neutre Allemands. Le terme nazi ne figure pas dans ce roman et 'boche' n'apparaît qu'une fois, dans la bouche d'un personnage secondaire (p 66).

La prépondérance d'un esprit de précaution est manifeste dans de nombreux textes. Dans l'album (58) *Le diamant de grand-père,* le mot 'juif' n'apparaît jamais, pas plus que 'allemand' ou 'nazi'. L'emploi de tournures verbales passives permet de décrire la violence sans désigner les agresseurs :

> « Peu de temps après, Grand-Père et Grand-Mère sont arrêtés et embarqués dans un camion. Ils doivent partir. Ils n'ont pas le choix. Ils ne sont jamais revenus. »

L'auteure de l'autobiographie (71) *Les étoiles cachées* s'est attachée à un traitement sobre des gens, allemands ou français, qui ont persécutés les juifs pendant l'Occupation. Cette neutralité paraît parfois exagérée. Lorsque sa tante parle des Allemands sous le terme de 'nazis', l'auteur s'impose, par exemple, de justifier entre parenthèses cette formulation, précisant ainsi qu'il n'engage que sa tante (p 78) :

> « - Maman, pourquoi on n'a plus la TSF ?
> - On l'a rendue à la mairie.
> - Mais pourquoi ?
> - C'est comme ça. Les Juifs ne peuvent plus avoir la TSF.
> - Pour entendre les nazis ! intervient Malka. (Elle ne dit plus les Allemands. Maintenant c'est les nazis.) De toute façon, on ne supportait plus de les écouter (p 78). »

(61) *les enfants aussi* est conté par une jeune narratrice juive pendant la deuxième guerre mondiale. Elle utilise presque uniquement le terme 'Allemands'. Le mot 'doriphores' apparaît une fois, mais dans la bouche de l'une de ses amies. Le roman se démarque de la pratique courante, puisque les désignations évitent même l'usage du mot 'nazi', jamais mentionné. Ce court roman est un cas extrême d'auto-censure, alors que l'ennemi est clairement désigné et que le ton de la narratrice est volontiers ironique et caustique sur d'autres sujets. Dans le court roman de presse (208) *Le petit passeur*, l'action se situe au cours de la deuxième guerre mondiale. Le mot 'boche' n'est jamais utilisé. La neutralité est si marquée dans ce court roman publié dans un magazine mensuel que le mot 'Allemand' n'y est utilisé qu'une seule fois et en association avec le mot 'nazi', comme si l'auteur avait tenu à dédouaner les Allemands en général de la responsabilité des actes qu'il allait évoquer :

> « C'était la guerre, mon pays était occupé par les Allemands nazis. Et les Nazis poursuivaient des gens, surtout les juifs (p 9). »

Après cette première mention explicative qui permet de relier le nazisme à l'Allemagne, seul le mot 'nazi' sera maintenu dans le reste du récit. Il figure d'ailleurs toujours seul avec une majuscule. Dans (*162) Lulu et la Grande Guerre,* un album consacré à la première guerre mondiale, les Allemands sont absents. Jamais représentés dans l'illustration, pourtant très réaliste, ils ne sont évoqués que deux fois dans le texte et toujours avec neutralité. L'expression, sans adjectif, « les Allemands » est pourtant amené chaque fois dans du discours direct, dialogue ou lettre. Le roman (180) *Mon journal de guerre,* englué dans une vocation documentaire, fait preuve d'un souci constant de neutralité. Le narrateur prend soin d'expliquer qu'il y a des bons et des méchants dans tous les camps. Chez les Français, il y a des 'résistants', des 'marché-noir' et des 'collabos'. Chez les miliciens, se trouvent des hommes vils et d'autres victimes de leur naïveté. Chez les Allemands, on observe la même

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

diversité (p 56). Les désignateurs sont cités sous forme de catalogue, avec l'intention évidente de dénoncer les processus discriminants :

> « Les Allemands ! L'oncle Arnaud dit en parlant d'eux 'ces messieurs' ou 'nos vainqueurs'. Tonton Louis et ceux de la génération de la Grande Guerre les appellent 'les Boches'. Les vieillards parlent des 'Prussiens' ou des 'Pruscos', souvenir de 1870.
> Nous on leur réserve une ribambelle de surnoms : les 'Fritz', les 'Fridolins', les 'Frisous', les 'Frisés', les 'Doryphores', les 'Teutons', les 'Chleuhs', les 'Vert-de-gris', les 'Haricots verts', les 'Huns'. J'en oublie !
> Sans doute en ont-ils tout autant à notre service ; comme on ne parle pas allemand, cela nous est égal p 54) ! »

Mais dans le court du roman, seul le mot 'allemand' est utilisé, à une exception près, la mention une fois de 'Boches' dans la bouche de Thomas, enfant et personnage principal (p 135). C'est la seule infraction à l'injonction de neutralité que semble s'être fait le narrateur à lui-même. Le narrateur témoigne même d'une forme d'attachement aux soldats allemands de la ville, provoqué par la routine et la fréquentation quotidienne en dépit de l'inimitié :

> « 'Nos' anciens Allemands sont partis discrètement, vraisemblablement pour le front russe. Leur départ a eu lieu de nuit, comme s'ils avaient peur, comme s'ils avaient honte.
> C'étaient nos ennemis, bien sûr, mais ils étaient là depuis si longtemps et, bon gré mal gré, nous nous y étions habitués. Certains avaient même des surnoms (p 110). »

(192) *La nuit la plus courte* donn aussi l' exemple de la neutralité par rapport à l'ennemi. Le narrateur et principal personnage, le jeune Lucien, assiste avec enthousiasme au débarquement allié en Normandie en juin 1944. Dans sa bouche, le mot 'Boche', ou tout autre terme haineux, n'est jamais employé. Il ne parle que des « Allemands ». Le roman, en dépit de sa brièveté, offre même à deux reprises un petit exposé didactique sur la tolérance entre les peuples et l'éloge du métissage.

Une troisième catégorie de textes lie directement l'usage des désignateurs et la conception du scénario. Dans le premier cas que nous ayons rencontré, les désignateurs servent à la géolocalisation de la guerre. (70) *Escadrille 80*, offre toute une palette de termes pour désigner les Allemands. Le narrateur, bien qu'en guerre n'éprouve pas de haine particulière pour ses adversaires. Ordinairement il utilise le mot neutre 'Allemand'. Au début du roman, cependant, il réemploie le mot swahili qui lui a servi à expliquer la situation de guerre à son boy africain, « Germani ». Mais ce terme ne présente pas de connotation particulière et n'est pas associé à des termes infâmants. De même, lorsqu'il se trouve en Afrique, il prend l'habitude d'accoler à Hitler le mot swahili signifiant « monsieur », selon une forme de déférence qui est aussi un geste de dérision douce adressé, semble-t-il, à lui-même autant qu'au dictateur :

> « En novembre 1939, alors que la guerre était commencée depuis deux mois, j'annonçai à la compagnie Shell que je voulais m'engager et participer à la lutte contre bwana Hitler et ils me laissèrent partir avec leur bénédiction (p 102) »

Le seul recours à l'argot, dans le roman, pour désigner les Allemands est le fait d'un mécanicien britannique rencontré en Grèce :

> « Les Chleuhs, bien sûr ! s'écria-t-il. Les Chleuhs qui grouillent dans tout le pays comme la vermine (p 153) ! »

Dans le deuxième cas, le jeu des désignateurs marque un parcours de repentance. Il s'agit du roman (265) *La tête haute*. Dans la famille de Sonny, les trois hommes ont des raisons particulières de haïr les Allemands, quoique à des degrés divers. Le grand-père est un vétéran la Première guerre mondiale, mais n'en fait pas vraiment une affaire personnelle. Le père ne se remet pas de la mort de sa femme, tuée dans un bombardement, et transforme la guerre en duel, persuadé qu'il pourra retrouver le pilote particulier qui conduisait l'avion. Le fils, Sonny, a été privé par la guerre à la fois de son père et de sa mère et se retrouve face à face avec le pilote que cherche son père. Tous les trois ont, par ailleurs, une personnalité

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

bagarreuse et violente. Ils ont tous les trois recours à des termes injurieux quand ils parlent des Allemands : 'boche' est d'ailleurs plus fréquent dans ce récit que le mot 'allemand'. Cette partialité est un élément de l'intrigue. La haine est le moteur principal du scénario. Tout l'objet du roman est d'exposer comment Sonny va parvenir à se transformer, à enrayer le destin et à s'opposer à sa nature combattive. Ici la partialité du narrateur est un procédé fictionnel qui n'exprime pas la position de l'auteur. Cette dernière est à rechercher dans l'attitude ouverte et compatissante de la grand-mère. Enfin, dans le dernier cas, la suspension totale des désignateurs permet d'universaliser la tragédie. *(138) L'étoile d'Erika*, un texte sur la déportation et l'holocauste, plonge victimes et agresseurs dans un anonymat complet. Concernant la famille juive de la narratrice, Erika, cet effacement est conforme au scénario, puisque la petite fille, sauvée bébé du train qui emmenait les siens, ignore tout de ses origines. En revanche la volonté d'évitement est manifeste à l'égard des nazis, jamais désignés, et dont les responsabilités sont remplacées par l'usage de la voix passive ou de 'on'. L'illustration est fidèle à ce choix, puisque le seul visage représenté est celui du bébé. La scène de l'installation des déportés dans un train est significative. La composition montre les jambes des juifs debout dans le wagon, mais s'arrête à leurs épaules. Quant au soldat allemand qui verrouille la porte, il est de dos. L'intention, cependant, ne semble pas particulièrement vindicative, car cet anonymat touche aussi la vieille Erika et sa petite fille, à la dernière page de l'album, toutes deux figurées de dos.

L'effacement et l'atténuation du terme 'boche' dans la fiction enfantine actuelle apparaît de manière manifeste dans le tableau synthétique ci-dessous.

121. Tableau : 'boche' dans les livres sur les deux conflits mondiaux du corpus contemporain pour enfants

	Atténuation				Aggravation				
Titre	mentions isolées	entre guillemets	dans un dialogue	personnage secondaire	mentions répétées	effacement de la majuscule d'usage	avec épithète de dénigrement	dans la narration	personnage principal
10	x		x	x					
13									
22	x		x	x					
32									
33									
37									
44									
58									
61									
68	x		x				x		x
70									
71									
87									
93									
95									
100	x		x	x					x
111									
119									
138									
139									
162									
168									
174									
180	x		x						x
192									
208									

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

227	x		x	x					
229									
245	x		x			x			
252									
265			x		x	x			x
275	x		x						x
282									
	facteurs d'atténuation : 21/ 33 titres Coefficient : 0,63				facteurs d'aggravation : 9/ 33 titres Coefficient : 0,27				

La comparaison de l'emploi de 'boche' dans les trois échantillons considérés marque une tendance générale à l'atténuation du contenu infâmant de l'expression.

122. Tableau : 'boche' dans les livres sur les deux conflits mondiaux

	Coefficient d'atténuation	Coefficient d'aggravation
Corpus ancien pour enfants	1,12	0,81
Corpus contemporain pour enfants	0,63	0,27
Corpus contemporain pour adultes	1,4	0,7

Dans les écritures contemporaines, quel que soit l'âge du public, les contextes édulcorés sont deux fois plus nombreux que les mentions agressives. La valeur d'évocation historique du mot 'boche', en tant que marqueur des usages nationalistes français d'avant 1945, motive la faveur soutenue du mot dans le roman contemporain pour adultes et son maintien dans quelques récits pour la jeunesse. Mais d'une manière générale, un phénomène d'autocensure a forcé son affaiblissement dans les livres pour enfants, ce qui explique les coefficients effondrés présentés dans le tableau pour ce corpus.

3. Conclusions

Si la guerre et l'ennemi font l'objet de larges précautions dans les discours contemporains en France, l'examen des titres de fiction révèle un usage résistant du champ lexical de la guerre dans cette partie du paratexte. En revanche, les désignateurs, sans doute contrôlés avec plus de soin par les producteurs de livre, sont l'objet d'une censure particulièrement vive en édition pour la jeunesse. L'emploi du mot 'boche', même très atténué, a presque disparu des rayonnages pour enfants. Il se maintient en revanche dans le roman historique pour adultes où il sert de marqueur d'époque. Si la nostalgie du conteur s'exerce sans doute dans le choix de certains titres, elle est sans effet sur la survivance du mot 'boche', rationnellement écarté. Nous verrons au chapitre suivant, sur les contrastes de couleurs dans la représentation du soldat, comment les illustrateurs résolvent ce problème : concilier une opposition entre bons et méchants, précieuse pour la compréhension du jeune lecteur, et une éthique sociétale de la tolérance et de la relativité enjoignant au contraire de les rapprocher.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 18

Des soldats qui en voient de toutes les couleurs, valeurs sociologiques des couleurs dans la représentation de la guerre

Nous savons depuis les travaux sur l'optique de Newton au XVIIe siècle que la couleur n'est pas une matière, mais une sensation. Autrement dit, la couleur n'existe pas, la lumière oui ! Les illustrateurs qui ont à travailler sur le thème de la guerre, recourent généralement, pour exprimer la violence, aux contrastes de couleurs les plus intenses. Le plaisir physiologique procuré par les jeux de couleurs complémentaires, surtout quand ils sont choisis dans les rapprochements les plus doux, permet au graphiste de promouvoir au contraire des valeurs de paix et de sérénité. Mais à côté de cette utilisation des qualités objectives de la couleur, nous relevons aussi une spécialisation culturelle de certains choix, notamment en littérature de jeunesse.

Au XXe siècle, des historiens et des sociologues, comme Michel Pastoureau, ont relativisé la détermination optique des tons et affirmé que le goût pour certaines couleurs était surtout de nature sociale. Elle varierait selon les époques et les lieux. Nous savons depuis les travaux de Michael Baxandall et d'autres sociologues de l'art le poids sur les créations individuelles des directives, le plus souvent implicites, qui émanent des institutions artistiques qui en organisent la publication.

Au moment d'établir leur palette, les illustrateurs sont donc aujourd'hui confrontés à trois types d'influences : les propriétés optiques de la couleur ; les couleurs réalistes des guerres récentes et contemporaines telles qu'elles sont véhiculées par la photographie de presse ou le film documentaire ; les couleurs symboliques, valorisées sur le moment par les éditeurs et le groupe social en rapport avec une tradition. Dans la représentation colorée de la guerre telle qu'elle figure dans le livre pour enfants, la détermination qui prime est-elle physiologique, expérimentale ou sociale ? Quel est le rôle de la nostalgie du conteur dans la figuration colorée du combat et du combattant ?

Nous supposons que les illustrateurs ont incorporé dans leurs goûts personnels les valeurs positives et négatives consacrées provisoirement par l'usage dans notre société occidentale et que ces choix figurent dans les directives implicites des éditeurs. Alors que le kaki s'est imposé progressivement depuis le XIXe siècle à tous les champs de bataille, cette hiérarchie éphémère associerait en priorité le rouge, le blanc et le noir à la violence guerrière et le bleu clair à la paix. Cette typologie serait particulièrement tranchée dans les livres destinés aux tout petits.

L'enquête a commencé par le dépouillement de 149 livres pour enfants de moins de douze ans sur le thème de la guerre et a permis d'isoler 56 ouvrages offrant une présentation colorée du combat ou du combattant. Dans le corpus enfantin ancien, seuls quatre livres sont concernés par le traitement en couleurs de ces deux thèmes, ne permettant pas une comparaison historique. Après avoir récapitulé brièvement les explications physiologiques et culturelles avancées pour saisir la réception des couleurs, nous aborderons les images de notre corpus

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

pour en situer les références colorées. Cette analyse comparative permettra d'établir une grammaire des couleurs et des valeurs qui leur sont accouplées dans le livre pour enfants.

1. La réception des contrastes de couleurs : l'explication naturelle et ses limites

Dans l'Antiquité, Aristote expliqua par des rapports mathématiques l'harmonie de certaines couleurs en association[633]. Aux XVIIIe et XIXe siècles, les progrès de l'optique et de la chimie, avec les travaux de Buffon et Monge sur les couleurs accidentelles et les ombres colorées, révèlèrent que la couleur était une sensation et non une propriété des objets. Goethe et Schopenhauer répandirent l'intuition d'une organisation naturelle de notre perception des couleurs selon un système bipolaire[634]. La neurophysiologie, au XXe siècle, a confirmé depuis que les cellules ganglionnaires de la rétine fournissent effectivement des signaux organisés en paires de couleurs complémentaires[635].

En 1839, Michel-Eugène Chevreuil publia *Sur le contraste simultané des couleurs*, ouvrage dans lequel il exposait que deux couleurs juxtaposées ne sont pas perçues telles qu'elles l'étaient lorsqu'elles étaient séparées. Il s'efforça d'écrire une grammaire de ces juxtapositions et en déduisit des règles d'harmonie dont la principale était fondée sur le contraste des couleurs complémentaires. Les peintres impressionnistes en conclurent qu'en recréant, dans leurs tableaux, ces paires de couleurs complémentaires, ils provoqueraient automatiquement chez le spectateur la sensation du beau[636]. Cette application de la théorie de la couleur à l'art visuel provoqua un changement de paradigme dans l'histoire de l'art. Il s'agit d'un paradigme toujours actuel auquel les artistes continuent de se référer que ce soit dans la docilité ou dans la transgression. Le représentant le plus emblématique de ce courant fut Johannes Itten, ancien professeur au Bauhaus, qui publia en 1961, peu avant sa mort, un *Art de la couleur*, largement traduit et fréquemment réédité depuis. Il y introduisit un cercle chromatique fondé sur trois tons primaires, le rouge, le bleu et le jaune[637]. Cet outil pour les peintres, nuancé, dans la théorie soustractive pratiquée par l'imprimerie, par une triade magenta-cyan-jaune, continue de dominer la formation occidentale à l'application de la couleur.

16. Le cercle chromatique de Johannes Itten

[633] ARISTOTE, *Métaphysique*, Vrin, 1991, tome 1, p 23.
[634] NEWTON Isaac, *Optiques* [1708], Christian Bourgeois, 1989 ; BUFFON, « Observations sur les couleurs accidentelles et les ombres colorées », dans *Mémoires de l'Académie des sciences de Paris*, 1743, pp 215, réédité par BINET JL, *Un autre Buffon*, Hermann, 1977 ; MONGE Gaspard, « Mémoire sur quelques phénomènes de la vision », dans *Annales de chimie*, Paris, 1789, pp 131.
[635] ZUPPIROLI Libero et BUSSAC Marie-Noëlle, *Traité des couleurs*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2001, p 160.
[636] ZELANSKI Paul, FISHER Mary Pat, *les théories de la couleur*, Edition Thalia 2006.
[637] ITTEN Johannes, *Art de la couleur*, Dessain et Tolra, 1977, p 31.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Nous en résumons les principes. Trois couleurs primaires permettent de fabriquer, par combinaison deux à deux, trois couleurs secondaires. Elles permettent à leur tour de fabriquer, par combinaison d'une couleur primaire et d'une couleur secondaire, six couleurs tertiaires. Ensemble elles forment un cercle chromatique à 12 tons.
La couleur complémentaire de chacune des 12 couleurs de base se situe à son opposé sur le cercle chromatique. Par exemple, la complémentaire du violet est le jaune.
Les 12 couleurs de base peuvent donner naissance à des tons dérivés :
- soit en rajoutant du blanc (couleurs diluées) ;
- soit en rajoutant du noir (couleurs saturées) ;
- soit en créant des gris colorés.

On obtient un gris coloré en mêlant une couleur et sa complémentaire. Selon la proportion de l'une et de l'autre, on obtient pour chacune des six paires un nombre importants de gris colorés qui fonctionnent entre eux comme des tons complémentaires adoucis.

17. Exemples de gris colorés dans un manuel de peinture grand public[638] :

La primauté accordée depuis les impressionnistes au contraste des complémentaires, dans l'application de la théorie de la couleur, a dépassé le niveau de l'expérience purement physiologique pour devenir un acquis sociologique. On est passé, pour reprendre la terminologie goffmanienne, d'un cadre primaire de l'expérience à un cadre secondaire.

Paul Zelanski et Mary Pat Fisher marquent cette préférence lorsqu'ils relèvent comme prioritaire l'efficacité optique du contraste de complémentaires :

> « [Les complémentaires] sont, par définition, deux teintes qui, mélangées, forment un gris neutre. Un autre effet des complémentaires […], lorsqu'elles sont placées côte à côte […], elles ont tendance à s'intensifier mutuellement sur le plan optique[639]. »

Mais le contraste de couleurs complémentaires n'est pas le seul conflit coloré possible et il n'est pas le plus puissant. Avant d'aborder l'utilisation des contrastes colorés dans les images de guerre, il convient de rétablir une hiérarchie de vivacité entre les combinaisons accessibles. Dans le schéma suivant, nous avons créé un échantillon de huit contrastes de couleurs, classés du plus intense au plus doux.

[638] échantillons empruntés à DOBIE Jeanne, *Faire chanter la couleur*, Bordas 1990, p 16.
[639] ZELANSKI Paul, FISHER Mary Pat, 2006, p 19.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

18. Intensité des contrastes colorés (du plus au moins vif) :

- certains contrastes clair-obscur, notamment noir-blanc
- trois couleurs primaires ou secondaires sans jeu de complémentaires ;
- deux couleurs primaires ou secondaires complémentaires
- deux couleurs tertiaires complémentaires
- deux couleurs en quantité inégale
- une couleur de base et la même couleur saturée avec du noir
- une couleur de base et sa complémentaire en gris coloré
- certains contrastes clairs obscurs, notamment à partir de tertiaires

Nous observons les difficultés rencontrées dans l'explication naturelle des impressions procurées par les couleurs simples ou associées. Ces explications ont pu être mathématiques, par analogie avec les fractions rationnelles de la gamme musicale, pour s'affirmer optiques ou chimiques. Elles comportent aussi un important volet culturel qui vient nuancer notre expérience physiologique.

2. La spécialisation des couleurs : l'explication culturelle

La part sociale de notre rapport à la couleur et à ses contrastes concerne de façon imbriquée à la fois leur valeur esthétique, comme nous l'avons constaté avec le legs des Impressionnistes, et leur valeur symbolique. Elle alimente à la fois notre catégorisation du beau et l'encodage coloré de nos émotions. Il est donc tout à fait logique que cette spécialisation sociale des couleurs et des harmonies colorées entrent dans les directives implicitement imposées aux illustrateurs du livre de guerre pour enfants.

L'historien Michel Pastoureau a affirmé tout au long de ses publications la primauté du social sur le physiologique dans notre perception des couleurs :

> « C'est la société qui 'fait' la couleur, qui lui donne sa définition et son sens, qui constitue ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux[640]. »

En dépit de l'impression que pourrait laisser la bibliographie de Michel Pastoureau, dans laquelle les noms isolés de couleurs titrent plusieurs ouvrages et articles, leur auteur juge peu raisonnable d'aborder l'interprétation des tons de manière segmentée[641]. Une couleur ne prend de sens, dans un contexte social donné, qu'au sein d'un système de couleurs, organisé socialement :

> « Une couleur, cependant, ne 'vient' jamais seule. Elle ne prend son sens, elle ne 'fonctionne' pleinement que pour autant qu'elle est associée à une ou plusieurs autres couleurs. Parler du bleu, c'est donc nécessairement être conduit à parler aussi des autres couleurs […] mais aussi et surtout le rouge, son contraire, son complice et son rival au cours des siècles dans toutes les pratiques occidentales de la couleur[642]. »

[640] PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Seuil, 2000, p 9.
[641] Cf. PASTOUREAU Michel, *Noir, histoire d'une couleur*, Seuil, 2008.
[642] PASTOUREAU, 2000, p 11.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Cette opposition du rouge et du bleu fonde, d'après Michel Pastoureau, la représentation occidentale du monde depuis le Moyen Age :

> « A partir du XIIIe siècle, [le bleu] commence à concurrencer le rouge comme couleur aristocratique et royale. Avec la Réforme protestante et les systèmes de valeurs qui en découlent, le bleu devient une couleur digne, une couleur morale, ce que n'est pas le rouge, son rival, par là-même le bleu voit sa place s'étendre en de nombreux domaines au détriment du rouge, partout en recul[643]. »

L'historien relève que cette prééminence du bleu comme couleur positive est toujours marquée aujourd'hui :

> « Toutes les enquêtes d'opinion conduites depuis la Première guerre mondiale autour de la notion de 'couleur préférée' montrent en effet, avec une belle régularité, que sur 100 personnes interrogées, tant en Europe occidentale qu'aux Etats-Unis, plus de la moitié citent le bleu comme première couleur. Viennent ensuite le vert (un peu moins de 20%) puis le blanc et le rouge (autour de 8% chacun)[644].»

Il semble que dans le domaine de la guerre, l'opposition morale entre le bleu et le rouge, soit plus prégnante encore en France que dans le reste de l'Europe occidental et de l'Amérique du nord. L'examen des choix de couleurs dans les exercices de combat de l'armée française accrédite cette représentation.

Dans les armées occidentales, les officiers sont entraînés à réagir lors d'exercices collectifs s'appuyant sur des scénarios contextualisés de conflits. La France qui ne se reconnaît pas d'ennemi recourt à des contextualisations réelles, nécessaires au réalisme de l'entraînement, mais qui font ouvertement référence à des pays et des Etats fictifs. Les cartes géographiques, les ordres de bataille des forces, la culture locale et les modes d'action de l'adversaire sont réelles, mais les désignations, elles, sont brouillées. Pour telle évacuation de ressortissants à effectuer à Ourania, l'officier stagiaire reconnaîtra, par exemple, sans mal, la topographie particulière de Brazzaville, Abidjan ou Tirana.

L'entraînement au combat classique sur le territoire européen fait l'objet depuis les années 1950 en France d'un même jeu de dénominations camouflées où l'adversaire est le pays Carmin et la France le pays Azur. Dans le cas du carmin, la référence au Pacte de Varsovie et, en particulier, à l'Armée Rouge, est manifeste, pour ne pas dire naturelle. Mais la permanence de l'ennemi carmin dans les scénarios des années 2000, dix ans après la chute du mur de Berlin et l'affaiblissement de la menace russe sur l'Europe occidentale, laisse soupçonner une notion moins géopolitique que culturelle dans l'élection du rouge comme emblème de l'ennemi. Bien sûr, il est nécessaire de poursuivre l'entraînement aux missions tactiques du combat entre armées modernes, mais la permanence du rouge, aujourd'hui, dans la symbolique des scénarios ne va pas de soi. Les Américains, par exemple, n'y font plus référence.

Quant au choix du bleu clair pour dénommer la France, il est privé de toute justification naturelle ou historique. Le drapeau français n'emprunte pas cette couleur. Elle n'est pas non plus une référence à l'OTAN dont le logo est le bleu marine. Par ailleurs les scénarios d'exercice de l'OTAN ne mentionnent pas de pays Azur dans leurs jeux de termes géographiques fictifs. Il est dès lors tentant de considérer l'usage d'Azur pendant un demi siècle dans l'imaginaire militaire français comme un écho de ce bleu clair auréolé de paix dont nous parlions plus haut.

---

[643] PASTOUREAU, 2000, p 170.
[644] PASTOUREAU, 2000, p 170.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La persistance de l'opposition rouge-bleu dans la culture guerrière française nous prépare à rencontrer cette binarité dans les images du combat dans le livre actuel pour enfants.

Nous verrons à travers l'étude détaillée des illustrations de notre corpus que non seulement l'interprétation ne se construit pas sur des tons isolés, comme l'a établi Michel Pastoureau, mais que, plus subtilement encore, elle enregistre des différences de signification associées à des palettes limitées. Chaque palette est constituée, chaque fois, par deux ou trois couleurs associées, harmonisées ou opposées. Dans la représentation du combat et du combattant, par exemple, une des palettes possibles est composée du rouge, du blanc et du bleu foncé ou du bleu gris. Une autre est centrée sur la triade rouge-blanc-noir, tandis que d'autres illustrateurs parient sur des dominantes ocre et kaki. Quant au bleu clair, il joue un rôle spécifique et solitaire, ce qui n'est pas le moindre de ses paradoxes. Chacune de ces sélections de couleurs exclue les autres dans une même image, parfois dans un même album. Cette incompatibilité guide le sociologue vers une extrême spécialisation des valeurs attribuées à chaque série colorée. Ces quatre séries colorées, inconciliables entre elles, forment un système de couleurs cohérent dont la validité est plus ou moins limitée à la production de livres de guerre pour enfants en France aujourd'hui.

Trois systèmes de couleurs accompagnent plus particulièrement la représentation du combat et du combattant dans notre corpus : un groupe de couleurs historiquement liées aux uniformes du passé (rouge, blanc et bleu), un groupe de couleurs évocatrices des tenues actuelles des soldats (ocres et kaki) et une triade symbolique associée à la violence (noir, rouge et blanc). Face à ces trois systèmes guerriers, le bleu clair joue un rôle antithétique. D'autres tons sont plus rarement présents.

A partir d'exemples pris dans le corpus, nous tenterons d'interpréter les valeurs iconiques, tout autant que plastiques, de ces choix colorés. Le Groupe Mu, dans son traité de rhétorique visuelle, avait classé la couleur parmi les signes plastiques :

> « Un énoncé plastique peut être examiné au point de vue des formes, au point de vue des couleurs, au point de vue des textures, puis à celui de l'ensemble formé par les unes et les autres. […] ces données sont coprésentes[645].»

Mais, selon George Roque qui a beaucoup travaillé sur la couleur, il faut compléter l'analyse de Mu en tenant compte aussi de la valeur iconique et de la part de signifié des couleurs. La valeur du pigment bleu du manteau de la Vierge, par exemple, doit être analysée en :

- signe iconique (tradition de représentation de la Vierge) ;
- signe plastique ;
- signe indiciaire (prix d'achat du lapis-lazuli, à la base du pigment)[646].

3. Les couleurs historiques (rouge, blanc, bleu foncé ou bleu gris)

L'uniformisation du vêtement dans les troupes françaises date de la Guerre de Trente ans. Avant 1632, militaires et civils ne pouvaient pas être distingués. Avant la moitié du XXe siècle, il y eut rarement de distinction faite entre uniformes de parades et tenues de combat chez les soldats européens. Le vêtement du soldat et de l'officier fut d'abord conçu pour

[645] Groupe Mu, *traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Seuil 1992, p 189.

[646] Georges Roque. « A propos du Traité du signe visuel : une remarque et deux questions ». *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. *Actes de colloques, 2008, Le Groupe μ. Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle.* Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3290> (consulté le 09/09/2010).

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

accorder de la prestance à celui qui le portait. Le premier avantage d'un uniforme militaire consistait à être vu de loin et à impressionner l'ennemi. Il avait aussi pour but de dissuader les éventuels déserteurs, aisément repérés désormais parmi la population civile. Les uniformes, avec leurs codes de couleurs, permettaient aussi au stratège de suivre à vue les progrès de la bataille en révélant les positions des différentes unités, même dans la mêlée.

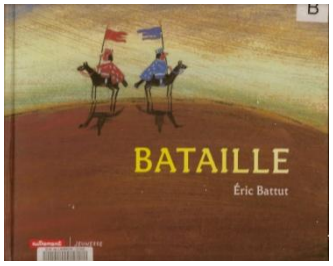
Les références chromatiques majeures en Europe furent historiquement le blanc, le rouge et le bleu marine. Ce dernier a définitivement détrôné le noir au début du XXe siècle, comme l'observe Michel Pastoureau :

> « Partout le bleu marine devint progressivement, entre 1910 et 1950, à la place du noir, la couleur dominante de tous ceux qui, en Europe et aux Etats-Unis, portaient, à un titre ou à un autre, un uniforme[647]. »

A Versailles, les trente trois scènes de la galerie des Batailles, peintes au XIXe siècle pour célébrer l'histoire militaire de la France, puisent pratiquement toutes à une palette rouge-blanc-bleu[648]. Ces trois couleurs ne sont cependant jamais seules, ni même prépondérantes. Elles sont employées sous forme d'accents colorés et relèvent la neutralité des masses plus amples, traitées dans des camaïeux de bruns.

La couverture de l'album d'Eric Battut, (14) *Bataille*, est conçue selon l'équilibre chromatique des tableaux traditionnels, des touches étroites de bleu et de rouge ponctuant une base sourde de bruns. Les pages intérieures de l'album, en revanche, opposent de manière plus brutale le bleu et le rouge, le brun cédant la place à des blancs colorés.

19. (14) *Bataille*, couverture et page intérieure



Cette palette correspond étroitement à la binarité du scénario. (14) *Bataille* oppose en effet un peuple bleu et un peuple rouge. L'illustrateur ne distingue pas les guerriers des civils dans l'attribution des couleurs de vêtements. Chez les rouges, par exemple, tout le monde porte du rouge, de l'enfant au roi. Même les constructions, châteaux et maisons, relèvent de la dominante colorée de chaque peuple. En littérature contemporaine pour la petite enfance, la distinction bleu-rouge est souvent associée, de manière conventionnelle, à une représentation fantasmée du Moyen Age. (35) *La charge de la brigade des souris* offre un autre exemple de ce système référentiel.

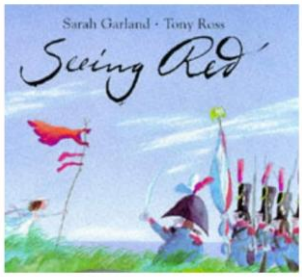
[647] PASTOUREAU, 2000, p 164.
[648] GERVEREAU Laurent, *La guerre sans dentelles*, Skira Flammarion, 2009.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

20. (35) *La charge de la brigade des souris*, couverture

Avec (108) *Ils voient rouge*, qui raconte de manière amusante une tentative d'invasion de l'Angleterre par les armées napoléoniennes, l'opposition rouge-bleu est un repère chronologique. Mais le rouge est aussi un personnage à part entière de l'intrigue. Le rouge à lui tout seul « signifie » le soldat anglais, de la manière la plus efficace qui soit, puisque cette couleur suffit, dans le scénario, à mettre en déroute l'armée ennemie.

21. (108) *Ils voient rouge*, couverture



L'opposition rouge-bleu confère à l'image guerrière dans les albums une atmosphère archaïsante. Ce code écrase les valeurs réalistes de la figuration colorée, comme dans (209) *Le petit royaume* où le rouge constitue un fond uniforme pour la couverture, sans autre nécessité de représentation que la référence au passé.

22. (209) *Le petit royaume*, couverture

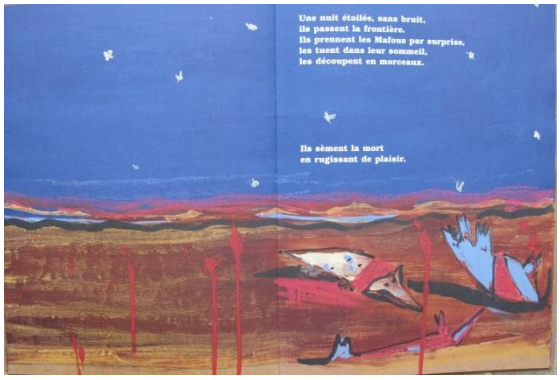
Quand la paire rouge-bleu n'a pas de valeur historicisante, elle manifeste généralement dans le livre de guerre pour enfants l'ancrage dans l'utopie. L'album (221) *Pommes de terre* se passe dans un pays imaginaire. Le costume des paysannes, les uniformes des soldats et leur armement rejette cependant le récit dans un passé lointain, mais non situé. La volonté archaïsante du récit et de son imagerie contribue à créer une atmosphère de conte intemporel.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

23. (221) *Pommes de terre*, pages intérieures

Ce sens utopique de la coloration rouge-bleue du combat est évidente dans (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous*. Deux peuples inventés, se livrent une guerre en rouge et bleu, arbitrée par une organisation internationale qui ressemble à l'ONU et qui renvoie donc à l'actualité.

24. (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous*, pages intérieures



Le refus du réalisme lié à l'usage du bleu et du rouge dans la scène de bataille était déjà perceptible dans un album de notre échantillon de livres anciens. Le combat n'est représenté par ce contraste coloré que dans deux ouvrages, (P25) *L'alphabet de la grande guerre*, publié en 1918 et qui correspond par conséquent à une observation réaliste, et (P29) *Six petits enfants et treize étoiles* paru, lui, en 1942. Nous avons déjà commenté le fait que cet ouvrage de la propagande vichyste ne pouvait décrire la seconde guerre mondiale de manière réaliste. Il était impossible à ses auteurs de pointer l'ennemi allemand tout en prônant une collaboration avec lui. Cet embarras qui les poussait à une description métaphorique et utopique de la guerre, les a également portés vers un usage non réaliste de la couleur. La seule scène de combat de l'album est donc dominée par l'opposition bleu-rouge.

25. (P29) *Six petits enfants et treize étoiles* (page intérieure)

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Dans l'illustration contemporaine pour adultes, la confrontation bleu-rouge liée au combat, fonctionne encore comme une invitation à s'écarter du réel. Elle souligne le détournement, comme dans l'image créée par le bédétiste Jacques Tardi, spécialiste de la première guerre mondiale, où le contraste coloré rouge-bleu désigne une flaque de sang à la forme irréaliste et se trouve accompagné d'un texte placé sous le registre de la dérision :

> « France, sois fière de ton pioupiou,
> Car il t'aime d'amour fou,
> Pour lui, c'est un délice
> De t'offrir sa vie en sacrifice.
> Vivement l'armistice[649]. »

26. *Vivement l'armistice*, Jacques Tardi.

Dans l'histoire de la tenue de guerre, les notions de confort et même de sécurité liées à la teinte de l'uniforme n'intervinrent que lentement et tardivement. Le rouge garance des pantalons français, en dotation depuis 1829, ne fut abandonné qu'entre août 1915 et l'automne 1916, après avoir causé des pertes considérables. Leur remplacement par le bleu « horizon », une teinte désaturée, était un premier pas vers le concept de camouflage, devenu prioritaire avec l'augmentation de portée des armements.

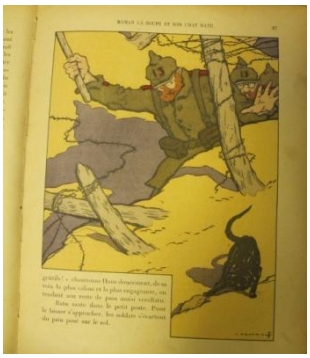
4. Les couleurs contemporaines (ocres et kaki)

Au tout début du XXe siècle, les Britanniques combattant contre les guerriers pachtounes, apprirent à redouter la qualité d'invisibilité des vêtements volontairement enduits de la poussière jaune sale qui teint l'Afghanistan pendant toute la saison sèche. Ils adoptèrent progressivement cette couleur neutre et le mot pachto qui la désigne : *khaki*[650]. A leur suite, les nations européennes, à l'exception de la France, se convertirent peu à peu, entre 1900 et 1909, à des teintes susceptibles d'offrir une protection améliorée contre la vue à leurs troupes. Les succès des forces américaines, au cours de la seconde guerre mondiale, ont contribué à généralisé les uniformes ternes, puis le brouillage optique, aujourd'hui pratiqué dans le monde entier.
Notre échantillon de livres de guerre anciens pour les enfants donne la priorité aux tons bruns dans la représentation du soldat et du combat. Le premier exemple de cette palette guerrière a été publié en 1918, (P28) *Avec les poilus, Maman la soupe et son chat Ratu*. Cet usage est écrasant dans les ouvrages illustrés publiés au milieu du XXe siècle.

[649] Planche reproduite dans MARIE 2009, p 52.
[650] BARRY Michael, *Le royaume de l'insolence, L'Afghanistan 1504-2001*, Flammarion, [1984] 2002, p 97.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

27. (P28) *Avec les poilus, Maman la soupe et son chat Ratu*, page intérieure.



Dans les albums et romans illustrés de notre corpus contemporain de livres de guerre pour enfants, ocres et kaki occupent également une place importante. Trois valeurs semblent guider l'usage de cette palette, la volonté de représenter avec réalisme des combats récents, un symbole ancrant le guerrier à la terre qu'il défend, enfin une préférence d'ordre essentiellement plastique.

- **Une prétention au réalisme historique**

L'ambition de retrouver les couleurs réalistes de la guerre moderne domine l'usage des ocres et du kaki dans la représentation du soldat et du combat. La convention, bien installée dans le livre commercialisée actuellement en France permet aux jeunes lecteurs de dater la guerre représentée. Les périodes concernées vont de la première guerre mondiale aux guérillas du XXIe siècle.

(257) *Les soldats qui ne voulaient plus se faire la guerre,* court roman publié chez un petit éditeur visant un public scolaire et pourvu, dans ce but, d'un dossier documentaire et pédagogique, est doublement conventionnel. Il l'est par le choix de son sujet, les fraternisations de Noël 1914 sur le front, un épisode positif de la guerre de 14-18, devenu un stéréotype de l'édition commerciale pour la jeunesse[651]. Il est également convenu dans sa palette colorée. L'illustration est constante tout au long du roman : des cieux en jaune pâle, des décors et des personnages en kaki. Les images de soldats britanniques sur le front en 1914 les présentent dans des postures paisibles. La référence aux uniformes britanniques est une valeur historique de la couleur. En revanche, l'uniformité du ciel et de la terre (jaune/kaki) suggère un sens atténué de la violence, lié à ces tonalités.

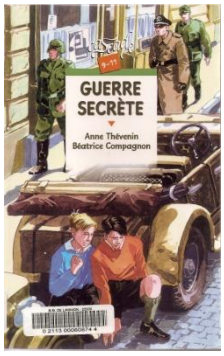
28. (257) *Les soldats qui ne voulaient plus se faire la guerre*, couverture

[651] Un autre roman de notre corpus est également fondé sur ce moment : (269) *La trêve de Noël*. Bien d'autres titres sont disponibles dans le commerce.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La représentation de la seconde guerre mondiale puise largement dans les gammes d'ocres et de kaki.

29. (100) *Guerre secrète*, couverture

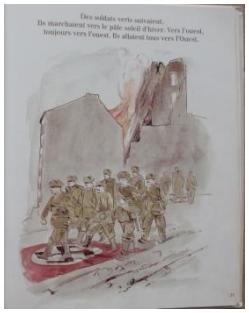


30. (295) *Viva la liberté !*, pages intérieures

La qualification colorée des soldats dans (151) *Le loup rouge* qui alterne images dessinées et illustrations légèrement rehaussées à l'encre de couleur, est d'abord portée par le texte, en référence au front russe :

> « Des soldats gris marchaient derrière en claudiquant.
> Des soldats verts suivaient. Ils marchaient vers le pâle soleil d'hiver. Vers l'ouest, toujours vers l'ouest. Ils allaient tous vers l'ouest (pp 24-25). »

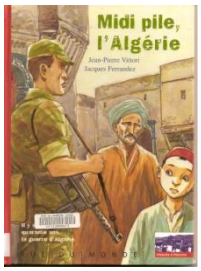
31. (151) *Le loup rouge*, page 25



© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La représentation de la guerre de décolonisation de l'Algérie se focalise, dans le livre pour enfants, sur un uniforme français, le treillis camouflé, utilisé pourtant par une seule unité et pendant une période limitée[652]. C'est le choix iconographique de (176) *Midi pile, l'Algérie.*

32. (176) *Midi pile, l'Algérie*, couverture

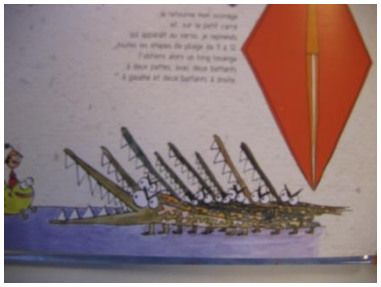


Les affrontements contemporains, quelque soit leur théâtre, se réfèrent généralement ce type de textile lorsque les albums recherchent une valeur de fiction documentaire. L'album (5) *Aissata et Tatihou* sur les enfants-soldats africains entre dans ce cadre.

33. (5) *Aissata et Tatihou*, page intérieure

Cet emploi conventionnel du tissu camouflé dans l'album de guerre peut être, exceptionnellement, subverti avec ironie. Dans l'exemple suivant, les soldats sont figurés sous la forme de crocodiles dont la peau est kaki, moucheté comme un camouflage de tenue de combat.

34. (112) *Je fais un oiseau pour la paix*, page intérieure



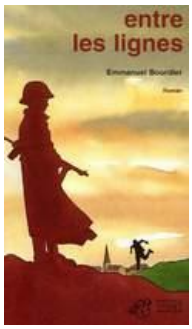
652 En novembre1955, Marcel Bigeard impose aux appelés du 3e régiment de parachutistes coloniaux dont il vient de prendre le commandement, le treillis camouflé retaillé que ses engagés portaient en Indochine. Le reste de l'armée française porte alors une tenue de combat unie.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- **Le lien à la terre**

Le choix des ocres peut être amené par un symbolisme peu fréquent dans le livre de guerre contemporain pour la jeunesse qui lie le guerrier à la terre. Le soldat allemand, figé en sentinelle au premier plan de la couverture de (68) *Entre les lignes*, est une silhouette d'un seul tenant, coloré à l'ocre, et ne faisant qu'un avec le sol qu'il garde. Debout, son fusil pointé vers le bas, il n'est ni embusqué, ni agressif. Il est là parce qu'il doit être là. L'homme subit la guerre là où elle le prend et l'emmène.

35. (68) *Entre les lignes*, couverture



Dans (82) *Le gâteau de paix,* les bruns recouvrent toute la scène de bataille, du gâteau géant aux soldats jusqu'aux ombres du sol qui semble les manger.

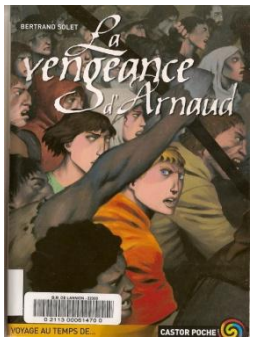
36. (82) *Le gâteau de paix*, page intérieure

- **Une préférence d'ordre plastique**

Rarement, l'insertion des ocres dans l'image de guerre répond à une élection plus plastique qu'iconique. C'est le cas de (293) *La vengeance d'Arnaud,* un roman sur les jacqueries du Moyen Age. La couverture joue sur le principe de clair-obscur mettant les deux visages des héros en évidence au milieu d'une troupe anonyme de combattants traitée en tons assourdis d'ocres ou de gris colorés. La touche principale est constituée par le vêtement orange du héros.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

37. (293) *La vengeance d'Arnaud*, couverture



Dans l'album (198) *Le palefroi*, les choix esthétiques dominent les choix scéniques. Ici, Martine Bourre, illustratrice expérimentée, ne travaille pas sur le texte d'un autre. Elle s'est forgée un scénario de guerre fait sur mesure pour qu'elle se livre à ses deux passions : la représentation des chevaux et les jeux de lignes, de composition et de couleurs. Comme le reste de l'album, réalisé à la mine et à l'acrylique, sur papier craft, les couleurs dominantes du chevalier sont l'orange et l'ocre, réagissant au ton bistre du support. Les contrastes et les formes créées par Martine Bourre ramènent le lecteur adulte vers les combats équestres peints en 1456 par Paolo Uccello.

38. (198) *Le palefroi*, pages intérieures

Dans ces deux livres, l'usage des ocres, rompt délibérément avec l'usage historicisant de ces tons dans la représentation de la guerre en édition pour la jeunesse. Nous verrons où situer le stéréotype et l'innovation dans un autre système dominant de l'image du combat : la triade noir-rouge-blanc.

5. La triade symbolique de la violence (noir, rouge, blanc)

Les illustrateurs, colorisant le combat, associent souvent la couleur rouge et la représentation du sang répandu. Outre le fait que cette relation est éphémère dans la nature, puisque le sang séché cesse d'être rouge, il ressort des travaux anthropologiques sur la guerre, que la répulsion provoquée par le traitement des corps au combat n'est pas directement liée à l'effusion du sang. A lire de près les témoignages recensés par Stéphane Audoin-Rouzeau à ce sujet, il semble que le sentiment d'obscénité provoqué par les atteintes corporelles soit déclenché par la visibilité d'organes, habituellement enfermés sous la peau. Or les organes internes dont la révélation paraît être la plus insupportable aux témoins sont surtout des

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

parties molles incolores (intestins, cerveau), plutôt que rouges liquides (sang) ou rouges solides (muscles)[653].

Nous insistons donc sur le fait que le rouge en lui-même n'est pas une couleur plus pertinente qu'une autre pour signifier la guerre. C'est à la triade rouge-blanc-noir que nous nous intéressons. Pour Michel Pastoureau, la confrontation de ces trois teintes, est une caractéristique de la culture indo-européenne :

> « Dans la plupart des sociétés indo-européennes, le blanc a longtemps eu deux contraires : le rouge et le noir[654]. »

Cependant, d'autres études ont conclu que le caractère premier de cette triade colorée, loin d'être le fait d'un seul groupe social, serait une étape universelle de l'humanité. Ce fut le cas des travaux publiés par les ethnolinguistes Brent Berlin et Paul Kay[655]. A partir des noms de couleurs dans 98 langues, ils observèrent un schéma commun d'évolution du lexique. Au premier stade, les groupes nommeraient seulement le blanc et le noir, puis le rouge. Le jaune et le vert n'interviendraient qu'au stade trois, le bleu au stade quatre…etc[656].

Nous n'avons pas les moyens de trancher cette polémique entre thèses culturalistes et innéistes. Nous relevons seulement que, dans l'histoire de la perception chromatique du groupe social qui nous intéresse, la triade rouge-blanc-noir est perçue comme originelle, brutale, peu sophistiquée. Il est fort possible que cette qualité primale la prédispose à l'expression de la violence au moins dans cet espace culturel-là. Elle est en tout cas très présente dans notre corpus de livres pour enfants sur la guerre, commercialisés en France.

- **La triade franche**

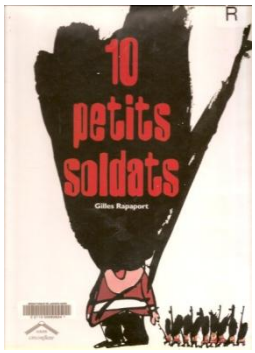
La palette de la guerre est volontiers réduite au rouge-blanc-noir par les illustrateurs contemporains pour la jeunesse. Cet usage, perçu comme primaire, voire comme primal, par les acteurs du livre explique son expansion considérable dans les albums destinés aux plus jeunes. Les auteurs considèrent qu'il s'agit d'un code coloré dont l'interprétation sera aisée, immédiate et spontanée. L'auteur-illustrateur Gilles Rapaport qui a créé plusieurs albums pour les tout-petits sur le thème de la guerre, n'a pas hésité à traiter avec ces trois seules couleurs son album *10 petits soldats*, disponible en librairie depuis 2002 et dont le texte est une comptine. En dépit de personnages en uniformes d'apparat britanniques, le livre décrit une guerre essentialisée qui vaut pour tous les temps et tous les espaces. L'éditeur est allé dans le sens chromatique de l'auteur, en concevant un lettrage rouge sur noir pour le titre de l'ouvrage. Il y a donc ici un consensus des acteurs du livre sur le sens à donner à la triade rouge-blanc-noir.

---

[653] AUDOIN-ROUZEAU, 2008, p 288.
[654] PASTOUREAU, 2000, p 15.
[655] BERLIN Brent, KAY Paul, *Basic Color Terms : Their Universality and Evolution*, Berkeley University of California Press, 1969.
[656] MICHEL Jacques, « Langage et filtre culturel : l'expression de la couleur », dans COULOUBARITSIS Lambros, WUNENBURGER Jean-Jacques (dir), *La couleur*, Ousia, 1993, p 358.

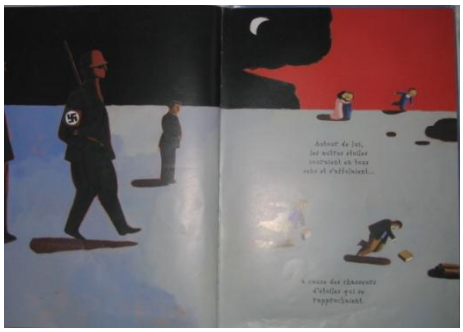
© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

39. (1)*10 petits soldats*, couverture



Dans le livre pour les tout-petits, la série rouge-blanc-noir ne sert pas seulement à signifier la guerre. Elle pointe précisément le combat et le paroxysme guerrier de l'acte brutal immédiat. Dans l'album (205) *Le petit garçon étoile,* la palette de l'illustrateur ne se tourne vers le rouge-blanc-noir qu'au moment où la violence est maximale. L'irruption des soldats nazis, figurés comme des silhouettes ocres et noires se fait sous un ciel noir et rouge

40. (205) *Le petit garçon étoile*, pages intérieures



L'album (297) *Wahid*, sur la guerre d'Algérie, offre un exemple de la triade, légèrement nuancée d'un liseré jaune pour la déflagration et de séparation des noirs en noir plus gris-vert pour marquer les ombres. Il s'agit de la seule scène de combat effectivement représentée dans l'ouvrage.

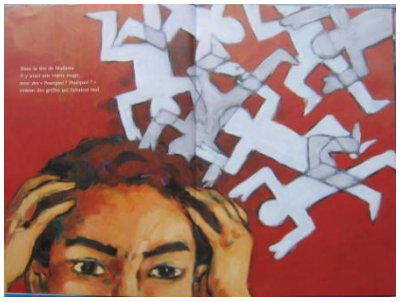
41. (297) *Wahid*, pages intérieures

(112) *Je fais un oiseau pour la paix,* paru en 2005, est un album pacifiste pour les jeunes lecteurs écrit par l'éditeur en personne de Rue du Monde. Dans cet album, très récent et porté par un soin particulier, la guerre y est figurée par un loup en noir et rouge. Sur les trois pages consacrées à la guerre dans l'album (164) *Madassa*, l'une est organisée autour de la triade

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

blanc-noir-rouge, équilibrée de couleurs secondaires et tertiaires dans un tiers de la page, là où l'illustratrice a représenté la tête de l'enfant.

42. (164) *Madassa*, pages intérieures



Dans l'album japonais (270) *Le tricycle de Shinishi*, qui raconte l'horreur d'Hiroshima, la mort indicible du petit Shinishi est figurée avec une réserve toute asiatique. L'enfant mort, dans les bras de sa mère, porte deux petites taches rouges sur une page toute de noir, gris, blanc.

43. (270) *Le tricycle de Shinishi*, pages intérieures

La triade franche concerne aussi l'iconographie pour jeunes adolescents, comme le montre la couverture de (111) *J'avais deux camarades*. Sur l'édition par Mazarine en 1980, une photo en noir et blanc représente Hitler félicitant des enfants des Jeunesses hitlériennes. Cette photo est disposée sur un fond noir et le titre recourt à une grosse typographie rouge.

La triade rouge-blanc-noir est perçue comme un code évident de la guerre au point que l'image, parfois, se prive d'autres références figuratives au combat pour se reposer uniquement sur cette palette. Les illustrations de (195) *On se retrouvera*, un album pour pré-adolescents sont très réalistes, comme c'est souvent le cas dans l'édition américaine. Pourtant aucun soldat ennemi n'est représenté dans l'image, pas plus que cité dans le texte. La page évoquant rapidement des combats et des exactions porte en vis-à-vis une vue d'une maison en train de brûler sans être humain visible aux alentours. L'image de l'incendie dans la nuit est dominée par la triade rouge-blanc-noir. Le thème de l'incendie, sans doute à cause des appels colorés qu'il permet, est un lieu commun de la représentation du combat. 39 *Le chien, le général et les oiseaux* Le rougeoiement de l'incendie de la ville de Moscou, dont les contours sont matérialisés par un fin trait noir, ressort sur la neige blanche. Cette triade colorée est d'ailleurs la seule évocation de la violence perceptible dans l'illustration. L'évidence de

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

l'interprétation guerrière du rouge-blanc-noir est encore plus saisissante dans (45) *Comme le loup blanc*. Il n'y a pas de soldats, il n'y a pas de guerre. Le thème de l'album est la dictature. Se pourrait-il que l'album ait été classé dans le thème guerre par le prescripteur à cause de ses dominantes colorés ? Tout le livre en effet est en noir et rouge.

- **La triade rouge-blanc-noir dans le texte ou dans le scénario**

L'acceptation de ce code colorée de la guerre, fondée sur le contraste entre le rouge, le noir et le blanc, est tellement répandue que cette association est également très présente hors iconographie. Ces emplois textuels ou narratifs de la triade guerrière sont particulièrement utiles pour en confirmer l'interprétation.

Dans (232) *La reine des couleurs,* un album pour tout-petits, c'est la signification des couleurs qui convoque le thème guerrier et non l'inverse. Lorsque la reine appelle le rouge, elle déclenche la violence. La couleur rouge prend la forme d'un cheval qui détruit tout sur son passage. L'illustration, économe, n'utilise que trois couleurs : blanc du papier, noir du tracé épais et gribouillage léger au crayon rouge pour le cheval.

Dans le roman (126) *L'aigle de la 9e légion,* la violence guerrière est rendue par la rencontre, dans le texte même de Rosemary Sutcliff, des couleurs rouge, noire et blanche. C'est la palette lexicale qu'elle utilise pour décrire les sensations de douleur éprouvées par le centurion Marcus lorsqu'il reprend ses esprits après que sa jambe ait été broyée sous les faux d'un char de combat. La souffrance physique y apparaît comme une lutte entre les couleurs :

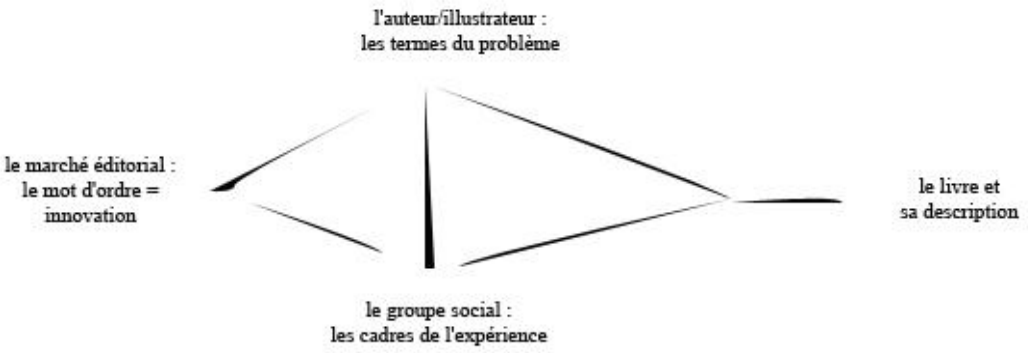
> « Dans l'obscurité était la douleur. Et la douleur, pendant un long moment, fut tout ce dont le jeune centurion eut conscience. Au début, elle était blanche, presque aveuglante. Puis elle vira au rouge et, c'est baigné d'un halo rouge que le monde, encore imprécis, réapparut à Marcus. Autour de lui, des formes bougeaient. Il percevait la lueur d'une lampe et la lumière du jour, il sentait que des mains le touchaient. Mais un goût amer, dans sa bouche, le ramenait toujours vers l'obscurité (p 60). »

Dans le roman (241) *Rouge braise,* la tonalité rouge, jetée au lecteur dès le titre, éclate également sur l'illustration de couverture. Elle tisse également une continuité dans le scénario où la rousse Dounia livre des messages pour la Résistance sur son vélo rouge, jusqu'au jour tragique où les Allemands mettent le feu à la ferme.

Quelques illustrateurs tentent cependant d'échapper au stéréotype rouge-blanc-noir dans la figuration péjorative de la violence guerrière. Comme nous l'avions vu, au chapitre deux, lorsque nous avions décrit les processus de novation dans l'édition commerciale, l'illustrateur est soumis à deux injonctions opposées, émanant à la fois de l'institution éditoriale (se démarquer sans désorienter le lectorat) et du groupe social récepteur de l'œuvre (respecter les codes tout en les renouvelant). Tout le talent de l'illustrateur consiste alors à proposer une solution habile à ce problème. L'analyse et la résolution du problème ne sont pas toujours, chez l'artiste, le produit d'une démarche consciente et rationnelle. Le processus est très généralement intuitif.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

44. la conception de l'œuvre éditée

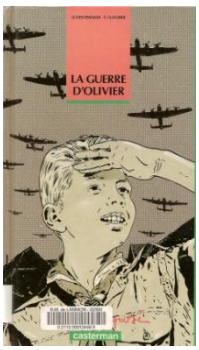


Parmi les voies que les illustrateurs soucieux d'innovation ont explorées dans leur rapport à la triade rouge-blanc-noir, certaines reviennent avec plus d'insistance, comme l'expansion des gris ou le recours à un glacis jaune.

- **La triade adoucie par l'expansion des gris**

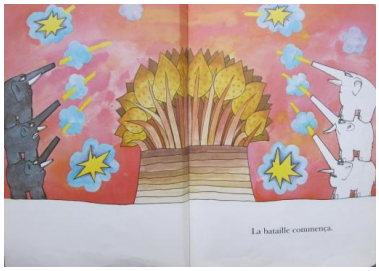
La couverture de (93)*La guerre d'Olivier* est dans des tons adoucis de blanc, noir et rouge, conforme au récit d'une guerre tenue à distance du jeune héros.

45. (93) *La guerre d'Olivier*, couverture



189 *Noirs et blancs* Deux des trois scènes de bataille approchent la triade noir-blanc-rouge, mais l'illustrateur a adouci progressivement ses tons, affaiblissant ainsi la violence du contraste.

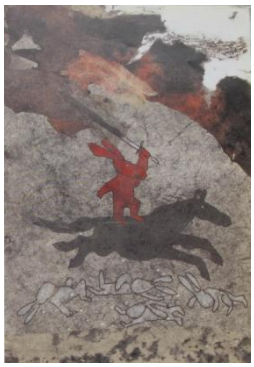
46. (189) *Noirs et blancs*, pages intérieures



© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

L'album pour jeunes enfants (78) *Flon-Flon et Musette* est également à rattacher à ce courant de représentation du combat. Une version édulcorée de la triade violente pose un voile de pudeur sur la guerre. Noirs et blancs sont convertis en gris d'intensité différente, atténuant même la vigueur des rouges.

47. (78) *Flon-Flon et Musette*, page intérieure



- **La triade adoucie par un glacis jaune**

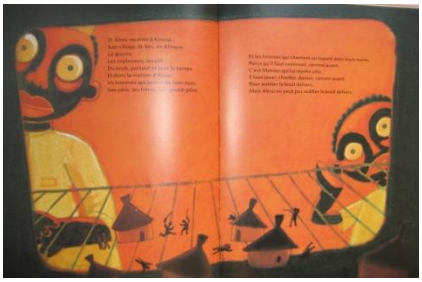
D'autres illustrateurs ont recours au jaune, avec souvent un soupçon de bleu, pour transposer la triade rouge-blanc-noir sans la trahir. Le glacis, tel que le définit le Petit Robert, est un terme pictural apparu en français au XVIIIe siècle :

> « Mince couche de couleur, transparente comme une glace, qu'on étend sur des couleurs déjà sèches pour en harmoniser les teintes et leur donner plus d'éclat[657]. »

Le glacis est une technique de la peinture traditionnelle à l'huile, inaugurée par l'Ecole flamande. Il peut être appliqué à l'ensemble de l'image dont il respecte alors les contrastes d'origine, ou bien à certaines zones seulement pour créer des effets de profondeur. L'usage du glacis en peinture répond à une démarche consciente et savante qui présuppose un effort mental de décomposition des tons, les couleurs finales étant produites par superposition de couches colorées.

La démarche des illustrateurs contemporains est rarement aussi rationnelle. L'impression de glacis jaune sur l'ensemble de la triade violente peut être le résultat de couleurs produites en une fois et sur des choix intuitifs, comme dans l'album (4) *Abou.*

48. (4) *Abou*, pages intérieures



Cependant la décomposition des tons à l'aide de la palette CMJN (bleu cyan, rose magenta, jaune et noir) du logiciel de traitement de l'image d'Adobe, Photoshop, révèle que les trois

[657] *Petit Robert*, 1991, p 868.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

couleurs principales de l'image, le jaune, l'orange et le noir, comportent plus de 62% de jaune, ainsi qu'une touche de bleu cyan dans le jaune et l'orange (14% et 5%) ce qui contribue à rabattre la couleur d'origine.

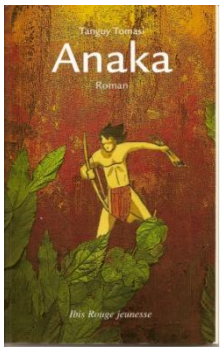
49. (4) *Abou*, analyse d'un jaune

50. (4) *Abou*, analyse d'un orange

51. (4) *Abou*, analyse d'un noir

Sur l'image du guerrier Anaka, dans le roman qui porte ce titre, les taux de jaune dépassent également 64% dans toutes les couleurs principales. Le bleu cyan, présent en abondance dans la composition des bruns et de verts de cette peinture matiériste aurait de toute façon troublé l'intimité de la triade rouge-blanc-noir qui, de ce fait, se laisse difficilement percevoir.

52. (9) *Anaka*, couverture.

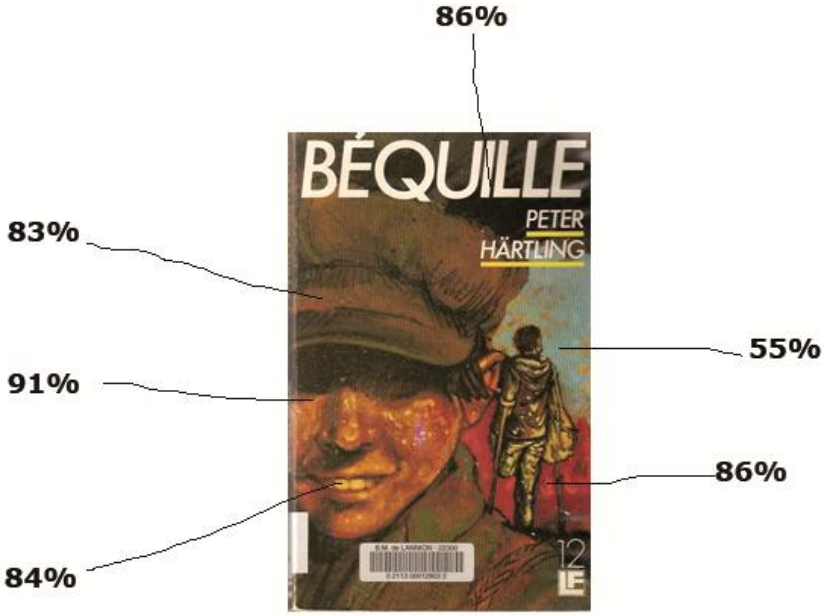


Sur la couverture du roman (17) Béquille, l'expansion du glacis jaune est révélé à l'œil nu par les dents jaunies du garçon. L'analyse des couleurs sous Photoshop confirme des taux majeurs de jaune sur tous les tons de l'image.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

53. (17) *Béquille*, pourcentages du jaune dans les couleurs de la couverture



Ce recours massif au jaune pour renouveler la triade rouge-blanc-noir est également une ressource possible de la photo-illustration. Dans les images photographiques qui accompagnent l'édition de la pièce de théâtre (177) *Le mioche*, la guerre est symbolisée par un crapaud rouge sur fond noir. Les enfants-soldats sont des marionnettes noires et rouges, dans un contexte lumineux qui joue le rôle de glacis jaune.

54. (177) *Le mioche*, pages intérieures

Cette expansion des jaunes sur la triade rouge-blanc-noir n'est pas un apanage de la littérature sophistiquée. La page titre de (161) *Lucien chez les as*, un mini-roman publié dans un magazine mensuel joue essentiellement sur les trois couleurs rouge, blanc, noir et sa variante grise. Le rouge glacé de jaune y est particulièrement dominant. Le lettrage emprunte au blanc et au jaune.

55. (161) *Lucien chez les as*, couverture

© 2013 Tous droits réservés.
http://doc.univ-lille1.fr

L'illustration, maigre, de la pièce éditée (217) *Pinok et Barbie* offre quelques cabochons colorés. Le thème de l'incendie dans la guerre est un appel fort pour les illustrateurs, dans la mesure où il peut justifier l'emploi du contraste rouge-noir sur un fond en réserve blanche. L'image principale est passée au jaune, ce qui a pour effet de faire tourner les rouges en oranges et les noirs en bruns.

56. (217) Pinok et Barbie, détail de la page 49

- **Effort de datation de l'usage du rouge-blanc-noir dans les codes guerriers du livre illustré**

Nous voulons bien admettre que ces trois couleurs représentent anthropologiquement un ensemble de valeurs primales, aisément associables à la brutalité. Nous devons noter cependant que la spécialisation guerrière de la triade rouge-blanc-noir est récente et qu'elle n'apparaît qu'une seule fois dans notre échantillon de livres anciens. Il s'agit d'un album de 1944, où le combat est partout ailleurs traité avec une majorité d'ocres. L'apparition du rouge-blanc-noir s'insère dans une scène d'explosion. Nous remarquons cependant que d'autres valeurs colorées, notamment le violet et le jaune, se glissent entre les tons de la triade.

57. (P21) *La bête est morte, la guerre mondiale chez les animaux*, page intérieure.

La présence de la triade rouge-blanc-noir dans une affiche britannique de recrutement pendant la première guerre mondiale ne devrait pas être interprétée trop hâtivement comme un point de repère historique valable pour l'association de ces couleurs avec le thème de la guerre.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

58. Réputation chromatique de l'affiche de guerre (1)[658]

En effet, l'usage d'une seule couleur en plus du noir constituait une économie considérable pour l'impression d'affiches, puisqu'elle n'imposait que deux passages de rouleau. La date qui doit être prise en considération est celle de l'album contemporain qui, en 2008, reprend l'affiche dans une planche. La mise en abyme dramatique de l'affiche par les auteurs des *Chroniques de Spawn* et son insertion en version ocrée dans une image globale dominée par l'opposition chromatique rouge-vert-ocres invite à une lecture en deux temps de la triade violente rouge-blanc-noir. Tout porte à croire que les auteurs ont choisi cette affiche, parce qu'ils interprétaient aujourd'hui la palette et la posture du personnage ancien comme des signes agressifs et négatifs, ce qui ne pouvaient être les intentions des concepteurs de l'affiche en 1918. Les illustrateurs contemporains, cependant, ont renoncé à reprendre servilement la triade colorée d'origine de l'affiche et ont ressenti le besoin de s'en démarquer. L'association exclusive rouge-blanc-noir est aujourd'hui jugée, en bande dessinée pour adultes, comme une convention trop facile dans la représentation de la violence.

Deux couvertures d'albums actuels de bande dessinée pour adultes confirment que les illustrateurs considèrent aujourd'hui que la triade rouge-blanc-noir était un usage courant de l'iconographie contemporaine de la première guerre mondiale, mais qu'il vaut mieux s'en écarter légèrement. Pour la série *Le cœur des batailles*, les dessinateurs Morvan, Kordey et Walter ont inséré de fausses vieilles affiches dans leurs images de couverture. Les fausses affiches recourent à la palette rouge-blanc-noir, légèrement atténuée par du gris-bleu, tandis que le reste des images jouent sur d'autres tonalités. La triade violente, perçue comme un document historique, est tenue à distance du lecteur et de l'illustrateur par cette mise en abyme. Il s'agit d'un emploi au deuxième degré.

[658] images reproduites dans MARIE 2009, pp 102-103.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

59. Réputation chromatique de l'affiche de guerre (2)[659]

Un autre exemple de bande dessinée pour adultes, également reproduit par Vincent Marie, dans son ouvrage sur la représentation de la grande guerre, peut être interprété également comme une allégeance faite à un code coloré, ressenti aujourd'hui dans sa relation majeure à la violence des combats, mais perçu comme dépassé. Vincent Marie a commenté l'image de Pascal Rabaté, extraite de *Ex Voto*, album publié en 1994 par Vents d'Ouest, en soulignant l'effet dramatique de la composition en œil de bœuf. Il ne s'est pas appesanti sur la gamme chromatique choisi par l'illustrateur. Or ce dernier a eu recours à la triade rouge-blanc-noir, mais l'a actualisée en introduisant de larges touches de rose, une couleur généralement bannie de la représentation du combat. Ici est réaffirmé avec force le besoin de distanciation vis-à-vis d'un ensemble de valeurs colorées jugées désormais comme un cliché de la violence guerrière.

60. La triade mise à distance dans la bande dessinée pour adultes[660]

Il ressort de cette rapide incursion dans l'illustration pour adultes que l'association du rouge-blanc-noir à l'évocation de la violence guerrière est un usage relativement récent, mais qu'il est perçu par les acteurs de la bande dessinée, comme une pratique ancienne et usée. Dans le livre de guerre contemporain pour enfants, en revanche, la triade figure souvent dans toute son ingénuité et de manière massive, comme nous avons tenté de le documenter.

[659] Couvertures des tomes 1 et 2 du *Cœur des batailles*, Delcourt, 2007 et 2008, reproduites dans MARIE 2009, pp 58-59.
[660] Image de Pascal Rabaté, reproduite dans MARIE 2009, p 25.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

6. La couleur symbolique de la paix (bleu clair)

Michel Pastoureau détaille le processus par lequel le bleu, dans ses tons les plus doux, en est venu à représenter la paix :

> « La symbolique médiévale faisait déjà du bleu une couleur pacifique. La symbolique contemporaine en fait également une couleur neutre. Ces deux propriétés expliquent pourquoi aujourd'hui tous les organismes internationaux s'emblématisent par cette couleur, notamment l'ONU. […] Etre le couleur préférée de plus de la moitié de la population est probablement l'expression d'un potentiel symbolique faible ou, en tout cas, peu violent ni transgressif[661]. »

Le bleu clair serait donc moins pacifique que consensuel. C'est une nuance qui ne manque pas d'intérêt.

Le bleu clair, nous l'avons vu, est volontiers conçu comme la couleur de la paix. Le contraste entre le bleu clair et les nuances de beige constitue habituellement une rencontre harmonieuse évocatrice de sérénité. Mais historiquement, le bleu clair a été aussi l'uniforme des soldats français pendant la deuxième partie de la Première Guerre mondiale, le fameux bleu horizon. Cette circonstance justifie peut-être l'utilisation de cette couleur et même du contraste avec le beige pour exprimer l'expérience guerrière.

o Emploi conventionnel du bleu

Pour un grand nombre d'ouvrages du corpus, le bleu clair désigne l'élément qui met fin à la guerre. (190) *Le nuage bleu* est l'album emblématique de la valeur pacifique du bleu clair. L'intervention de rétablissement de la paix est menée par un nuage bleu qui asperge les combattants de pluie bleue :

> « L'averse avait éteint le feu et tout coloré en bleu. Maintenant, tout le monde était de la même couleur. La paix fut instantanée. Et on fit la fête. »

Il est fort tentant de rapprocher d'ailleurs les formes rondes et molles du nuage bleu et les courbes bossues et veloutées des bérets portés par les soldats onusiens.

61. (190) *Le nuage bleu*, page intérieure et béret type ONU

A l'inverse, la guerre, pour Tomi Ungerer, semble porter les couleurs tranchées du noir, du blanc, du rouge et du jaune et du bleu vif, comme le suggèrent à la fois l'image et le texte :

> « Ce n'était que carnages et pillages. Les blancs tuaient les noirs, les noirs assassinaient les jaunes, les jaunes trucidaient les rouges et les rouges tuaient les blancs. »

[661] PASTOUREAU, 2000, p 180.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

62. (190) *Le nuage bleu*, pages intérieures

La dominante colorée de l'album (8) *Am stram gram* est le jaune orangée qui vaut pour la terre comme pour le ciel. Cette gamme principale s'oppose au bleu de la grande vague qui va mettre fin à la guerre. Le même principe régit l'album *(91) La guerre.* Des trois princes du conte, c'est le prince bleu, figurant seul sur la couverture, qui rétablit la paix entre les peuples rouge, bleu et jaune. Il ne s'agit pas exclusivement d'un bleu clair, mais d'un camaïeu de bleus de différentes tonalités.

63. (91) *La guerre*, couverture

- **Bleu à contre-emploi**

Dans les palettes guerrières, trois sortes de bleus sont en tension. Nous avons déjà évoqué le bleu foncé des références historiques, généralement opposé au rouge. Nous avons cité le bleu gris des uniformes français de la première guerre mondiale, porteur d'une émotion désolée, ainsi que le bleu clair et vif des organisations pacifiques. Il arrive que les illustrateurs glissent de l'un à l'autre, de manière plus ou moins contrôlée.

Les situations les plus dangereuses pour les coloristes concernent la représentation de la première guerre mondiale où le bleu est susceptible de les mener au contre-sens. Dans (162) *Lulu et la Grande Guerre*, un album de facture réaliste, la représentation colorée des soldats de la première guerre mondiale suit l'évolution historique des uniformes français : d'abord bleu-rouge, puis bleu gris. Le traitement du bleu horizon, ici, mérite d'être détaillé. L'illustrateur belge, spécialiste des sujets historiques et techniques, a utilisé l'aquarelle, dans des compositions, un style et des éclairages qui rappellent le tableau de genre. Dans la représentation des tranchées, il s'est cependant laissé emporter vers une vision esthétisée de la boue, du brouillard, valorisés par les touches liquides de ses pigments. La palette de gris et de bruns colorés qu'il y déploie est relevée par les nuances joyeuses du bleu vif des uniformes. Ce bleu tonique et non atténué de noir rappelle davantage le bleu de paix du drapeau onusien que le bleu rabattu des tenues portées par les Poilus.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

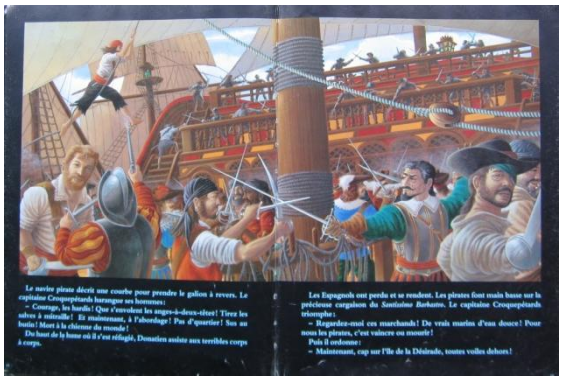
64. (162) *Lulu et la Grande Guerre*, pages intérieures

(51) *Dans les pas de Guillaume le Conquérant*, un album, très guerrier, qui raconte la conquête de l'Angleterre par les Normands du duc Guillaume, est dominé par deux teintes, le bleu clair et le bistre. Le bleu, d'abord utilisé sur les plages éclairées faiblement sur les images de nuit, ce qui constitue une convention connue, s'étend aux visions diurnes pour les combats suivants. Ici, le glissement vers un bleu en contre-emploi ne s'explique pas par la référence à des couleurs historiques, mais par une recherche de cohérence chromatique dans une narration visuelle commencée par des scènes pauvres en lumière.

65. (51) *Dans les pas de Guillaume le Conquérant*, pages intérieures

Le plaisir esthétique de la paire de couleurs complémentaires bleu vif – orange a séduit suffisamment l'illustrateur de l'album (121) *Le joyeux requiem* pour qu'il l'applique à sa seule scène de combat. L'éditeur lui a emboîté le pas, plaquant un lettrage en bleu pacifique sur le texte belliqueux sous-jacent. L'image dont la composition était déjà très statique semble figée dans ses joyeuses couleurs. Cette vision enjouée de la guerre, si elle ne s'accorde pas tout à fait avec le scénario de l'album, est du moins en harmonie avec son titre paradoxal.

66. (121) *Le joyeux requiem*, pages intérieures



© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

L'album (164) *Madassa* offre un autre exemple de contre-emploi du bleu clair, mais limité ici à une seule double-page. Lui fait suite une page dominée par la triade noir-rouge-blanc, puis une autre verte et bistre.

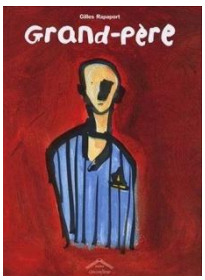
67. (164) *Madassa*, pages intérieures

- **Invention d'une nouvelle triade violente à base de bleu**

Parmi les auteurs de notre corpus, Gilles Rapaport, auteur et illustrateur, se distingue souvent par la liberté de ses productions sur la guerre. Dans le domaine de la couleur, il a prouvé sa maîtrise des codes habituels de la guerre, comme nous l'avons mentionné plus haut, à propos de la triade franche rouge-blanc-noir. Mais il a également créé le saisissement en inventant une nouvelle triade violente à partir d'un bleu vif à contre-emploi. Ce choix qui éclate dans deux de ses albums pour très jeunes enfants ne saurait être le fruit du hasard.

L'album (90) *Grand-père* est entièrement coloré en bleu clair-noir-blanc. Le bleu clair ici perd sa signification pacifique et sert même à la représentation des tortionnaires nazis. Cet emploi, contraire aux conventions associées généralement au bleu est tellement transgressif qu'il a incité l'éditeur à faire poser un fond rouge, plus typique de la violence guerrière, derrière la figure bleue de la couverture. Ce ton rouge n'apparaît nulle part dans les pages intérieures de l'album.

68. (90) *Grand-père*, pages intérieures et couverture



L'album (32) *Champion* du même auteur reçoit le même traitement coloré exactement que dans (90) *Grand-père*, les deux albums ayant été publiés à 6 ans d'intervalle. On observe le même choix de la part du même éditeur (Circonflexe) pour la couverture, à la différence près que le rouge n'y figure plus que comme une note mineure sur les gants du boxeur. Le succès du premier album, en dépit de ses tonalités bleues à contre-emploi, avait sans doute apaisé les craintes de l'éditeur sur l'aptitude de son lectorat à admettre cette innovation.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

69. (32) *Champion*, couverture et pages intérieures

7. Les codes colorés de la guerre au service de la narration visuelle

Dans quelques rares ouvrages, la maîtrise des codes colorés de la guerre dans l'illustration pour la jeunesse est mise au service de la narration. L'illustrateur fait ressentir à son lecteur l'évolution des personnages en variant les systèmes de couleurs. Il installe une progression dramatique qui passe par les valeurs conventionnelles de la couleur dans le livre de guerre, mais sans figer sa palette. (144) *L'horizon bleu* joue, dans ses premières pages, des couleurs historiques de la guerre, mais sans les associer au combat. Le rouge et le bleu n'affectent qu'une partie du livre de guerre, celle qui s'ancre dans l'histoire. Ces tons sont utilisés alors pour poser un contexte, généralement au début du scénario. Ils sont appliqués à la représentation des uniformes. Cependant la palette bleu-rouge est réservée aux scènes qui précèdent les combats. Lorsque le héros est confronté à son premier engagement, le bleu de sa vareuse pâlit, tandis que le décor emprunte aux gris et aux bruns. Les scènes d'assaut sont réalisées dans des camaïeux dominés par le bleu gris et l'orange. Le soldat, désarmé et hagard sur le champ de bataille rendu au silence est bleu-gris avec des pointes de jaune cassé. L'illustrateur a pris des distances avec la représentation conventionnelle des soldats de la première guerre mondiale en rouge et bleu. Pour figurer le combat, il invente sa propre palette en détournant la triade rouge-noir-blanc vers l'orange. Dans ce roman également dédié à la Première Guerre mondiale, le bleu gris qui titre le livre est lié à la désolation qui suit le combat. L'illustrateur, Yann Hamonic, a choisi nettement la couleur complémentaire décalée de ce bleu, à savoir le jaune, comme couleur de la paix. A la fin du roman, le jaune réapparaît au moment de l'évasion de Pierre à bord d'un avion jaune. Couleur de paix et de liberté dans l'économie colorée de ce roman illustré, le jaune s'impose à presque toutes dernières pages (pp 80, 81, 82, 84, 86, 90, 93, 94, 96).

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

70. (144) *L'horizon bleu*, pages 6-8-14-28-31-43-65

8. Conclusions

En dépit de l'efficacité des outils d'analyse et de production des couleurs que procurent aujourd'hui les logiciels spécialisés, les illustrateurs, même lorsqu'ils choisissent de recourir à la palette graphique, ont une approche plus intuitive que rationnelle de leurs choix colorés. Ce comportement plus sensible que logique est sans doute plus marqué chez les auteurs d'images que chez les écrivains. De ce fait le taux de stéréotypie dans le traitement de la couleur paraît plus important que dans les autres catégories qui définissent le style dans le livre illustré. Ce que l'on pourrait nommer, si ce terme ne risquait pas d'être compris de manière trop péjorative, « la naïveté » de l'artiste accroît le pourcentage de redondance avec les productions antérieures. L'imprégnation de l'illustrateur opère en boucles courtes et il a tendance à puiser ses modèles non conscients dans des images qui ne précèdent les siennes que de quelques années. Dans le cas des systèmes de couleurs qui permettent de signifier la guerre de manière partagée, la nostalgie du conteur semble de peu d'effets. Les patrons, même s'ils semblent anciens aux illustrateurs, comme dans le cas de l'association de la triade rouge-blanc-noir avec un jugement négatif de la guerre, sont relativement récents. L'absence de pertinence de la nostalgie du conteur est due aussi, en grande partie, au perfectionnement technique de la production de couleurs en édition. Les outils dont disposent les illustrateurs et les maquettistes ont été profondément améliorés dans les années 1990, ce qui obère toute comparaison avec l'image du livre ancien.

Depuis, il semble que les valeurs des couleurs dans la représentation du combat se soient rigidifiées, ne permettant l'innovation qu'à un nombre très restreint d'artistes. Les évocations symboliques, qu'elles s'appuient sur une triade rouge-blanc-noir perçue comme violente et primale ou qu'elles recourent à son contraire, le bleu clair associé à la paix, sont plus courantes que les références expérimentales. Ces dernières se partagent entre le couple rouge-bleu qui émerge à la fois de la tradition de la peinture de bataille et des uniformes portés au XIXe siècle et une coloration en ocres et kaki, icône des tenues camouflées, voire bigarrées du combat moderne.

Dans sa *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty a interrogé l'expérience sensible de la couleur pour établir la notion de 'couleur-fonction', plus constante que la couleur éprouvée[662]. Mais ces tons idéaux, synthétisés dans notre mémoire symbolique,

[662] MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, [1945] 1976, pp 351-362.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

finissent par engendrer, via les teintes artificielles de l'illustrateur et de l'imprimeur, un ensemble restreint de tons qui s'offrent, à leur tour, à la perception du lecteur. De cadres en cadres, pour reprendre la terminologie d'Erving Goffman, notre expérience de la couleur boucle à peu près sur elle-même et se déploie lentement en spirale. Entre redondance et innovation, les couleurs du combat dans le livre pour enfants s'héritent beaucoup, s'inventent un peu, dans une évolution circulaire.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Conclusions : des valeurs implicites qui confirment la nostalgie du conteur

L'œuvre porte la trace des gestes qui l'ont portée. Dans le cas du livre de guerre pour enfants, la matérialité des ouvrages, aperçue dans un ensemble collectif et significatif, témoigne d'un écart, parfois considérable, avec les intentions qui l'ont précédée et avec les illusions que l'œuvre continue d'entretenir. La vérité de l'œuvre, sa portée aussi sans doute, se logent dans la conciliation de ses valeurs explicites et implicites, pour tendues qu'elles puissent être.

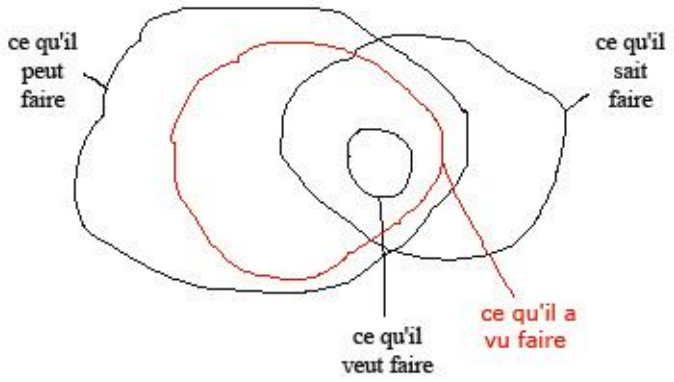
La nostalgie du conteur qui pousse les éditeurs vers l'évocation de la seconde guerre mondiale plutôt que celle des conflits contemporains, continue de freiner la traduction en français de fictions guerrières produites sur des zones de conflit. Alors que le marché éditorial français est pénétré largement par des importations étrangères financièrement avantageuses, le livre de guerre, reste comme par le passé, replié sur l'hexagone. La nostalgie du conteur perpétue une vision de la guerre qui n'est actualisée qu'avec réticence. Ce conservatisme du récit pour l'enfance pèse lourdement sur la cohérence de la narration guerrière contemporaine. Qu'il s'agisse de la structure du récit, de la maîtrise des temporalités ou du choix des focalisations, les acteurs du livre pour enfants peinent à concilier le poids de deux traditions littéraires constituées au XIXe siècle, celle du récit d'apprentissage et celle du récit dénonçant la guerre. Le culte du héros, célébré sans réticence dans la littérature ancienne pour la jeunesse, marque encore celle d'aujourd'hui à travers des manifestations indirectes comme l'importance du champ lexical de la guerre dans la rédaction des titres de livres.

La rupture de l'édition contemporaine avec le livre de guerre ancien se loge, en revanche, dans un certain nombre de tabous nouveaux en littérature de jeunesse. L'édition contemporaine a évacué de son imaginaire et de son vocabulaire la notion d'ennemi, comme en témoigne le mot « boche » relégué dans un rôle historique. Un embarras récent empêche également l'établissement de collections directement dédiées à la guerre. L'intérêt pour ce sujet, pourtant réel chez les éditeurs, comme l'indique l'ampleur de notre corpus, se cache derrière des étiquettes plus acceptables, comme celle du témoignage. Un domaine potentiellement innovant, parce que techniquement nouveau, comme la colorisation échappe à la nostalgie du conteur mais pas à la stéréotypie.

Les fabriques du livre de guerre pèsent, nous l'avons vu, sur des catégories aussi moralisées que la définition des identités collectives, l'ouverture aux autres cultures, la tolérance du point de vue d'autrui, la pratique de la désignation. Des choix aussi anodins à première vue que celui des couleurs d'un album pour petits lecteurs plongent l'auteur dans un système codé de significations dont il a bien du mal à s'évader. Les usages partagés implicitement, déterminent les acteurs du livre, qu'ils soient du côté de l'institution éditoriale ou du côté des artistes, avec plus de force encore que ceux qui font l'objet d'un effort rationnel. Les tentatives d'innovation, qu'elles émanent des éditeurs ou des auteurs, sont plus timides ou plus rares dans les domaines livrés à l'intuition. Les habitudes non rationalisées qui touchent le texte, plus encore que l'image dont la technicité s'est renouvelée dans les années 1990, enferment les créateurs de livres pour enfants dans une vision de la guerre marquée par les générations précédentes. La nostalgie du conteur n'a pu cependant freiner la perte de certains outils dont la subtilité s'est perdue au cours du XXe siècle. Tandis que les techniques graphiques, par exemple, s'enrichissaient de potentialités accrues, la maîtrise de la temporalité du récit, au contraire, perdait en nuances. Dans le cas des illustrateurs, plus intuitifs encore que les écrivains, la nostalgie du conteur peut accroître l'enfermement déjà créé par les cadres de l'expérience du groupe social récepteur, ceux de l'institution éditoriale et les limites techniques de l'artiste.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

71. <u>les intentions de l'illustrateur en proie à la nostalgie du conteur</u>



Les démarches de création fondées sur la jouissance esthétique risquent de renvoyer les auteurs à la nostalgie du conteur. Les producteurs d'images, plus encore que de textes, revendiquent pourtant ce comportement périlleux comme un privilège. Cette idée ressort d'un entretien avec une illustratrice :

> « Mais je fonctionne pas du tout comme ça, moi, je suis nulle pour répondre à vos questions. Je ne raisonne pas du tout. C'est vrai quand je regarde les images qui me concernent dans ce que vous m'avez envoyé, à chaque fois, c'est la même chose. C'est systématique. […] C'est parce que… c'est un tic, une fois qu'on a trouvé un truc, on reproduit après. C'est un tic. Il faudrait savoir faire autre chose, sans doute. En fait je fais vraiment un effort pour varier. Mais on se rend compte que machinalement on reproduit. […] Sinon ça m'aurait pas plu[663]. »

Roman Jakobson, relisant les analyses théoriques d'Edgar Allan Poe sur la poésie, évoque « la satisfaction qui chez l'homme est liée au sentiment de l'inattendu surgissant de l'attendu, l'un et l'autre impensables sans leur contraire[664]. » Le même principe préside au plaisir suscité par l'usage des contrastes, qu'ils soient de formes ou de couleurs. Figurer la guerre par un conflit de couleurs est une tentation à la fois naturelle et spontanée, commode et réjouissante. Recette éditoriale facile, le contraste coloré dans l'image de guerre pose avec une acuité particulière le cas de conscience provoqué par l'esthétique de l'immoral. Il en va de même des moyens qui régissent la composition, qu'elle soit textuelle ou visuelle. La composition qui organise un ensemble de signes et leur donne une cohérence, crée du sens. Or nous l'avons vu précédemment, donner un sens à la guerre est un acte ambigu qui peut être perçu comme la volonté de la justifier.

[663] Informateur 15F, entretien du 26/10/2007.
[664] JAKOBSON 1963, p 228.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Le peuple stupide habitait la guerre, et il ne le savait pas. Il croyait que la guerre était étrangère : elle se passait très loin, dans des pays oubliés, dans des forêts sauvages, ou bien au fond des vallées sinistres qui bordent la terre. Ils croyaient que la guerre était pareille à la rumeur de l'orage grondant de l'autre côté de l'horizon, alors ils avaient le temps de compter les cheveux de leurs femmes et d'écrire des poèmes à propos de la mort de leur chien. Mais ils vivaient dans la guerre. Ils vivaient au centre même du massacre, eux, leurs femmes et leurs chiens. »
> Jean-Marie Le Clézio, *La guerre*, Gallimard, [1970] 1997, p. 223.

Quatrième partie

Composer avec la guerre

Dans nos perceptions, rien de plus obscène que la guerre et, dans la guerre, rien de plus obscène que la violence au combat et ses effets sur les corps. Les dire et les montrer relèvent toujours de la transgression. Cette transgression est plus vivement ressentie encore si le message s'adresse à des enfants dont l'Occident moderne a postulé l'innocence et la vulnérabilité naturelles.

La corporéité de la violence guerrière embarrasse les spécialistes en sciences sociales, comme l'a démontré Stéphane Audoin-Rouzeau. Il a noté que l'élection d'un tel objet de recherche reste, aux yeux de beaucoup, suspect de complaisance ou de morbidité[665]. Nous nous souvenons, pour notre part, d'un retour particulièrement intéressant à une proposition d'article dans une revue scientifique. Nous avions projeté d'interroger le constat, chiffres à l'appui, d'une réticence à représenter la guerre qui serait plus marquée chez les illustratrices pour la jeunesse que chez leurs confrères. Dans sa réponse écrite, l'un(e) des sociologues du comité scientifique avait récusé l'intérêt de cette problématique. Cette personne avait alors introduit dans le débat un argument surprenant, d'ordre éthique, un argument que nous n'avions pas suggéré et qui est celui de la cruauté :

> « On lit un nombre d'idées reçues, qui ne sont pas illustrées ; l'auteur-e les prend comme points de départ comme si elles avaient une valeur intrinsèque. Un exemple : « Puis nous vérifierons si le genre de l'écrivain influence son écriture dans le rapport à la crudité de la violence ». Dans quel sens ? Les hommes ecrivains seraient-ils plus cruels que les femmes ? Pourquoi ? »

La confusion, faite ici par un expert, entre crudité et cruauté, d'une part, entre élection d'un centre d'intérêt par l'artiste et disposition morale de ce dernier, d'autre part, est révélatrice de nos difficultés à objectiver le fait guerrier. « Cru », faut-il le rappeler, désigne « ce que rien n'atténue », tandis que « cruel » qualifie celui « qui prend plaisir à faire, à voir souffrir[666] ». On comprendra aisément que la gêne soit prégnante chez des artistes, moins exercés que les scientifiques à la distanciation, lorsqu'ils acceptent le défi et tentent de représenter le combat.

Nous analyserons dans cette partie les ressources mobilisées par les écrivains et les illustrateurs pour résoudre cet embarras. La mise en scène du combat met en tension deux objectifs répandus chez les auteurs pour la jeunesse : éclairer leur public et ne pas lui nuire. Dans ces circonstances, créer un texte et produire une image imposent de composer avec la

[665] AUDOIN-ROUZEAU, 2008, chapitre premier : « le combat comme objet », p. 21 *passim*..
[666] ROBERT Paul, *Le Petit Robert*, Le Robert, 1991, pp 430-431.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

violence. Nous entendons ici le verbe composer à la fois sous ses deux emplois principaux, transitif et intransitif :

> « v. tr. 1. Former par l'assemblage, la combinaison de parties. V. agencer, arranger, assembler, constituer, disposer, faire, former, organiser. »
> « v. intr. 1. S'accorder avec qqn ou qqch en faisant des concessions. V. accommoder (s'), entendre (s'), traiter, transiger[667]. »

Les combinaisons et les petites combines des auteurs de livres de guerre pour enfants ont pour but d'arranger la brutalité du combat et de s'arranger avec elle. Les dispositifs textuels et visuels ainsi produits peuvent être décrits sous les aspects conjoints de la vitesse et de la distance. La contextualisation de ces procédés sémiologiques de vitesse et de distance, tant à l'écrit, que dans l'image, permet d'oser une interprétation de la représentation guerrière qui serait valable pour les sociétés contemporaines de la triade économique riche (Europe, Amérique du Nord, Asie prospère).

[667] ROBERT Paul, *Le Petit Robert*, Le Robert, 1991, p 352.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

« Comme Hamlet ramassant dans la terre grasse un crâne, et l'approchant de sa face vivante, se mire affreusement en quelque manière, et comme il entre dans une méditation sans issue, que borne de toutes parts un cercle de stupeur, ainsi, sous le regard humain, ce petit corps calcaire creux et spiralé appelle autour de soi quantité de pensées, dont aucune ne s'achève. »
Paul Valéry, *L'homme et la coquille.*

Chapitre 19

Composer avec la violence : le texte

L'atténuation de la violence est très présente dans la communication adressée aux enfants. Ce souci d'éviter toute mention trop explicite de mise à mort est particulièrement perceptible dans la publicité alimentaire. En 2009, par exemple, l'iconographie des emballages créés par la chaîne Mac Donald présentait, sous forme imagée, les différents ingrédients entrant dans la composition de ses sandwiches. Tous les aliments utilisés étaient reproduits photographiquement sur les côtés de la boîte. On trouvait notamment de la farine, une salade, un morceau de fromage et une tomate. Un seul aliment était figuré sous forme symbolique et non documentaire, il s'agissait du poulet. Au lieu de faire un cliché d'un poulet vivant, plumé ou cuit, le publicitaire avait photographié une ardoise d'école portant un dessin simplifié de poule vivante. Un texte extérieur à l'ardoise précisait qu'il s'agissait d'un « poulet croustillant ».

72. Représentation de l'animal dans l'alimentation

Le publicitaire avait sans doute craint de détourner les enfants de manger le produit s'il suggérait trop clairement qu'un animal avait été tué pour sa fabrication. Un écran symbolique avait été interposé entre le petit consommateur et la mort du poulet. Le traitement de la guerre dans le livre pour enfants, qu'il s'agisse de ses aspects visuels ou textuels, semble marqué par les mêmes réticences. L'éditeur de livres de guerre est confronté à une double difficulté. Il doit donner de la guerre une représentation suffisamment réaliste pour informer l'enfant, voire le détourner de la violence. Mais dans le même temps, il doit lui proposer un livre agréable, faute de quoi il lui sera impossible de le vendre. A cette réticence d'origine mercantile, peut s'ajouter aussi la crainte de choquer, blesser ou peiner son jeune lecteur. Il est cependant difficile de faire la part des motivations commerciales et morales qui interviennent dans cette pratique.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Nous explorerons en détail, dans le chapitre suivant, les enjeux iconographiques de la représentation du combat et de ses effets sur les corps, pour nous consacrer d'abord au décryptage de ses usages littéraires. Dans les deux cas, nous recourrons aux mêmes concepts de vitesse et de distance. L'objectif final de cet examen consiste à vérifier la pertinence de notre thèse sur la nostalgie du conteur dans l'élaboration des formes littéraires pour la jeunesse, embarrassées par l'obscénité de la guerre.

1. La tolérance littéraire à la violence

L'examen de nos trois corpora de fiction guerrière autorise une interprétation des moyens littéraires et mettent en lumière une gamme graduée de figuration de la violence qui va de l'atténuation à la surexposition. Cette progressivité est parfois interne aux œuvres et contribue à les structurer. La plupart des textes longs, même lorsqu'ils sont destinés à l'enfance, débutent par un niveau bas de violence et gagnent peu à peu en intensité. Cette organisation du récit accompagne la construction dramatique, le pic de violence coïncidant souvent avec l'acmé de l'histoire. Dans le tableau suivant, nous avons situé les ouvrages présentant une violence nuancée dans leur catégorie dominante.

123. Tableau : exposition textuelle de la violence dans le livre contemporain pour la jeunesse (version synthétique[668])

violence	atténuée	transposée	tue	surexposée	totaux
albums contes	47 (31,7%)	5	3	2	57 (38,5%)
romans théâtre	61 (41,2%)	5	9	16 (11%)	91 (61,5%)
totaux	108 (72,7%)	10 (7,3%)	12 (8%)	18 (12%)	148
	(80%)		(20%)		

L'examen rapide de ce tableau révèle l'écrasante majorité de la violence la plus faible dans les livres contemporains pour la jeunesse. Cette tendance, propre à la violence atténuée et à la violence transposée, rassemble 80 % des titres. Notons que la violence surexposée, 12% du corpus, est pratiquement absente des albums et contes qui concernent les plus jeunes des lecteurs.

124. Tableau : exposition textuelle de la violence dans les trois corpora (version synthétique[669])

violence	atténuée	transposée	tue	surexposée	Nombre d'ouvrages
Corpus ancien pour enfants	24	3	0	3	30
	27 (90%)		3 (10%)		
Corpus contemporain pour enfants	108 (72,7%)	10 (7,3%)	12 (8%)	18 (12%)	148
	(80%)		(20%)		
Corpus contemporain pour adultes	16	4	2	8	30
	20 (66%)		10 (33%)		

[668] La version détaillée de ce tableau figure en annexe 9.
[669] Les versions détaillées des tableaux correspondants sont consultables en annexe 9.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La comparaison des trois échantillons atteste d'une préférence nette des auteurs de livres de guerre pour une présentation édulcorée de la violence, quelque soit l'époque de production et le public visé. Nous constatons cependant une progression lente vers la brutalité qui passe de 10% des ouvrages anciens pour enfants, à 20% des livres contemporains pour les jeunes, alors qu'elle affecte 30% des romans publiés aujourd'hui pour les adultes. Nous avions observé, à d'autres occasions, que ce schéma d'évolution entre les trois corpora était typique de la nostalgie du conteur. Il conviendra de vérifier dans le détail des textes, la transmission des moyens d'expression de l'agressivité. La violence tue constitue, en revanche, une innovation évidente de l'époque contemporaine. Il sera intéressant de revenir sur ce point.

Les moyens d'exposer la violence guerrière sont multiples et non exclusifs les uns des autres. Ils peuvent concerner l'organisation du scénario, le recours à des champs lexico-sémantiques spécifiques, un effort de mise en scène ou bien porter sur la morphologie et la syntaxe.

- **Violence et scénario**

Le mode le plus élémentaire d'exposition de la brutalité consiste à l'insérer dans le scénario. Ce sont les faits racontés qui sont eux-mêmes violents. Dans ce type de récits, blessures, meurtres, peur et souffrances sont des étapes factuelles essentielles. Un roman du corpus contemporain pour enfants entre dans cette catégorie, (293) *La vengeance d'Arnaud.* Ce roman, situé pendant la guerre de Cent ans, offre de très nombreuses scènes de bagarres, de batailles et de massacres. Les scènes violentes sont courtes et peu détaillées, mais se succèdent très rapidement, comme si l'auteur avait voulu associer systématiquement violence et rythme de l'action. Les péripéties y perdent d'ailleurs en vraisemblance et en émotion :

> « Les nobles frappaient à tour de bras, sans pitié aucune ; à leurs yeux, bourgeois et paysans ne comptaient guère. C'est autour du pont qu'eut lieu l'essentiel du carnage ; les Parisiens tombaient par dizaines et dizaines, d'autres, beaucoup d'autres, furent frappés et massacrés dans les champs et sur les chemins (p 79). »
> « - Et maintenant, adieu, bandit. Qu'on le tue !
> La lame de l'épée se dresse encore, et cette fois s'abat sans retenue. Enguerran de Créville ne jette même pas un regard sur le cadavre (p 129). »
> « Un proche d'Etienne Marcel tombe sous les coups de poignard, puis le prévôt lui-même est touché. Il s'affaisse sur le sol, de tout son long, le sang coule de sa poitrine (p 154). »

Ce type de violence fondée sur le scénario autorise parfois des traitements plus nuancés et plus progressifs. (141) *J'irai avec toi par mille collines* offre une exposition graduée de la sauvagerie dont les caractéristiques montent de la violence atténuée à la violence surexposée. Les scènes violentes sont attendues, puisque la fin tragique de la famille de Jeanne, massacrée par les miliciens hutus, est annoncée dès la première page du récit. Mais l'entrée dans l'horreur est progressive. Elle est précédée d'une première partie où est décrite avec saveur la vie de Jeanne avant qu'elle ne perçoive les tensions politiques qui déchirent la société rwandaise avant avril 1994. La première scène brutale correspond au meurtre d'un oncle de Jeanne. Cet assassinat fait l'objet d'une évocation atténuée. Une deuxième étape dans l'horreur est atteinte lorsque les massacres commencent à Kibungo où réside la petite Jeanne. Mais les premières victimes sont des inconnus. Par ailleurs l'enfant peine à réaliser ce qui arrive. La violence n'est perçue par Jeanne que de manière imprécise, à travers des ombres, des silhouettes, des bruits :

> « Des ombres couraient. Suivant le tracé de la rue, disparaissant derrière des arbustes et des feuilles de bananier. Jeanne voyait sans cesse des formes isolées surgir et s'évaporer aussitôt après, pourchassées par des appels d'hommes retentissant de colline en colline. A certains moments, une plainte persistante s'élevait ; dans l'entre-deux, on entendait des cris (p 153). »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Les 80 dernières pages du roman, en revanche, sont livrées au déploiement de la barbarie génocidaire. La sauvagerie culmine avec le meurtre de Jando, le frère de l'héroïne, sous les yeux de la fillette.

- **Violence et champs lexico-sémantiques**

Très nombreux sont les auteurs à fonder leur évocation violente sur des champs lexico-sémantiques convenus. Généralement le champ notionnel de l'agression est associé à celui de la perception et à celui de la peur, comme dans (9) *Anaka.* Dans ce roman préhistorique, la violence est à la fois première et primale. Elle est première, parce qu'elle ouvre le livre, emplissant de carnage le premier chapitre. Elle est également première dans la mesure où elle détermine le destin du petit Anaka qui va grandir avec une seule pensée : se venger. Mais cette brutalité est aussi primale. Le massacre des villageois arawaks par les Caraïbes est décrit en détails. Les images sont visuelles, olfactives et auditives, créant une atmosphère sensorielle. Des adjectifs et des adverbes relevant du champ sémantique de l'effroi abondent, tels que 'hideux', 'effrayant', 'épouvantable', 'terrifié'… Mais la facilité de ce procédé est rafraîchie par des impressions plus concrètes qui rendent crédible l'observation de la scène par le narrateur. Les sentiments d'horreur et de terreur du jeune garçon et de sa mère sont régulièrement donnés à partager au lecteur, comme dans le passage suivant :

> « Ils entendaient la violence des combats et percevaient l'âpre odeur du sang et de la mort que les alizés amenaient jusqu'à eux, mais ne voyaient rien de ce qui se passait réellement : l'écran de fumée noire et acide leur brûlait les yeux. Des cris épouvantables retentissaient dans la forêt. Anaka n'avait jusqu'alors jamais vu un tel masque de frayeur sur le visage de sa mère (p 10). »

Parmi les choix sémantiques efficaces, citons l'évitement des verbes d'état, très lié au domaine des perceptions, qui contribue à adoucir la violence, comme dans (284) *Une jument dans la guerre.* Le récit était propice à un exposé dramatique de la violence, puisque, cas exceptionnel dans le corpus, un enfant de treize ans participait, en tant que guerrier, à un combat au corps à corps. La description y est cependant très édulcorée. L'enfant revient de son premier engagement sans avoir rien vu. Pierre, tout préoccupé par ses problèmes d'équitation et placé au centre de son unité aux côtés de cavaliers adultes plus hauts que lui, ne s'est même pas rendu compte qu'il avait passé six heures au milieu des combats :

> « Il entendit de vagues crépitements, comme le bruissement d'un champ de cigales en folie dans le lointain, et vit un peu de poussière rouge monter à l'horizon, vers le nord-est. Rien de plus, en tout cas, pas l'ombre d'un Autrichien […]
>
> - Comment, poursuivit le hussard, tu n'as rien remarqué ? Tu n'as pas entendu les salves de mousqueterie, tu n'as pas entendu les cris des soldats ? Dis donc, t'es drôlement sourd, mon vieux ! C'était la division Augereau qui fonçait pour passer le fleuve, au village d'Arcole (p 190). »

Le deuxième engagement de Pierre fait l'objet d'une description beaucoup plus longue – une dizaine de pages pour l'affrontement- et morts et blessés sont mentionnés en nombre. La crudité reste étrangère pourtant à cette évocation. La mention la plus violente qui ne s'appesantit guère sur les aspects les plus sensibles, est celle de la charge de cavalerie. La violence y est signifiée par des verbes d'action et aucun verbe d'état. Elle reste dans le mouvement et se refuse à constater les effets, expulsant ainsi la douleur :

> « Pierre vit, dans un brouillard ocre, des visages surpris se tourner vers lui, des hommes culbuter bouche ouverte. […]il vit le soldat glisser lentement à genoux, la moitié du visage emportée par le coup de sabre d'un camarade. Il entendit un hurlement sur sa droite et aperçut du coin de l'œil un cheval qui continuait sa course, affolé, sans cavalier (p 205). »

Cette édulcoration sémantique de la violence par le renoncement aux verbes d'état et au lexique de la percpetion est fréquente dans l'album pour jeunes lecteurs, comme dans (164)

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Madassa. La brutalité guerrière est évoquée, mais non décrite, dans cet album. Un système d'allusions est construit à partir de mots-clés qui fonctionnent comme des évitements de la violence en action : peur, noir, guerre, mort, colère, rouge, mal, tristesse… Ces mots-clés sont tous des substantifs et aucun verbe ne se glisse parmi eux. Dans les pages consacrées à la guerre, les verbes sont pauvres et neutres : avoir, à plusieurs reprises et, une seule fois, faire et disparaître.

Les ressources des champs lexico-sémantiques inspirent aux auteurs soucieux d'alléger la violence des thèmes symboliques les détournant de la guerre. Bien des scènes sont ainsi produites par association. Dans (268) *Toro ! Toro !*, le champ notionnel de la blessure par agression fait passer le narrateur de la guerre à la corrida. Antonito assiste de très loin au bombardement de son village. Revenu chez lui, il trouve sa maison en flammes et suppose ses parents morts, mais il ne voit pas leurs corps. La seule évocation violente est une description de la mise à mort d'un taureau dans l'arène. La corrida sert, dans ce récit, de transfert à la violence guerrière :

> « La première pique frappe l'animal et pénètre profondément dans son épaule, il charge encore et encore. Un flot de sang ruisselle sur son flanc et la foule hurle, insatiable. Il ressent la douleur, je le vois à sa tête, mais il ignore la peur. C'est un taureau noble et courageux. Je vois les choses à travers un brouillard de larmes (p 55). »

Certaines digressions symboliques s'appuient sur les sens multiples d'un mot. Tout l'intérêt de l'album *Le petit garçon étoile* (205) est de jouer sur la double connotation positive-négative de la référence à l'étoile : positive lorsqu'elle est symbole de lumière, de générosité, de talent ; négative quand elle désigne les juifs promis à l'extermination. L'auteur joue de la naïveté persistante du petit héros qui ne sait plus comment il doit considérer les étoiles. La confusion entre les deux niveaux de signification (symbole moral – emblème ethnique imposé) sert à désigner les blessures profondes infligées à la personnalité de la petite victime :

> « Le petit garçon étoile replia ses bras et essaya d'étouffer toute la lumière qu'il avait en lui. Il faisait comme s'il n'était plus une étoile. Et ça faisait qu'il n'était plus un petit garçon. »

o Violence et mise en scène

La mise en scène est un procédé récurrent pour rendre la violence plus ou moins tolérable. C'est le degré d'implication du protagoniste dans l'acte violent qui détermine le degré de brutalité. Tout récit de fiction étant en fait un compte-rendu au lecteur, la violence ne parvient jamais à ce dernier que sur le mode du témoignage. Plus le témoignage est direct, plus l'impression de brutalité prévaut. Les auteurs qui souhaitent adoucir la crudité d'une scène, font usage de multiples relais entre la scène et le lecteur. Plus les écrans sont nombreux, plus grande est la distance, plus la violence est supportable. (180) *Mon journal de guerre* est une évocation timide de la violence. L'épisode le plus sensible est la destruction de la ferme de La Noue par les Allemands et le meurtre de la plupart des membres de cette famille qui aidait à la résistance. Les liens personnels forts du narrateur Thomas avec cette famille et particulièrement la jeune Anne-Lise auraient pu justifier l'écriture d'un passage chargé d'émotion. Mais ce n'est pas le cas. L'auteur s'est contenté d'un récit édulcoré, dont la violence est brisée par plusieurs écrans. Entre l'événement sanglant et le lecteur s'intercalent trois récits en chaîne. Au compte-rendu fait par le grand fils rescapé de la ferme, succèdent les confidences faites à Thomas par sa tante. Enfin le garçon relate dans son journal intime la conversation qu'il a eue avec sa tante. Entre temps, le carnage a perdu de sa vigueur :

> « Les résistants ont tenu du mieux qu'ils pouvaient…
> - Et ceux de La Noue ? et Anne-Lise ?
>
> La voix de tata Pauline, si claire d'habitude, devient chevrotante, comme celle d'une petite vieille.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- Ils ont fusillé monsieur Pelletier, sa femme et le grand-père. Et ils ont embarqué les autres pour une destination inconnue. Puis ils ont mis le feu. Thomas, La Noue n'est plus qu'un tas de cendres.
- Et Anne-Lise ?
- Je ne sais pas. Elle n'a pas été passée par les armes avec ses parents, il semblerait qu'elle ne fasse pas non plus partie des prisonniers. Peut-être est-elle parvenue à se cacher ou à s'enfuir ? Je l'ignore (p 158). »

Un roman du corpus jeunesse, (59) *La double vie de Figgis,* est construit sur un usage savant de la distance qui multiplie les écrans narratifs. Les effets de la guerre sont présents dans le roman jusque dans leurs aspects les plus extrêmes, puisque l'un des héros, le jeune Irakien Latif est un combattant. En dépit de son jeune âge, treize ans, rien ne lui est épargné. Dans sa tranchée, il expérimente la peur, la faim, la privation de sommeil, le spectacle de la mort avant d'être lui-même tué. L'auteur a usé d'un procédé particulier pour atténuer l'effet de la violence sur son lecteur, un discours indirect démultiplié. Entre la crudité du combat et le lecteur, il a interposé deux séries d'écran. Trois personnages sont nécessaires pour dire l'horreur. Tom, le jeune narrateur anglais, décrit ce qui arrive à son frère Figgis. Figgis, quand il est en proie à une crise psychique, donne sa voix à Latif, mobilisé au Koweit. La scène la plus forte a lieu à la fin du roman quand le chef de groupe de Latif, le vieux Akbar est tué par une bombe incendiaire et que Latif meurt à son tour. Dans ce passage, ni Latif, ni Figgis ne prennent la parole. Tom décrit ce qu'il voit et tente d'interpréter les gestes de Figgis, dans une évocation saisissante, mais non tout à fait intolérable :

> « Soudain mon frère a crié : 'Akbar ! Akbar !'
> Et il s'est agenouillé devant quelque chose d'invisible, et il s'est mis à le pousser des deux mains, comme s'il essayait… Comme s'il essayait de le faire rouler.
> Mais chaque fois qu'il le touchait, il reculait brusquement les mains comme s'il s'était brûlé.
> […] j'ai compris plus tard que ce devait être le corps enflammé d'Akbar. […]
> Puis mon frère se dressa et, levant au ciel ses mains calcinées, hurla des insultes au ciel noir du Koweit. Il insultait les Américains, cachés dans le noir […]
> Puis son corps se tordit de douleur et fut propulsé dans un coin de la pièce, non pas, semblait-il, de sa propre énergie, mais comme mû par quelque chose qui l'aurait déchiqueté. Et il demeura inerte sur le sol, comme un petit ballot de chiffons.
> Je ne pouvais pas m'approcher. Je savais que mon frère était mort (pp 144-5) »

La subjectivité du témoin peut être utilisée dans les deux sens, selon que l'auteur cherche à corser ou réduire la brutalité de son récit. La suspension des perceptions peut être introduite dans le scénario afin d'adoucir une scène de bataille, comme dans (126) *L'aigle de la 9e légion*. Ce roman rapporte plusieurs épisodes de combats acharnés. Le texte, cependant, reste très pudique. Le brouillard qui appartient au contexte géographique d'un récit situé dans les Iles britanniques sert aussi à l'auteur à envelopper la violence guerrière d'un voile efficace. Guern, le centurion déserteur, raconte à Marcus, comment les derniers soldats de la 9e légion furent exterminés :

> « Toute la journée, nous avons lutté. Ceux qui étaient les plus gravement blessés, tombaient et mouraient. Parfois, nous les entendions agoniser quelque part dans le brouillard. Puis à mon tour, je suis tombé (p 234). »

Lors de l'attaque du fort romain par les Bretons, le silence joue le même rôle que le brouillard ou la nuit ; il contribue à atténuer les aspects les plus insupportables de la rage guerrière :

> « Leur masse grouillante franchissait les douves, puis se servait de perches pour escalader les remparts. Cependant, dans l'obscurité, tout cela restait presque invisible. On aurait dit une vague fantomatique qui allait et venait. Durant quelques instants, un silence à donner la chair de poule rendit l'attaque encore plus angoissante. Puis les renforts avancèrent comme un seul homme à la rencontre des assaillants et le silence laissa place, non à un rugissement, mais à un bruit étouffé, perceptible partout sur le rempart, le bruit d'hommes qui, engagés dans un combat féroce, ne jugeaient pas utile de parler (p 45). »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Paradoxalement le fait que l'effet de violence soit soumis à la subjectivité du témoin peut produire une impression apaisante, si le témoin est paisible. (145) *L'incroyable histoire du poisson dans sa bouteille* met en scène la rencontre du jeune enfant et du cadavre d'un de ses poursuivants. Le récit de cette confrontation s'étend sur deux pages (pp 123-125), organisant une tension progressive chez le lecteur. L'enfant, en effet, ne réalise pas immédiatement qu'il s'agit d'un corps humain, tandis que le lecteur appréhende très vite l'effet d'horreur qu'il pourrait avoir sur le jeune héros. Ce dernier croit voir un morceau de toile, puis un tronc d'arbre sous la toile. Il découvre peu à peu qu'il s'agit d'un homme, mais ne se doute pas immédiatement qu'il est mort. Finalement, au moment de vérité, l'enfant ne conçoit aucune répugnance particulière pour le cadavre et ne montre pas d'empressement à s'en éloigner. Ce passage constitue une forme très innovante du traitement atténué du spectacle violent :

> « Ensuite seulement j'ai pu m'asseoir par terre pour regarder le corps de l'homme en face. C'était bien évidemment le plus jeune des trois qui avait été abattu. En définitive, ce n'était pas aussi horrible à voir que ça. Son visage paraissait détendu, comme s'il dormait paisiblement. Il y avait une affreuse tache sombre sur ses vêtements, près du sol, mais on la remarquait à peine si on ne s'y attardait pas. C'est ce que j'ai décidé de faire. J'ai dû rester comme ça un long moment, j'avais perdu la notion du temps. Je ressentais tant de choses, toutes difficiles à exprimer. Je me demandais s'il savait qu'il avait contribué à me sauver, même s'il était mort. J'étais en colère après les autres, qui l'avaient tué et abandonné là, comme un paquet sans aucune valeur (p 125). »

Généralement, les auteurs pour la jeunesse cherchent à adoucir la présentation de faits violents et combinent pour cela de nombreux procédés d'évitement. (173) *Mathilde, Jean, Paul et les autres : printemps 44* est un exemple de récit atténué. La scène la plus délicate du roman est celle où Michel, le jeune résistant dont Mathilde est amoureuse, est abattu sous les yeux de la jeune fille par des miliciens à la sortie d'un mariage (p 100). La situation était potentiellement très violente : acte brutal, mort de la victime, contexte festif, forte implication affective du témoin. La scène pourtant reste froide. Il est intéressant de se demander quels sont, dans ce cas, les caractéristiques du texte qui atténuent la violence :
- Michel meurt sans souffrir et sans avoir peur (scénario minimal);
- son cadavre n'est pas décrit (évitement des champs lexico-sémantiques de la souffrance de la victime) ;
- le chagrin de Mathilde et de la famille de Michel n'est évoqué qu'après le passage racontant le meurtre (suspension de l'émotion du témoin);
- la scène violente n'est pas anticipée dans les pages précédentes par la mention d'une menace (refus de la dramatisation).

Cependant les ressources d'exposition de la violence qui nous intéressent le plus sont aussi les plus rares et les plus discrètes, celles qui s'appuient sur les qualités morpho-syntaxiques du texte.

2. Des outils morpho-syntaxiques

Les émotions du protagoniste et celles du narrateur face à la violence guerrière s'inscrivent dans une composition nuancée qui joue, pour ce qui est des moyens morpho-syntaxiques, sur la vitesse et sur la distance.

o La vitesse dans le récit

La vitesse du récit, ou plus exactement sa constance de vitesse, est la notion par laquelle Gérard Genette appréhende le problème de la durée dans le texte littéraire. Dans *Figures III*, il

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

reprend l'acception classique selon laquelle l'un des enjeux principaux du récit, écrit ou oral, est la transposition dans un temps du récit d'un temps de l'histoire[670]. Le rapport élastique entre le temps de la chose racontée et celui du conte est riche de significations. Genette souligne très vite qu'il est assez illusoire de vouloir mesure le temps du récit écrit, puisque le texte s'insère dans un espace, la page, et non dans une durée. Il revient pour cela au sens premier du verbe grec 'lire', διαβάζω qui indique la traversée et le cheminement :

> « produit comme toute chose dans le temps, il [le récit écrit] existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le 'consommer' est celui qu'il faut pour le *parcourir* ou le *traverser*, comme une route ou un champ[671]. »

Autrement plus rigoureux est d'apprécier la constance ou au contraire l'irrégularité de la vitesse du récit écrit et de les comparer au temps de l'histoire :

> « la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages. Le récit isochrone, notre hypothétique degré zéro de référence, serait donc ici un récit à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements, où le rapport durée d'histoire/longueur du récit resterait toujours constant[672]. »

Les quatre modes de traitement du temps qui nous semblent récurrents dans les récits de combat concernent la vitesse, sous la forme du sommaire, de l'ellipse, de la pause, mais aussi un aspect de la fréquence, la répétition. Nous continuons de recourir aux définitions de Gérard Genette pour former des hypothèses d'interprétation dans le contexte de récits guerriers[673].

Avec le sommaire, le récit est plus rapide que l'histoire. Gérard Genette ajoute que, dans le roman classique, le sommaire occupe une place modeste, vue son étendue réduite, mais récurrente. Son rôle est de lier deux 'scènes', c'est-à-dire deux épisodes au cours desquels le temps du récit équivaut au temps de l'histoire, en passant rapidement sur un enchaînement de faits jugés mineurs. Le traitement du combat par le procédé du sommaire aurait donc pour effet d'en minorer les conséquences émotionnelles sur le lecteur. Il contribuerait à atténuer l'impression violente. La scène, qui est le plus souvent dialoguée, représente le mode le plus neutre de la représentation mimétique. Elle serait peu employée dans le contexte paroxystique du combat.

L'ellipse consiste à remplacer, nous dit Gérard Genette, « un segment quelconque d'histoire » par « un segment nul de récit[674] », selon une formule qui revient à faire l'économie du récit. Ce mode de la vitesse aurait pour effet dans le récit de guerre de provoquer une vive sensation liée à la notion d'indicible. Le même stade est atteint par toutes variations brutales et successives de la vitesse.

Enfin, le degré le plus marquant de la violence serait manifesté par la vitesse ralentie de la pause descriptive, par lequel le temps du récit s'étire infiniment au-delà du temps de l'histoire. C'est à cette catégorie de la violence surexposée qu'il faudrait rattacher l'usage rare, mais prégnant, de la répétition narrative, que Gérard Genette résume par l'expression « raconter *n* fois ce qui s'est passé une fois[675] ». Cette récurrence de l'effet de déjà-vu contribuerait elle aussi à retarder le récit, tout en imposant une impression de retour obsessionnel sur un événement traumatisant.

---

[670] GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972, p 77.
[671] GENETTE, 1972, p 78.
[672] GENETTE, 1972, p 123.
[673] GENETTE, 1972, pp 128-129.
[674] GENETTE, 1972, p 128.
[675] GENETTE 1972, p 147.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

o La distance dans le récit

Si la notion de vitesse permet de décrire les rapports variables existant entre le temps du récit et le temps des faits racontés, la distance nuance les différents degrés d'implication du narrateur dans l'histoire, en éloignant plus ou moins le narrateur des discours des personnages. Gérard Genette en décrit les versions possibles dans un passage consacré aux 'Récits de parole'[676].

Les trois modes principaux de la distance, définis par Gérard Genette, sont le récit narrativisé, le récit transposé et le récit rapporté. Reprenons les variations inspirées de Proust que Genette donne en exemples de sa classification :

- récit narrativisé : 'J'informai ma mère de ma décision d'épouser Albertine' ;
- récit transposé : 'Je dis à ma mère qu'il me fallait absolument épouser Albertine' ou bien 'J'allai trouver ma mère : il me fallait absolument épouser Albertine' ;
- récit rapporté : 'Je dis à ma mère : il faut absolument que j'épouse Albertine'[677].

Nous formons l'hypothèse que dans la fiction violente, la présence marquée du narrateur atténue la crudité du récit, qu'elle constitue un écran protecteur qui s'interpose entre le lecteur et la scène choquante. Il en découlerait qu'à l'inverse l'effacement du narrateur contribue à brutaliser le récit. La forme la plus atténuée de la violence serait donc celle des récits narrativisé et transposé, tandis que la rudesse extrême reviendrait au récit rapporté. Dans cette surexposition saisissante, la distance du lecteur à l'événement est abolie et le narrateur absorbé dans les paroles des personnages.

o Hypothèses d'interprétation de la vitesse et de la distance dans le récit de guerre

Nous résumons dans un tableau les procédés morpho-syntaxiques de vitesse et de distance et leurs effets possibles sur la crudité progressive du récit de combat.

125. Tableau : vitesse et distance dans le texte de guerre

violence	atténuée	transposée	tue	surexposée
vitesse	sommaire		ellipse et variations brutales de la vitesse	pause descriptive et fréquence narrative répétitive
distance	récit narrativisé ou transposé			récit rapporté

Il nous reste à présent à confronter ces hypothèses avec nos trois échantillons de fiction guerrière, livres anciens et contemporains pour enfants, ainsi que romans contemporains pour adultes. La fréquence des usages suggérés nous éclairera sur les effets d'une possible nostalgie du conteur dans le processus de composition et d'ordonnancement du récit violent. L'exposition de la violence repose à la fois sur des procédés thématiques et rhématiques, selon que l'impression de brutalité est portée par l'objet décrit ou par la manière de le décrire. En principe les deux approches devraient aller de pair. Ce n'est pas toujours le cas. La

[676] GENETTE, 1972, p 189 *passim*.
[677] GENETTE, 1972, pp 191-192.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

violence thématique semble perçue avec acuité et son emploi est lucide. En revanche, il est possible que les ressources purement narratives de la violence soient moins rationalisées par les auteurs. Nous relèverons donc avec soin les cas de tension entre ces deux ensembles.
La classification proposée pour les formes d'exposition de la violence recoupe des degrés divers d'accueil des images brutales, depuis la plus édulcorée à la moins tolérable. Certains livres peuvent figurer dans plusieurs catégories. D'une manière générale, cette étude n'ayant pas la prétention d'être exhaustive, mais plutôt de documenter la prégnance des combinaisons multiples de la représentation de la violence, elle ne comportera pas de volet quantitatif.

3. La violence atténuée

Dans le corpus contemporain pour la jeunesse, les moyens morpho-syntaxiques qui modulent la représentation de la violence, sont beaucoup plus rares que les autres ressources. Elles concernent par ailleurs bien davantage la vitesse que la distance.

o Vitesse : le sommaire

C'est le procédé le plus couramment utilisé en littérature de jeunesse pour édulcorer les scènes terrifiantes. Il est très présent dans le roman. (22) *La guerre d'Eliane*, comporte quelques occasions de description de la violence de guerre, mais elle reste contenue dans une forme très voilée. Le roman s'ouvre sur la mort en direct du père, une scène potentiellement difficile à exposer. En dépit d'une mort probablement lente de son personnage, comme c'est généralement le cas après une blessure abdominale, l'auteur n'y consacre que trois lignes. Il a souligné de deux mots convenus l'intensité de la douleur physique (« immense », « intolérable »), tout en l'évacuant rapidement :

> « Soudain une explosion, une gerbe de feu, de terre et de fer. Puis une immense douleur dans le bas-ventre. La violence du choc avait projeté Joannès à terre. La douleur s'accentua au point de devenir intolérable. Le soldat sentit la vie lui échapper. (p 11) »

Le sommaire constitue par ailleurs la norme du récit de guerre dans l'album pour les très jeunes où le texte est court par nature, quelque soit le thème du livre. (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous* a recours aux procédés conjoints du résumé et de l'énumération pour atténuer la violence des récits de combat :

> « Une nuit étoilée, sans bruit, ils passent la frontière. Ils prennent les Mafous par surprise, les tuent dans leur sommeil, les découpent en morceaux. Ils sèment la mort en rugissant de plaisir. »

L'usage du sommaire correspond généralement à l'atténuation thématique et ne semble pas poser de problèmes d'emploi dans ce cadre. Le sommaire, voulu et maîtrisé, modèle l'écriture d'un auteur accompli comme Michael Morpurgo, coutumier du récit de guerre. Dans (116) *Jeanne d'Arc*, il a cherché à rendre supportable un récit historique concernant la barbarie des guerres médiévales. Il use pour ce faire d'une action résumée :

> « La bataille des Tourelles fut aussi sanglante que Jeanne l'avait redouté. Inlassablement, les Français se ruèrent vers les remparts à travers le fossé, dressèrent leurs échelles et se hissèrent vers les Anglais. Mais chaque fois, ceux-ci étaient prêts à les recevoir avec leurs flèches, leurs lances, leurs haches et leurs masses d'armes. Les rares Français qui parvenaient à prendre pied sur les remparts étaient aussitôt massacrés, égorgés, et leurs cadavres étaient rejetés dans le fossé (p 105). »

La fin terrible de Jeanne sur le bûcher pouvait ébranler le confort du lecteur, mais l'auteur a pris soin d'édulcorer ce moment, vite expédié en quelques lignes. L'introduction du discours direct reste d'une grande sobriété :

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Mais Louis resta jusqu'au dernier moment. Lorsque de la fumée s'éleva entre les fagots, il sauta en arrière pour se mettre à l'abri, trébucha et tomba à la renverse. Quand il leva de nouveau les yeux, Jeanne était environnée de flammes…
> - Jésus ! Jésus ! cria-t-elle.
> Puis sa tête retomba sur sa poitrine et elle garda le silence (p 155). »

Mais tous les auteurs ne sont pas aussi savants et la pratique étendue du sommaire peut nuire à la vraisemblance du récit de guerre. Le résumé est ainsi caractéristique de l'intrusion du genre documentaire dans la fiction historique, comme dans (51) *Dans les pas de Guillaume le Conquérant.* En dépit d'un effort de mise en fiction, cet album, dû à un auteur-illustrateur spécialisé dans le livre documentaire, reste théorique. Le procédé du résumé glace le récit et dépouille les personnages fictifs de leur épaisseur. La bataille de Hastings, par exemple qui dura toute la journée du 14 octobre 1066, n'occupe que 17 lignes d'un texte aéré et en gros caractères (pp 34-35).

Un examen rapide du corpus ancien pour enfants révèle l'écrasante prédominance du sommaire dans les récits violents. Deux exemples de romans, rédigés à une vingtaine d'années d'intervalle montre la pérennité du modèle. Dans (P11) *La 2e DB fonce sur Paris,* les combats sont résumés au plus court, en dépit de leur fréquence. La description d'un engagement de chars du niveau de deux divisions en présence n'occupe qu'une demi-page, par exemple (p 9). Dans (P14) *Anna-Elisabeth dans la tourmente*, l'usage général du discours narrativisé et du sommaire font de ce roman de guerre un compte-rendu particulièrement atténué de la violence. L'habitude du résumé, dans le traitement des épisodes brutaux, s'allège considérablement dans l'échantillon de romans contemporains pour adultes.

Il n'est donc pas absolument étonnant que, nostalgie du conteur aidant, le sommaire s'étende si largement dans les livres de guerre actuellement proposés aux enfants et que, en dépit de son effet d'atténuation, il y soit parfois appliqué à des récits visant à provoquer une sensation d'horreur chez le jeune lecteur. Le roman (38) *Cheval-soleil* fait partie de ces livres installés naïvement dans une contradiction d'écriture. Il est porté par un style lisse qui tranche avec l'objectif recherché par l'auteur. Trois scènes de bataille semblaient devoir engager le récit par la sauvagerie de leur thème. Le narrateur avait l'intention d'exposer les exactions et les abominations commises par les soldats blancs sur les Indiens, dans un but moralisateur. Pourtant, la vitesse lissée et constante des événements décrits, généralement sous le mode du sommaire, ainsi que la rareté des discours rapportés, contribue à adoucir la violence.

- **Distance : le récit narrativisé ou transposé**

Les ressources de la distance syntaxique dans l'atténuation du récit violent sont très peu utilisées dans le livre contemporain pour la jeunesse. La principale raison de cette défection doit être recherchée du côté de la simplification de l'expression dans ce type de littérature. Les phrases non subordonnées et au présent de l'indicatif sont privilégiées dans un mode d'écriture qui se veut au plus près des modes spontanés de l'expression enfantine et adolescente. Le potentiel narratif de la distance dans le récit de paroles y est donc très peu exploité. Repérons cependant quelques exceptions faites à cet oubli.

Malgré l'abondance de scènes poignantes, la violence de (245) *Les sabots,* un roman consacré à la déportation de résistants, est atténuée par une double distance, thématique et syntaxique. Le jeune Rémy avoue devenir rapidement indifférent au spectacle quotidien de la mort et de la cruauté :

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Quelques uns parmi les plus faibles n'ont pas tenu le coup ou se sont laissés mourir par désespoir ou excès de douleur. On les a entassés contre les cloisons pour faire de la place aux vivants. J'observe tout cela avec détachement. Je suis déjà quelqu'un d'autre, dont je constate les multiples reflets autour de moi. Désormais nous nous ressemblons tous : visages creusés, pâles et durs, yeux fixes et bouches mauvaises (p 38). ».

Le narrateur use volontiers, pour manifester cet écart, d'un discours narrativisé dont l'effet de mise à distance est encore souligné par la négation :

> « Je n'entends plus les plaintes des mourants, ni les cris de ceux qui perdent la raison. J'ai réussi à m'évader pour survivre (p 38). »

La distance narrative, peu employée, constitue pourtant un moyen efficace pour préserver l'innocence du héros dans la guerre, comme c'est le cas avec (63) *Les enfants de la lune.* Contrairement à l'usage le plus courant dans la science-fiction, ce roman de *fantasy* a tendance à édulcorer la violence guerrière. Les récits de combat passent à plusieurs reprises par une forme narrativisée du discours (pp 189-190 et pp 215-217). Le procédé étendu de la subordination, rythmé par la répétition de « je me souviens », s'impose pour atténuer la crudité du moment où le jeune garçon tue lui-même un soldat. La prégnance du souvenir a aussi le mérite de souligner la gravité de son acte. Cet effort de conscience rassure le lecteur sur l'innocence protégée de son héros :

> « Ce qui se passa ensuite, je ne le sais plus très bien. Le baron de Martelle m'a raconté plusieurs fois la scène, mais je ne suis pas sûr d'avoir vraiment vécu cette histoire-là. Ce n'était pas moi qui roulais dans la neige sous les griffes du monstre préhistorique. […] Je me souviens avoir vu un Allemand tirer une arme de sa ceinture et viser monsieur Fischer. Je me souviens avoir ramassé le pistolet du baron tombé dans la neige et avoir tiré sur l'Allemand. Je me souviens avoir vu l'Allemand se retourner vers moi et m'adresser un regard de parfaite incrédulité. Je me souviens l'avoir vu tomber, et tomber encore (p 217). »

Dans les livres contemporains de guerre pour la jeunesse, le discours narrativisé entre parfois dans des compositions innovantes, comme dans l'album (32) *Champion.* Le discours narrativisé y est associé à une intéressante confusion entre héros et narrataire, un choix cohérent qui atténue la violence. La rédaction sous la forme d'une adresse de l'auteur au héros de son livre, le champion de boxe Young Perez, déporté à Auschwitz, crée une distance considérable entre le lecteur et le personnage. Bien que ce tutoiement instaure une indéniable familiarité avec ses pensées, le boxeur reste définitivement un autre pour le lecteur et la présence sourde du narrateur pèse sur le texte :

> « Tu as ouvert les yeux.
> Et la nuit est tombée.
> Tu as vu ton dernier adversaire.
> Et la peur est partie. »

Le 'tu' est bien ici un 'je' de substitution, mais il freine efficacement l'appropriation par le lecteur. Tutoyer au présent un homme décédé constitue un décalage temporel qui met la violence à distance. Le recours généralisé au récit narrativisé augmente encore cet écart.

Le corpus adultes fournit beaucoup plus d'exemples de discours narrativisé ou transposé pour atténuer la violence que les livres pour enfants, qu'ils soient anciens ou modernes. Nous en trouvons un exemple simple et étendu dans (A10) *Joyeux Noël.* Alors que le roman se déroule presque entièrement dans les premières lignes des tranchées, durant la première guerre mondiale, la violence y est majoritairement atténuée. Un jeune soldat écossais raconte ainsi la mort de son frère au moyen d'un discours tantôt transposé, tantôt narrativisé :

> « Le jeune homme regarde le prêtre et s'ouvre à lui du chagrin qui le terrasse à présent.
> Dans la tourmente des balles qui sifflaient et des obus qui éclataient, il a couru, emportant sur son dos William, grièvement blessé au ventre. […] Et puis il s'est penché vers William allongé

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> sur le dos, à ses côtés. Il a vu ses lèvres bleues remuer. Jonathan s'est encore approché et il a pu entendre son frère lui demander de partir, de le laisser pour que l'un d'eux survive (p 41). »

Certains auteurs, particulièrement habiles, usent de la distance avec beaucoup de nuances, comme John le Carré, dans (A26) *Le chant de la mission.* Le sujet du roman, la planification d'une guerre qui n'aura pas lieu, ne se prêtait pas à des descriptions de combats. La situation belliqueuse du Congo oriental pourtant crée un contexte violent qui aurait pu être exploité avec dureté pour souligner le caractère scandaleux de ce conflit. Le romancier a choisi la modération, sans renoncer à la dramatisation. La longue scène au cours de laquelle l'un des négociateurs présents à la réunion est torturé par des mercenaires offre un échantillon intéressant de procédés d'atténuation. La distance du narrateur aux sévices est à la fois d'ordre scénographique et d'ordre syntaxique. Tout d'abord le narrateur, confondu avec le personnage de l'interprète Salvo, n'assiste pas complètement à la scène. Il se trouve dans une autre pièce et ne la perçoit qu'à travers les sons captés par un micro espion. La construction des phrases impose également une distance importante à l'acte traumatisant. Parmi les procédés rencontrés, la distance la plus importante est conférée par le discours narrativisé :

> « Il fallut plusieurs échanges entre Haj et ses bourreaux pour me permettre d'en déduire qu'il était attaché et nu de la taille aux pieds (p 206). »

La cruauté est également adoucie par du discours transposé au style indirect et au style indirect libre :

> « Les cris […] sans doute étouffés par une serviette sauf lorsque Haj indiquait qu'il avait quelque chose d'intéressant à dire – signal dont ses bourreaux semblaient trouver qu'il abusait [style indirect], ce qui me permit d'identifier d'abord Benny (« Tu me refais le coup une fois et je te fais cramer les couilles [style indirect libre] »), puis Anton, qui promettait à Haj « un aller simple dans ton cul avec ça [style indirect libre] » (p 206). »

Dans la suite de l'interrogatoire, John le Carré accentue l'impression violente, mais sans tomber dans la crudité. Il utilise alors une forme de discours rapporté mais sans tiret, ni guillemets :

> « Tabizi questionne Haj sur la santé de son père Luc.
> Mauvaise. Très mauvaise. Mourant.
> Où ça ?
> A l'hôpital.
> Où ça ?
> Au Cap.
> Quel hôpital ?
> Haj pèse ses mots, et à juste titre. Il ment (p 207). »

La fin du dialogue entre le bourreau et le supplicié se tend davantage, mais là encore, l'auteur évite l'obscénité d'un discours rapporté simple. Il joue sur le fait que les paroles du supplicié sont inaudibles et que le bourreau est obligé de les répéter. La voix de la victime n'est donc pas perçue. Elle est remplacée par des points de suspension et les signes conventionnels du discours rapporté absents :

> « Tabizi : Luc n'a jamais mis les pieds à l'hôpital, pas vrai ?...Pas vrai ?... Pas vrai ?... OK. Donc, c'est un mensonge… Qui a menti ? Luc ?... Ou toi, enfoiré ?... Alors où est Luc, en ce moment ?... Où est-il ?... Où est Luc ?... J'ai dit : où est Luc ? … Au Cap, d'accord. La prochaine fois, évite-toi ça. Bon Luc est au Cap, mais pas à l'hôpital […] (p 208). »

Tous les romans du corpus pour adultes ne font pas preuve de la même maîtrise. (A2) *Au nom du père* est décevant. Il semble que l'auteur de ce roman populaire n'ait eu qu'un faible contrôle des moyens littéraires à sa disposition pour décrire la scène de combats du chapitre 2. Son but, comme le souligne la quatrième de couverture, est de proposer un roman sensationnel fondé sur le sexe, la peur et la violence. Il a donc tenté d'insérer ces ingrédients

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

dans cette scène guerrière. Mais il l'a fait avec maladresse, ne recourant finalement qu'aux procédés syntaxiques propres à atténuer la perception de la violence. Les cinq pages ne comportent aucun passage de discours direct. Paradoxalement, dans un épisode particulièrement dynamique, les personnages s'effacent complètement derrière la voix du narrateur. Ce dernier ne fait parler ses héros que de manière narrativisée, comme ici lorsque le petit Gani, âgé de sept ans, trouve la mort :

> « Le petit Gani, la dernière recrue, fut envahi de panique dès le premier instant.
> Ses maigres mains sans expérience laissèrent tomber à ses pieds la grenade qu'il venait de dégoupiller. L'engin s'immobilisa entre les cailloux et explosa.
> Il fut déchiqueté, et copieusement insulté par Sami Aga, son tuteur de guerre, qui, sans aucune pitié, lui reprocha sa connerie [discours narrativisé] (p 41). »

Pour compenser cette pauvreté technique, l'auteur n'a d'autres solutions que d'accumuler les détails thématiques susceptibles d'horrifier le lecteur et de s'appuyer sur un lexique en rapport. Sur cinq pages, par exemples, les mots 'égorger' et 'violer', pour ne pas citer leurs nombreux équivalents également présents, sont utilisés respectivement à quatre et trois reprises. Cette accumulation sémantique, pourtant, lasse sans convaincre.

o Combinaisons de la vitesse et de la distance

Nous avions vu que le sommaire et le discours narrativisé s'accordaient harmonieusement pour alléger la tension du récit guerrier. En revanche choisir un temps du récit plus rapide que le temps de l'histoire et y insérer des dialogues peut poser des problèmes de cohérence quant à l'effet violent produit.

(121) *Le joyeux requiem,* un album pour lecteur d'âge intermédiaire sur la piraterie, présente un cas où le sommaire précède un discours rapporté. Le résultat déçoit, le texte étant écartelé entre un procédé d'atténuation et une ressource propre à la violence surexposée. Le lecteur ne sent aucune implication particulière du narrateur dans la scène d'abordage par les pirates. La description de la bataille est résumée en deux mots :

> « Du haut de la hune où il s'était réfugié, Donatien assiste aux terribles corps à corps (p 14). »

Mais l'usage du sommaire n'est pas réservé au seul récit, il touche aussi les parties dialoguées, sous une forme qui frise l'absurde. Le reste du paragraphe est consacré à une suite d'ordres et d'imprécations prononcés par le capitaine pirate à l'adresse de ses hommes. Cette liste de clichés sonores, loin d'actualiser la violence guerrière comme devrait le faire le discours direct, l'éloigne dans un passé lointain et exotique qui peine à convaincre et qui rapproche le discours du procédé de la liste :

> « - Courage, les hardis ! Que s'envolent les anges-à-deux-têtes ! Tirez les salves à mitraille ! Et maintenant, à l'abordage ! Pas d'quartier ! Sus au butin ! Mort à la chienne du monde (p 14) ! »

Il est beaucoup plus aisé d'insérer un effet de sommaire à l'intérieur du discours rapporté, comme dans le roman pour adultes (A27) *Couleur de fumée.* La violence y est graduée, s'intensifiant un peu à la fin du roman. En dépit de thématiques lourdes, assassinat collectif et mutilations systématiques (p 9), enfant noyé dans les toilettes de l'école (p 320), la crudité des actes brutaux est légèrement atténuée. L'auteur utilise toujours la même gamme de procédés couplant une distance faible entre le lecteur et l'événement, mais une vitesse importante. Dans le passage suivant, la rugosité du discours rapporté est allégée par le récit en sommaire :

> « - Tu sais que le petit Nani a disparu depuis deux jours ?
> - Je sais. On finira bien par le retrouver.
> - On le retrouvera jamais, mon cher enfant.
> - Pourquoi ?

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- Ils l'ont noyé dans les vécés de l'école ; si le vieux Csirke était pas tombé dessus par hasard, ses pauvres petits os y pourriraient encore (p 320). »

4. La violence tue

Seule la vitesse est disponible pour l'auteur qui veut situer son récit, par des moyens morpho-syntaxiques, dans le registre de la violence indicible. Dans le corpus contemporain pour la jeunesse, le thème de la violence tue est bien documenté et la parole suspendue est une péripétie récurrente des scénarios. Son expression par les moyens de l'ellipse et de la variation de la vitesse est un peu plus subtile. Parmi les procédés d'accélération de la vitesse, il convient de différencier le sommaire et l'ellipse, car ils ont des propriétés inverses lorsqu'il s'agit d'évoquer la violence. Le sommaire la rend plus acceptable, alors que l'ellipse lui confère une valeur intolérable.

Ce dernier procédé est très présent, sans grande surprise, dans les albums pour très jeunes lecteurs. L'ellipse, la suggestion et l'allusion sont en effet un mode d'écriture prédominant de l'album, quelque soit le sujet. Le thème guerrier s'y prête au mieux, comme dans (211) *Le petit soldat qui cherchait la guerre.* La guerre y est traitée de manière allusive. Elle apparaît dans les propos elliptiques de l'ancien combattant rencontré par le soldat Eustache :

> « Regarde-moi bien, Soldat : j'étais comme toi avant… Ne m'oublie pas, Soldat, ne m'oublie pas… »

Généralement, l'ellipse est liée à la vie psychique du témoin de la scène de guerre, comme dans (265) *La tête haute.* Dans ce roman sur le Blitz, l'ellipse permet d'évoquer le traumatisme extrême vécu par un jeune garçon dont la mère vient d'être tuée dans un bombardement. Cette scène tragique ouvre le roman. Le premier chapitre organise graduellement la tension. Après le passage de l'avion, l'enfant se précipite vers la boutique où sa mère venait d'entrer, pour découvrir que la bâtisse a été détruite. Le chapitre se termine ainsi :

> « Sonny courut rejoindre la foule qui se rassemblait là-bas ; son cœur, en proie à une terreur atroce, avait presque cessé de battre. Partout il cherchait le visage de sa mère. Et ne le trouvait pas. Tous ces autres visages : Mme Fogarty, Mme Belmont, la vieille Mamie Cash… Ce fut la vieille Mamie Cash qui le reconnut. Et son visage, avec toutes ses rides où l'on pouvait lire des années de privations, se métamorphosa en un visage effrayant, pétri dans la douleur, un visage comme il n'en avait jamais vu.
> 'Seigneur Dieu, éloignez le petit !' cria-t-elle.
> Alors il sut que sa mère se trouvait bien dans la boutique (p 22). »

L'ellipse finale qui consiste pour le garçon a pensé « ma mère était dans la boutique », plutôt que la formulation attendue « ma mère est morte » donne une intensité particulière au drame. La violence ici est non seulement indicible, mais impensable.

L'ellipse peut être amenée dans une pièce de théâtre. Dans (299) *Yolé Tam Gué,* les combats se sont achevés avant que le rideau ne se lève. Tout au long de la pièce, la guerre reste dans le non-dit. Les combats sont décrits en creux. D'ailleurs, dans la pièce, le contraire de la guerre n'est pas la paix, mais la pluie. Le seul personnage adulte évoqué par les enfants de l'histoire est un hydrométéorologue qui fait tomber la pluie à l'aide d'un avion. Le parallélisme opposant la guerre et la pluie est souligné par la question d'un des enfants : « un avion avec des bombes ou avec des graines de pluie ? »

Les variations du rythme entre le temps du récit et le temps de l'histoire sont parfois aisément mesurables dans le roman, comme c'est le cas avec (127) *L'ami retrouvé*. Ce récit d'un lycéen

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

juif allemand, contraint de quitter son pays pour échapper à la menace nazie, ne rapporte aucune scène violente associée à la guerre. Les persécutions ont pourtant meurtri définitivement le jeune homme qui a perdu alors ses parents et tous ses repères. La profondeur du drame qu'il a vécu est exprimée par une suspension de la narration. Ses mémoires de lycée occupent les dix-sept premiers chapitres du roman. Cette partie s'achève à son départ pour New-York, alors que Hans a dix-sept ans. Entre le chapitre 17 et le chapitre 18, trente ans se sont écoulés, comme s'il avait fallu au narrateur tout ce temps pour oser conter au lecteur la fin tragique de ses parents. Ce silence et cette distanciation suggèrent la douleur du traumatisme, plus que ne l'aurait fait une description précise. Le suicide de ses parents est alors traité sur un mode pudique, sans que l'émotion ne perde d'intensité. Le récit s'arrête à ce deuil intime.

Alors qu'aucun livre de notre échantillon ancien pour enfants ne traite du thème de la violence indicible, l'ellipse est largement pratiquée pour accroître la brutalité d'une scène par les romanciers contemporains qui s'adressent aux adultes. (*A22) Un paysage de cendres* en fournit un exemple. La violence tue, secondaire par rapport à la violence détournée qui donne son titre au roman, y prend une forme plus explicite que narrative. Elle est liée par deux fois (p 98 et p 141) au thème de la recherche des disparus. La petite Léa qui n'a plus de nouvelles de ses parents déportés, ainsi que la religieuse qui s'occupe d'elle, se rend à l'hôtel Lutétia à la Libération où s'organise le retour des survivants. La religieuse parcourt les panneaux d'affichage où sont punaisés des messages de détresse des familles séparées. Le narrateur offre alors une synthèse sur le mode de l'oubli dont tous les noms de personnes ont été enlevés :

> « Les légendes se chevauchaient, comme pressées par l'urgence. 'Avez-vous rencontré, croisé, entendu parler de… pouvez-vous me donner des nouvelles, bonnes ou mauvaises, de… mes parents, mon mari, mon épouse, mon fils, ma fille… raflés à Paris, Bordeaux, Marseille… en 42, 43, 44… aperçus pour la dernière fois à Drancy, Pithiviers, Beaune-la-Rolande… partis avec le convoi numéro 10, 25, 58… pour Buchenwald, Ravensbrück, Auschwitz… remerciements sincères, forte récompense, reconnaissance éternelle…' La moitié de la population française avait-elle donc disparu, ne laissant derrière elle que ces traces légères, ces noms tout en consonnes et ces photos pâlissantes (p 98). »

La pratique de l'ellipse, présente dans le récit de guerre contemporain quelque soit l'âge du lecteur, ne doit rien à la nostalgie du conteur. Elle s'appuie, en revanche, sur des recommandations d'écriture allusive, faites depuis le début des années 1980 aux auteurs s'adressant à la jeunesse. Le texte idéal pour l'enfance se doit d'être suggestif et connotatif, ouvert à l'interprétation et à la polysémie.

5. La violence surexposée

L'expression morpho-syntaxique de la violence extrême repose sur des moyens étendus qui concernent la vitesse, comme la distance. Les deux facettes sont couramment employées par les auteurs actuels pour l'enfance.

Nous ne nous attardons pas sur l'importance quantitative des paroles dialoguées dont la vivacité est préférée, d'une manière générale, dans le récit contemporain, sur le discours narrativisé ou transposé. Dans le domaine de la vitesse, les procédés d'exagération de la brutalité consistent à ralentir le rythme du récit pour qu'il dure plus longtemps que le temps naturel de l'histoire raconté ou bien de répéter un même incident à des moments différents du roman. L'effet produit est de même nature : le traumatisme violent bloque l'écoulement normal du temps, distend la durée ou l'oblige à boucler sur elle-même. Ce mode de narration,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

éloigné de la temporalité réaliste de la guerre, comme nous l'expliquerons, sature depuis longtemps la littérature de guerre au point de constituer un de ses stéréotypes principaux.

- **Le ralentissement de la vitesse**

Il est établi par l'accumulation de détails ou encore par le choix des temps de verbes. Nous décrirons plus loin l'emploi rare, mais subtil de l'imparfait dans le récit lent pour nous attacher au présent qui domine par la fréquence d'usage. Utilisé de manière systématique, notamment pour les scènes de combat dans les fictions sur la première guerre mondiale, il relève des coutumes d'écriture rationalisées ou parfaitement incorporées par les auteurs. Il insuffle efficacement sa lenteur à des récits parfois peu techniques, tel que (42) *La colombe de Gaza* qui fait partie de ces romans qui observent une gradation croissante de la violence. Evoquée d'abord de manière atténuée, même lorsqu'il s'agit de la mort du père (p 78), elle s'étale avec brutalité à la fin du récit lorsque le jeune frère de l'héroïne est blessé à la tête par le soldat sur lequel il jetait des pierres. L'action, transmise en direct, est ralentie au-delà du vraisemblable. Les gestes vifs du garçon sont décrits en détails, avec une lenteur que le jet de pierre ne pourrait soutenir et qui semble résulter de la prière de la fillette :

> « Je fonce de toute la force de mes jambes et de mes bras. Je traverse la maison et me précipite sur le toit. J'y suis presque lorsque le soldat crie :
> - Lâchez les pierres. Arrêtez les jets.
>
> Sa voix tremble. Il a si peur. 'Oh, mon Dieu, pensé-je, le soldat est prêt à n'importe quoi. Il serait capable de tirer. Ralentissez tout.'
> Je vois le torse d'Hamid et son bras qui se plie en arrière. A l'instant où il lance, je hurle :
> - Arrête !
>
> Tariq lance sa pierre au même moment.
> J'atteins la dernière marche et court vers Hamid. Il court vers moi et hurle :
> - Redescends !
>
> J'entends le coup de feu et Hamid s'écroule sur moi. Nous tombons sur le toit. Je me cogne la tête et gémis. Hamid pèse sur mes jambes.
> - Hamid, dis-je, mais il ne répond pas. Hamid !
>
> 'Non, ce n'est pas possible.' J'ai l'impression de flotter au-dessus de nous en spectatrice, puis j'entends 'Fais quelque chose' dans ma tête, et je me dresse sur mon séant. Le visage d'Hamid est tourné vers moi, mais il a les yeux fermés. L'affolement bat dans mes tempes lorsque j'aperçois le sang derrière sa tête (pp 193-194). »

Les pauses descriptives sont moins souvent rédigées au passé simple. (53) *Danseurs de lumière* en use pourtant. Ce roman de science-fiction n'échappe pas à une tradition violente dans la représentation de la bataille. La scène qui oppose les miliciens armés, les terriens condamnés et les Meds qui les gardent prisonniers sans les maltraiter sur la planète Médusa surexpose la brutalité. Aspects thématiques et rhématiques sont sollicités pour créer cet effet de surexposition. Parmi les aspects thématiques se trouvent un nombre important de victimes, la description de corps mutilés et dispersés, saignant abondamment. Les procédés narratologiques soutiennent la crudité de cette vision. L'auteur abolit la distance séparant le lecteur de la souffrance en recourant le plus possible au témoignage direct de Triss, son héros. La vitesse du récit joue un rôle prépondérant pour rendre impressionnante la violence déployée au cours du combat. Tris se retrouve en apnée sous la mer pendant un temps qui ne peut raisonnablement excéder trois minutes. Or le récit de cette périlleuse immersion s'étale sur trois pleines pages (pp 167-169). Au cours de ces trois interminables minutes, Triss observe plusieurs scènes de carnage qu'il a le temps de décrire en détails. La fin des miciliens, dont on nous dit qu'elle fut l'affaire de quelques secondes, occupe en tout une demi-page dont voici le début :

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Soudain une sorte d'onde aiguë, aussi rapide qu'un tir de laser, jaillit du petit regroupement de Meds et fusa à travers la mer en direction des miliciens. Leurs armes leur furent arrachées… ainsi que leurs mains ; la lame du sabre d'eau hacha leurs corps en menus morceaux, les tuant tous sans pitié. Le combat s'acheva en quelques secondes. Les Meds survivants avaient réduit l'ensemble du commando en une bouillie qui descendait à présent en un lent ballet rouge vif vers le fond de l'océan (p 169). »

Dans le corpus pour adultes, (A7) *Des hommes* combine tous les procédés morpho-syntaxiques de la violence surexposée : narration simultanée, discours direct et vitesse du récit plus lente que celle de l'histoire. La fouille violente d'un village algérien en fournit un exemple convaincant (pp 133-142). Cependant l'impact de cette brutalité sur le lecteur est amoindri par l'usage constant dans le roman d'une vitesse extrêmement faible. Les 270 pages du récit couvrent seulement 24 heures de la vie du narrateur-témoin. Le ralentissement n'est pas réservé aux épisodes crus. Ce roman illustre combien l'acuité de la violence n'est pas produite seulement par la lenteur du récit, mais par de brusques variations de sa vitesse, isolant les événements traumatiques dans un temps étiré, un temps qui, pourrait-on dire, compte davantage. La lenteur est devenue un stéréotype de l'exposition de la violence guerrière.

(A8) *La guerre*, autre roman pour adultes de notre échantillon, confirme cette valeur stéréotypée de la lenteur du récit. La scène de la chasse à l'homme en voiture qui s'alanguissait pages 215-216 est reprise en écho à la fin du roman. Cette fois, c'est la narratrice, Bea B. qui court pour échapper à la mort. Monsieur X, l'agresseur de la première scène, est toujours au volant. Le procédé de déjà-vu, convoqué par la répétition narrative, rappelle l'expérience du cauchemar. Contrairement au premier épisode, le temps principal n'est plus le passé simple, mais le présent. Le temps du récit est plus ralenti encore qu'il ne l'était dans la première mention. La poursuite en voiture ici occupe deux pages complètes (pp 259-61). Quand Bea B. tombe, le thème du meurtre cède la place à celui du viol. Le récit de l'agression, également très lent, s'étend sur trois pages supplémentaires. Mais dans ce texte surprenant où les usages de la vie moderne sont disséqués et privés de leur explication habituelle par l'esprit perturbé de Bea B. qui se croit plongée dans une guerre totale qu'elle serait la seule à percevoir, la vitesse ralentie du roman suffit à signifier la violence. La guerre, sujet central et titre bref du livre, n'existerait que dans ce rythme lent du récit, filtré par la conscience malade de Bea B.. Le narrateur nous invite d'ailleurs à cette lecture. La guerre, dit-il page 283, c'est la destruction de la pensée. Mais il corrige ou complète, plutôt, cinq pages plus loin : « la guerre, c'est la pensée. »

Les écritures les plus savantes combinent et graduent les procédés d'exposition de la violence tout au long du roman, revenant de multiples façons sur un même épisode. (298) *Les yeux de Moktar*, choisi dans notre corpus contemporain pour enfants, mérite une description détaillée. La violence, concentrée sur un même épisode du scénario, repris à plusieurs occasions, y fait l'objet d'un traitement nuancé et savant. Elle suit d'abord une gradation inverse de l'évolution communément observée, allant d'une forme surexposée (p 129-133) à sa version en style transposé indirect libre (p 168) en passant par une version elliptique (p 138). Cette diminution progressive de la tension est suivie d'un retour brutal à la violence paroxystique, peu avant la fin du roman (p 174), lorsque le narrateur livre au lecteur la version longue et complète de la sanglante manifestation du 17 octobre 1961 à Paris et des rafles perpétrées les jours précédents.
La première occurrence de violence surexposée est organisée par la lenteur du récit et le mélange entre discours direct et indirect. On notera l'effet brutal de l'usage étendu de discours

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

direct sans verbes introductifs, comme dans l'échantillon suivant où le héros est caché sous un lit pendant une rafle :

> « Des bruits de pas… J'ai distingué une paire de bottes qui s'approchaient du lit. Je me suis arrêté de respirer. Le policier a promené sa lampe à droite à gauche, a soulevé la théière de Lalla qui était posée sur un cageot avec quelques verres, et l'a balancée contre la fenêtre : « V'buvez trop de thé, les bicots ! C'est pas bon, ça fait pisser… T'as compris, la vieille, ça fait pisser ! Et on n'a pas besoin de voir nos égouts dégorger la pisse des bicots… » Il est reparti… Tous les policiers sont repartis… (p 132). »

La version elliptique de la manifestation des immigrés algériens protestant contre la décision préfectorale de couvre-feu qui leur était imposé de manière discriminatoire crée un questionnement chez le lecteur sans satisfaire sa curiosité. Le vieux Moktar a décidé de raconter cet épisode tragique de sa vie au jeune Adrien, mais n'ose le faire trop vite. Au lieu d'aborder directement le sujet, il a mentionné une manifestation et lui a parlé de la construction du mur de Berlin qui lui est contemporaine. Adrien, intrigué, suspecte un lourd secret et recherche dans une encyclopédie des informations sur l'année 1961 :

> « Adrien retrouva sans peine l'encadré qu'il avait lu et relu à propos du mur de Berlin. Il tourna simplement la page suivante, et tomba en arrêt sur un gros titre : « Violentes manifestations algériennes à Paris ».

Le cœur battant, il se mit à lire (p 138). »

Mais le récit s'arrête et le lecteur ignore le contenu des pages lues par Adrien. Après cette ellipse, le texte reprend ainsi, soulignant une émotion dont le lecteur ne peut que soupçonner la cause :

> « Son cartable à la main, Adrien déambula dans les rues du centre-ville. Perdu dans ses pensées, il se fit klaxonner plusieurs fois par des automobilistes furieux d'avoir dû 'piler' pour le laisser traverser. »

Plus loin, la violence est atténuée par un discours indirect avec trois intermédiaires faisant écran entre le lecteur et les actes brutaux. Le récit est entendu par Adrien, héros du roman, et il est dit par le vieux Moktar, rapportant lui-même, non les événements qu'il a directement vécus, mais ce qu'il avait trouvé dans la presse à leur sujet. La construction syntaxique est transposée, avec style indirect libre :

> « D'après ce qu'il avait lu, la manifestation avait été sauvagement réprimée, des corps avaient même été repêchés dans la Seine, les jours suivants. Certains avaient les mains liées dans le dos. Pour autant, le bilan officiel faisait état de trois victimes et de dizaines de blessés, même si diverses sources récentes, des historiens, des journalistes, avançaient celui plus probable de deux cents morts et disparus (p 168). »

Le soulagement du lecteur est de courte durée et la tension est brutalement restituée à la page suivante lorsque Moktar commence le récit long de son expérience personnelle de la manifestation. Ce récit s'étale sur 14 pages (pp 169-183), ménageant de nets ralentissements sur certaines péripéties, comme la première charge de police. Le rapport de ce moment est l'occasion de phrases raccourcies, sans pour autant verser systématiquement dans des phrases nominales. En revanche, une ou deux fois, les éléments dialogués sont insérés directement, entre guillemets, mais sans verbe introductif :

> « Je me souviens, j'ai demandé une cigarette à un de mes voisins du baraquement, et c'est là que j'ai senti que quelque chose de bizarre se passait. Devant nous, il y a eu un silence, un frisson plutôt, une rumeur qu'on a senti courir jusqu'à nous. Très vite, on a su. « Des policiers, des policiers… » Je me suis faufilé entre mes frères pour tenter de rejoindre les premiers rangs et voir ce qui se passait exactement. Je n'ai pas compris tout de suite… J'ai d'abord vu des femmes, un enfant dans les bras, qui essayaient de traverser le pont, malgré le cordon de policiers… Puis (Moktar se tourne vers Adrien, offrant le reflet noir de ses lunettes) ils ont chargé… Comment raconter cela ? Les policiers ont sorti leurs matraques et ont commencé à frapper, indifféremment sur les hommes et sur les femmes… Très vite, certains se sont retrouvés à terre, le crâne en sang. Des cris, des hurlements, partout autour de moi… (p 174). »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Le ralentissement de la vitesse est bien attesté dans les livres anciens pour enfants, comme dans les romans actuels pour adultes. Sur ce point, les trois corpora attestent d'une même pratique. (*P4) La guerre des mondes* a ancré la présentation très violente de la guerre dans la tradition de la science-fiction pour la jeunesse. L'invraisemblance des faits semble autoriser des récits très brutaux. Dans le conflit imaginé par Wells entre les hommes et les Martiens, on meurt en grand nombre et dans des circonstances effrayantes. Mais la violence n'est pas seulement quantitative ou thématique, elle puise aussi dans les moyens mopho-syntaxiques susceptibles de lui conférer plus de relief. Le principal ressort est la vitesse narrative qui est considérablement ralentie. Les récits de batailles occupent chaque fois plusieurs pages, alors même que le narrateur insiste sur la rapidité fulgurante de l'action.

- **L'imparfait, une ressource oubliée**

(P9) *Maroussia*, roman composé en 1875, présente généralement la violence guerrière sous une forme édulcorée. Le passage le plus pathétique, celui où la jeune enfant-soldat est tuée par un soldat tartare, présente cependant un traitement sophistiqué de la vitesse. Le paragraphe commence au passé simple, temps dominant du reste du roman, avec quelques imparfaits qui ont une valeur explicative :

> « Maroussia repartit ; de fatigue, il n'était plus question ; son ami l'avait désiré, elle avait des ailes (p 180). »

Puis le récit passe au présent, procédé isolé dans ce roman. La simultanéité de la situation d'élocution suggère l'imminence du danger et ralentit l'enchaînement des péripéties :

> « Le champ de sarrasin est dépassé, voici le petit pont, elle y dépose ses deux couronnes. Un bruit sourd avait frappé son oreille. Elle écoute, le bruit se rapproche et se fait sonore. Ce doit être celui d'un cheval lancé au galop. Le cavalier est-il un ami ou un ennemi ? […] Le cavalier arrive à bride abattue ; l'aurait-il aperçue ? Elle espère que non (p 181). »

Les phrases suivantes, décrivant la mort de l'enfant, empruntent à l'imparfait et au plus-que-parfait qui étirent des actions normalement rapides (coup de feu qui part, corps qui tombe) :

> « Mais à peine Maroussia avait-elle fait quelques pas à travers ces joncs qui poussaient au bord du ruisseau, qu'un coup de feu était parti. Le mouchoir rouge – avec la jolie tête qu'il recouvrait - était tombé au milieu des roseaux. On eût dit une perdrix arrêtée dans son vol (p 181). »

Sur cet usage de l'imparfait narratif, recommandé par les romanciers naturalistes dans le but de créer un effet pittoresque de lenteur, nous reprenons le commentaire proposé par Brunetière et cité par Maurice Grévisse :

> « C'est un procédé de peintre […]. L'imparfait, ici sert à prolonger la durée de l'action exprimée par le verbe, et l'immobilise en quelque sorte sous les yeux du lecteur[678]. »

La lenteur, soulignée ici par l'imparfait, semble pourtant davantage un procédé d'édulcoration de la violence plutôt qu'une manière de la surexposer. L'effet de tableau, expliqué par Brunetière, fige l'acte odieux dans le passé et épargne le jeune lecteur. Il ne voit pas mourir Maroussia, il la voit morte, ce qui est plus acceptable. Le narrateur évite de raconter la scène brutale et s'attarde sur ses conséquences. La vitesse ralentie, observée dans les phrases à l'imparfait et au plus-que-parfait, camoufle en fait un procédé d'ellipse qui atténue la violence.

Le moment le plus difficile passé, le narrateur reprend le présent :

> « Le cavalier tartare a dépassé le pont. Il veut s'assurer que son coup a réussi ; du haut de son cheval, il cherche, il aperçoit le gracieux corps étendu (p 181). »

[678] Cité par GREVISSE Maurice, *Le bon usage*, Duculot 1986, p 1291.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

L'imparfait et son registre apaisant dans le ralentissement est une ressource morphologique aujourd'hui oubliée de nos auteurs pour la jeunesse. Sur ce point, la nostalgie du conteur est restée sans effet.

- **Vitesse et réalisme de l'action guerrière**

Dans le déroulement des scènes de combat, les conventions narratives du roman de guerre bousculent généralement la temporalité réelle. Pour préserver le plus possible l'unité de lieu et d'action, tout en limitant le nombre de personnages principaux, les auteurs de fiction guerrière privilégient souvent des combats ponctuels, de courte durée, mettant en jeu un faible nombre de soldats. Il est plus aisé de concevoir un huis clos autorisant une intéressante introspection dans le cadre d'un coup de main effectué par un groupe d'une dizaine de personnes que de représenter une division en opérations. Pour cette raison, le type de combat qui prédomine dans la fiction littéraire est une action d'infanterie de type commando. Dans la réalité, même décidée dans l'urgence, une telle action comprend cinq phases de durée très inégale. Les durées données ci-après sont des valeurs moyennes :

- Conception de la manœuvre, exposé des ordres et préparation matérielle (au moins une heure) ;
- Approche de l'adversaire (de une à plusieurs heures, selon le type et le moyen de déplacement) ;
- Installation du dispositif sur le terrain et attente (un quart d'heure à plusieurs heures) ;
- Engagement (un quart d'heure environ) ;
- Décrochage ou transfert de la mission de poursuite à une autre unité (une heure).

De toutes façons et dans tous les types d'actions guerrières, les phases d'engagement proprement dit, lorsque les deux adversaires sont effectivement au contact, sont toujours éphémères et de durée très inférieure aux précédentes étapes du combat. Il est rare que les engagements d'infanterie se poursuivent au-delà de la demi-heure, les combattants cherchant à rompre le contact le plus vite possible. Quant au stress subi par les soldats, il est tout aussi considérable dans les phases d'approche et d'attente, où la menace est diffuse et exige un niveau de concentration intense, qu'au cours de l'engagement où la rapidité de l'action ne permet pas de réflexivité sur un danger avéré.

Le respect de cette temporalité particulière de l'action militaire est rarement observé dans la fiction guerrière. Les quelques romans pour adultes (A20, A23 et A5) qui accordent une attention soutenue à l'approche ou à l'organisation de la position à défendre sont des exceptions isolées à cet usage irréel. Généralement, peut-être par manque de compétence et de documentation tactique, les auteurs concentrent leur attention sur le bilan de l'engagement et décrivent longuement l'effet du combat sur les corps morts ou blessés. Ce retour sur expérience, s'il s'intègre en effet dans l'agenda d'une unité militaire, a lieu après la fin du combat et toujours en zone sécurisée. De l'engagement, certains romanciers se risquent à relater quelques faits qu'ils jugent saillants. La priorité donnée dans la représentation au geste prégnant sur le geste habituel favorise la création de motifs conventionnels qui sont repris en boucles d'un livre à l'autre. La plupart des écrivains délaissent la conception de la manœuvre et les déplacements, phases très techniques qu'ils ne maîtrisent sans doute pas, mais qui constituent pourtant l'expérience la plus courante et peut-être la plus marquante du combattant. Donc, par nécessité, tout autant que par habitude, l'essentiel du temps du combat se trouve retranscrit dans sa forme littéraire sous les procédés narratologiques de l'ellipse, ou au mieux, du résumé. Les auteurs qui souhaitent donner dans leurs écrits une place importante au combat sont donc souvent contraints de multiplier, de manière irréaliste, les pages consacrées à des détails symboliques d'engagements, laissant supposer au lecteur que le

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

contact belliqueux avec l'adversaire constitue l'occupation la plus durable de la vie du guerrier, alors qu'il n'est qu'exceptionnel. Beaucoup de textes classés ici dans la rubrique de la violence surexposée reposent sur ce principe.

Les textes anciens pour l'enfance respectaient, pour la plupart, une temporalité réaliste de l'action guerrière, tout à fait ignorée des livres contemporains. Dans (*P5) La guerre du feu*, les scènes de combat abondent : entre animaux, entre animaux et hommes, entre hommes. Les épisodes de batailles sont traités de manière directe et décrites avec lenteur. Le vol du feu aux Kzamms, par exemple, suscite un duel rapide entre le plus fort d'entre eux et Naoh. Les six coups de massue échangés par les deux hommes occupent une page et demi du roman (pp 156-157), étirant le temps du récit par rapport au temps de l'événement. Cependant, tout au long du livre, le ratio de pages dédiées aux attaques est très inférieur à celui des préparatifs menant au combat qui sont longuement détaillés. Ce choix inscrit *La guerre du feu* parmi les romans de guerre respectueux d'une succession temporelle réaliste de la bataille, où l'élaboration du plan tactique, la préparation matérielle et les déplacements excèdent de beaucoup la durée du choc proprement dit. Un autre roman ancien, (*P6) L'escadron blanc,* fait même de cette chronologie réaliste l'intérêt principal de son scénario. Le combat n'occupe que six pages à la fin du roman : vison édulcorée de la bataille, mais temporalité réaliste qui respecte le temps long de la préparation et de l'approche sur le moment éphémère de l'engagement. Une marche d'approche de deux mois dans le désert, décrite en 180 pages, pour six heures de combat. Le narrateur a voulu ce déséquilibre qui fait de la poursuite l'épreuve la plus dure de l'expédition, « le vide accablant des approches (p 53) » qui tue plus d'hommes que les fusils ennemis.

6. Stéréotypes, innovation littéraire et violence guerrière

(282) *Une balle perdue, le* texte de Kessel qui figure aussi bien dans le corpus contemporain que dans l'ancien, est l'un des scénarios les plus durs du corpus, puisque le personnage principal est un tout jeune adolescent et qu'il va tuer et être tué. Ce roman cristallise les problématiques liées à l'exposition littéraire de la violence guerrière. Il mérite, à ce titre, une longue analyse.

La scène-clé du roman, celle au cours de laquelle Alejandro donne la mort et meurt, s'étend longuement sur cinq pages (pp 128-133). Pourtant la violence n'y est pas intolérable. Bien sûr, Alejandro n'a peur ni de souffrir, ni de mourir, ni même de tuer :

> « Une souffrance atroce lui déchira le flanc. Il s'était un peu redressé pour voir celui qui, tout à côté, avait sauvé, ressuscité son espérance. Malgré la douleur qui se propageait comme une flamme, Alejandro ne retomba pas. Il se mit à genoux. Il voulait voir (p 131). »

Mais ces aspects psychologiques n'auraient pas suffi à atténuer une exposition si longue et d'une action si crue. Deux séries d'explication peuvent être tentées pour rendre compte de cet effet. D'une part, cette violence est esthétisée et, d'autre part, elle n'est pas condamnée.

L'art de Joseph Kessel l'entraîne loin des stéréotypes violents que nous avons tenté de repérer dans notre corpus. Son écriture recherchée singularise l'acte violent et le projette hors de la subjectivité des personnages. La violence, vaincue par le style, se transforme en objet tenu à distance. Elle est trop belle pour ne pas être en représentation. Dans le passage où Alejandro est touché à mort par la balle du légionnaire, le narrateur et le personnage restent dignes, loin de l'acte. Quoi qu'il arrive, ils restent acteurs de leur destin. Ce n'est pas la balle qui tue le garçon, c'est le garçon qui vient frapper la balle :

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> « Puis il eut le sentiment que son ventre se cognait contre un objet élastique et affreusement dur à la fois. Le légionnaire blessé était plus savant à tuer qu'Alejandro (p 131). »

Le problème ici n'est pas celui de la crédibilité. La plume de Kessel est aussi habile qu'une autre à créer de la vraisemblance. Mais l'esthétisation de la violence extrait cette dernière du cas général, du sort commun. Dans le cas de la violence en littérature, il semble que le recours à des stéréotypes, des motifs connus et attendus, renforce plutôt qu'il ne l'affaiblit, l'effet brutal sur le lecteur. L'innovation de l'écriture, ici, esthétise la guerre et atténue le choc du meurtre. Contrairement à ce que l'on pourrait observer sur d'autres thèmes, c'est la singularisation du style et non sa répétition qui banalise la violence. Tout se passe comme si la violence ne constituait un traumatisme pour le lecteur que dans la mesure où elle s'inscrit dans un parcours de reconnaissance, dans un cadre de son expérience. Pour s'alimenter aux peurs du lecteur, la figuration littéraire de la violence devrait être balisée par une succession de clichés. L'effroi du lecteur se logerait alors, non dans l'incertitude créée par l'exception artistique, mais dans la certitude de l'horreur, une horreur programmée et annoncée par l'écriture stéréotypée.

Lorsque Kessel glisse provisoirement dans un phrasé moins personnel, la violence se fait plus vive. Le motif attendu du cadavre comparé à une marionnette désarticulée est un jalon connu qui place à nouveau le lecteur face à l'horreur qu'il redoute. Kessel décrit ainsi la mort de l'autre anarchiste embusqué près d'Alejandro :

> « Un corps, dont les membres avaient le battement grotesque des pantins détraqués, roula en suivant la pente des tuiles, hésita sur le bord, s'abîma entre les lèvres de la rue béante. Alejandro ne comprit pas que venait de passer sous ses yeux le cadavre du franc-tireur (p 131). »

Alejandro n'a pas saisi que son camarade avait été tué, mais le lecteur, oui, alerté par le cliché de la marionnette qui suffit à signaler, dans le code contemporain de la violence, qu'un corps a été brutalement privé de vie.

Le passage où Alejandro tue la jeune touriste anglaise est également d'une violence voilée par l'originalité de la présentation. Certes le garçon est bouleversé quand il se rend compte que la jeune Anglaise qu'il admirait secrètement a assisté au combat mortel qui vient de se dérouler sur le toit, depuis sa fenêtre d'hôtel, un verre à la main, comme si elle était au spectacle. Le lecteur sait que le garçon mourant prend une décision, mais il ignore laquelle. Quand Alejandro tire sur la jeune fille, l'auteur resserre son écriture à l'extrême, évacuant les clichés ordinaires appelés par ce type de scène. Le lecteur ne sait pas qui est la cible du tireur, il ne voit pas tomber la jeune touriste. Il n'apprendra que quatre pages plus tard que c'est elle que voulait tuer le jeune Catalan :

> « Il visa posément et quand il eut dans sa ligne de mire une tache qui avait la couleur du miel, il fit jouer la détente (p 132). […]
> Juan mâchait une saucisse catalane. Le patron avait repris son journal.
> - Tiens, ça c'est drôle ! dit-il.
> Juan leva la tête. Le gros homme se mit à lire lentement :
> - 'On compte, parmi les victimes innocentes de la rébellion, une jeune fille anglaise, Miss (il passa le nom). Elle a été atteinte comme elle se trouvait sur son balcon, place de Catalogne, à regarder la fin de l'insurrection criminelle. Elle a été tuée net, au front. Une balle perdue, sûrement (p 136). »

Chez Kessel, la violence est non seulement atténuée par l'effet artistique, elle est aussi exempte de condamnation. Dans une interview donnée en 1974 à une journaliste du Monde, Joseph Kessel a admis sa fascination pour la guerre :

> « Jusqu'à la guerre de 40, pour être franc, j'ai aimé la guerre, parce que ce sont des moments où l'homme se dénude. Il y a une chaleur, une solidarité animale, et puis il y a le risque.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

> Souvent, j'ai eu peur, affreusement ; quelquefois je me suis dit : 'Pourquoi t'es-tu mis là ?' Mais j'aimais ce goût du jeu de la vie et de la mort[679]. »

Le fait que le narrateur ne se révolte pas contre la violence, mais la tolère et même la comprenne, contribue à en atténuer l'effet sur le lecteur. Dès le début du roman, le conflit bénéficie d'un statut positif, exceptionnel dans notre corpus. Kessel décrit ainsi le jeune anarchiste rêvant à une insurrection :

> « Sur ses lèvres, glissait le sourire d'un enfant endormi. Il vivait le jour prédit par Gurreaz. Les pavés jaillissaient des avenues et les barricades étaient les piliers du temple fraternel. Le fracas des bombes étaient moins fort que leur lumière (p 32). »

Mais le narrateur ne se contente pas de justifier la violence des rebelles. Son indulgence s'étend aussi progressivement aux soldats conscrits et même aux mercenaires de la légion, ceux qu'il nomme les Africains parce qu'ils sont généralement en garnison en Afrique. Ils ne font finalement que leur métier, cette science à tuer évoquée plus haut. Lors de leur dernière et fatale rencontre, il décrit ainsi les trois légionnaires :

> « Les traqueurs d'hommes guettaient le gibier promis. Et lui, il était venu à eux. Avec une attention extatique, Alejandro observa leurs visages, modelés par les climats les plus durs. Il n'y découvrit qu'une seule et même expression : un mortel ennui. Alejandro eut préféré la cruauté la plus bestiale à cette absence, à ce néant. Il eût voulu une autre figure à son destin (p 123). »

Le garçon a compris qu'il ne lui était pas possible de haïr ces hommes. Preuve de cette humanité admise et reconnue, le narrateur d'ailleurs leur donne des prénoms : Wilhelm, Ricardo… Sa haine, Alejandro la réserve à une seule personne, la jeune anglaise qui ne sera jamais nommée, elle, la touriste étrangère dont il était amoureux et qui s'est plu au spectacle de la mort d'autrui :

> « La mort d'un franc-tireur –et quelle mort- on pouvait donc y assister, s'en divertir peut-être, avec assez de sang froid pour garder en équilibre une fraîche boisson dans une main soignée ? […] Inaccessible ? Inconsciente ? Indifférente ? A ce compte, Alejandro préférait les Africains et leur ennui meurtrier. […] Il crut connaître en elle le vrai goût de la haine. Il visa posément et quand il eut dans sa ligne de mire une tache qui avait la couleur du miel, il fit jouer la détente (p 132). »

Le dernier chapitre achève de rédimer les trois légionnaires en exposant leur besoin de musique. La scène affirme la volonté de l'auteur de disculper la pratique de la violence. La seule personne condamnée dans le roman est la jeune Anglaise. La balle qui la tue n'est pas une balle perdue, comme le titre de l'ouvrage invitait à le croire, mais l'effet du jugement sans appel de l'auteur pour la fausse innocence. Ce roman présente une violence paradoxale, une vision renversée de la guerre, qui finit par blanchir les meurtriers et incriminer les spectateurs. La passivité n'exclut pas la culpabilité, bien au contraire. Assister sans bouger aux agissements monstrueux des autres, c'est se rendre plus coupables qu'eux. Nous retrouvons là le sentiment exprimé par Kafka dans son journal, en date du 27 janvier 1922, où il recommandait de « faire un bond hors du rang des meurtriers ». Kafka avait-il raison de prôner l'écriture comme solution à cette impasse criminelle du témoin ? Joseph Kessel l'a en tout cas mis en application, comme il l'explique dans sa préface. Il était présent lors de l'insurrection de Barcelone en 1934. Il avait été bouleversé par le sort de ces francs-tireurs :

> « Et pendant ces heures interminables, sans cesse, j'ai vécu en esprit avec ces hommes, ces desperados, qui seuls, face à leur mort, s'acharnaient, au-dessus de la cité grondante, à un combat insensé et sublime. Dans l'été qui suivit, malgré les enchantements de Saint-Tropez, leur souvenir, devenu obsession, m'a dicté Une balle perdue. »

Evidemment, la posture de Kafka, assumée ici par Kessel, sauve le romancier, mais ne peut rien pour le salut du lecteur qui ressemble fort à la jeune touriste anglaise !

---

[679] interview de 1974 avec Joseph Kessel, reprise dans le dossier 'Joseph Kessel conteur d'aventures', *Le Monde 2*, 4 juillet 2009, p 61.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

7. Conclusions

A des degrés divers selon la période de production et l'âge du lecteur visé, le texte du livre de fiction s'efforce d'édulcorer la violence guerrière. La tendance contemporaine en littérature générale à brutaliser un peu plus cette représentation est affaiblie dans le livre contemporain pour la jeunesse par la nostalgie du conteur. Cet héritage narratif impose à la fiction guerrière pour l'enfance un usage étendu du sommaire qui ralentit la vitesse du récit en le dédramatisant.

Les usages dominants actuellement en édition pour l'enfance privilégient, quelque soit le thème traité, des textes allusifs, au présent de narration et laissant une place considérable au discours rapporté. Les ressources les plus subtiles de la composition morpho-syntaxiques qui pourraient échelonner, par la vitesse et la distance, l'expression de la violence, s'en trouvent donc réduites ou banalisées. En principe, ces habitudes générales d'écriture pour la jeunesse seraient de nature à favoriser les situations de violence indicible, fondées sur l'ellipse, et le mode de la surexposition de la brutalité, jouant sur la pause descriptive. Mais ces procédés sont cependant rarement employés de manière cohérente, puisque la majorité des textes visent au contraire à édulcorer la violence.

L'affaiblissement du discours narrativisé et l'effacement total de l'imparfait pittoresque ou d'autres aspects verbaux, dans les livres actuels pour les jeunes, nivelle les nuances que les moyens morpho-syntaxiques offraient dans la littérature de guerre ancienne pour l'enfance dans le rapport à la brutalité. Il convient de conclure que la vitesse et la distance, réduits dans le livre contemporain pour enfants, présentent des usages très stéréotypés et laissent peu d'occasions d'innover. La nostalgie du conteur n'a pas suffi à les conserver.

Par ailleurs, la prégnance, dans le livre de guerre contemporain pour la jeunesse, du concept de la guerre vécue à travers la seule subjectivité d'un témoin-narrateur totalement innocent des faits de guerre qu'il relate, trouve ses limites dans l'effet répétitif d'une moralisation écrasante. Ce concept d'une innocence indiscutée du narrateur-témoin affecte considérablement le traitement de la vitesse et de la distance. Cette vision du rapport à la violence, installée dans le récit de guerre depuis Stendhal, a fait l'objet d'intéressantes subversions littéraires dont l'édition contemporaine pour la jeunesse n'a pas pris garde. Certains auteurs de notre échantillon pour adultes ont questionné la pureté du narrateur. Ils se sont demandé si exposer la guerre ne revenait pas finalement toujours à s'exposer aussi. Joseph Kessel est allé plus loin encore, n'hésitant pas à incriminer également le lecteur. Mais ce texte ancien reste isolé dans nos listes de livres pour la jeunesse. Voyons maintenant comment les illustrateurs composent avec la guerre et s'ils font davantage preuve d'innovation que les auteurs de texte dans ce domaine.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Chapitre 20

Composer avec la violence : l'image

Peut-être parce que nos sociétés technologiques créditent les images d'une influence plus marquée que les récits oraux ou textuels, la réputation dangereuse des images de guerre domine largement celle des témoignages littéraires. Les enjeux éthiques liés à la manipulation artistique du thème guerrier constituent un thème récurrent de la fiction. Mais la plupart des romans de guerre qui mettent en place un protagoniste recueillant des témoignages de terrain et souffrant de cette situation concernent des photographes et non des journalistes. Ce phénomène a les allures d'un mythe[680]. Dans son roman pour adultes, *La ligne de flottaison*, le journaliste de guerre Jean Hatzfeld fait longuement disserter ses héros photographes de guerre sur leur métier. Il fait dire à un personnage féminin que le problème majeur de son métier est de trouver la juste distance :

> « Je pense qu'il y a une distance adéquate entre moi et les gens que je photographie. Je dois trouver ma place, où il n'était pas prévu que je sois. Ni trop près, pour ne pas profiter de la situation, ou m'impliquer plus que je ne veux, ni trop loin, pour ne pas tricher, ou voler à mon insu. Etre vue et voir sans que ma présence importe à celui que je photographie. Dans les combats, cette distance est quasi impossible à trouver (p 119). »

La composition des éléments constituant l'image de guerre n'est pas un problème nouveau. A la Renaissance et à l'âge classique, la peinture de batailles constituait un pan important de l'activité picturale. Cet exercice, réalisé sous le régime de commandes princières, dans la plupart des cas, avait donné lieu à la mise en place de conventions de représentation très repérables. Le chapitre 67 du traité de peinture de Léonard de Vinci, intitulé « Comment on doit aujourd'hui représenter une bataille », fournit des consignes très précises[681]. Ces dernières pourraient être rapportées à la catégorie du « récit impérial », créée par Jean Kaempfer pour les textes mettant en scène une violence intense, mais maîtrisée et lisse[682]. A l'inverse, le « récit pathétique » de ce même auteur pourrait définir à bon droit les visions chaotiques convoquées par les peintres qui poursuivent une œuvre de dénonciation. On pense spontanément aux représentations romantiques de la guerre d'indépendance grecque à laquelle Eugène Delacroix consacra plusieurs tableaux et qui scandalisèrent ses contemporains plus classiques[683]. Ces deux orientations opposées de la peinture militaire répondent à la problématique iconique levée pour ce genre par Jérôme Delaplanche et Axel Samson : comment représenter à la fois l'ample déploiement de la bataille et son détail pittoresque[684] ? La peinture de guerre a brillé de ses derniers feux avec la première guerre mondiale, illustrée avec brio par Otto Dix[685]. Le développement de la photographie a conduit ensuite à privilégier ce nouveau medium visuel pour rendre compte des combats. La bouleversante histoire de la peinture de guerre dans les camps de concentration où cet art s'est

---

[680] CHEROUX Clément, « Mythologie du photographe de guerre », in GERVEREAU Laurent (dir), *Voir, ne pas voir la guerre*, catalogue de l'exposition au musée d'histoire contemporaine, Somology, 2001, pp 308-310.
[681] VINCI Léonard de, *Traité de peinture*, GAULT DE SAINT GERMAIN (trad), Sestié, 1820, pp 68-73.
[682] KAEMPFER, 1998, p 164.
[683] CONSTANS Claire, *La Grèce en révolte, Delacroix et les peintres français : 1815-1848*, Catalogue de l'exposition, Paris, RMN, 1996.
[684] DELAPLANCHE Jérôme, SAMSON Axel, *Peindre la guerre*, Ed. Nicolas Chaudun, 2009, p 11.
[685] DEROUET Christian (dir), *Otto Dix : dessins d'une guerre à l'autre*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Gallimard, Paris, 2003.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

poursuivi avec des moyens contraints à l'extrême, constitue une exception provisoire à cette priorité[686].

La représentation de la guerre dans l'illustration contemporaine doit donc autant à l'héritage de la photographie de guerre qu'à la peinture de batailles. Les premiers clichés de guerre datent de la guerre de Crimée en 1855, mais ils ne sont que les balbutiements de ce mode de représentation du conflit armé. La photographie de guerre a profité du bond technologique constitué par la mise au point d'appareils de petite taille, comme les Leica, dans les années 1930. On ne saurait s'étonner par conséquent que la guerre civile espagnole ait fourni à la presse à sensations un terrain propice à des innovations visuelles dominées par la proximité de la prise de vues[687]. Cette prédilection pour les gros plans, comme pour les focalisations non horizontales, instaure de puissantes et nouvelles conventions et nourrit les soupçons de manipulation de l'image par mise en scène ou retouche. Le cliché le plus célèbre de cette période, « mort d'un soldat républicain » de Robert Capa, n'a pas échappé à cette suspicion durable. Les premières grandes agences de photojournalisme, cependant, ne furent créées que dans les années 1960, ouvrant la route à une pratique massive du cliché de guerre, dont le premier grand théâtre fut la guerre du Vietnam.

Apprécier les enjeux de la photographie de guerre nous aidera probablement à prendre la mesure des préoccupations des illustrateurs et de leurs lecteurs face à l'image de guerre. Ces enjeux sont de deux natures : l'une éthique et l'autre esthétique. Le risque moral est à situer, entre deux pôles opposés, aussi pervers l'un que l'autre : d'une part une euphémisation de la violence, d'autre part sa contemplation morbide. Le risque esthétique de la prise de vue guerrière apparaît clairement dans les propos du photographe Paolo Woods qui se prétend en rupture avec les pratiques courantes de son métier. Dans un entretien avec Michel Guerrin pour le journal *Le Monde*, il a entrepris d'en détailler les dérives[688]. Il est revenu à plusieurs reprises sur le fait que la photographie de presse aurait une prédilection particulière pour la guerre, un sujet qu'il a qualifié de « photogénique ». Le regard porté par Paolo Woods sur la photographie de guerre qu'il considère sous l'angle de la facilité tranche avec la réputation de cet exercice. On ne compte plus en effet les confidences de reporters de guerre expliquant que, face à la violence et à la douleur, pour ne rien dire du danger de la prise, leur expérience professionnelle et leur technique photographique les laissaient désemparés et qu'ils devaient à chaque cliché réinventer leur métier. Pour Woods, c'est tout le contraire :

> « D'abord […] un photographe de presse privilégie des sujets photogéniques – une guerre, un tremblement de terre, la faim en Afrique – et qu'il est presque obligé de travailler dans le spectaculaire, l'émotionnel, les oppositions caricaturales. Parce que le public reconnaît ces images-là, qui semblent parler par elles-mêmes. […] A la guerre, je voyais aussi que la plupart des photojournalistes cherchaient 'la' photo qui allait s'ajouter aux clichés du genre. C'est à celui qui fait le ciel un peu plus sombre, le soldat un peu plus penché. »

Le jugement de Paolo Woods est également intéressant parce qu'il pointe d'emblée la valeur stéréotypique de la photographie de guerre, une image que les gens reconnaissent sans effort, qui dit plus qu'elle-même, qui rassemble autour d'une signification évidente et partagée. Il aborde aussi, très rapidement, les moyens de cette vision conventionnelle de la guerre dans l'imagerie contemporaine : binarité des oppositions tranchées, lignes diagonales du soldat penché...etc.

---

[686] Cf. par exemple COGNET Christophe, RICHARD Lionel, WIEVIORKA Annette (dir), *Boris Taslitzky, dessins faits à Buchenwald*, Biro-Cohen, 2009.

[687] François Fontaine mentionne cette obsession chez les dirigeants du magazine *Life*, dans « La guerre d'Espagne, une guerre d'images », in GERVEREAU, 2001, p 87.

[688] *Le Monde*, 18-19 juillet 2010.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

La composition peut être définie ainsi :

> « On désigne par le mot 'composition' l'ensemble des moyens, graphiques plutôt que chromatiques, par lesquels l'artiste organise ou ordonne sa peinture[689]. »

La composition de l'image est soumise au point de vue de son créateur, à la focalisation qu'il projette sur la scène observée et en partie restituée. Comme la composition textuelle que nous avons décrite au chapitre précédent, l'agencement de l'image est tributaire de la distance entre l'objet et le regard. Il dépend aussi de la vitesse avec laquelle ce regard s'empare de cet objet et de l'instant que l'artiste choisit de figer parmi les milliers d'instants possibles. Ce chapitre tente de décrire et de comprendre les procédés de composition de l'image de guerre dans le livre pour enfants. Il interroge son organisation dans l'espace et sa capacité à se renouveler.

1. La tolérance visuelle à la violence

De même que nous avions classé les textes de fiction guerrière en quatre catégories allant de l'atténuation à la surexposition, puis tenté d'associer les moyens lexico-sémantiques avec le rapport à la violence, nous avons soumis les images de guerre à un traitement similaire.

o Vue d'ensemble

La tolérance visuelle à la violence guerrière est très faible dans notre corpus et les ouvrages représentant directement la bataille ou le guerrier en action dans l'illustration sont peu nombreux. Nous avons exclu de cette étude les représentations de soldats statiques qui avaient été pris en compte dans le chapitre sur les contrastes de couleurs. Sur les 148 livres de notre échantillon soumis à une analyse détaillée, seuls 48 sont concernés par ce type de scène.

Dans le tableau suivant, nous avons situé les ouvrages présentant une violence nuancée de l'illustration dans leur catégorie dominante.

126. Tableau : exposition visuelle de la violence dans le livre contemporain pour la jeunesse (version synthétique690)

violence	atténuée	transposée	tue	surexposée	totaux
albums contes	22	9	3	8	42
romans théâtre	3	2		1	6
totaux	25	11	3	9	48
	36		12		

Les deux tiers des livres présentent des images euphémisées du combat, que la violence y soit atténuée ou transposée. Les procédés surexposant la brutalité dominent sur la violence tue, une caractéristique de la composition que nous avions déjà observée dans le texte. En revanche, la violence tue est plus rare dans l'image qu'elle ne l'était dans le texte.

La confrontation du corpus contemporain pour la jeunesse avec les usages des procédés d'exposition de la violence dans les livres pour adules et ceux qui étaient proposés avant 1980 aux enfants permettra d'apprécier si la composition graphique obéit davantage à l'innovation ou à la tradition. Gérard Lenclud a observé que la qualification d'actes comme violents se

[689] LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Lire la peinture, dans l'intimité des œuvres,* Larousse, 2002, p 58
[690] La version détaillée de ce tableau figure en annexe 9.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

rapport à des catégories instables et ouvertes[691]. Plus que le changement dans ces définitions de la violence, c'est donc le rythme de ces recatégorisations qui nous intéresse ici.

127. Tableau : exposition visuelle de la violence dans les deux corpora pour enfants (version synthétique)

violence	atténuée	transposée	tue	surexposée	Nombre d'ouvrages
Corpus ancien pour enfants	8	3	1	3	15
	11		4		
Corpus contemporain pour enfants	25	11	3	9	48
	36		12		

Les romans pour adultes ne comportant pas d'illustrations à l'exception de la couverture n'offrent aucune image de combat ; ils n'entrent donc pas dans cette étude. La comparaison statistique des effets de la violence visuelle entre les deux corpora de livres de jeunesse révèle une situation complètement figée, avec la même prédominance de l'euphémisation et un effacement similaire de la violence tue.

La comparaison entre le traitement textuel et visuel de la violence, révèle des écrits légèrement plus euphémisés que les images, quelque soit l'époque de création du livre pour enfants.

128. Tableau : euphémisation de la violence dans le texte et l'image

textes	Corpus ancien pour enfants	27 (90%)
	Corpus contemporain pour enfants	118 (80%)
images	Corpus ancien pour enfants	11 (73%)
	Corpus contemporain pour enfants	36 (75%)

La même comparaison du texte et de l'image concernant la catégorie de la violence tue révèle la stabilité du procédé dans l'image, aux alentours de 6%, tandis qu'il constitue une innovation textuelle brutale dans les livres contemporains, comme nous l'avions noté au chapitre précédent.

129. Tableau : la violence tue dans le texte et l'image

textes	Corpus ancien pour enfants	0 (0%)
	Corpus contemporain pour enfants	12 (8%)
images	Corpus ancien pour enfants	1 (6,3%)
	Corpus contemporain pour enfants	3 (6,2%)

[691] LENCLUD Gérard, « Une ethnographie de la violence est-elle possible ? » dans CLAVERIE Elisabeth, JAMIN Jean, LENCLUD Gérard (dir), *Ethnographie de la violence*, dans *Etudes rurales*, n°95-96, 1984, pp 9-22.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

o Violence et outils iconiques

Dans leur *Traité du signe visuel*, les chercheurs du Groupe Mu ont distingué signes iconiques et signes plastiques. Le signe iconique ne se limite pas au signifiant saussurien, ni à la notion de contenu :

> « Le signe iconique peut être défini comme le produit d'une triple relation entre trois éléments. L'originalité de ce système et de faire éclater la relation binaire ente un 'signifiant' et un 'signifié'[…]. Les trois éléments sont le signifiant iconique, le type et le référent.[…] Le référent […] est un *designatum* actualisé. […] C'est l'objet entendu […] comme membre d'une classe. L'existence de cette classe d'objets est validée par celle du type. […] Le type […] est un modèle intériorisé et stabilisé qui, confronté avec le produit de la perception, est à la base du processus cognitif. Dans le domaine iconique, le type est une représentation mentale[692]. »

Il est donc parfois délicat de séparer valeurs iconiques et plastiques, car ils sont liés par de multiples interactions[693]. Nous nous efforçons cependant de donner ici quelques exemples de signes iconiques présents dans la composition de l'image guerrière.

L'atmosphère brouillée par la fumée et les dispersions de matière correspondent à une tradition très ancienne de l'image de guerre. Léonard de Vinci, déjà, commençait son chapitre 67 sur la peinture de batailles en recommandant de jouer des effets visuels de l'artillerie pour envelopper ses formes dans le *sfumato* qu'il affectionnait tant :

> « Vous peindrez premièrement la fumée de l'artillerie, mêlée confusément dans l'air avec la poussière que font les chevaux des combattans et vous exprimerez ainsi ce mélange confus[694]. »

Nous en retrouvons l'application rigoureuse dans les images contemporaines du livre pour enfants.

73. (162) *Lulu et la Grande Guerre*, pages intérieures

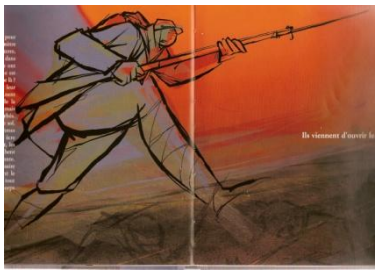
Selon le maître italien, l'étagement des plans dans la peinture de guerre commandait de poser la lumière dans le fond du tableau et de noyer les jambes des combattants :

> « Les figures qui seront dans le lointain, entre vous et la lumière, paraîtront obscures sur un champ clair et leurs jambes paraîtront moins distinctes et moins visibles, parce que près de terre la poussière est plus grossière et plus épaisse[695]. »

692 Groupe MU, 1992, pp 135-137.
693 Groupe MU, 1992, pp 115.
694 VINCI Léonard de, *Traité de peinture*, traduction Gault de Saint-Germain, Sestié, Genève, 1820, p 68.
695 VINCI, 1820, p 69.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

74. 144 *L'horizon bleu*, page intérieure



Vinci donnait des indications directionnelles précises aux lueurs traversant le champ de bataille :

> « Que l'air paraisse rempli de traînées de feu semblables à des éclairs ; que de ces espèces que la poudre forme en s'enflammant, que les uns tirent en haut, que les autres retombent en bas[696]. »

75. 144 *L'horizon bleu*, page intérieure

Les conventions de la Renaissance en matière de peinture militaire concernent aussi la représentation humaine :

> « Vous ferez voir les vainqueurs […] le visage ridé, les sourcils enflés et approchés l'un de l'autre […][697]. »

76. (5) *Aïssata et Tatihou*, page intérieure

Léonard de Vinci n'oubliait pas les soldats défaits dans ses consignes à ses collègues :

> « Les vaincus, mis en déroute, auront le visage pâle, les sourcils hauts et étonnés, le front tout ridé, les narines retirées en arc, et replissées depuis la pointe du nez jusqu'auprès de l'œil, la bouche béante et les lèvres retroussées, découvrant les dents et les desserrant comme pour crier bien haut[698]. »

[696] VINCI, 1820, p 70.
[697] VINCI,1820, p 70.
[698] VINCI, 1820, p 71.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

77. (8) *Am stram gram*

Bien évidemment, les scènes les plus pittoresques de la peinture de bataille impliquent des morts et des blessés à la souffrance rendue visible par l'expression des corps, comme Vinci ne manque de le rappeler :

> « Des ruisseaux de sang sortant des corps rouleront dans la poussière ; on en verra d'autres, en mourant, grincer les dents, rouler les yeux, serrer les poings, et faire diverses contorsions du corps, des bras et des jambes[699]. »

78. (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous*, page intérieure, détail

L'examen rapide des principaux repères iconiques de l'image de la bataille mettent au jour une confondante fidélité des illustrateurs contemporains pour la jeunesse aux codes mis en place par leurs lointains prédécesseurs, peintres d'histoire. Mais au-delà de ces signes iconiques, remarquablement stables au fil des siècles et d'une lecture évidente, toute une grammaire de signes plastiques liée à la composition des formes dans l'espace vient nuancer ce langage visuel du combat.

2. Des outils plastiques

Les théoriciens du Groupe Mu ont mis en place une grille d'analyse des signes plastiques selon quatre catégories :

> « Un énoncé plastique peut être examiné au point de vue des formes, au point de vue des couleurs, au point de vue des textures, puis à celui de l'ensemble formé par les unes et les autres. […] ces données sont coprésentes[700]. »

C'est ce dernier aspect qui nous concerne ici, celui de la composition de l'œuvre visuelle. Dans une perspective phénoménologique, nous retenons que la distribution et la hiérarchisation des formes dans l'espace guident l'interprétation de l'image qui à son tour les produit. Comme dans le cas de la composition littéraire, l'agencement de l'image obéit à deux logiques, celle de la vitesse et celle de la distance.

[699] VINCI, 1820, p 71.
[700] Groupe Mu, 1992, p 189.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- **La distance dans l'image**

L'organisation des formes dans l'espace artificiellement clos de l'image correspond essentiellement à un choix affectant la distance du sujet à l'objet. Identifier cet objet ne pose *a priori* pas de problèmes, il s'agit de la scène de guerre. La qualifier, en revanche, est un exercice plus difficile qui dépend en grande partie de la distance choisie, nous y reviendrons. Identifier le sujet semble d'emblée plus complexe. On serait tenté d'avancer que le sujet de l'image est l'illustrateur qui l'a créée. Mais est-on sûr qu'il soit toujours le point de départ exact de la focalisation ?

Un bref détour par la pratique des anciens peintres de bataille incite à la prudence. Le chapitre 67 du traité de peinture de Léonard de Vinci présente un contenu surprenant pour le lecteur contemporain. Le maître italien ne donne pas de conseils plastiques à ses élèves et ses recommandations se limitent à la description iconique du tableau de guerre idéal. Ses préoccupations sont tellement figuratives que le texte a souvent l'aspect d'un récit narratif. La raison est à rechercher dans le fait que les peintres de guerre ne travaillaient jamais sur le motif. Ils devaient peindre des batailles auxquelles ils n'avaient pas assistées. Ils s'appuyaient donc sur les témoignages des combattants et sur une tradition de représentation. Les peintures d'histoire sont des œuvres fictives et la focalisation des peintres y est purement imaginaire.

Le photojournalisme n'a pas forcément ramené le réel dans la scène de combat. La distance de la prise de vue a été rendue très modulable par les progrès techniques opérés sur les objectifs. Les photographes de la guerre du Vietnam qui ne disposaient pas encore de moyens optiques aussi perfectionnés ont été les premiers et les derniers à travailler aussi près des combattants, au prix de nombreuses pertes humaines d'ailleurs[701]. Pour autant, même pendant cette courte période de l'histoire de la photographie de guerre, les angles de vue sélectionnés ont continué de dire l'intention du photographe plutôt que l'authenticité de la scène. Le point de vue du créateur d'images est à définir toujours comme étant, à la fois, sa situation physique par rapport à la scène qu'il considère et l'opinion qu'il cherche à convoquer chez ceux qui regarderont son image.

Il en va de même en illustration, où la scène est assumée comme fictive. La distance établie par la composition relie à un objet recréé un sujet qui est le lecteur plus que l'illustrateur. La focalisation de l'image illustrée est un parti pris qui prend le lecteur à partie. Concernant le thème guerrier, cette démarche ne saurait être totalement anodine. On ne saurait s'étonner, par conséquent, que le traitement de la distance dans l'image de guerre soit un élément de nature à interpeler les observateurs, même si les jugements portés semblent parfois un peu outrés par l'émotion. Pour certains, comme l'historien Sylvain Venayre introduisant une exposition sur le traitement de la Première guerre mondiale par la bande dessinée, c'est surtout le choix de « cadrages inédits » qui dit la brutalité des combats[702]. Le caractère prétendument novateur des cadrages pointés ici est en effet à appréhender avec précaution. La plupart d'entre eux avaient été introduits dès la guerre d'Espagne par la photographie de presse. S'ils pouvaient sembler nouveaux en bande dessinée dans les années 1970, ils faisaient appel à des références visuelles déjà anciennes et largement répandues dans la culture occidentale.

Parmi les ressources de la distance dans l'image fixe, citons le choix d'un plan qui peut être un plan lointain, moyen ou proche. Se rattachent aussi au concept de distance, le choix d'une composition fermée, dans laquelle tous les personnages apparaissent entièrement, ou d'une

[701] AUDOIN-ROUZEAU, 2008, p 272.
[702] MARIE 2009, p. 10.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

composition ouverte qui coupe certaines silhouettes se prolongeant dans un hors-champ qu'il revient au lecteur d'imaginer. Le centrage et, au contraire, le décentrage de l'objet principal dans le cadre de l'image concourent également à créer une impression différente de distance. La saturation et, au contraire, le dépouillement de l'image provoquent des impressions d'oppression ou d'apaisement liés à la distance.

- **La vitesse dans l'image**

Les procédés paradoxaux de la vitesse dans l'image fixe sont plus discrets et, partant, moins bien connus du grand public. Leur efficacité n'en est que plus importante. La notion de vitesse, élément clé de la narration visuelle, permet de dynamiser ou de dramatiser une suite d'images fixes. Deux ensembles de procédés peuvent servir à accélérer, d'une part, ou à ralentir, d'autre part, l'image immobile. Les changements rapides de focalisations, ainsi que la prédominance de lignes diagonales, mettent l'image en mouvement. Le recours à l'instant quelconque au lieu de l'instant prégnant la fige. Le recours alterné à des plongées, lorsque l'objet est vu de haut, et des contre-plongées, lorsqu'il est considéré par en-dessous, donne l'impression d'un mouvement rapide[703]. Passer plusieurs fois d'une image en plein champ à un contre-champ, lorsque la focalisation est inversée horizontalement à environ 180°, bouscule également le rythme du récit visuel. Quant au choix entre instant prégnant ou instant quelconque, il constitue un travail privilégié sur le temps de l'image et il est au cœur de l'art photographique depuis les années 1980-90, après que des philosophes de renom ont examiné la banalité de l'image photographique et cinématographique[704]. L'instant décisif, comme le dénomma Henri Cartier-Bresson, est une séquence arrêtée sur un détail qui semble au créateur de l'image susceptible de résumer, mieux qu'une autre, la particularité et la force d'un mouvement[705]. L'instant banal est au contraire n'importe laquelle des séquences ordinaires qui précèdent ou suivent l'instant prégnant. Pendant très longtemps, l'objectif majeur des arts visuels fut de saisir l'instant prégnant jusqu'à ce que les progrès techniques de la photographie instantanée ne menacent d'en faire un art facile et donc mineur[706]. Dans un effort de renouvellement, les photographes, puis les illustrateurs se sont donc emparés massivement d'instants quelconques. Nous verrons pour quel usage.

- **Hypothèses d'interprétation de la vitesse et de la distance dans l'image de guerre**

Nous résumons dans un tableau les procédés plastiques de vitesse et de distance et leurs effets possibles sur la crudité progressive de la figuration imagée du combat.

---

[703] Sur les ressources narratives de ces procédés, cf. notre contribution « Innover en illustration jeunesse, les focalisations », dans *Sociologies*, septembre 2010, ligne : http://sociologies.revues.org/index3209.html.

[704] Notamment BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980 ; DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Minuit, 1983.

[705] MORA Gilles, *Henri Cartier-Bresson, l'œuvre photographique*, CNDP, 2002.

[706] GUNTHERT **André**, « Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose », *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 31 mai 2012. URL : http://imagesrevues.revues.org/743.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

130. Tableau : vitesse et distance dans l'image de guerre

violence	atténuée	transposée	tue	surexposée
vitesse	Focalisations stables ; lignes horizontales ou verticales	Lignes diagonales	Instant quelconque ; rapport disjonctif au texte	Focalisations instables ; lignes diagonales
distance	Instant prégnant ; cadrage classique 1/3 et 2/3 ; cadrage symétrique de proximité ; composition fermée ; plans lointains et moyens ; respiration de l'image			Cadrage symétrique en tension ; gros plan et plan américain ; composition ouverte ; saturation de l'image

Il nous reste à présent à confronter ces hypothèses avec nos deux échantillons de fiction guerrière présentant des illustrations, livres anciens et contemporains pour enfants. La fréquence des usages suggérés nous éclairera sur les effets d'une possible nostalgie du conteur dans le processus de composition de l'image violente.

3. La violence atténuée

Les procédés d'atténuation de l'image guerrière concourent à instaurer une distance importante entre la scène brutale et le lecteur. Ils s'efforcent aussi de maintenir la vitesse des images à un rythme modéré et régulier.

Dans son enseignement sur la lecture des œuvres picturales, Nadeije Laneyrie-Dagen donne les orientations suivantes :

> « La composition […] crée des balancements (symétrie) ou des asymétries qui donnent une impression d'harmonie ou, au contraire, de tension et d'instabilité[707]. »

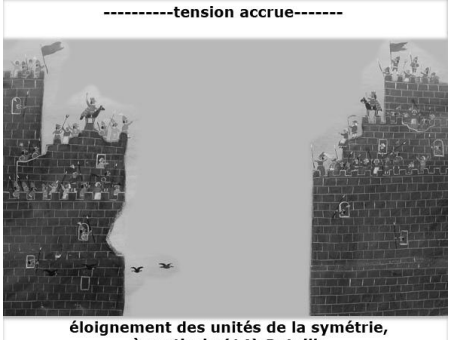
Les dispositions symétriques, par leur binarité, constituent aux yeux des illustrateurs un schéma commode pour représenter le face à face guerrier. Ils estiment également que cette figuration du conflit sera aisément comprise des lecteurs les plus jeunes. Dans certaines conditions, cette symétrie édulcore la violence.

Les techniques d'atténuation de la violence, qu'elles concernent la distance ou la vitesse du récit visuel, dominent l'album contemporain pour jeunes enfants. Dans (14) *Bataille,* les scènes guerrières sont atténuées par trois procédés, la focalisation horizontale, le choix exclusif de plans lointains et la symétrie de proximité de la composition. Alors que l'éloignement de la zone d'intérêt débarrasse l'image de sa charge émotive potentielle, l'équilibre de la figuration entre le camp des rouges et celui des bleus confère une impression d'ordre et de sérénité. Ce dernier point sera plus aisément compris si l'on compare deux traitements possibles de la symétrie, l'une présentant des unités proches et évoquant l'ordre, l'autre mettant en tension les unités de l'image artificiellement éloignées par nous pour servir la démonstration.

[707] LANEYRIE-DAGEN, 2002, p 58.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

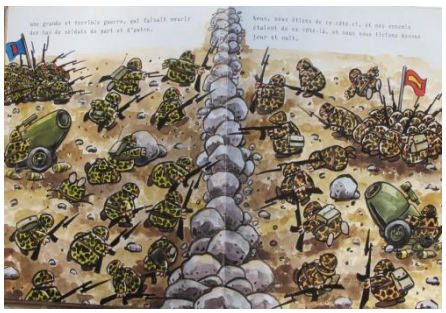
79. (14) *Bataille*, pages intérieures et image transformée



éloignement des unités de la symétrie,
à partir de (14) *Bataille*

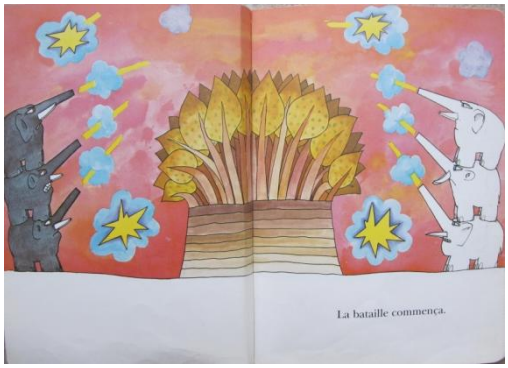
Dans (97) *la guerre des cloches*, la symétrie de proximité est utilisée de la même manière que dans (14) *Bataille*. Le parallélisme strict de la composition dans les images de bataille impose une impression d'ordre et d'immobilité, tandis que la prédominance des formes rondes ajoute une touche de bonhommie.

80. (97) *La guerre des cloches*, page intérieure



Dans un autre album encore, alors que la division de l'espace en deux parties égales aurait pu créer une tension, celle-ci est évacuée par la proximité des deux rangées d'éléphants. Ce parallélisme vide, par ailleurs, l'illustration de crédibilité, ce qui permet à l'enfant de prendre ses distances avec la bataille représentée. Les orientations diagonales des trompes, presque parallèles elles aussi, ne suffisent pas à dynamiser le dessin. L'image confère donc une impression paisible, ordonnée et humoristique.

81. (189) *Noirs et blancs*, pages intérieures

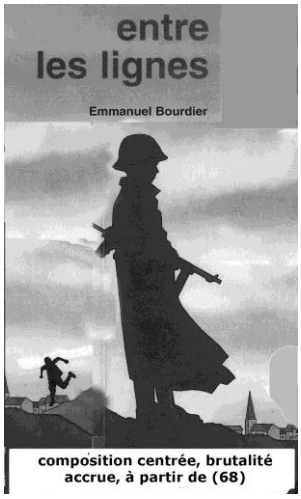


© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

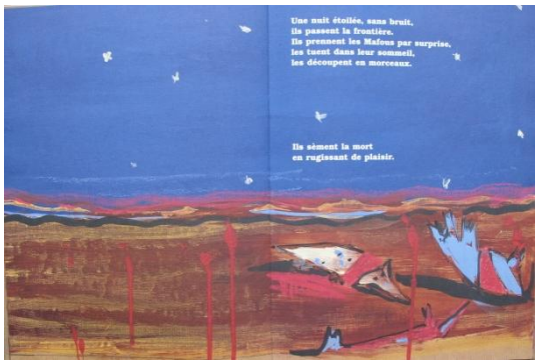
La posture du soldat allemand sur la couverture de (68) *Entre les lignes* est statique et paisible en dépit de la silhouette en fuite en fond de tableau. Le fusil est tenu en bandoulière, canon pointé vers le sol. Le profil et la carrure sont enfantins, laissant une impression inoffensive. Mais ce sont surtout les moyens plastiques de la composition qui apaisent. Le jeu des pleins et du vide, organisé selon la composition classique un tiers/ deux tiers fait respirer l'image et appuie l'impression de calme. Dans la simulation qui accompagne l'image de la couverture, la violence qu'aurait pu évoquer une position centrale du personnage est rendue plus évidente.

82. (68) *Entre les lignes*, couverture et image transformée



L'intention brutale de l'illustrateur est parfois desservie par les choix de la composition. C'est le cas de l'album (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous.* En dépit d'une violence thématique, manifestée par de longues coulures rouge-sang verticales, la représentation des combats est dominée par des lignes horizontales au pouvoir calmant, la rareté des personnages figurés et la prédominance de plans moyens dans une composition très aérée. A côté de l'image d'origine, un essai de saturation de l'espace avec apport de lignes diagonales a pour but de démontrer ce qu'aurait pu être la violence de la scène.

83. (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous*, pages intérieures et image transformée

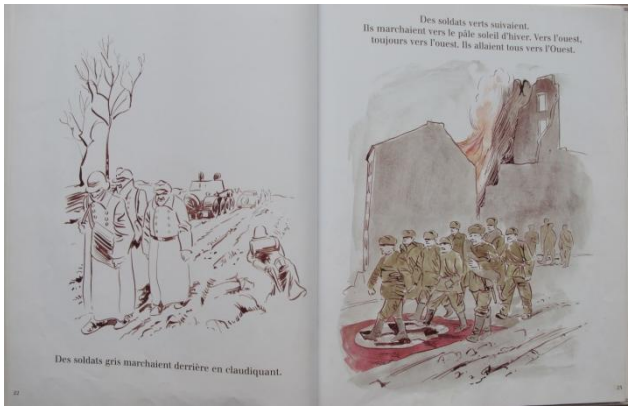


De même, dans l'album (151) *Le loup rouge* dans lequel la guerre est peu dramatisée, la figuration des soldats est lénifiée par la prédominance de lignes horizontales et verticales,

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

ainsi que par une composition qui privilégie les plans moyens et une installation ouverte dans l'espace.

84. (151) *Le loup rouge*, pages intérieures



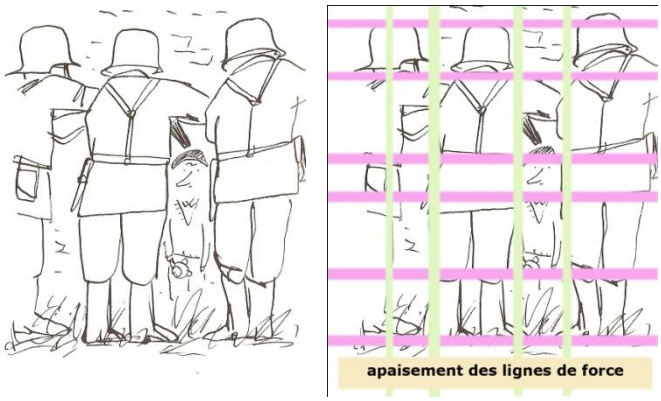
Dans l'album pour lecteurs plus âgés, (162) *Lulu et la Grande Guerre,* la composition de la double-page atténue nettement la violence des combats dans cet album. L'accent mis sur les plans moyens évacue l'angoisse. La contrainte pratique de ménager des zones presque vides pour y insérer le texte, prive l'illustrateur qui choisit le format de la double-page, des moyens graphiques d'expressivité de la violence liés à la saturation de l'image. En effet l'intégration d'un texte d'une certaine ampleur dans l'illustration contraint souvent l'artiste à une composition un tiers/deux tiers, agencement dont nous avons déjà souligné l'aspect serein.

85. (162) *Lulu et la Grande Guerre*, pages intérieures

Dans le roman (166) *La maison des Quatre* Vents, les images occupent une place modeste. Le dessin proche de l'illustration humoristique pour la presse contribue à atténuer la violence. Les postures sont dérisoires et les victimes des coups de feu, quand il y en a, ne sont pas visibles. Sur l'image de la fausse exécution de Michel, les lignes de forces verticales et horizontales rassérènent le lecteur.

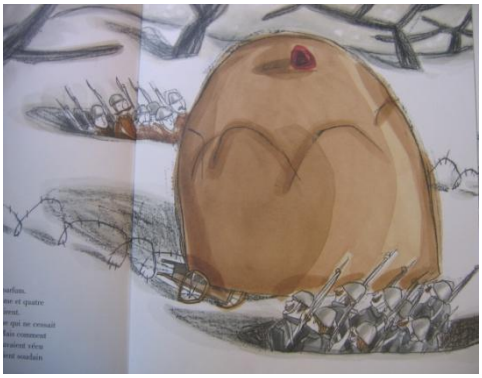
© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

86. (166) *La maison des Quatre* Vents, page 156 avec lignes de direction



(82) *Le gâteau de paix : recette pour des jours meilleurs* traite de manière conventionnelle la représentation peu dramatisée du champ de bataille où Mona vient livrer son gâteau magique. Le stéréotype permet de taire la violence. Les deux groupes de soldats, une poignée de silhouettes chaque fois, massées en faisceaux et dépassant à mi-corps d'une seule tranchée par camp, sont peu réalistes. La composition fermée et très aérée, espaçant les lignes courtes et obliques des armes qui ne se croisent pas atténue encore le dynamisme de l'image.

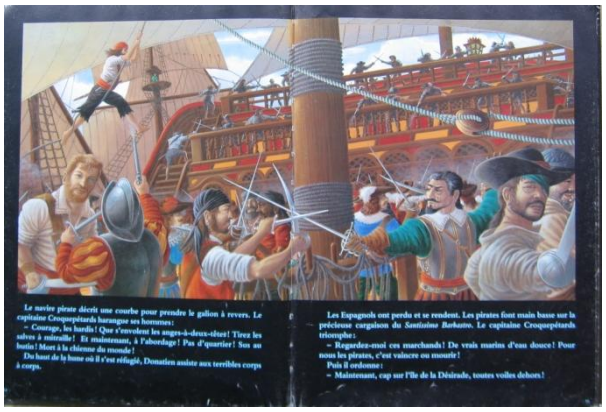
87. (82) *Le gâteau de paix : recette pour des jours meilleurs*, pages intérieures



La scène d'abordage par les pirates de (121) *Le joyeux requiem* reste prisonnière d'un registre édulcoré, alors que le niveau de détails et le nombre considérable de personnages suggéraient une intention d'extrême réalisme chez l'illustrateur dans la représentation de l'attaque. La déformation en largeur de l'image, provoquée par l'imitation de l'effet grand-angle d'un appareil photographique, est en partie responsable de l'apaisement de l'image. L'effet habituellement brutal des compositions ouvertes, tranchant les personnages, est ici éteint par la prééminence de la direction verticale, matérialisée par l'énorme mât central, et celle horizontale, imposée de manière répétitive par le bâti du château et le bord inférieur des nombreuses voiles.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

88. (121) *Le joyeux requiem*, pages intérieures



L'album (209) *Le petit royaume* présente une vision édulcorée de la guerre. Dans la scène de la bataille dont le texte mentionne des milliers de morts, le propos est allégé par une illustration de type bande dessinée qui joue sur des rythmes de frise dont la régularité achève de convaincre le lecteur que l'ordre du monde n'est pas vraiment troublé. La répétition des motifs en lignes diagonales parallèles évacue leur potentiel dynamisant.

89. (209) *Le petit royaume*, page intérieure

Dans (295) *Viva la liberté !,* la brutalité est niée par la prédominance de lignes verticales. La scène représente pourtant le moment le plus tragique de l'album, l'exécution par les nazis de Rino, le jeune résistant.

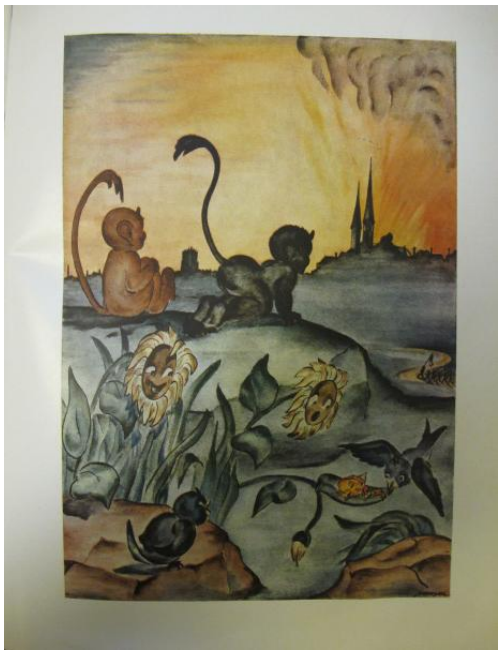
90. (295) *Viva la liberté !*, pages intérieures

Les procédés d'atténuation de la violence visuelle que nous les avons repérés dans les livres actuels pour les enfants étaient déjà attestés dans les livres anciens. Dans (P19) *Asfer et Sato chez les F.F.I* , la sérénité de la scène de l'incendie de la ville par les nazis était assurée par la verticalité et le parallélisme des lignes formées par les flèches de l'église et les queues des

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

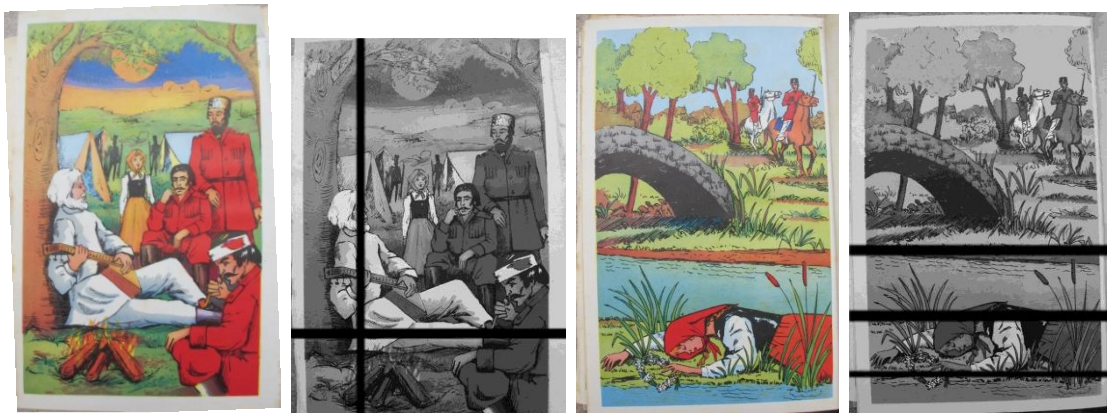
diablotins. On observera aussi la composition fermée, les deux personnages principaux apparaissant entièrement dans l'espace de la page, et l'importance du plan lointain, vivement éclairé. Le décentrage de l'objet principal, la ville en flamme, apaise également la vision.

91. (P19) *Asfer et Sato chez les F.F.I*, page intérieure



Dans le roman (P9) *Maroussia*, la représentation de la guerre ne choque pas le jeune lecteur d'aujourd'hui. Une image faisait apparaître le chanteur ukrainien au milieu des soldats russes après la bataille. La rencontre entre combattants ennemis donnait lieu à une image paisible, dominée par des lignes verticales et horizontales. Le personnage du héros ukrainien était assis au quart de la composition, que ce soit en abscisse ou en ordonnée. Quant à la scène la plus rude du roman, la mort de la jeune héroïne, l'illustration montrait le cadavre de l'enfant sur un mode rendu placide par la multiplication des plans horizontaux. La dépouille elle-même était adoucie par les lignes légèrement courbes, formées par les bras, la tête, la taille.

92. (P9) *Maroussia*, pages 145 et 177

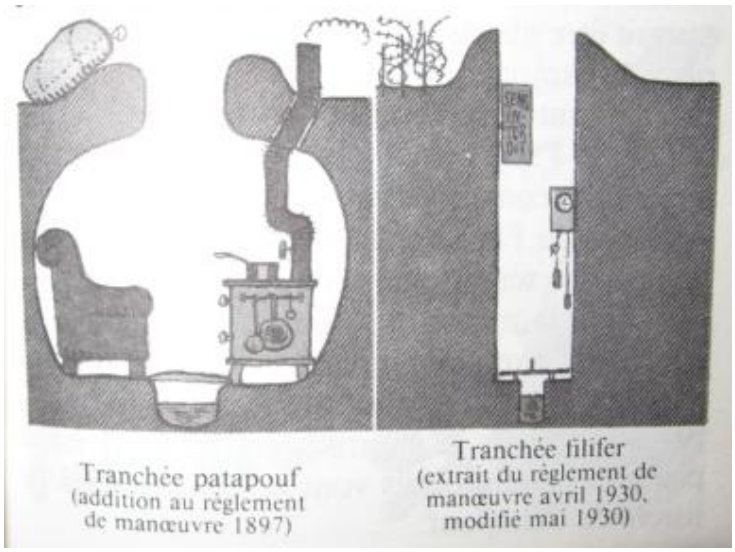


© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Chez (P27) *Patapoufs et Filifers,* la confrontation des tranchées ennemies, vues en coupe et légendées comme dans un ouvrage documentaire, joue avec astuce de la composition symétrique de proximité, permettant l'irruption du comique dans la scène de bataille.

93. (P27) *Patapoufs et Filifers*, page 97



Les procédés plastiques d'atténuation de la violence, très répandus dans l'image de guerre actuelle pour la jeunesse, ont peu varié depuis leurs modèles anciens en littérature de jeunesse, les illustrateurs semblant puiser avec bonheur dans un fonds alimenté par la nostalgie du conteur. Voyons s'il en va de même avec les outils de la violence transposée.

4. La violence transposée

La direction des lignes principales organisant la composition ont généralement été perçue par les peintres comme un moyen propice pour exprimer les émotions. Le sens associé aux lignes droites est généralement interprété comme signe de retenue et l'horizontalité manifesterait plutôt le calme. Tout au long de l'histoire de la peinture occidentale, une même valeur a été accordée aux obliques :

> « […]les lignes qui suggèrent le déséquilibre, pour traduire des situations de tensions[708]. »

La peinture d'histoire, dans sa représentation de la bataille notamment, et l'art romantique, dans ses évocations sociales, ont été particulièrement friands des diagonales. Elles continuent de figurer avec profusion dans la représentation du combat pour la jeunesse.

L'album (32) *Champion* exploite cette transposition de la violence dans la composition des lignes de force. Dans un ensemble allégé par l'insertion du texte sur fonds blanc, la violence du combat de boxe dans le camp d'Auschwitz est rendue par la crudité du contraste clair-obscur et par la vigueur de larges traits noirs obliques en directions opposées.

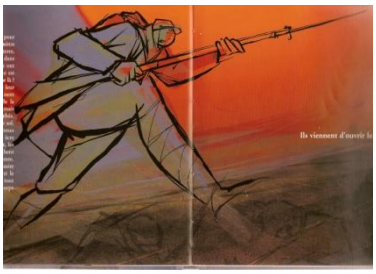
[708] LANEYRIE-DAGEN, 2002, p 72.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

94. (32) *Champion*, pages intérieures et mise en évidence des lignes de force

Selon un usage traditionnel dans les romans traitant de la Première Guerre mondiale, le texte de (144) *L'horizon bleu* comporte de longues descriptions de carnage. Le lecteur ne ressent pas ici, ni chez l'auteure, ni chez l'illustrateur, de déni de la violence. Chez les deux auteurs, le traitement du thème est vigoureux, quoique maîtrisé. La violence est légèrement atténuée, mais non évacuée. A cet égard, les procédés textuels et graphiques vont dans le même sens. Du côté de l'illustration, l'utilisation des contrastes brutaux du rouge et du noir, déjà décrits au chapitre 18, est audacieuse. Elle est soulignée dans les moments les plus durs, par des vues en contre-plongée (pp 28 et 42). Les postures des cadavres sont éloquentes, les axes corporels disloqués, les doigts crispés (p 14), des têtes parfois séparées des corps (p 65). Pourtant, la figuration de la souffrance reste dans des limites supportables, grâce notamment au choix de visages simplifiés à l'extrême, tous identiques, et qui atténuent l'effet de réel. Les rythmes des pleins et des vides ménage aussi la sensibilité du lecteur. Le dessinateur a usé d'un vaste éventail de procédés de composition qui font varier l'impression de violence, sans se limiter à des motifs figuratifs. A ce titre, cet album mérite de figurer en bonne place dans la catégorie des illustrations indirectes de la violence dont la brutalité est atténuée par un évident esthétisme et l'usage savant des lignes obliques.

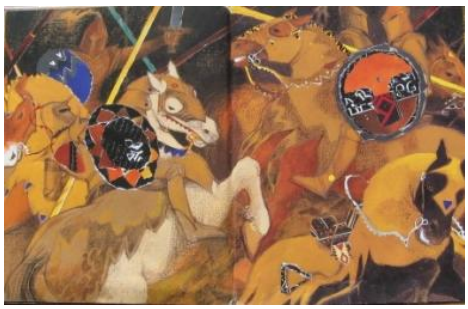
95. (144) *L'horizon bleu*, pages intérieures



Un esthétisme important domine aussi l'image de la bataille conçue par Martine Bourre dont on sait la passion pour les chevaux dans son album pour très jeunes lecteurs, (198) *Le palefroi*. L'entrelacs des montures et des lances rappelle avec insistance les chefs d'œuvre de Paolo Uccello, maître de la peinture de bataille. Le fouillis des courbes suscitées par les encolures et les croupes, comme le croisement des lignes rectilignes des armes, associent cette image puissante et dépourvue de texte – la seule de l'album- à une violence transposée. L'occupation totale de l'espace par la bataille aurait dû renvoyer cette peinture à la représentation surexposée de la guerre, mais les formes sont trop harmonieuses pour provoquer un véritable sentiment de chaos.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

96. (198) *Le palefroi*, pages intérieures et *La bataille de San Romano*, panneau des Offices, Florence.



De même, le choix évident de cadrages tronquant les corps des chevaux ne saurait, cette fois, effaroucher le lecteur, car il ne concerne que des animaux vivants et en bonne santé. Comme dans *L'horizon bleu*, *Le palefroi* propose une vision embellie de la guerre que le lecteur aura bien du mérite à trouver sinistre.

Alors que le texte de l'album (211) *Le petit soldat qui cherchait la guerre* jouait rapidement sur l'ellipse, l'image, elle, relève plutôt de la violence transposée. Dans la scène où le chat Eustache rencontre un ancien combattant, ce dernier lui décrit la guerre par son refus même d'en parler. L'illustration n'éclaire pas davantage le lecteur sur ce mystérieux interlocuteur puisqu'il est figuré à contre-jour, les traits fondus dans la pénombre. La silhouette qui se découpe sur le ciel orangé révèle cependant qu'il lui manque une jambe. Les lignes obliques concernent la position du personnage dans l'espace, mais aussi le décor du fond colorié à grands traits en diagonales.

97. (211) *Le petit soldat qui cherchait la guerre*, page intérieure

Dans (219) *Plumes et prises de bec*, la bataille et l'attaque en piqué des paons sont figurées par une composition aux lignes obliques très marquées par des valeurs colorées cernées de noir.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

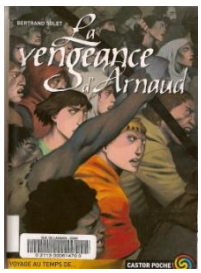
98. (219) *Plumes et prises de bec*, page intérieure

Dans l'album pour lecteurs confirmés (221) *Pommes de terre*, des textes adoucis jouxtent de nombreuses images de bataille dont la violence est transposée dans une vision structurée obliquement. L'impression de chaos, provoquée par le nombre très importants de personnages dans des compositions ouvertes, est atténuée par une division ordonnée de l'espace.

99. (221) *Pommes de terre*, détail de page intérieure

Pour le roman (293) *La vengeance d'Arnaud*, l'illustration de couverture d'Antoine Ronzon impose le recours à des lignes obliques pour décrire le mouvement de l'attaque. Les arrêtes des profils et des fronts fuyants, les directions des corps penchés en avant, les bras traversant la page en diagonale, l'arme tendue en oblique inverse produisent la brutalité du mouvement agressif, tout en l'esthétisant. La violence est manifestée, mais demeure irréelle.

100. (293) La vengeance d'Arnaud, couverture



Au cœur de l'album (297) *Wahid,* la violence guerrière est exprimée par l'usage du blanc qui n'est que le silence de la couleur, une non-couleur, en contraste avec le rouge et le noir, analysés au chapitre 18. L'explosion est figurée par une étoile dont les lignes brisées envahissent l'espace.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

101. (297) *Wahid*, pages intérieures

L'usage des lignes de composition obliques pour dire la brutalité tout en l'esthétisant provient de la tradition de la peinture de bataille. Dans un continuum de formes, cette pratique était également observable dans le livre de guerre ancien pour la jeunesse, comme l'attestent les exemples empruntés à notre échantillon. Cette tendance était bien organisée dans le récit visuel du combat dès la première guerre mondiale.

102. Pages intérieures de (P28) *Avec les poilus, Maman la soupe et son chat Ratu* et (P24) *Jean sans pain*

Les compositions très classiques de la collection Rouff publiés après la seconde guerre mondiale illustrent la sédimentation de ce choix d'agencement des lignes de force.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

103. Couvertures de (P2) *La colonne fantôme* et de (P3) *Coups de main en Crète*

Les quelques illustrations qui émaillent le roman (P7) *Langelot agent secret*, sont typiques de l'illustration pour jeunes adolescents dans l'édition des années 1960. Principalement au trait et en noir et blanc, elle offre deux ou trois scènes de combat, vers la fin du récit. Toutes présentent les mêmes caractéristiques formelles qui entrent dans le cadre d'une violence transposée. Y prédominent de façon évidente des compositions en lignes transversales accusant le déséquilibre des corps dans l'action. Elles figurent toutes le geste de l'agresseur au départ du coup ou les corps qui se déplacent brutalement en situation de déséquilibre. Ce sont des caractéristiques de la représentation par l'instant prégnant.

104. (P7) *Langelot agent secret*, page 247

Héritées de la peinture ancienne d'histoire, l'usage des lignes obliques et des diagonales pour transposer dans la composition de l'image la violence de la guerre s'est maintenu sans grand changement dans le livre ancien pour enfants et dans le livre contemporain.

5. La violence tue

Roland Barthes distinguait deux fonctions possibles dans le rapport texte-image, l'ancrage et le relais[709]. La première est plus répandue que la seconde dans le livre pour enfants. Il arrive pourtant parfois que l'image destinée à la jeunesse s'écarte considérablement du texte qu'elle appuie. Parmi ces procédés d'illustration qui évitent la redondance avec le message écrit, l'un a été utilisé en de rares occasions dans notre corpus pour souligner le caractère indicible de la violence. Il s'agit du rapport disjonctif.

[709] BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image » in *Communications*, n°64, Seuil, 1964.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Sophie Van der Linden énumère trois types de rencontres entre texte et illustration :

- la redondance, quand le texte et l'image disent la même chose ;
- la collaboration, quand le sens n'est contenu de manière satisfaisante ni dans le texte seul, ni dans l'image seule ;
- la disjonction enfin où ces deux espaces parlent non seulement autrement mais d'autre chose[710].

Pour ne pas compromettre la cohérence du livre, le rapport disjonctif n'est guère employé que de manière ponctuelle, sur une ou deux pages. Le choix de ces pages exceptionnelles souligne donc un moment puissant du récit.

L'album (1) *10 petits soldats* est un exemple de violence elliptique dans un album pour les tout-petits. Alors que le texte ne mentionne qu'une fois, sans donner de précision, la présence d'un 'ennemi', l'illustration le donne à voir une fois sous forme humaine – et il s'agit d'un ennemi blessé, donc non dangereux-, tantôt sous l'apparence d'un gigantesque oiseau de proie. L'avant-dernière page représente la scène de la bataille du dernier petit soldat contre l'ennemi. Celui-ci est peint de manière effrayante, comme un oiseau noir à la tête, l'œil et le bec démesurés.

105. (1) *10 petits soldats*, pages intérieures

La composition, soulignée par l'emploi de la peinture noire très intense, est une forte dynamique oblique qui associe le corps et le fusil du soldat à la gueule du monstre. Le texte ne mentionne même pas sa présence, pas plus qu'il ne fait allusion au combat. Il précise seulement :

> « 1 petit soldat tout seul. 1 petit soldat tout seul pour aller à la guerre en chantant. Le sourire aux lèvres et la fleur au fusil. La fleur est morte, depuis bien longtemps déjà. »

C'était potentiellement la scène la plus violente du récit. Le rapport disjonctif entre le texte et l'image engendre une impression de violence augmentée par l'effort produit pour la taire. Si les illustrateurs contemporains tentent d'éviter de créer des images trop redondantes avec le texte, ils ne peuvent guère s'en éloigner dans des livres destinés aux très jeunes enfants. La disjonction de l'illustration accroît en effet les difficultés de compréhension de l'album. Les illustrateurs en usent généralement avec parcimonie. Il est rare que plus d'une page par livre soit traitée selon ce procédé. Cet usage est encore plus limité dans les œuvres d'auteurs-illustrateurs qui sont généralement très cohérentes. Il est donc particulièrement intéressant de constater que dans ce livre, écrit et imagé par la même personne, le moment choisi pour ménager un écart important entre texte et illustration soit précisément le moment le plus

[710] VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, L'atelier du poisson soluble 2007 [2006], pp 120-121.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

violent du livre. Quand texte et image parlent d'autre chose, voire se contredisent, Sophie Van der Linden observe que le lecteur a tendance a ajouter foi à l'image plutôt qu'au texte :

> « Dans le cas d'une contradiction, c'est toujours l'image qui semble dire la vérité[711]. »

Ce conflit de compatibilité entre texte et image contribue à ralentir la narration, de même que le recours à l'instant quelconque au lieu de l'instant prégnant. Pierre Fresnault-Deruelle a noté que le choix de l'instant banal plutôt que de l'instant prégnant accouche d'une tension extrême, d'une dramatisation de l'attente[712]. Avec ces deux procédés, le récit s'enlise dans le non-dit. L'instant banal, pris comme au hasard dans la chaîne temporelle, immobilise l'image.

Dans l'album (78) *Flon-Flon et Musette,* le père du lapin Flon-Flon part à la guerre et il est estropié au combat. Le moment crucial où il reçoit sa blessure est absent de l'illustration. Cet instant prégnant est remplacé par un instant quelconque : une vue du petit Flon-Flon jouant dans son jardin. Ces trois images qui suivent dans l'album permettent de situer l'ellipse :

106. (78) *Flon-Flon et Musette*, pages 19-21-23

L'illustration créée par Roberto Innocenti pour (138) *L'étoile d'Erika* comporte beaucoup d'aspects originaux, comme le choix d'une coloration en gris et blanc, servie par un graphisme très réaliste qui apparente la peinture au document photographique. L'inventivité de l'illustrateur pour rendre compte de cette histoire tragique de déportation et de séparation est particulièrement manifeste dans le rapport image-texte. Le récit comporte un élément majeur de suspense et d'émotion. C'est la décision des parents d'Erika, enfermés dans un wagon en partance pour un camp, de jeter leur bébé par une ouverture dans l'espoir de le sauver. Le lecteur n'est pas prévenu à l'avance de la manière dont Erika a été préservée de la mort et le geste de ses parents est une surprise brutale. Dans le texte, Erika, âgée, tente de reconstituer les pensées de ses parents juste avant ce geste :

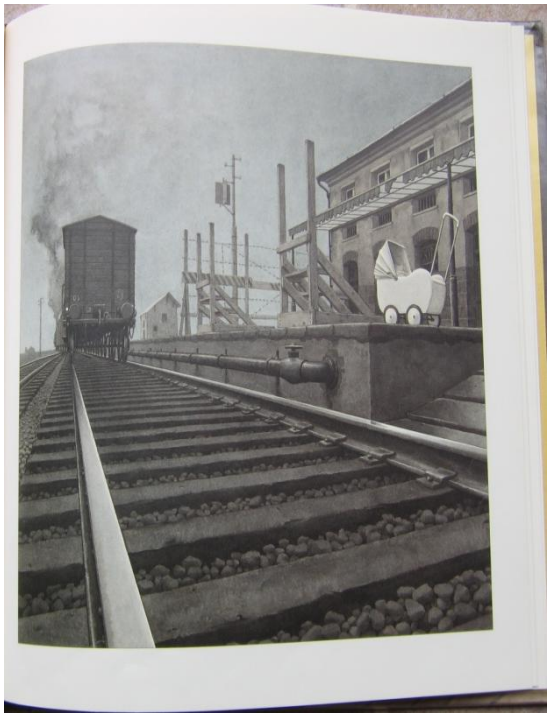
> "Quand ont-ils pris leur décision ? Ma mère a-t-elle dit : 'Pardon, pardon, pardon'? S'est-elle frayée un chemin parmi cette masse humaine jusqu'à la paroi en bois du fourgon ? [...]"

L'illustrateur n'a pas figuré ce moment fort. La violence de cette séparation volontaire s'exprime par ellipse dans le choix d'un instant quelconque. Sur l'image, un train s'éloigne, laissant un landau bien en évidence sur le quai, au premier plan et en clair contrastant avec la dominante sombre.

[711] VAN DER LINDEN, 2007, p 125.
[712] FRESNAULT-DERUELLE Pierre, L'éloquence des images, images fixes III, PUF, 1993, p 189.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

107. (138) *L'étoile d'Erika*, page intérieure



Mais à y regarder de plus près, cette image innovante en édition jeunesse n'est pas tout à fait neuve. Elle doit beaucoup, consciemment ou pas, à un tableau de 1957 du peintre belge Paul Delvaux, elle-même cité par Pierre Fresnault-Deruelle dans son chapitre sur « les limbes du récit ». Ces deux images ont en partage le même sujet, la même composition, la même valeur blanche attribuée à la fillette-landeau et un même traitement faiblement coloré.

108. *Trains du soir* de Paul Delvaux

Si la disjonction entre texte et image, ainsi que l'intérêt pour l'instant quelconque, ne doit rien, semble-t-il à la nostalgie du conteur dans l'illustration du livre de guerre pour enfant, la mémoire pourtant alimente ces innovations en puisant à d'autres sources que le livre. Nous n'avons pas trouvé d'exemples de rapport disjonctif au texte parmi les images de notre échantillon ancien pour les enfants, pas plus d'ailleurs que de représentations de l'instant quelconque, si répandues aujourd'hui dans la photographie de guerre. L'illustration pour la jeunesse des périodes précédentes recherchaient en revanche d'autres moyens pour jouer avec la séquence temporelle. Ces procédés, cependant, n'exprimaient pas la violence tue.

Une image de (P7) *Langelot agent secret* comporte une particularité qui relève de l'ellipse. Cette illustration combine en effet une représentation classique de l'instant prégnant, c'est-à-

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

dire au départ de la manchette de judo, avec celle du corps de la victime après la réception du coup ! Sophie Van der Linden décrit les instants prégnants comme :

> « […] les plus efficaces étant les images qui représentent une action précédant immédiatement son point culminant. Dans le geste du lancer, l'illustrateur ne choisira pas de représenter le moment de la pulsion, mais celui om l'avant-bras est replié en préparation du mouvement[713]. »

C'est exactement l'option retenue par le dessinateur de Langelot. Le judoka en tenue sombre s'apprête à porter un coup sur la gorge de son adversaire. Mais l'illustrateur ne s'est pas arrêté à ce simple instant prégnant. La tête renversée en arrière du judoka en tenue claire et la bouche ouverte sur un cri indique qu'il vient de recevoir le coup que l'homme en noir n'a pas encore donné. Les deux combattants forment donc un couple inscrit dans une temporalité invraisemblable, sans que l'efficacité de l'image ne soit remise en cause. Cette contraction chronologique, alliée à la composition oblique, renforce l'impression de violence et de mouvement. Il s'agit d'une image irréaliste, mais très savante, qui dit une brutalité assumée.

109. (P7) *Langelot agent secret*, page 234

Les traitements iconiques propres à la violence tue, le rapport disjonctif au texte et le choix de l'instant quelconque, constituent des innovations récentes dans le livre illustré pour la jeunesse. Elles sont encore faiblement représentées dans notre corpus contemporain.

6. La violence surexposée

Les compositions pleines où tout l'espace du tableau est couvert de personnages ou de motifs conviennent traditionnellement à la production de chaos, comme l'avait démontré Théodore Géricault avec *Le radeau de la Méduse*. A l'opposé, les œuvres qui ménagent une part importante au vide sont sensées inspirer la sérénité. C'est ce parti qu'adopta notamment Caspar David Freidrich, artiste de la période romantique lui aussi. Les anciens peintres de guerres, tiraillés entre les deux tentations inconciliables que leur proposaient la réalité, représenter le grouillement d'armées nombreuses ou les vastes espaces des champs de bataille, ont généralement tranché ce dilemme pictural selon l'idée maîtresse qu'il voulait imposer. Si leur objectif était de figurer les souffrances endurées ou l'issue indécise d'un combat, ils misaient sur le nombre. S'ils entendaient affirmer la clairvoyance préalable du stratège, il espaçait les personnages sur la toile.

La saturation de l'espace incite souvent l'illustrateur à des cadrages de près, toujours très impressionnants. Dans l'album (5) *Aïssata et Tatihou*, les soldats ont des postures très statiques. En revanche, la violence passe par l'expressivité cruelle et horrifiée à la fois des yeux de l'enfant-soldat qui font l'objet d'un très gros plan sur une pleine page.

[713] VAN DER LINDEN, 2007, p 104.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

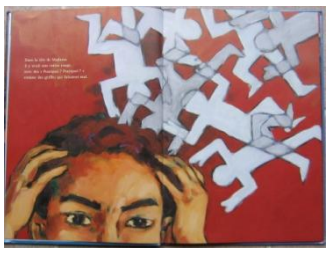
110. (5) *Aïssata et Tatihou*, page intérieure

L'illustration très dépouillée de (27) *Le calumet de la paix*, tracée à l'encre noire d'un trait peu appuyé, offre des scènes à la thématique crue. Cadavres, têtes de mort, corps transpercés et sanglants, d'autres mutilés et handicapés, voisinent avec des gros plans sur des bouches dentues et dévorantes, des visages aux sourires carnassiers.

111. (27) *Le calumet de la paix*, page intérieure

Dans (164) *Madassa*, l'emploi répété de page en page de parties tronquées de la tête de l'enfant sert l'expressivité de la violence, tout autant qu'elle met en valeur la dextérité technique de l'illustratrice, très à l'aise dans les gros plans de visages. L'innovation est le produit réussi d'un négociation entre ce que l'artiste veut, peut et sait faire.

112. (164) *Madassa*, pages intérieures



Le recours à des plans avancés plutôt que profonds tend à rendre plus tangible la violence. Des changements de cadrage rythment l'album (8) *Am stram gram.* Après les agencements très aérés des pages précédentes où trois minuscules personnages étaient figurés de loin dans une immense étendue vide, la scène de la bataille projette les combattants, bouches ouvertes et dents menaçantes, au premier plan. Le bord de la page coupe les corps dans une composition ouverte qui exprime le débordement violent. La représentation tronquée des figures humaines évoque les blessures corporelles subies au combat. L'effet dynamique des obliques manifestées par les lances et les mouvements contradictoires des personnages souligne la brutalité de l'affrontement.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

113. (8) *Am stram gram*, pages intérieures

(51) *Dans les pas de Guillaume le Conquérant a été* écrit par un illustrateur. C'est donc dans les images qu'il convient de rechercher le poids véritable de l'auteur et d'analyser son rapport à la violence. L'examen du texte révélait une vision édulcorée de la guerre qui cède devant la brutalité des illustrations en pleine page. Toutes les compositions sont ouvertes et intègrent un très grand nombre de figurants, donnant aux batailles un imposant sentiment de chaos. L'espace saturé n'est allégé que par les zones vides que l'illustrateur a été contraint de ménager, souvent artificiellement, pour l'insertion du texte. Le fouillis des personnages et l'entrelacs des formes appuient la férocité des visages.

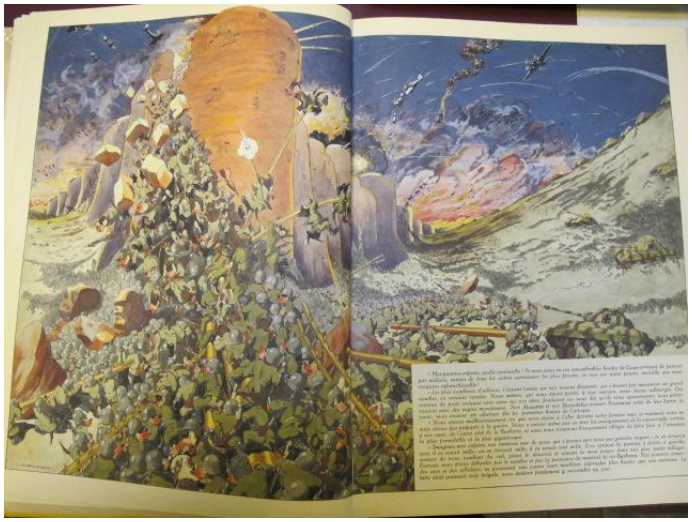
114. (51) *Dans les pas de Guillaume le Conquérant*, pages 34-37

L'usage plastique du gros plan dans l'image de combat est poussé à l'extrême dans (177) *Le mioche.* La crudité de la représentation est due au morcellement des images corporelles conçues par collage. Les mutilations des cadavres dans le combat sont introduites dans l'illustration par des photos présentant des détails anatomiques : un œil, des dents, une oreille, un orteil…etc. La violence n'y est pas marquée par des traces de sang ou d'effraction de la chair, mais par l'isolement et l'amoncellement de parties de corps, comme si elles avaient été découpées. Ce procédé qui réifie les organes provoque un choc sur le lecteur. L'utilisation d'espaces saturés d'objets alourdit l'atmosphère, tout comme la prolifération de gros plans et de compositions ouvertes.

Hormis peut-être les cadrages de près qui sont hérités directement de la photographie de guerre, ces procédés plastiques de surexposition de la violence qui jouent essentiellement sur la saturation de l'espace et l'ouverture de la composition, ne constituent pas une nouveauté en illustration pour la jeunesse. Ils étaient déjà très présents dans le livre ancien, comme sur l'exemple suivant.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

115. (P21) *La bête est morte, la guerre mondiale chez les animaux*, pages intérieures



7. Conclusions

Il est paradoxal que la représentation visuelle du combat soit statistiquement si faible dans les livres de guerre pour enfants, comme si les illustrateurs avaient fui ce sujet, y compris au sein des ouvrages qui y sont directement consacrés. Cet embarras continue de poursuivre les dessinateurs qui se saisissent malgré tout de ces scènes. Elles sont généralement traitées de manière à en alléger la brutalité.

Nous avions observé, au chapitre 18, que les contrastes de couleurs et les possibilités techniques ouvertes désormais à leur reproduction par impression avaient tendance à stimuler l'innovation des illustrateurs. Ils semblent moins imaginatifs dans la composition générale de leurs images. L'agencement des plans et des figures dans l'espace de la page reste convenu. Les modèles hérités de la peinture de bataille avaient marqué le livre de guerre proposé au siècle dernier à la jeunesse et continuent d'imprégner, via la nostalgie du conteur, les illustrateurs d'aujourd'hui. Les nouveaux cadrages introduits à partir des années 1930 dans la photographie de guerre servent désormais de références obligées à la représentation de la violence extrême, sans beaucoup d'aménagements. Un thème isolé, pourtant, présente des signes d'innovation, celui de la violence indicible, servie avec subtilité par quelques artistes. Imitant des usages bien attestés dans la peinture ou la photographie contemporaines, certains se risquent en effet à introduire l'instant banal dans le livre pour enfants. Quelques précurseurs enfin osent la disjonction dans le rapport image-texte pointant de nouvelles voies possibles au récit visuel destiné à l'enfance.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Conclusions : une pratique conservatrice de la composition

De tous les gestes pratiqués par l'écrivain ou l'illustrateur d'un livre de guerre pour enfants, la composition est celui qui comporte le plus de risques. La réticence des auteurs à s'écarter des schémas dont ils ont hérité souligne leur embarras à signifier le combat par un agencement complexe de moyens. Là où la richesse et la diversité des procédés, tant textuels que visuels, devraient stimuler leur créativité, ils se limitent, pour la plupart, à des signes répétitifs et consensuels.

Des liens profonds et nombreux associent les usages du livre contemporain au livre ancien pour la jeunesse quand il s'agit de composer avec le combat. L'effort de synthèse que constitue l'élaboration d'ensemble d'un texte, d'une image ou d'une suite d'images, s'y nourrit largement de la nostalgie du conteur. Lorsque les auteurs tentent de lui échapper pour renouveler leur production et la distinguer de celle de leurs confrères, ils se réfèrent le plus souvent à des modèles également anciens, mais relevant d'autres domaines artistiques que le leur. L'image guerrière emprunte ainsi volontiers à la photographie de reportage telle qu'elle s'est standardisée dans les années 1930. Elle est peu influencée par les courants actuels de la photographie des conflits. Par ailleurs, lorsque les écrivains de guerre pour enfants ancrent leur art dans les pratiques contemporaines de l'édition jeunesse, marquées notamment par le recours insistant à l'allusion, l'ellipse ou au contraire la pause descriptive, ils échouent souvent à convaincre. Ces moyens subtils, jouant sur la vitesse, tendent en effet à dramatiser le récit, alors que l'intention la plus partagée du récit de guerre pour la jeunesse est au contraire d'édulcorer la violence. Apparaissant à contre-emploi, ces moyens morpho-syntaxiques, mal maîtrisés, affaiblissent le récit.

Quelques rares œuvres, textuelles ou visuelles, se détachent de ce panorama un peu terne. En dépit des très lourdes contraintes qui pèsent sur la composition dans le livre de guerre pour enfants, quelques artistes ouvrent des voies audacieuses. Ces efforts constituent des innovations notables dans la représentation du combat offerte à la jeunesse, mais peuvent sans doute être considérées aussi comme avant-gardistes, tous secteurs du livre de jeunesse confondus. Parmi ces procédés novateurs dans le livre pour jeunes lecteurs, citons la répétition narrative qui consiste à raconter plusieurs fois de manières différentes un même événement. Cet effet de déjà-vu relativise la confiance accordée au narrateur par le lecteur. Un ou deux illustrateurs s'aventurent sur les chemins de traverse du récit visuel, en situant ponctuellement leur travail dans un rapport disjonctif au texte. Cette béance ouverte dans la composition du récit convoque le lecteur, sommé de donner un sens à l'ensemble texte-image. Ces jeux subtils combinant vitesse et distance, dans le texte ou dans l'illustration, rejoignent ce que la littérature de guerre fut à son meilleur, quand, comme dans le roman de Joseph Kessel, (282) *Une balle perdue*, elle bousculait la sérénité du lecteur et contestait son innocence.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Conclusion générale

Dans l'un des romans pour adultes analysés ici, Vicki Baum, romancière américaine d'origine autrichienne, fait dire à l'un de ses personnages à propos de la seconde guerre mondiale :

> «[…] j'ai l'impression que le temps de la guerre durera plus longtemps que la guerre (A28. Berlin Hôtel p 95). »

Les conflits lourds, tout comme les catastrophes climatiques, ouvrent de nouveaux paradigmes sociaux. La brutalité de ces expériences nous encourage à figer dans nos mémoires une image sociale pourtant promise à une obsolescence rapide. C'est particulièrement vrai des théâtres de guerre lointains. Prenons l'exemple du conflit entre l'Arménie et l'Azerbaïdjan pour la domination du Haut-Karabakh, gelé par un cessez-le-feu en 1994. Le paroxysme violent de l'hiver 1992 a fait découvrir aux Européens une situation culturelle et sociale qu'ils ignoraient pour la plupart. Depuis leur intérêt s'est émoussé et peu d'informations nouvelles ne leur parviennent de cette région isolée du Caucase. L'image qu'ils gardent est celle de la configuration sociale révélée au début des années 1990. Peu soupçonnent que les acteurs sociaux du Haut-Karabakh aient pu évoluer dans des directions nouvelles, puissamment aiguillonés par le contexte économique et politique instable de la région[714]. Nos représentations des conflits ressemblent davantage à des photographies au flash, saisies au plus violent des affrontements, qu'à de longs métrages. Il semble donc inévitable que la restitution littéraire des guerres se cristallise souvent sur des moments isolés.

L'étude que nous venons d'achever confirme que cette tendance à la fixité des évocations est plus marquée en littérature de jeunesse que dans les autres domaines du livre de guerre. Elle atteste de la vitalité d'un imaginaire guerrier de référence qui s'ancre dans le passé des acteurs du livre pour enfants, que ces derniers portent ou non un regard lucide sur leur œuvre.

L'éclatement significatif des recommandations émises par les prescripteurs renseigne à la fois sur la diversité de l'offre éditoriale et sur le pluralisme du système de prescription disponible en France. Ce système est peu marqué par la nostalgie des livres anciens sur la guerre. Dans ce large éventail, le portrait-robot du livre de guerre le plus recommandé fait apparaître un album français qui traite avec réalisme et gravité d'un sujet guerrier bien repéré historiquement et géographiquement. Le choix de la zone et de la période est diversifié, mais l'ouvrage aura plus de chances de séduire le plus grand nombre s'il traite de la deuxième guerre mondiale.

[714] THUAL François, *La crise du Haut-Karabakh. Une citadelle assiégée ?* PUF 2003.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Nostalgiques ou pragmatiques, les éditeurs pour la jeunesse se prêtent volontiers à la réédition des livres anciens sur la guerre. Alors que le livre pour enfants a évolué vers une dénonciation des valeurs guerrières et l'imposition d'un regard pacifique porté sur les conflits, les *long-sellers* ont eu en commun d'exalter, tout au long du siècle, une version héroïque, voire militariste, du combat. En dehors des deux guerres mondiales pendant lesquelles les pratiques éditoriales en matière de reprise rendent tangible un fort besoin d'actualisation de la production, les éditeurs ont eu recours tout au long du siècle à la réédition de livres de guerre, facilement repérés par les lecteurs. Des enjeux commerciaux, plus qu'un attachement à des cadres conceptuels, éthiques et narratifs figés, expliquent cette forme particulière de nostalgie chez les éditeurs. Cette nostalgie qui les porte à rééditer sans fin des visions lointaines, imaginaires ou dépassées de la guerre, alors même que ces textes entrent parfois en conflit avec les valeurs morales du moment, est essentiellement de nature économique.

La nostalgie d'auteur se subdivise en une mémoire émue de lecteur et une dette de conteur à l'égard livres pour enfants qui écrivent encore en lui. Ce processus particulier de création qui passe par le souvenir, en partie inconscient, d'une émotion esthétique est généralement récusé par les auteurs eux-mêmes qui revendiquent l'absence de modèles. Cette situation justifiait le choix d'une enquête centrée prioritairement sur les œuvres plutôt qu'une démarche fondée sur des entretiens.

La biographie des auteurs inscrit le récit de guerre dans une temporalité nostalgique. L'éclatement sanglant de la Yougoslavie, à partir de 1991, en resituant la guerre dans un environnement conceptuel plus convenu, a réconcilié partiellement les auteurs jeunesse avec les guerres les plus contemporaines. Ce rajeunissement de l'intérêt guerrier reste cependant très limité et ne remet pas en question la tendance des auteurs actuels, principalement enfants de la guerre froide et de la décolonisation, à évoquer en priorité la seconde guerre mondiale.

Editeurs et prescripteurs tiennent, sur le livre de guerre pour enfants, un discours valorisant d'abord la fonction de témoignage. Les producteurs du livre pour enfants en France s'efforcent d'évoquer les traumatismes de guerre, un *topos* obligé de ce thème littéraire, tout en évitant les aspects physiques qu'ils considèrent comme les plus dérangeants pour leurs jeunes lecteurs. Contraints par des convenances narratives propres à la culture européenne au sujet de la guerre et sur le langage du corps, ils se méfient des récits guerriers inventés dans d'autres régions de la planète

La nécessité impérieuse pour le lecteur enfant de trouver très rapidement dans le livre un personnage central auquel il puisse s'identifier pose un problème considérable à la littérature de jeunesse pacifique, pour ne rien dire de celle qui se veut pacifiste. Comment isoler un protagoniste de l'action guerrière sans exalter le combat ? Les solutions avancées par les auteurs ne sont pas toujours convaincantes et passent très souvent par la fidélité à des modèles littéraires antérieurs préservant la fonction héroïque. L'innovation se loge cependant dans le surgissement de personnages dont la candeur ironique subvertit les valeurs guerrières.

La trace est patente dans les textes actuels pour l'enfance d'une tradition occidentale qui coule le récit de la guerre dans le modèle narratif du procès. Quand il s'agit de décider quelles sont les causes des conflits, les auteurs contemporains pour la jeunesse semblent moins influencés par leurs lectures enfantines que par les bandes dessinées pour adultes. Les explications de la guerre constituent donc un domaine peu innovant dans le livre pour enfants, sans qu'il soit très sensible à la nostalgie du conteur.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Le rire ne constitue pas le registre le plus répandu des livres de guerre pour enfants, même si l'on en trouve une trace constante dans l'histoire de la littérature pour la jeunesse traitant des combats. Cependant humour et ironie poussent les auteurs hors de la nostalgie du conteur.
Parce qu'ils s'attaquent souvent aux stéréotypes, c'est-à-dire à la partie la plus sclérosée de notre savoir partagé, les traits ironiques se périment rapidement. Ils tournent plus vite aux clichés que les autres inventions langagières. Il n'est donc pas absolument surprenant que le registre ironique, bien attesté dans notre fiction guerrière pour la jeunesse, ait été plus stimulé que d'autres modes d'expression et que les procédés du rire irénique constituent aujourd'hui une niche féconde en innovations. La veine ironique est particulièrement créative dans les récits récents sur la Shoah.

Les pratiques dans le récit de guerre pour enfants entrent souvent en contradiction avec des intentions idéales qui exaltent, dans le domaine éthique, les valeurs liées à la tolérance et, dans le champ esthétique, celles promouvant l'innovation.

L'illusion d'une littérature monde, conçue idéalement pour pacifier la jeunesse, est confrontée à la réalité des principes qui guident la constitution des collections éditoriales pour les enfants. Ces processus mettent au jour les rapports des acteurs du livre avec les identités collectives.
L'embarras des éditeurs face au thème guerrier les a conduits à abandonner les collections thématiques spécialisées que le livre ancien pour enfants avait pratiquées sans vergogne. L'organisation des titres est dominée désormais par une logique historienne ou biographique. Le classement actuel des livres de guerre s'inscrit donc dans une forme de conservatisme qui doit peu à la nostalgie du conteur, mais laisse peu d'espace à l'innovation. Celle-ci se loge dans la définition de quelques rares collections à visée géopolitique.

Dans le domaine de la traduction aussi les réticences à s'ouvrir vraiment à l'autre sont nombreuses. Alors que la guerre est présentée dans le livre pour enfants comme un fléau universel, l'importation de livres étrangers reste limitée, signe de la résistance d'une conception très française de la guerre. Cette frilosité du livre de guerre, tendu en France par la pression mémorielle, fait la part belle à la deuxième guerre mondiale plutôt que de s'ouvrir aux guerres contemporaines qui font rage hors d'Europe. Ce conservatisme marchand est également alimenté par la nostalgie du conteur dans un secteur thématique qui, avant 1970, ne s'ouvrait pas du tout aux livres produits hors de France.

L'examen des étapes du récit, ainsi que l'étude des temporalités et des perspectives narratives conduit au constat d'une forte empreinte de la nostalgie du conteur, y compris dans les domaines perçus par les écrivains comme innovants. La faible technicité de nombreux auteurs du corpus les amène à utiliser avec maladresse ou excès les ressources narratives héritées. Le cas est particulièrement flagrant avec la narration simultanée. L'essor de la focalisation interne dans le livre contemporain pour enfants, construit sur d'autres modèles littéraires que le livre ancien pour enfants, s'est constitué récemment et rapidement en cliché. Cette convention confirme la fonction pacifique d'un narrateur enfantin incapable de comprendre les événements guerriers qu'il subit. Les techniques narratives de la fiction guerrière, très fortement convenues, constitue un enjeu de choix pour une poignée d'auteurs habiles et innovants.

Observer comment l'auteur choisit son titre ou désigne les belligérants dans le récit nous renseigne sur la vitalité du tabou guerrier. Ces actes de catégorisation ne sont jamais un fait neutre. Ils engagent une définition identitaire rendue paroxystique dans la guerre. Mais

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

comme certains anthropologues en ont débattu, ils constituent également l'un des seuls critères légitimes pour déterminer quand il y a expérience ou non de la violence[715]. Le titrage des livres de guerre pour enfants est plus dénotatif qu'il n'est d'usage actuellement dans la fiction pour la jeunesse. L'embarras des auteurs est suffisamment vif pour les soumettre ici à la nostalgie du conteur. En revanche, l'écart se creuse entre corpus ancien et contemporain quant à l'utilisation de désignateurs haineux. Le terme « boche », par exemple, ne se maintient dans le livre contemporain pour l'enfant qu'à titre exceptionnel et comme marqueur isolé du roman historique.

Nous nous sommes intéressée aux valeurs optiques et sociologiques des contrastes de couleurs dans la figuration du soldat et du combat. La révolution technologique de l'impression assistée par ordinateur dans les années 1990 a privé les coloristes des effets archaïsants de la nostalgie du conteur, mais ne favorise pas pour autant l'innovation. Dans ce domaine, la constitution des clichés s'est réalisée dans un temps court, sans que ce système de référencement cesse d'être oppressant.

L'historien Franco Cardini, dans sa *culture de la guerre*, avait bien compris le malaise toujours engendré par les discours sur la guerre :

> « La guerre est un de ces sujets embarrassants qu'il semble impossible d'aborder sans avoir pris auparavant la précaution de tracer autour de soi le cercle magique rituel[716]. »

En la matière, discours et récit diffèrent peu et, en littérature, cette ceinture protectrice est constituée le plus souvent par un réseau de conventions. Ces usages partagés sont particulièrement lourds dans les pratiques de composition, qu'elles soient textuelle ou visuelle, qui engagent l'œuvre dans son ensemble. Ces efforts de composition s'appuient, pour les deux types de narration, sur les concepts de vitesse et de distance. Dans le texte, la prégnance de la nostalgie du conteur est patente. Les seuls procédés où l'héritage entre peu, sont rarement manipulés par les auteurs de manière cohérente, ce qui restreint encore le nombre des réalisations innovantes et efficaces. Quant à la représentation visuelle du combat dans le livre de guerre pour enfants, elle est évitée autant que possible par les illustrateurs, pour paradoxal que cela puisse paraître. Les rares audacieux à s'y risquer se livrent à un exercice très convenu, inspiré par les modèles de composition transmis par la peinture de bataille, via le livre ancien pour enfants, et légèrement actualisés par la photographie de guerre depuis les années 1930. Les innovations, très isolées, passent pratiquement inaperçues.

Un tableau permet de récapituler, de manière schématique, la place relative de la nostalgie du conteur parmi les actions qui conduisent à produire aujourd'hui des livres de guerre pour enfants. Les autres facteurs de conservatisme qui interviennent parfois ont été dissociés et ne figurent pas dans cette synthèse.

131. Tableau : bilan de la nostalgie du conteur

type d'implication des	action	nostalgie du conteur

[715] NAEPELS Michel, « Quatre questions sur la violence », in *L'Homme*, 2006/1, n°177-178, pp 487-495.
[716] CARDINI Franco, *La culture de guerre, Xe-XVIIIe siècles*, Gallimard [1982] 1992, p 9.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

acteurs		
rationalisée	prescription	+
	réédition	+ +
	écriture	+ + +
	inscription temporelle	+ + +
	bibliothérapie	+ + +
	définition du protagoniste	+ +
	explication de la guerre	+
	Humour et ironie	
peu rationalisée	classement	+
	traduction	+ + +
	narration	+ +
	titrage	+ + +
	désignation des belligérants	+
	colorisation	+
	composition textuelle	+ + +
	composition visuelle	+ +

La nostalgie du conteur, comme toutes les incitations au mimétisme, sont des motivations rampantes. Gilles Ragache a relevé, à propos de la littérature pour enfants produite sous le régime de Vichy, une très forte coïncidence avec les axes de la propagande officielle. Il n'en conclue pas nécessairement à l'existence de contraintes explicites et émet l'hypothèse d'une intériorisation des directives, au sens où Baxendall le développe. Le stéréotype peut également prendre cette forme :

> « Il est difficile de faire la part du 'spontané' et du 'commandé' dans toute cette production, mais le contenu de la plupart des illustrés est tellement conforme aux consignes données par le ministère de l'Information […] que l'on peut voir dans cette floraison simultanée d'articles l'effet d'une consigne[717]. »

Le désir d'innover est partagée par tous les producteurs d'images, dès lors qu'ils éprouvent le besoin de se singulariser pour faire carrière. Le premier à en avoir souligné l'intérêt est Leon Battista Alberti qui célébrait l'objectif de *varietas* dans son traité *De pictura*, daté de 1435. Pour y parvenir, il recommandait, non la transgression des règles établies, mais de légères infractions à ces dernières[718]. L'art moderne, en promouvant une mise en évidence de l'excellence fondée sur la conception plus que sur l'exécution, a instauré une course effrénée aux avant-gardes. Ce terme militaire n'est pas isolé dans un système esthétique qui repose sur la confrontation des artistes et l'élimination des plus faibles. Il ne peut pourtant rendre compte de l'intégralité des pratiques artistiques.

La spécialiste en littérature comparée Odile Gannier s'est interrogée sur la frontière entre le stéréotype efficace et la reprise usée. Prenant Rabelais à contrepied, elle s'est demandé non sans humour à partir de quel moment la répétition sent davantage l'huile que le vin[719]. Cette métaphore liquide est légitime, car le lieu commun coule et se répand en suivant une pente admise de tous. Comme le vin, il enivre et fascine. Il rassemble les acteurs sociaux et condense les significations. Comme l'huile, il facilite le jeu des éléments et contribue

[717] RAGACHE 1997, p 88.
[718] LANEYRIE-DAGEN, 2002, p 68.
[719] GANNIER Odile, « Littérature à stéréotypes. Réflexions sur les combinatoires narratives », dans *Loxias* 17, Actes de la journée d'études « Littérature à stéréotypes » 23 février 2007, CTEL Nice. Version électronique uniquement à partir du numéro 4 de la revue. Consultée en octobre 2009 sur http://revel.unice.fr/loxias/

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

efficacement au fonctionnement des machineries de l'art et de la communication. Il lubrifie les processus de création. Nous avons tenté d'aborder le stéréotype en le considérant sous ses deux espèces, vin et huile, et sans mépris pour la dernière. Nous avons en cela suivi sans réticence les recommandations de Jean-Louis Dufay tirant les leçons de sa conception du stéréotype en tant qu'élément constitutif de tout acte de littérature :

> « La reconnaissance de l'inéluctabilité des stéréotypes et du caractère historiquement situé de leur rejet incite en effet à *tolérer davantage* non seulement les stéréotypes eux-mêmes mais aussi ceux qui les emploient. La difficulté est que ce regard tolérant sur le stéréotype suppose le renoncement à l'idéologie moderniste, qui assimile le Bien au Progrès et à la Nouveauté continues, idéologie qui, si elle est assumée dans sa radicalité, conduit tout droit au terrorisme intellectuel dont parlait Paulhan, et à sa conséquence directe, qui est l'épuisement des créateurs. C'est pour combattre cette hantise aporétique qu'il est nécessaire de faire du concept de stéréotype non plus seulement un outil de jugement idéologique, mais aussi un objet de connaissance scientifique[720]. »

Nous laissons le mot de la fin à Proust qui prétendait que les chefs d'œuvre sont toujours écrits dans une langue étrangère. Il se pourrait bien que la littérature d'usage courant, d'autant plus lorsqu'elle s'adresse à la jeunesse, soit essentiellement écrite dans la langue maternelle, celle-là même qui transmet les valeurs affectives de la nostalgie du conteur. Cette littérature en langue maternelle a ses propres fonctions et ses vertus particulières. Elle sert de socle commun au groupe et prépare l'interprétation partagée des expériences à venir.

[720] DUFAY Jean-Louis, « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », dans *Marges linguistiques*, mars 2001. Le site de la revue électronique *Marges linguistiques* a fermé en 2007. Les archives de la revue étaient consultables en octobre 2009 sur le site de la revue *Texto* : www.revue-texto.net/Archives/Archives.html.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Annexes

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 1

Repérage par les prescripteurs

132. Tableau : comparaison détaillée des repérages thématiques visibles

Bibliothèques Paris (mode exclusif)		**Ricochet (mode agrégatif)**		**Choisir-un-livre (mode agrégatif)**	
guerre	**100%**[721]	**guerre**	**62%**	**guerre**	**105%**
guerre	224 fois	Guerre/conflit	55 fois	guerre	54 fois
		Paix/pacifisme	6	paix	1
				armée	1
				mines	1
Repérage spatio-temporel	**7%**	**Repérage spatio-temporel**	**246%**	**Repérage spatio-temporel**	**18%**
		Histoire, pays, géographie, atlas	97		
	4	Histoire	49	Histoire	1
		Afrique	3	Afrique	4
		Venise	1		
Israël	1	Irak	1		
		Israël	1	Israël	2
		Moyen-Orient	1		
		Palestine	2		
		Algérie	4		
Hiroshima (Japon) : 1945 (Bombardement)	2	Japon	1	Japon	1
		Kosovo	1		
		Russie	1		
		Vietnam	1		
		Europe du Nord	1		
Espagne	1	Espagne	2		
		Pyrénées	1		
		Paris	2		
		Danemark	1		
		Hongrie	1		
		Autriche	1		
		Allemagne	3		
		XIX° siècle	1		
		Première Guerre mondiale	2		
		Seconde Guerre mondiale	44		
camp de concentration	1	Holocauste	12		
		Résistance	4		
		Débarquement	2		
Juifs, enfants juifs	6			Judaïsme	1
				Moyen Age	1
violence politique : Tchétchénie	1				
Instruction civique et morale	**0%**	**Instruction civique et morale**	**42%**	**Instruction civique et morale**	**12%**
		Philosophie/Politique	1	réflexion	1

[721] Le pourcentage mesure la place de la catégorie thématique dans le corpus du prescripteur.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

		Tolérance	1	Tolérance	1
		Exil	1	Déracinement	1
		Citoyenneté, tolérance, société	7		
		Violence/Délinquance	3	violence	1
		Droits de l'homme	1		
		Entraide/Solidarité	1	Solidarité	1
		Apprentissage de la vie	1		
		Souvenir/Mémoire	11		
		Liberté	1		
		Droits de l'enfant	1		
		Pouvoir	1		
		Enfants des rues	1		
		Misère/Pauvreté	1		
		Ecologie	1		
		Antisémitisme	9		
				racisme	1
				intégrisme	1
Livre et genres littéraires	**4%**	**Livre et genres littéraires**	**32%**	**Livre et genres littéraires**	**12%**
		Aventure, policier, espionnage, fantaisie, science-fiction	4		
fantastique	1	Fantastique	2	fantastique	1
	1	Humour	1	humour	1
		Théâtre, comédie, humour, poésie	2		
		Communication	1		
		Livre/Lecture	2	livres	2
		Recherche, réflexion sur la littérature Jeunesse et son environnement	8		
		Bibliothèque	1		
		Ecriture	1		
		Conte (à l'étranger)	1		
		Journal intime	1		
		Correspondance	2		
		Illustration	1		
		Poésie	1		
		Abécédaire, coloriage, imagier, écriture, calcul	4		
Histoire, historique	2	Roman historique	1		
		Autobiographie	1	Histoire vraie	1
policier	1	Roman policier	2		
Noël	1				
comptines	1				
Science fiction	1				
espionnage	1				
				Raconter une histoire	1
				mystère	1
Divertissement	**0,8%**	**Divertissement**	**6%**	**Divertissement**	**0,2%**
couleur	1	Couleur	2		
peinture	1	Jeux, activité manuelle, jouets, marionnettes, cirque	1		
		Jeux/Jouet	1		
		Chant, chanson, musique, comptine	1	musique	1

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

		Musique	1		
Sport – Santé	**1,3%**	**Sport – Santé**	**9%**	**Sport – Santé**	**0%**
Boxe	1	boxe	1		
football : récits personnels	1				
handicapés mentaux	1	Handicap	2		
		Vie, santé, hygiène, prévention, sport	6		
Aventure	**0,8%**	**Aventure**	**2%**	**Aventure**	**0,3%**
initiatique	1	Epreuve/Initiation	1		
fugue	1				
		Fantôme	1		
				journalisme	1
				enquête	1
Sentiments-famille	**1,3%**	**Sentiments-famille**	**35%**	**Sentiments-famille**	**20%**
Amour	1	Amour	5	amour	2
Amitié	1	Amitié	3	amitié	5
		Amour, amitié, famille, relation à soi, aux autres	8		
		Identité	1		
		Mort/Deuil	1	mort	1
		Mensonge/vérité	1		
				bonheur	2
		Méchanceté/Cruauté	1		
		Tristesse/Chagrin	1		
		Relation Mère/Enfant	1		
		Adoption	1		
		Famille	2		
		Parent	2		
		Grand-Père	2		
grands-parents	1	Relation Grand-Père/Enfant	1		
		Relation Grand-Mère/Enfant	1		
		Enfance	3	enfance	1
		Vengeance	1		
				souffrance	1
				séparation	1
Animaux – Nature	**0,8%**	**Animaux – Nature**	**12%**	**Animaux – Nature**	**3%**
		Nature, science, animaux, environnement	4		
		Grenouille/Crapaud	1		
		Chien	1		
Loup	1	Loup	1		
		Jardin	1		
		Oiseau	1		
		Fleur	1		
		Corrida	1		
		Cheval/Equitation	1		
lièvre	1				
				neige	1
				chat	1
Thèmes isolés	**3%**	**Thèmes isolés**	**4%**	**Thèmes isolés**	**0%**
princes-princesses	3	Roi/Reine	3		
Aucun sujet mentionné	4	Bijou/Diamant	1		

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 2

Protagonistes et intrigues

133. tableau : nature et fonction du protagoniste principal dans le corpus jeunesse contemporain (version détaillée avec numéros d'ordre dans le corpus)

	enfant[722]	animal	adulte	inanimé
Victime (passif)	4 ; 5 ; 17 ; 22 ; 23 ; 25 ; 29 ; 42 ; 49 ; 59 ; 61 ; 67 ; 71 ; 75 ; 81 ; 87 ; 92 ; 93 ; 95 ; 105 ; 109 ; 112 ; 119 ; 120 ; 121 ; 127 ; 131 ; 132 ; 134 ; 138 ; 141 ; 156 ; 160 ; 159 ; 161 ; 162 ; 164 ; 168 ; 177 ; 178 ; 180 ; 195 ; 205 ; 217 ; 227 ; 229 ; 248 ; 252 ; 256 ; 258 ; 259 ; 263 ; 275 ; 281 ; 292 ; 298	36 ; 45 ; 74 ; 78 ; 151 ; 172 ; 211	27 ; 58 ; 90 ; 107 ; 144 ; 270 ; 232 ; 297 ;	196
Héros (actif)	9 ; 10 ; 13 ; 30 ; 33 ; 38 ; 44 ; 51 ; 63 ; 68 ; 85 ; 100 ; 108 ; 111 ; 116 ; 142 ; 145 ; 146 ; 166 ; 173 ; 174 ; 179 ; 192 ; 200 : 207 ; 208 ; 215 ; 225 ; 237 ; 241 ; 245 ; 265 ; 266 ; 267 ; 268 ; 279 ; 282 ; 284 ; 296 ;	35 ; 37 ; 77 ; 147 ; 175 ; 189 ; 198 ; 219 ;	1 ; 8 ; 14 ; 18 ; 32 ; 39 ; 53 ; 56 ; 70 ; 73 ; 82 ; 83 ; 91 ; 97 ; 126 ; 139 ; 143 ; 171 ; 176 ; 209 ; 221 ; 228 ; 257 ; 288 ; 293 ; 295 ; 300	190

[722] moins de 18 ans.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

134. tableau : nature et fonction du protagoniste dans le corpus contemporain pour adultes (version détaillée)

protagoniste principal	enfant	animal	adulte	inanimé
victime (passif)	A4 ; A19 ; A22 ;		A5 ; A6 ; A8 ; A11 ; A12 ; A15 ; A9 ; A3 ; A13 ; A14 ; A16 ; A21 ;	
héros (actif)	A2 ; A17 ; A24 ; A27 ;		A1 ; A7 ; A10 ; A18 ; A20 ; A23 ; A25 ; A26 ; A28 ; A29 ; A30	

135. tableau : nature et fonction du protagoniste dans le corpus ancien pour enfants (version détaillée)

protagoniste principal	enfant	animal	adulte	inanimé
victime (passif)	P14 ; P15 ; P22 ; P24 ; P29 ; 178 ; 256 ;			
héros (actif)	P9 ; P13 ; P20 ; P 27 ; 166 ; 267 ; 282 ;	P19 ; P26 ; P28 ; 77	P1 ; P2 ; p3 ; ; P4 ; P5 ; P6 ; P7 ; P11 ; P12 ; P17	

136. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour la jeunesse (version détaillée)

		enfant	animal	adulte	inanimé
Souffrances	1. mort	59 ; 87 ; 116 ; 178 ; 263 ; 282	74 ; 189 ; 219	8 ; 27 ; 32 ; 58 ; 107 ; 300	190
(dans un ordre dégressif)	2. blessure	38 ; 49 ; 174	37	53 ; 56 ; 70 ; 90 ; 126 ; 171 ; 221 ; 257 ; 293	196
physiques	3. privations	17 ; 33 ; 61 ; 93 ; 109 ; 120 ; 145 ; 146 ; 179 ; 180 ; 195 ; 200 ; 237 ; 245 ; 248 ; 268 ; 281 ; 296	147	143	
	4. réclusion	131 ; 160 ; 205	78	228	
morales	1. deuil	5 ; 9 ; 10 ; 22 ; 23 ; 33 ; 38 ; 42 ; 44 ; 63 ; 67 ; 87 ; 95 ;	37 ; 39 ;	56 ; 83 ; 90 ; 144 ; 171 ; 228 ; 257 ; 270 ; 293 ;	

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

		100 ; 111 ; 119 ; 127 ; 138 ; 141 ; 146 ; 164 ; 168 ; 173 ; 174 ; 177 ; 178 ; 207 ; 227 ; 229 ; 237 ; 245 ; 248 ; 256 ; 258 ; 265 ; 266 ; 268 ; 281 ; 296 ; 298		295	
	2. séparation	17 ; 71 ; 85 ; 92 ; 121 ; 131 ; 134 ; 162 ; 179 ; 180 ; 195 ; 200 ; 275	78 ; 147 ; 151	14 ; 82 ; 221	196
	3. exil	49 ; 75 ; 109 ; 292	45	53 ; 91	
	4. peur	4 ; 25 ; 29 ; 61 ; 105 ; 120 ; 132 ; 142 ; 145 ; 160 ; 161 ; 166 ; 192 ; 205 ; 208 ; 215 ; 217 ; 241 ; 259 ; 263 ; 279	172 ; 175 ; 198 ; 219	1 ; 8 ; 18 ; 32 ; 139 ; 176 ; 288	
aucune		30 ; 51 ; 68 ; 108 ; 156 ; 159 ; 225 ; 252 ; 267 ; 284	35 ; 36 ; 77 ; 211	13 ; 58 ; 73 ; 97 ; 209 ; 232 ; 297	

137. <u>tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour les adultes (version détaillée)</u>

		enfant	animal	adulte
Souffrances	1. mort			A1 ; A8 ; A10 ; A13 ; A18 ;
	2. blessure	A24		A6 ; A23 ; A25 ;
physiques	3. privations			A30
	4. réclusion	A22 ; A27 ;		A26 ; A12 ; A14 ; A20 ; A29
morales	1. deuil	A2 ; A22 ; A24 ; A27		A5 ; A6 ; A3 ; A10 ; A14 ; A15 ; A21 ; A25 ; A29 ; A30
	2. séparation	A17 ;	A11	A1 ; A7 ; A13 ;
	3. exil	A2 ; A4 ; A19 ;		
	4. peur			A26 ; A8 ; A9 ; A28 ;
aucune				A16

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

138. tableau : les traumatismes dans la fiction ancienne pour la jeunesse (version détaillée)

		enfant	animal	adulte
Souffrances	1. mort	P9 ; 178 ; 282		
	2. blessure	P15 ; P20 ; P24	P28	P1 ; P4 ; P5 ; P17
physiques	3. privations			P6
	4. réclusion	P13		P7
morales	1. deuil	P15 ; P24 ; 178 ; 256		P6
	2. séparation	P9 ; P20 ; P22 ; P 27		P11 ;
	3. exil	P14 ;		P5
	4. peur	P13 ; P 29 ; 166 ;		P4 ; P7
aucune		267	P19 ; P26 ; 77	

139. tableau : bénéfices personnels dans la guerre, corpus contemporain pour enfants (version détaillée)

		enfant	animal	adulte	inanimé
titres	apprentissage	33 ; 44 ; 68 ; 85 ; 92 ; 93 ; 131 ; 161 ; 164 ; 166 ; 207 ; 215 ; 225 ; 237 ; 252 ; 258 ; 265 ; 279 ; 282 ; 298	175 ;		
	Mixité sociale	9 ; 10 ; 17 ; 23 ; 30 ; 51 ; 71 ; 75 ; 121 ; 134 ; 142 ; 145 ; 200	151	126 ; 139 ; 209 ; 288 ; 293 ;	196
	Gloire, prestige	116 ; 120 ; 208 ; 284 ;	35 ; 37 ; 39 . 77 ;	18 ; 32 ; 91 ; 97 ; 143	190
	liberté	108 ; 241 ;		53 ; 70 ; 144 ; 228	
	affection	38 ; 49 ; 63 ; 100 ; 109 ; 111 ; 119 ; 127 ; 146 ; 160 ; 173 ; 174 ; 179 ; 192 ; 217 ; 227 ; 245 ; 266 ; 275 ; 296 ;	147 ; 172 ; 198 ;	56 ; 73 ; 82 ; 171 ; 176 ; 257 ; 297 ; 295 ; 300	

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

140. tableau : bénéfices personnels dans la guerre, corpus contemporain pour adultes (version détaillée)

		enfant	animal	adulte
titres	apprentissage	A17 ;		A6 ; A13 ; A15 ; A20 ; A25 ; A29
	mixité sociale			A9
	gloire, prestige			A14 ; A21 ;
	liberté	A2		A16
	affection			A10 ; A23 ; A26 ; A8 ; A28 ; A30

141. tableau : bénéfices personnels dans la guerre, corpus ancien pour enfants (version détaillée)

		enfant	animal	adulte
titres	apprentissage	P14 ; P27 ; P24 ; P29 ; 166 ; 282	P19	P4
	mixité sociale	P22		
	gloire, prestige	P9 ; P20	P28 ; 77	P1 ; P2 ; P5 ; P11 ; P17
	liberté	P26		P7
	affection	P13 ; P15		P6

142. tableau : témoignage sur la guerre, corpus contemporain pour enfants (version détaillée)

		enfant	animal	adulte	inanimé
Expérience directe	de la mort	9 ; 10 ; 33 ; 38 ; 51 ; 59 ; 63 ; 85 ; 100 ; 111 ; 116 ; 141 ; 145 ; 146 ; 161 ; 166 ; 173 ; 174 ; 177 ; 178 ; 192 ; 200 ; 205 ; 237 ; 245 ; 248 ; 258 ; 266 ; 275 ; 279 ; 281 ; 282 ; 284 ; 296 ;	37 ; 39 . 77 ; 147 ; 189 ; 219	1 ; 8 ; 27 ; 32 ; 53 ; 56 ; 70 ; 73 ; 83 ; 90 ; 91 ; 107 ; 126 ; 144 ; 171 ; 176 ; 221 ; 228 ; 257 ; 270 ; 293 ; 300	190 ; 196
	à défaut, de destructions	4 ; 17 ; 120 ; 131 ; 142 ; 180 ; 195 ; 241 ; 265 ; 268 ; 292	151 ; 175	18 ; 97 ; 232	
Rencontre avec des combattants	ennemis	4 ; 5 ; 9 ; 10 ; 17 ; 33 ; 38 ; 42 ; 44 ; 51 ; 63 ; 68 ; 71 ; 85 ; 93 ; 95 ;	35 ; 37 ; 39 ; 77 ; 151 ; 172 ; 175 ; 189 ; 198 ; 219	1 ; 8 ; 14 ; 32 ; 53 ; 56 ; 58 ; 70 ; 73 ; 82 ; 90 ; 91 ; 97 ; 107 ;	190

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

		100 ; 105 ; 109 ; 116 ; 121 ; 134 ; 141 ; 146 ; 164 ; 166 ; 168 ; 173 ; 174 ; 177 ; 179 ; 180 ; 192 ; 200 ; 205 ; 207 ; 208 ; 209 ; 215 ; 241 ; 245 ; 248 ; 252 ; 258 ; 265 ; 266 ; 268 ; 275 ; 279 ; 282 ; 284 ; 281 ; 296		126 ; 139 ; 143 ; 144 ; 171 ; 176 ; 221 ; 257 ; 293 ; 295 ; 297	
	à défaut, amis	22 ; 23 ; 13 ; 59 ; 75 ; 108 ; 111 ; 119 ; 161 ; 162 ; 195 ; 217 ; 237	78	18 ; 209 ; 228 ; 270 ; 300	190
Capacité d'analyse des événements	incompré-hension	4 ; 22 ; 25 ; 67 ; 85 ; 92 ; 105 ; 109 ; 111 ; 131 ; 132 ; 141 ; 142 ; 145 ; 159 ; 162 ; 164 ; 174 ; 177 ; 179 ; 205 ; 209 ; 217 ; 248 ; 252 ; 256 ; 267 ; 292 ; 296	36 ; 45 ; 74 ; 78 ; 147 ; 151 ; 172 ; 189 ; 198 ; 211 ; 219	1 ; 8 ; 14 ; 27 ; 82 ; 83 ; 97 ; 232 ; 297 ; 300	190
	compré-hension	5 ; 9 ; 10 ; 17 ; 29 ; 30 ; 33 ; 38 ; 42 ; 44 ; 51 ; 59 ; 61 ; 63 ; 71 ; 75 ; 93 ; 95 ; 100 ; 116 ; 119 ; 121 ; 127 ; 134 ; 138 ; 146 ; 156 ; 160 ; 166 ; 168 ; 173 ; 178 ; 180 ; 192 ; 195 ; 200 ; 207 ; 208 ; 215 ; 225 ; 227 ; 229 ; 241 ; 245 ; 258 ; 259 ; 263 ; 265 ; 266 ; 268 : 275 ; 279 ; 281 ; 282 ; 284 ; 298	35 ; 37 ; 39 ; 77 ; 175	18 ; 32 ; 53 ; 56 ; 58 ; 70 ; 73 ; 90 ; 91 ; 107 ; 126 ; 139 ; 143 ; 144 ; 171 ; 176 ; 221 ; 228 ; 270 ; 288 ; 293 ; 295	196
aucun témoignage		49			

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

143. tableau : témoignage sur la guerre, corpus contemporain pour adultes (version détaillée)

		enfant	animal	adulte
Expérience directe	de la mort	A2 ; A4 ; A19 ; A24 ; A27		A6 ; A7 ; A9 ; A10 ; A12 ; A13 ; A14 ; A16 ; A18 ; A20 ; A23 ; A25 ; A28 ; A29 ; A30
	à défaut, des destructions	A17		
Rencontre avec des combattants	ennemis	A2 ; A4 ; A24 ; A27		A1 ; A26 ; A6 ; A7 ; A10 ; A13 ; A14 ; A18 ; A20 ; A25 ; A28 ; A29
	à défaut, amis	A17 ; A19		A1 ; A5 ; A15 ; A16 ; A21 ; A23 ; A30
Capacité d'analyse des événements	incompréhension	A19 ; A22 ; A24 ; A27		A8 ; A12
	compréhension	A2 ; A4 ; A17		A1 ; A26 ; A5 ; A6 ; A7 ; A9 ; A10 ; A3 ; A13 ; A14 ; A15 ; A16 ; A18 ; A20 ; A21 ; A23 ; A25 ; A28 ; A29 ; A30

144. tableau : témoignage sur la guerre, corpus ancien pour enfants (version détaillée)

		enfant	animal	adulte
Expérience directe	de la mort	P9 ; P24 ; P27 ; 166 ; 178 ; 282	P19 ; P26 ; P28 ; 77	P1 ; P2 : P4 ; P5 ; P6 ; P7 ; P11 ; P17
	à défaut, des destructions	P14 ; P20 ; P29		
Rencontre avec des combattants	ennemis	P9 ; P14 ; P20 ; P24 ; P27 ; 166 ; 282	P19 ; P26 ; P28 ; 77	P1 ; P2 ; P4 ; P5 ; P6 ; P7 ; P11 ; P17
	à défaut, amis	P22		
Capacité d'analyse des événements	incompréhension	P22 ; P29 ; 256 ; 267	P26 ; P28	
	compréhension	P9 ; P14 ; P15 ; P20 ; P24 ; P27 ; 166 ; 178 ; 282	P19 ; 77	P1 ; P2 ; P4 ; P5 ; P6 ; P7 ; P11 ; P17

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 3

Extrait de texte : la bagarre d'enfants

Tiré de (166) *La maison des quatre vents,* VIVIER Colette, [1945] Casterman, 2000, pp 156-7 *:*

Alors que les enfants jouent à organiser un réseau de Résistance, Michel dont le père est prisonnier en Allemagne est insulté dans la cour de l'école par Stéphane dont les parents collaborent avec les Allemands :

« Michel n'y tint plus.
- Sale espion, dit-il, les dents serrés ; si tu crois que nous ne savons pas ce que tu cherches !
Stéphane rougit violemment. Il cessa de sourire.
- Et après ? cria-t-il, et après ? Tenez, vous me dégoûtez tous, vous êtes trop bêtes avec vos tracts et tout le machinchouette ! Papa le dit bien !
- Oh ! fit Michel, ton père…
- Eh bien, et le tien ? Il est prisonnier, il n'y a pas de quoi en être fier, espèce… espèce de vaincu !
Il se tut brusquement, craignant d'avoir été trop loin, mais, comme personne ne lui répondait, il se remit lentement à sourire en se balançant d'un pied sur l'autre.
Ses camarades le regardaient. Ils sentaient confusément que c'était trop grave, que les mots ne suffisaient plus. Ils étouffaient de rage impuissante.
Soudain, Michel s'avança et décocha à Stéphane un coup de poing en pleine poitrine, un coup de poing si violent que l'autre tomba par terre, les jambes en l'air. Il tenta de se relever, mais Michel l'empoigna, et tous deux roulèrent ensemble sur le pavé de la cour.
Ah ! ce fut une belle bataille ! Les adversaires étaient de force égale, Michel plus vif, plus nerveux, Stéphane plus solide. Ils luttaient en silence et, en silence, les autres les observaient, avec une attention si passionnée qu'ils pouvaient à peine respirer. Seul le petit Barroux cria, à un moment, d'une voix suppliante :
- Oh ! gagne, Sellier, tâche de gagner !
Et chacun comprit qu'il avait raison, qu'il fallait que Michel l'emporte. Déjà Stéphane était tombé sur le dos, déjà ses épaules touchaient terre, lorsque la voix de M. Touron s'éleva derrière eux :
- Eh bien, que se passe-t-il ?
Les enfants ne bougèrent pas. Le maître se fraya un passage parmi eux et s'arrêta devant les combattants, toujours aux prises.
- Très bien, dit-il, je vous félicite ; vous aurez chacun un zéro de conduite, mes amis ! Allons, rentrez tous en classe, et en bon ordre, s'il vous plaît.
La file des écoliers s'ébranla. Michel s'attarda un instant pour rajuster son pull-over qui s'était déchiré dans le dos.
Le maître revint sur ses pas et mit sa main sur son épaule.
- Sellier, lui dit-il, je t'ai donné un zéro, et tu le méritais bien ; mais je comprends… (pp. 58-60). »

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 4

Le procès de la guerre

145. tableau : les cause de la guerre dans le corpus contemporain pour enfants

Guerre du moi	Guerre des princes	Guerre des peuples	Guerre économique	Guerre sans cause
27 ; 36 ; 37 ; 39 ; 78 ; 141 : 160 ; 173 ; 178 ; 198 ; 215 ; 248 ; 256 ; 258 ; 282	1 ; 8 ; 14 ; 17 ; 51 ; 56 ; 70 ; 85 ; 91 ; 93 ; 97 ; 100 ; 108 ; 120 ; 127 ; 134 ; 147 ; 156 ; 192 ; 207 ; 209 ; 225 ; 232 ; 259 ; 293	9 ; 29 ; 30 ; 32 ; 38 ; 53 ; 109 ; 116 ; 126 ; 172 ; 189 ; 190 ; 219 ; 237 ; 263 ; 270 ; 297	35 ; 59 ; 121 ; 143 ; 217 ; 267	4 ; 5 ; 10 ; 13 ; 18 ; 22 ; 23 ; 25 ; 42 ; 44 ; 49 ; 58 ; 61 ; 63 ; 33 ; 45 ; 67 ; 68 ; 71 ; 73 ; 74 ; 75 ; 77 ; 81 ; 82 ; 83 ; 87 ; 90 ; 92 ; 95 ; 105 ; 107 ; 111 ; 112 ; 119 ; 131 ; 132 ; 138 ; 139 ; 142 ; 144 ; 145 ; 146 ; 151 ; 159 ; 161 ; 162 ; 164 ; 166 ; 168 ; 171 ; 174 ; 175 ; 176 ; 177 ; 179 ; 180 ; 195 ; 196 ; 200 ; 205 ; 208 ; 211 ; 212 ; 221 ; 227 ; 228 ; 229 ; 241 ; 245 ; 252 ; 257 ; 265 ; 266 ; 268 ; 275 ; 279 ; 281 ; 284 ; 288 ; 292 ; 295 ; 296 ; 298 ; 299 ; 300

146. tableau : les causes de la guerre dans le corpus contemporain pour adultes

Guerre du moi	Guerre des princes	Guerre des peuples	Guerre économique	Guerre sans cause
A5 ; A11 ; A12 ; A14 ; A24 ; A25 ; A29	A15 ; A2 ; A10 ; A26 ; A30	A18 ; A28 ;		A1 ; A3 ; A4 ; A6 ; A7 ; A8 ; A9 ; A13 ; A16 ; A17 ; A19 ; A20 ; A21 ; A22 ; A23 ; A27

147. tableau : les causes de la guerre dans le corpus ancien pour enfants

Guerre du moi	Guerre des princes	Guerre des peuples	Guerre économique	Guerre sans cause
P9 ; P15 ; P19 ; 178 ; 256 ; 282	P13 ; P14 ; P24	P1 ; P5 ; P17 ; P20 ; P21 ; P25 ; P27 ; P 28	P4 ; P6 ; P26 ; 267	P2 ; P3 ; P7 ; P11 ; P12 ; P22 ; P29 ; 77 ; 166

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

148. tableau : les guerres sans cause par genre littéraire dans les trois échantillons (version détaillée)

genre littéraire	corpus ancien pour enfants	corpus contemporain pour enfants	corpus contemporain pour adultes
albums, contes	P22 ; P29 ; 77	4 ; 5 ; 13 ; 18 ; 25 ; 44 ; 45 ; 58 ; 74 ; 77 ; 82 ; 83 ; 87 ; 90 ; 105 ; 112 ; 132 ; 138 ; 139 ; 144 ; 151 ; 162 ; 164 ; 176 ; 195 ; 196 ; 205 ; 211 ; 212 ; 221 ; 281 ; 292 ; 295 ; 300	
romans, théâtre	P2 ; P3 ; P7 ; P11 ; P12 ; 166	10 ; 22 ; 23 ; 42 ; 49 ; 61 ; 63 ; 33 ; 67 ; 68 ; 71 ; 73 ; 75 ; 81 ; 92 ; 95 ; 107 ; 111 ; 119 ; 131 ; 142 ; 145 ; 146 ; 159 ; 161 ; 166 ; 168 ; 171 ; 174 ; 175 ; 177 ; 179 ; 180 ; 200 ; 208 ; 227 ; 228 ; 229 ; 241 ; 245 ; 252 ; 257 ; 265 ; 266 ; 268 ; 275 ; 279 ; 284 ; 288 ; 296 ; 298 ; 299	A1 ; A3 ; A4 ; A6 ; A7 ; A8 ; A9 ; A13 ; A16 ; A17 ; A19 ; A20 ; A21 ; A22 ; A23 ; A27 ;

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 5
la guerre en collections

149. tableau : tri du corpus contemporain pour la jeunesse par collections (version détaillée)

En nombre de livres				
Titres des collections	Identité des collections			Pas de collection repérée
	Lectorat par âge	Genre, registre, format	thème	34
Albums	13	13		
Mon bel oranger Mon histoire Vécu Histoires de vies Comme va la vie			15 (témoignage)	
Des enfants dans la guerre Les romans de la mémoire			2 (guerre)	
Les Ethniques			1 (cultures locales)	
Jeunesse	29			
Carré blanc			5 (problèmes dérangeants)	
Pirouette	1			
9-12 ans	1			
junior	31			
Gulliver	1			
Zanzibar		3		
Souris : histoire Voyage au temps de Passé composé Récits-histoire Histoire d'histoire Roman historique Les couleurs de l'histoire Cadet histoire et société			17 (histoire)	
Lecteurs En Herbe	1			
D'enfance	1			
Signe de piste			1 (scoutisme)	
Les petits rebelles Histoires d'ailleurs			6 (géopolitique)	
Petite poche	1			
Scripto	1			
J'accuse			1 (droits de l'homme)	
Benjamin	2			
Aventure		1		
récits		2		

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Je bouquine	2			
Neuf	7			
Romans illustrés		1		
Korrigan			1 (contes du monde)	
Archimède		3		
Autres mondes		2		
Tempo	3			
Les mondes imaginaires		1		
Les imaginaires		2		
science-fiction		1		
Aventure humaine		2		
Zeste		1		
Espace Nord Zone J			1 (littérature belge classique)	
Beaux livres		1		
romans		1		
Aventure fantastique		1		
cascade	7			
pastel		5		
poche		7		
Dix et plus	3			
Naïve traversées		1		
Plume en herbe	1			
lutin		1		
Grand angle	1			
cadet	3			
Heyoka jeunesse		3		
J'aime lire	4			
Pas comme les autres		1		
archipoche		1		
Création propre		1		
mouche	1			
Terre d'enfance	1			
Kid pocket	1			
Les petits Mijade		1		
Les uns et les autres	5			
Aventure héroïque		1		
Je bouquine	2			
Pleine lune	2			
Pirouettes et Roudoudous		1		
Roman du monde		1		
Histoires comme ça		1		
Les Fantastiques		1		
senior	4			
Lampe de poche	1			
théâtre		4		
aventures		2		

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Petite bibliothèque	1			
plume	1			
médium	1			
Les contes philosophiques		1		
Les p'tits intrépides		1		
tipik	1			
messagers		1		
Création jeunesse		1		
Roman		1		
facilire	1			
Z'azimut		1		
accents		1		
envol	2			
Du côté des petites filles			1 (féminisme)	
Page noire		1		
Côté court		1		
Souris noire		1		
Demi-lune	1			
300	**138**	**77**	**51**	**34**
Pourcentage du corpus	**46%**	**25,6%**	**17%**	**11,3%**

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 6

Guerres de positions

150. tableau : guerre et structure du récit dans le corpus contemporain pour la jeunesse (vesion détaillée)

Etapes du récit	initiale	complication	dynamique	résolution	finale
Profil du narrateur	héritier	surpris	héroïque	optimiste	pessimiste
Titres	10 ; 13 ; 17 ; 25 ; 30 ; 36 ; 39 ; 49 ; 63 ; 68 ; 73 ; 74 ; 81 ; 82 ; 87 ; 91 ; 93 ; 95 ; 97 ; 134 ; 145 ; 146 ; 164 ; 161 ; 171 ; 172 ; 175 ; 176 ; 180 ; 195 ; 200 ; 207 ; 211 ; 241 ; 248 ; 257 ; 258 ; 259 ; 263 ; 270 ; 279 ; 288 ; 292 ; 293 ; 295 ; 296 ; 299 ; 300	1 ; 4 ; 5 ; 8 ; 14 ; 18 ; 27 ; 29 ; 35 ; 37 ; 38 ; 45 ; 58 ; 67 ; 71 ; 78 ; 83 ; 90 ; 92 ; 105 ; 107 ; 111 ; 112 ; 120 ; 127 ; 132 ; 131 ; 138 ; 139 ; 141 ; 144 ; 151 ; 162 ; 174 ; 196 ; 198 ; 205 ; 212 ; 217 ; 219 ; 221 ; 227 ; 229 ; 232 ; 245 ; 252 ; 256 ; 267 ; 268 ; 275 ; 281 ; 282 ; 297	51 ; 70 ; 77 ; 108 ; 116 ; 121 ; 126 ; 142 ; 147 ; 166 ; 173 ; 192 ; 208 ; 209 ; 237 ; 266	9 ; 33 ; 44 ; 53 ; 56 ; 100 ; 119 ; 156 ; 160 ; 177 ; 179 ; 190 ; 215 ; 225 ; 228 ; 265 ; 284 ; 298	22 ; 23 ; 32 ; 42 ; 59 ; 61 ; 75 ; 85 ; 109 ; 143 ; 159 ; 168 ; 178 ; 189
total	48	53	16	18	14
% corpus	32,2%	35,5%	10,7%	12,2%	9,4%

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

151. Tableau : guerre et structure du récit dans le corpus contemporain pour adultes (version détaillée)

Etapes du récit	initiale	complication	dynamique	résolution	finale
Profil narrateur	héritier	surpris	héroïque	optimiste	pessimiste
Titre	A1 ; A2 ; A3 ; A26 ; A6 ; A7 ; A10 ; A11 ; A13 ; A14 ; A17 ; A18 ; A19 ; A21 ; A25 ;	A4 ; A9 ; A15 ; A20 ; A24 ; A29	A23 ;	A8 ; A16 ; A28 ; A30	A5 ; A12 ; A22 ; A27 ;
total	15	6	1	4	4
Pourcentage par rapport au corpus	50%	20%	3,3%	13,3%	13,3%

152. Tableau : guerre et structure du récit dans le corpus ancien pour enfants (version détaillée)

Etapes du récit	initiale	complication	dynamique	résolution	finale
Profil narrateur	héritier	surpris	héroïque	optimiste	pessimiste
Titre	P13 ; P15 ; P22 ; P24 ; P28	P4 ; P20 ; P21 ; P26 ; P 27 ; p29 ; 256 ; 267 ; 282	P1 ; P2 ; P3 ; P6 ; P9 ; P11 ; P12 ; P19 ; P17 ; P25 ; 77 ; 166	P5 ; P7 ; P14 ;	178
Total	5	9	12	3	1
Pourcentage par rapport au corpus	16,7%	30%	40%	10%	3,3%

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 7

Temporalités et focalisations

153. tableau : temporalités dans le corpus contemporain pour adultes

Procédé prédominant	Narration ultérieure	Narration simultanée
Pourcentage du corpus	60%	40%
titres	A1 ; A2 ; A6 ; A8 ; A9 ; A11 ; A12 ; A13 ; A15 ; A16 ; A19 ; A20 ; A22 ; A23 ; A25 ; A27 ; A28 ; A29	A3 ; A4 ; A5 ; A7 ; A10 ; A14 ; A17 ; A18 ; A21 ; A24 ; A26 ; A30

154. tableau : temporalités dans le corpus ancien pour enfants

Procédé prédominant	Narration ultérieure	Narration simultanée
Pourcentage du corpus	73,3%	26,7%
titres	P1 ; P3 ; P4 ; P5 ; P6 ; P7 ; P9 ; P13 ; P14 ; P15 ; P19 ; P20 ; P21 ; P22 ; P26 ; P27 ; P28 ; P29 ; 77 ; 166 ; 178 ; 267	P2 ; P11 ; P12 ; P17 ; P24 ; P25 ; 256 ;

155. tableau : focalisations dans le corpus contemporain pour enfants (version détaillée)

	il + focalisation zéro	Je + focalisation interne	il + focalisation interne	il + focalisation externe
Nombre titres	50	41	53	5
% corpus	33,5%	27,6%	35,5%	3,4%
titres	13 ; 14 ; 22 ; 23 ; 25 ; 27 ; 35 ; 38 ; 39 ; 45 ; 51 ; 56 ; 58 ; 73 ; 74 ; 77 ; 81 ; 82 ; 91 ; 107 ; 109 ; 116 ; 132 ; 134 ; 143 ; 144 ; 147 ; 156 ; 159 ; 173 ; 176 ; 198 ; 209 ; 215 ; 219 ; 221 ; 237 ; 252 ; 256 ; 263 ; 266 ; 267 ; 275 ; 279 ; 281 ; 282 ; 295 ; 297 ; 298 ; 300	36 ; 42 ; 49 ; 61 ; 63 ; 70 ; 71 ; 105 ; 111 ; 112 ; 119 ; 120 ; 127 ; 138 ; 142 ; 145 ; 151 ; 161 ; 162 ; 168 ; 172 ; 174 ; 175 ; 177 ; 178 ; 180 ; 192 ; 195 ; 196 ; 208 ; 217 ; 227 ; 228 ; 229 ; 245 ; 248 ; 257 ; 258 ; 268 ; 270 ; 299	4 ; 5 ; 9 ; 10 ; 17 ; 18 ; 29 ; 30 ; 32 ; 33 ; 37 ; 44 ; 53 ; 67 ; 68 ; 75 ; 78 ; 83 ; 85 ; 87 ; 90 ; 92 ; 93 ; 95 ; 100 ; 108 ; 121 ; 126 ; 131 ; 139 ; 141 ; 146 ; 160 ; 164 ; 166 ; 171 ; 179 ; 190 ; 200 ; 205 ; 207 ; 211 ; 212 ; 225 ; 232 ; 241 ; 259 ; 265 ; 284 ; 288 ; 292 ; 293 ; 296	1 ; 8 ; 59 ; 97 ; 189

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

156. tableau : focalisations dans le corpus contemporain pour adultes (version détaillée)

	il + focalisation zéro	Je + focalisation interne	il + focalisation interne	il + focalisation externe
Nombre de titres	16	9	4	1
% corpus	53,3%	30%	13,3%	3,4%
titres	A1 ; A2 ; A3 ; A5 ; A10 ; A12 ; A13 ; A14 ; A15 ; A18 ; A19 ; A20 ; A22 ; A23 ; A28 ; A30	A4 ; A6 ; A11 ; A17 ; A24 ; A25 ; A26 ; A27 ; A29	A8 ; A9 ; A16 ; A21 ;	A7

157. tableau : focalisations dans le corpus ancien pour enfants (version détaillée)

	il + focalisation zéro	Je + focalisation interne	il + focalisation interne	il + focalisation externe
Nombre de titres	22	4	3	1
% corpus	73,3%	13,3%	10%	3,4%
titres	P1 ; P2 ; P3 ; P5 ; P6 ; P7 ; P9 ; P11 ; P12 ; P13 ; P15 ; P17 ; P19 ; P20 ; P26 ; P27 ; P28 ; P29 ; 77 ; 256 ; 267 ; 282	P4 ; P14 ; P21 ; 178	P22 ; P24 ; 166	P25

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 8

Pratiques du titre

158. Le titre dans le corpus contemporain enfants guerre (version détaillée)

thématique v	formelle >	substantif isolé		groupe nominal	proposition
		avec ou sans déterminant	nom propre		
Désignatif - allusif	neutre	135		31 ; 37 ; 48 ; 62 ; 64 ; 70 ; 92 ; 93 ; 94 ; 95 ; 130 ; 180	30 ; 89 ; 111
	emphatique	14 ; 91		20 ; 47 ; 55 ; 60 ; 71 ; 75 ; 79 ; 96 ; 100 ; 116 ; 123 ; 138 ; 139 ; 153 ; 179 ; 187 ; 198 ; 205 ; 206 ; 214 ; 235 ; 246 ; 249 ; 250 ; 269 ; 274 ; 282	44 ; 72 ; 107 ; 253 ; 257 ; 260 ; 263
	diminutif			1 ; 22 ; 24 ; 27 ; 35 ; 39 ; 69 ; 77 ; 80 ; 82 ; 84 ; 88 ; 97 ; 98 ; 99 ; 110 ; 162 ; 174 ; 208 ; 210 ; 211 ; 284	2 ; 13 ; 112 ; 115 ; 136 ; 201 ; 213 ; 278 ; 300
	documentaire			3 ; 6 ; 16 ; 18 ; 21 ; 29 ; 34 ; 42 ; 43 ; 51 ; 52 ; 54 ; 66 ; 103 ; 117 ; 125 ; 126 ; 133 ; 146 ; 171 ; 173 ; 176 ; 197 ; 199 ; 200 ; 231 ; 237 ; 245 ; 258 ; 289 ; 290 ; 294	
digressif	neutre	90	4 ; 5 ; 9 ; 10 ; 158 ; 251 ; 297	7 ; 25 ; 26 ; 40 ; 41 ; 45 ; 49 ; 58 ; 59 ; 63 ; 65 ; 68 ; 74 ; 81 ; 85 ; 119 ; 120 ; 127 ; 131 ; 144 ; 151 ; 156 ; 157 ; 159 ; 169 ; 178 ; 189 ; 190 ; 191 ; 194 ; 203 ; 220 ; 221 ; 222 ; 232 ; 240 ; 247 ; 248 ; 265 ; 275 ; 285 ; 296	23 ; 33 ; 46 ; 60
	emphatique	32 ; 104 ; 149 ; 236 ; 288 ; 291	15 ; 102 ; 124 ; 164	11 ; 12 ; 19 ; 28 ; 36 ; 38 ; 50 ; 53 ; 56 ; 57 ; 67 ; 73 ; 76 ; 83 ; 87 ; 109 ; 121 ; 128 ; 129 ; 132 ; 134 ; 137 ; 140 ; 141 ; 142 ; 145 ; 147 ; 148 ; 150 ; 152 ; 154 ; 160 ; 161 ; 163 ; 165 ; 167 ; 168 ; 170 ; 182 ; 183 ; 184 ; 185 ; 186 ; 188 ; 192 ; 202 ; 204 ; 215 ; 216 ; 224 ; 225 ; 226 ; 227 ; 228 ; 233 ; 238 ; 239 ; 241 ; 242 ; 243 ; 244 ; 254 ; 255 ; 256 ; 259 ; 262 ; 266 ; 268 ; 271 ; 272 ; 276 ; 277 ; 279 ; 280 ; 281 ; 283 ; 287 ; 293 ; 298	105 ; 106 ; 113 ; 193 ; 195 ; 217 ; 223 ; 229 ; 234 ; 273 ; 295
	diminutif	252	17	8 ; 78 ; 86 ; 118 ; 122 ; 143 ; 155 ; 166 ; 172 ; 175 ; 177 ; 181 ; 196 ; 207 ; 209 ; 212 ; 218 ; 219 ; 261 ; 264 ; 267 ; 270 ; 286 ; 292 ; 299	101 ; 108 ; 114 ; 230

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

159. Le titre dans le corpus contemporain enfants guerre (version synthétique)

thématique v	formelle >	Substantif isolé		groupe nominal	proposition	totaux	
		avec ou sans déterminant	nom propre				
Désignatif - allusif	neutre	1		12	3	16	115 (38,3%)
	emphatique	2		27	7	36 (12%)	
	diminutif			22	9	31 (10,3%)	
	documentaire			32		32 (10,7%)	
digressif	neutre	1	7	42	4	54 (18%)	185 (61,7%)
	emphatique	6	4	79 (26,3%)	11	100 (30%)	
	diminutif	1	1	25	4	31 (10,3%)	
Total		11	12	239 (79,7%)	38 (12,7%)	300	
Total		23 (7,7%)					

160. Le titre dans le corpus contemporain enfants maladie (version détaillée)

thématique v	formelle >	substantif isolé		groupe nominal	proposition
		avec ou sans déterminant	nom propre		
Désignatif - allusif	neutre				49
	emphatique				42
	diminutif			10 ; 23 ; 31 ; 76 ; 81	6 ; 18 ; 24 ; 25 ; 28 ; 34 ; 46 ; 48 ; 52 ; 53 ; 59 ; 65 ; 66
	documentaire	26		2 ; 13 ; 14 ; 16 ; 41 ; 72	7 ; 32 ; 39 ; 47 ; 60 ; 67
digressif	neutre			4 ; 8 ; 15 ; 30 ; 43 ; 44 ; 55 ; 78 ; 80 ; 87	35 ; 38 ; 70
	emphatique	69		1 ; 5 ; 11 ; 20 ; 21 ; 22 ; 29 ; 33 ; 40 ; 51 ; 57 ; 63 ; 75 ; 82 ; 83 ; 84 ; 86 ; 88	19 ; 27 ; 36 ; 37 ; 45 ; 50 ; 73 ; 74 ; 77
	diminutif	17		3 ; 9 ; 54 ; 56 ; 58 ; 62 ; 64 ; 71	12 ; 61 ; 68 ; 79 ; 85

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

161. Le titre dans le corpus contemporain enfants maladie (version synthétique)

thématique v	formelle >	substantif isolé		groupe nominal	proposition	totaux	
		avec ou sans déterminant	nom propre				
Désignatif - allusif	neutre				1	1	33 (37,5%)
	emphatique				1	1	
	diminutif			5	13	18 (20,4%)	
	documentaire	1		6	6	13	
digressif	neutre			10	3	13	55 (62,5%)
	emphatique	1		18	9	28 (31,8%)	
	diminutif	1		8	5	14	
Total		3		47 (53,4%)	38 (43,2%)	88 (100%)	
Total		3 (3,4%)					

162. Le titre dans le corpus contemporain enfants lecture (version détaillée)

thématique v	formelle >	substantif isolé		groupe nominal	proposition
		avec ou sans déterminant	nom propre		
Désignatif - allusif	neutre			1 ; 33 ; 50	21 ; 27 ; 56 ; 68
	emphatique	72		4 ; 34 ; 36 ; 41 ; 19 ; 59 ; 76 ; 77	3 ; 6 ; 7 ; 35 ; 37 ; 38 ; 40
	diminutif			12 ; 45 ; 63 ; 67	14 ; 25 ; 26 ; 32 ; 39 ; 57 ; 61 ; 64 ; 69
	documentaire				
digressif	neutre	24	51	20 ; 43 ; 47 ; 65	8 ; 13 ; 81
	emphatique	18		2 ; 5 ; 9 ; 22 ; 23 ; 29 ; 30 ; 31 ; 42 ; 44 ; 54 ; 55 ; 58 ; 60 ; 70 ; 73 ; 78	74 ; 75 ; 79 ; 80
	diminutif			11 ; 16 ; 19 ; 52 ; 62 ; 66 ; 71	10 ; 15 ; 17 ; 28 ; 46 ; 48 ; 53

163. Le titre dans le corpus contemporain enfants lecture (version synthétique)

thématique v	formelle >	substantif isolé		groupe nominal	proposition	totaux	
		avec ou sans déterminant	nom propre				
Désignatif - allusif	neutre			3	4	7	36 (44,4%)
	emphatique	1		8	7	16	
	diminutif			4	9	13	
	documentaire						
digressif	neutre	1	1	4	3	9	45 (55,6%)
	emphatique	1		17	4	22 (27,1%)	
	diminutif			7	7	14	
Total		3	1	43 (53%)	34 (42%)	81	
Total		4 (5%)					

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

164. Le titre dans le corpus contemporain adultes guerre (version détaillée)

thématique v	formelle >	substantif isolé		groupe nominal	proposition
		avec ou sans déterminant	nom propre		
Désignatif - allusif	neutre			A15	
	emphatique	A8 ; A20 ; A30		A14 ; A19 ; A27	
	diminutif	A25			
	documentaire			A16 ; A4 ; A28	A1
digressif	neutre			A3 ; A9 ; A11 ; A12 ; A13 ; A23 ; A29	
	emphatique	A6		A2 ; A5 ; A18 ; A22 ; A24 ; A26	
	diminutif	A7		A17 ; A21	A10

165. Le titre dans le corpus contemporain adultes guerre (version synthétique)

thématique v	formelle >	substantif isolé		groupe nominal	proposition	totaux	
		avec ou sans déterminant	nom propre				
Désignatif - allusif	neutre			1		1	12 (40%)
	emphatique	3		3		6	
	diminutif	1				1	
	documentaire			3	1	4	
digressif	neutre			7		7	18 (60%)
	emphatique	1		6		7	
	diminutif	1		2	1	4	
Total		6		22 (73,3%)	2 (6,7%)	30	
Total		6 (20%)					

166. Le titre dans le corpus ancien enfants guerre (version détaillée)

thématique v	formelle >	substantif isolé		groupe nominal	proposition
		avec ou sans déterminant	nom propre		
Désignatif - allusif	neutre				
	emphatique			P2 ; P4 ; P5 ; P6 ; P7 ; P15 ; 282	
	diminutif			77	
	documentaire			P3 ; P12 ; P13 ; P17 ; P19 ; P21 ; P25 ; P28	P11
digressif	neutre			P1 ; 178	
	emphatique		P9	P14 ; 256 ; P24 ; P26 ; P29	P22
	diminutif			166 ; P20 ; P27 ; P30	

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

167. Le titre dans le corpus ancien enfants guerre (version synthétique)

thématique v	formelle >	substantif isolé		groupe nominal	proposition	totaux	
		avec ou sans déterminant	nom propre				
Désignatif - allusif	neutre						17 (56,7%)
	emphatique			7		7	
	diminutif			1		1	
	documentaire			8	1	9 (30%)	
digressif	neutre			2		2	13 (43,3%)
	emphatique		1	5	1	7	
	diminutif			4		4	
Total				27 (90%)	2	30	
Total		1					

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 9

Composer avec la violence

168. Tableau : exposition textuelle de la violence dans le livre contemporain pour la jeunesse (version détaillée)

violence	atténuée	transposée	tue	surexposée
albums contes	1 ; 5 ; 8 ; 14 ; 18 ; 25 ; 32 ; 36 ; 38 ; 45 ; 51 ; 58 ; 74 ; 77 ; 78 ; 82 ; 83 ; 91 ; 97 ; 105 ; 108 ; 112 ; 121 ; 132 ; 138 ; 139 ; 143 ; 151 ; 160 ; 162 ; 164 ; 176 ; 189 ; 190 ; 195 ; 196 ; 198 ; 209 ; 219 ; 221 ; 225 ; 232 ; 259 ; 281 ; 292 ; 295 ; 300	4 ; 13 ; 39 ; 205 ; 270	87 ; 211 ; 297	27 ; 90
romans théâtre	22 ; 23 ; 29 ; 30 ; 35 ; 49 ; 59 ; 63 ; 67 ; 70 ; 71 ; 73 ; 81 ; 85 ; 92 ; 93 ; 95 ; 100 ; 109 ; 116 ; 120 ; 126 ; 131 ; 134 ; 142 ; 144 ; 145 ; 146 ; 147 ; 156 ; 159 ; 161 ; 166 ; 172 ; 173 ; 174 ; 175 ; 178 ; 179 ; 180 ; 192 ; 208 ; 215 ; 217 ; 227 ; 229 ; 237 ; 241 ; 245 ; 248 ; 256 ; 257 ; 258 ; 263 ; 266 ; 267 ; 268 ; 275 ; 282 ; 284 ; 288	10 ; 33 ; 44 ; 111 ; 252	17 ; 37 ; 61 ; 68 ; 168 ; 127 ; 207 ; 265 ; 299	9 ; 42 ; 53 ; 56 ; 75 ; 107 ; 119 ; 141 ; 171 ; 177 ; 200 ; 228 ; 279 ; 293 ; 296 ; 298

169. Tableau : exposition textuelle de la violence dans les livres contemporains pour adultes (version détaillée)

violence	atténuée	transposée	tue	surexposée
romans	A2 ; A3 ; A4 ; A5 ; A10 ; A11 ; A12 ; A13 ; A16 ; A18 ; A20 ; A21 ; A23 ; A26 ; A27 ; A28	A17 ; A19 ; A22 ; A29	A6 ; A25	A1 ; A7 ; A8 ; A9 ; A14 ; A15 ; A24 ; A30

170. Tableau : exposition textuelle de la violence dans les livres anciens pour la jeunesse (version détaillée)

violence	atténuée	transposée	tue	surexposée
albums contes	P19 ; P21 ; P22 ; P25 ; P27 ; P28 ; 77 ; 267	P26 ; P29		P20
romans théâtre	P1 ; P2 ; P3 ; P6 ; P7 ; P9 ; P11 ; P12 ; P13 ; P14 ; P15 ; P17 ; 166 ; 178 ; 256 ; 282	P24		P4 ; P5

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

171. Tableau : exposition visuelle de la violence dans le livre contemporain pour la jeunesse (version détaillée)

violence	atténuée	transposée	tue	surexposée
albums contes	14 ; 18 ; 58 ; 82 ; 83 ; 91 ; 97 ; 105 ; 108 ; 112 ; 121 ; 139 ; 143 ; 162 ; 176 ; 189 ; 195 ; 209 ; 232 ; 281 ; 292 ; 295	32 ; 144 ; 198 ; 211 ; 219 ; 221 ; 259 ; 270 ; 297 ;	1 ; 78 ; 138	5 ; 8 ; 27 ; 51 ; 77 ; 164 ; 190 ; 196
romans théâtre	68 ; 131 ; 166 ;	282 ; 293 ;		177 ;

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 10

Entretiens

1. Tableau des informateurs

N° et genre	Age	profession	formation	Expérience en littérature de jeunesse	Date de l'entretien
1F	+30	prescripteur associatif	non connue	++	19/11/08
2H	+ 50	prescripteur associatif	gestion	++++	16/09/08
3F	+50	prescripteur public	documentation	+++	01/04/08
4H	+50	directeur de collection	histoire	++++	20/02/09
5H	+40	auteur	enseignement	++++	14/09/09
6H	+50	directeur d'école	enseignement	++++	19/03/09
7F	+20	directeur d'école	enseignement	+	13/03/09
8F	+40	directeur d'école	enseignement	++++	15/03/09
9H	+50	directeur d'école	enseignement	++++	09/03/09
10F	+30	directeur d'école	enseignement	+++	6/03/09 27/04/09 12/06/09
11F	+40	auteur	enseignement	++++	11/02/09
12F	+80	prescripteur associatif	histoire	+++++	20/01/10
13F	+60	auteur	études littéraires	++++	15/06/10
14H	+60	illustrateur et enseignant	arts plastiques	+++++	16/10/07
15F	+40	illustrateur	arts plastiques	+++++	26/10/07
16H	+50	enseignant et formateur de formateurs	enseignement	+++++	16/02/11
17H	+50	enseignant et auteur-illustrateur	enseignement	+++	28-29/10/10
18F	+50	auteur	tourisme	+++++	27/03/06
19H	+50	auteur	études littéraires	++++	24/08/06
20H	+50	illustrateur	communication graphique	+++++	04/04/06
21H	+50	éditeur	études littéraires	+++++	05/12/06
22F	+60	Enseignant et formateur de formateurs	études littéraires	+++++	04/04/07
23F	+50	Prescripteur public	non connue	++++	25/06/08
24F	+40	Formateur de formateurs	non connue	++++	05/07/08

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

2. Transcription des entretiens avec l'informateur 17H (28 et 29/10/10)

[1er entretien le 28]

- *Vous avez plus de 40 ans et vous êtes auteur-illustrateur pour la jeunesse. En quelle année avez-vous publié votre premier livre et combien en avez-vous publié depuis ?*
- En 2006. Pour la jeunessse, j'en ai publié… 5. En fait, bon, on peut mettre 6 parce que le 6e est arrivé chez l'éditeur. Je fais partie des gens qui entrent par la petite porte et qui, petit à petit, bon…il y a des choses qui se font. Là je travaille surtout avec WWW éditions qui est un éditeur indépendant certes, mais qui fonctionne depuis 11 ans maintenant, qui vend beaucoup de BD, enfin quelqu'un qui tourne. Bon, en plus c'est un ami, donc… Là j'ai rendez-vous avec un éditeur parisien qui fait du théâtre jeunesse. Maintenant il y a des portes qui s'ouvrent.
- *Combien de livres avez-vous illustrés ?*
- En réalité tous. Parce que les illustrations de couverture, c'est moi qui les fais à chaque fois. Il n'y a qu'un seul de mes romans qui ait des illustrations intérieures. Là, le livre qui va sortir, a été sélectionné sur maquette pour le prix XX, c'est le salon du livre de jeunessse de ZZ. Un très très chouette salon, on y était l'an dernier. Et quand on a appris que le thème de l'année suivante allait être la musique, avec mon éditeur on s'est regardé. Je venais de lui proposer un album sur le thème de la musique et il m'avait dit OK, mais ce ne sera pas avant l'an prochain. On a été les voir, on leur en a parlé et ils ont dit 'Vous pouvez nous envoyer la maquette, il n'y a pas de souci'. Il a été sélectionné et ça a accéléré la publication. Il faut savoir saisir les occasions.
- *Quels thèmes principaux avez-vous traité dans vos livres ?*
- La musique, mais c'est aussi, dans mon album TT, la tolérance, le respect de l'autre. Et entre enfants, au niveau des enfants. La raison en est simple, comme je suis enseignant et que j'adore mon métier, ce sont des thèmes qui me touchent beaucoup. J'aime en parler aux enfants, en étant compréhensible, sans être trop compliqué, mais en mettant le doigt là où ça fait mal. J'ai aussi écrit deux romans de genre fantastique. Il y a un thème, ça peut paraître surprenant, mais c'est la réincarnation.
- *C'est plus* fantasy *ou plus fantastique ?*
- Fantastique. Avec des situations qui commencent dans le réel vers des choses beaucoup moins réelles on va dire. Avec des mondes parallèles… C'étaient les premières choses que j'avais envie d'écrire. Maintenant je me dirige plus sur des thèmes… des thèmes plus… simples. Enfin, plus simples, façon de parler. Enfin, plus évidents quoi. Comme la musique, comme ce que je viens de dire avant, les relations entre enfants. Plus ça va et plus je m'adresse à des enfants plus jeunes. Au départ, c'était plutôt ados, et maintenant ça descend 6-7 ans, à partir de 6-7 ans. Moi, ça me dérange beaucoup ces histoires de tranches d'âge. MMM qui est la directrice du salon de ZZ est tout à fait d'accord avec moi. Elle, c'est une conseillère pédagogique au départ. C'est très difficile de mettre sur une couverture… Moi, je veux bien mettre 'à partir de'.
- *Vous avez conçu un album illustré sur la guerre qui n'a pas été publié. Quand l'avez-vous terminé ?*
- Une bonne question. Ca doit faire environ un an et demi, deux ans. En fait, quand je me lance dans un projet, c'est pas fulgurant, mais presque. On dit qu'il faut pas, mais ça dépend comment on fonctionne. Je prends mon temps, mais en fait, il faut que ça jette.
- *A combien d'éditeurs l'avez-vous proposé ? Comment ont-ils réagi ?*

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- Heu… Je pourrais encore le proposer à d'autres éditeurs. J'ai pas forcément fait le tour. J'ai dû le proposer à une dizaine d'éditeurs, je crois.
- *Vous l'avez envoyé à plusieurs en même temps ?*
- Ah oui. En général, je les envoie en simultané. Le souci, c'est la maquette, parce que c'est pas mal de frais. Donc j'avais fait une maquette, mais en A5. Donc j'ai envoyé ça avec une lettre de présentation. Et puis, je l'ai envoyé avec une petite fiche auteur. Bon ça, c'est pas obligatoire. Bon, pour moi, c'est un texte… c'est un texte un peu coup de poing quand même. Il a effrayé pas mal les éditeurs.
- *Vous avez le sentiment qu'ils ont été effrayés ?*
- Oui, au niveau du rapport… du rapport texte-image. Parce que… pour moi, l'histoire… enfin c'est surtout le problème palestinien. Il m'a toujours touché, mais depuis adolescent, depuis très très… très très tôt. Ca m'a toujours fait très mal, parce que … j'ai compris. Enfin j'ai eu envie de comprendre, puis après j'ai compris que en réalité il y avait un formatage des enfants dès leur plus jeune âge, que ce soit d'un côté ou de l'autre, palestinien ou israélien, enfin c'est surtout palestinien, à la haine. A la haine quoi. A la lutte contre une injustice qui paraît évidente quoi. Je me rappelle que les premiers enfants que j'ai vus avec des armes, en habits de soldats, c'étaient des reportages de télévision sur la bande de Gaza et autres quoi. Et ça, ça m'avait tellement marqué que c'était resté dans un coin de moi-même. Et donc quand j'ai eu l'idée de faire ça, ça m'est venu tout de suite. Mais je ne voulais pas faire… quelque chose de… enfin pas un récit quoi. Parce que déjà je ne me sentais pas capable et puis ensuite il aurait fallu que je fasse une enquête avant. Or j'avais déjà des images en tête, des choses plus immédiates quoi. Bon ensuite, les images, j'ai tout de suite eu envie de faire par rapport à un ressenti corporel. Un ressenti corporel avant d'aboutir à quelque chose de plus général quoi. Et donc, au niveau des éditeurs, il y a des éditeurs qui ont… il y en a plusieurs qui… il y en a un que j'aime beaucoup. Si vous voulez, la genèse, j'ai toujours été attiré par les livres d'art. bon, il y a les livres d'art et puis il y a aussi les livres d'artistes. Cette idée du livre d'artiste m'a poussé à l'envoyer à des éditeurs… il y en a un que vous connaissez sans doute, ce sont les éditions VV .
- *Oui, oui.*
- Voilà qui font des livres… Enfin moi, j'aime beaucoup, beaucoup, beaucoup. Et eux, ils m'ont répondu… j'ai eu une très belle réponse, en m'expliquant que le texte les a beaucoup touchés, vraiment. Par contre, les illustrations beaucoup moins. Ils ont été un peu choqués et voila. Ils trouvaient que c'était un peu trop tranché… à la hache quoi. Après il y a aussi une histoire de goût, bien sûr. Des fois on reçoit des refus… vous savez, des lettres vite faites quoi. Alors que là, c'était très clair. C'était clair que le texte les avait beaucoup touchés, mais que au niveau des illustrations, ça les touchait moins.
- *Est-ce qu'ils vous ont proposé de confier l'illustration à un autre et de garder le texte ?*
- Alors non, ils ne l'ont pas fait et je pense savoir pourquoi. C'est une toute petite structure quand même… ils n'ont peut-être pas… Mais c'est vrai qu'ils font ça. Je sais pas.
- *Est-ce que vous, vous auriez accepté ?*
- [silence] …Ah ! …Comme ça, à brule-pourpoint, oui. C'est vrai que ça n'aurait pas forcément été possible. Oui parce que … parce que au niveau du texte, c'est un texte qui est assez poétique. Parce que j'ai recherché… Oui, je crois que ça aurait été possible.
- *Vous avez eu d'autres réactions d'éditeurs un peu personnalisées sur cet album ?*

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- Je l'ai proposé à CCC, le directeur de WWWéditions. Il m'a tout de suite dit 'Non, ah non, ça ne me plaît pas'.
- *Vous le connaissez bien. Il vous a dit un peu plus pourquoi ?*
- Lui, c'est le graphisme. C'est pareil, c'est le graphisme. Bon, je pense qu'il y a une autre raison aussi, c'est que … avec moi, il y a un certain type de travail que je lui donne et ça, il ne voit pas où il aurait pu le caser. La ligne éditoriale, les collections. C'était clair qu'il ne savait pas du tout où il aurait pu le mettre.
- *Avec lui, vous avez déjà publié de l'illustration ?*
- Oui. Mais justement, c'est complètement différent. Elles sont moins… ah, comment dire ? Elles sont plus enfantines. Lui il préfère se concentrer sur l'enfance. Je veux dire c'est l'enfance, cet album, mais… je veux dire… lui, il le voit pas dans ça. Son truc, c'est livres jeunesse, BD familiales…
- *C'est le thème qui l'arrêtait ou vraiment le traitement de l'image ?*
- D'après ce qu'il m'a dit, c'est le traitement de l'image.
- *Un traitement de l'image qui lui paraissait trop dur pour des enfants ?*
- Voila.
- *Et dans votre album sur la musique, le traitement de l'image ne l'a pas gêné du tout ?*
- Ah, non, non, non. Lui, il m'a parlé au niveau du graphisme. Il a employé ce mot-là. Il a dit le graphisme ne me plaît pas. Mais je pense que le texte l'a un peu… l'a un peu ennuyé, dans le sens que ça ne correspondait pas à la ligne éditoriale. Je l'ai envoyé aussi à l'Ecole des loisirs, parce qu'en général, ils me mettent toujours un petit mot manuscrit. Ceci dit ça ne correspond pas du tout avec ce qu'ils font.
- *Certains éditeurs vous ont-ils donné des conseils de réaménagement de l'album ?*
- Non. Attendez, j'ai une pochette où je mets toutes mes réponses…Ca, c'est la réponse de VV. Ils m'avaient mis 'merci de m'avoir envoyé ce manuscrit. Très beau texte, sensible et juste, mais le format n'est pas le nôtre. Nous éditons des livres très graphiques avec des textes courts. J'aurais peut-être rendu la dernière page très morale plus légère. Mais l'idée est excellente. Vous devriez peut-être envoyer le texte seul à des maisons comme l'Ecole des loisirs ou Gallimard. Les dessins ne sont pas de la même qualité que le texte. Très bonne chance.' Voila. Là j'ai la réponse de BB. Non, c'est la réponse toute faite, toute propre, toute bête. Je l'ai envoyé à GG. Ils m'ont fait une réponse classique aussi.
- *Vous enseignez en CM1. Quand vous avez créé cet album, vous pensiez à des lecteurs de cet âge ?*
- Oui, CM1 et un peu collège. Moi, je connais des professeurs qui n'osent plus utiliser l'album au collège, parce qu'ils trouvent que c'est trop réducteur. C'est dommage.
- *Quelle a été pour vous l'idée de départ de cet album ? Etait-ce une phrase ou une image visuelle qui vous ait venu en premier ?*
- Je crois que c'est un reportage sur les enfants palestiniens et je me suis dit je ne vais pas partir du conflit pour arriver aux enfants, mais je vais partir des enfants pour arriver au conflit. C'est pour ça que je pars d'illustrations en gros plans.
- *Et quelle est la première chose que vous avez mise sur le papier, une phrase, un dessin ?*
- C'est le texte. J'ai tout de suite choisi la vue, l'odorat… les sens. Puis j'ai écrit par rapport à ça. J'ai d'abord écrit tout le texte avant de passer à l'illustration proprement dite. Mais j'avais rapidement fait un *storyboard*, pour avoir des idées pour le texte. Je pense que j'ai mis des croquis avant même d'avoir complètement fini le texte. Je ne sais plus trop. Mais j'ai un dossier aussi… Ah oui. Au tout départ, avant d'écrire le texte, j'avais écrit 'idée de faire un zoom inverse en partant de l'enfant vers la scène finale. Un enfant témoin de la guerre.' J'avais écrit aussi 'ne pas situer

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

géographiquement, ni visuellement.' J'avais fait une fiche bristol avec le début du texte. « N°1 mes yeux sont des planètes…. » et sur la page d'en face « Mais… » J'avais déjà l'idée d'une correspondance. J'avais prévu des doubles-pages sans texte.

- *Puis vous y avez renoncé ?*
- Par contre, au niveau des dessins, il y avait déjà les papiers qui bouchent les yeux… C'était déjà là. Ah, là, c'est amusant. Je retrouve une feuille. C'est la toute première feuille. Ben oui, au départ, je n'étais pas axé sur la guerre en fait. Voilà 'mon corps. Mon corps est un monde…' Ben oui, au départ, je voulais écrire un livre sur les sensations. Et puis en fait, en écrivant ça, c'est la période où j'ai vu le reportage… Après avoir écrit ça et je me suis dit 'Ben, tiens, je vais mêler ces deux choses'. Mêler les sensations et puis cette affaire sur la guerre. La guerre et le corps, c'est horrible. Encore plus un corps d'enfant.
- *Combien de temps avez-vous mis pour composer cet album ?*
- Environ quatre mois, je crois. Trois ou quatre mois.
- *Quand avez-vous choisi d'écrire l'histoire à la première personne du singulier ?*
- Tout de suite. Ceci dit, c'est normal, puisque je voulais parler des sensations.
- *C'était un choix possible. Mais vous auriez pu tout aussi bien dire 'il', non ? Quelle personne avez-vous choisi pour vos autres albums ? pour vos romans ?*
- Laissez-moi réfléchir… Dans mes autres albums, le narrateur dit 'je'. Aussi. Pour les romans, je ne sais plus. Attendez. Ah, c'est drôle ! En fait, c'est tout le temps 'je'. Sauf pour le premier. C'est un roman fantastique. Là j'utilise 'il'. Encore que. Vous allez rire. Chaque fois que le personnage a des réminiscences de sa vie passée, je suis repassé à la première personne du singulier !
- *Avez-vous essayé d'écrire cette histoire au passé ?*
- En fait j'y ai renoncé très vite. Parce que je ne voulais pas alourdir le texte. Vous comprenez, c'est un texte poétique. C'est déjà assez difficile comme ça. Au passé, ça aurait été encore moins accessible.
- *Aviez-vous eu d'autres idées de titre pour cet album ?*
- Oui, mais c'était déjà des jeux de mots sur le même terme que le titre actuel.
- *Dans votre histoire, il n'y a que trois personnages, un enfant, sa mère et un tank. Aviez-vous envisagé de peupler davantage votre scénario ?*
- Non, je ne voulais pas d'autres personnages. Le tank, c'est un symbole en fait. La mère… il fallait bien qu'il y ait une mère…
- *C'est quand même un choix un peu paradoxal. La guerre, c'est quand même une activité collective après tout. Vous, vous avez choisi d'en faire une sorte de huis clos…*
- Oui, parce que, dans mon histoire… Comment dire ? … l'enfant, eh bien c'est un enfant-victime. Ce n'est pas un enfant-soldat, si vous voyez ce que je veux dire…

[2e entretien le 29]

- *Hier nous avons évoqué ensemble le fait qu'il n'y avait que trois personnages…*
- C'est quand même un choix, parce que je ne suis pas parti de l'idée de LA [forte accentuation] guerre, de la guerre en général, mais je suis parti de l'enfant-victime quoi. Donc au départ, je ne partais même pas de trois personnes, je partais d'une seule personne. C'est pour ça que je suis resté ensuite au niveau de l'enfant. C'est la dénonciation du conflit comme une autre.
- *Vous aviez le sentiment qu'en centralisant le récit sur un seul enfant, on percevrait mieux le traumatisme vécu par les enfants victimes de guerres ?*

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- C'est exactement ce que j'ai voulu faire passer. Généralement on ne détaille pas, on ne fait pas de différence avec les adultes victimes de guerres. Alors que c'est quand même pire, j'ai envie de dire.
- *Dans l'album, l'enfant-héros n'est pas nommé, ce qui est rare en littérature pour la jeunesse. Aviez-vous envisagé qu'il puisse avoir un nom ?*
- Non, je me souviens que j'avais jamais envisagé de lui donner un nom ! Non, parce que d'un point de vue géographique, quand on regarde les illustrations, on voit que cela se situe dans le désert… donc on pense un peu à la Palestine, mais comme on peut penser à l'Afghanistan, comme on peut penser à d'autres conflits. Dans ce cas précis, je me suis dit que le nommer, ce serait forcément nommer le conflit quoi. Je me suis posé un peu la question au départ, mais elle a vite été éludée. C'est pour reprendre un peu la forme du documentaire, vous voyez ce que je veux dire, même s'il y a des documentaires où l'on nomme les gens… Là on dénomme d'une certaine manière quelque chose de général…
- *Dans cet album, vous usez beaucoup de gros plans sur les visages. Est-ce que c'est quelque chose que vous avez pratiqué dans vos deux autres albums ?*
- Non, pas du tout. Au contraire. Dans le premier, c'est l'inverse. Les personnages principaux sont des enfants et ils sont toujours vus de dos. Là le texte se suffit à lui-même. Dans le texte, il y a des prénoms… C'est très précis. Dans le deuxième album, la question ne se pose pas parce que le seul humain que l'on voit, c'est un vieux monsieur à la fin. Là, on ne voit qu'une partie de son visage, en gros plan aussi.
- *L'histoire se passe dans une zone désertique et comporte de nombreuses allusions, textuelles et visuelles, à la sécheresse, la chaleur et à la valeur de l'eau. Pourtant, à un moment, l'enfant se compare à un chêne séculaire, solidement enraciné, et sur lequel les tempêtes s'éreintent en vain.*
- Vous avez un exemple exact du fait qu'il n'y a pas de prénom, pas de localisation.
- *Le chêne, en effet, n'est pas un arbre du désert. Donc on a des références géographiques et climatiques qui sont très brouillées. J'ai eu l'impression que c'était une image très forte pour vous, l'image du chêne.*
- Ah oui !
- *Avez-vous des souvenirs littéraires ou cinématographiques où l'on pourrait retrouver cette image du chêne et de la tempête ?*
- Oui, j'habite un village qui s'appelle QQ et QQ, cela signifie le chêne. J'ai toujours été marqué par certains arbres. Notamment, nous avons une forêt qui n'est pas très loin et qui est la forêt de Crécy. Au niveau de l'histoire de France, la fameuse histoire de Crécy, c'était bien là. Dans cette forêt, il y a des arbres remarquables. Alors il y a ça… Mais c'est intéressant ce que vous me dîtes, parce que, quand j'y pense, il y a encore d'autres images qui me reviennent… des souvenirs d'enfance… pour moi, l'arbre, c'est le symbole de la puissance, mais la puissance muette. J'ai pas trop d'images de films, mais au niveau des livres, il y a un album qui s'appelle *Ouragan* de David Wiesner. Il y a un arbre qui tombe dans le jardin des enfants. Et eux, au lieu de prendre la chose au tragique, en font leur terrain de jeu. En fait ce qui me revient, ce sont plus des images au niveau du vécu qu'au niveau des lectures. Il y en a sans doute, mais, si vous voulez, il faudrait que je cherche…
- *Et le fait d'associer la tempête à la guerre ?*
- Ah oui, il y a la violence. Mais là, évidemment, j'oppose la violence naturelle de la tempête avec la guerre. Dans l'album, c'est une note positive. L'enfant résiste à la tempête. Ca s'oppose complètement à la violence voulue par les hommes, une violence négative.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

- *Mais dans l'album, je n'ai pas perçu que vous fassiez une différence entre les deux … C'est une association rapide, mais je n'ai pas eu l'impression que vous les mettiez en contradiction …*
- Alors après, le but c'était que le lecteur le fasse. Après, c'est vrai qu'au niveau du texte, je le reprends là… je pense à la puissance de l'enfant, à la puissance du chêne… je voulais présenter l'enfant comme résistant que ce soit contre une force naturelle ou humaine…
- *Dans votre scénario, le jeune enfant est victime de la peur et voit sa maison détruite. Mais il n'est pas physiquement atteint. Avez-vous envisagé qu'il puisse être blessé ou tué ?*
- Dans l'illustration, si vous voulez, quand je parle du geyser, je représente son bras et son vêtement déchirés… Dans le texte, il est clair que j'en reste au symbole. J'ai voulu garder une certaine intégrité physique. C'est pas une question d'embellir les choses. C'est une question de symbole qui est là, justement… Ca j'avoue que j'y ai pas.. . enfin, si, au niveau de … le voir blessé… Par contre au niveau de savoir de le faire qu'il meurt… j'ai pas particulièrement pensé.
- *Dans l'album, à votre avis, quelles sont les illustrations qui sont les plus violentes ?*
- … Ah, les plus violentes… Eh bien, j'ai envie de dire… y'en a une, c'est celle avec 'ma tête, ma tête reprend tout cela et le malaxe pour en faire une pâte de vie'…
- *Je n'ai pas l'album sous les yeux, je ne m'en souviens plus exactement. Vous pouvez me décrire l'image ?*
- On voit le crâne de l'enfant… Elle a un cadrage particulier, puisqu'on voit de haut et puis au lieu de voir les cheveux de l'enfant, il y a comme une sorte de ruban rouge et blanc, un peu comme du rubalise, et à l'intérieur, il y a un batteur, et tout autour, il y a de très grosses gouttes comme des gouttes de sueur, comme des gouttes qui s'échappent… Et ça, finalement, c'est quand même assez violent.
- *Et là, vous dîtes, quelles sont les couleurs dominantes de l'image ?*
- Ah bien, il y a du jaune et du bleu qu'on retrouve sur toutes les images, mais il y a ce qui a remplacé le crâne, du rouge et du blanc, comme du rubalise si vous voulez. Moi, si vous voulez, j'ai voulu associer le plus possible la violence avec des couleurs vives, opposer les couleurs. On retrouve beaucoup le bleu et le jaune.
- *L'opposition jaune-bleu vous paraît violente ?*
- Ah non, pas du tout, non. La violence, elle n'est pas du tout là. Ce sont les couleurs du contexte, la nature, le désert. Elles s'opposent aux autres couleurs vives.
- *Vous connaissez certainement des albums pour la jeunesse sur le thème de la guerre. Pourriez-vous m'en citer trois que vous avez particulièrement aimés ?*
- Alors il y en a un qui m'a toujours beaucoup frappé, c'est *La rédaction*. Je l'adore, très très riche, à tous points de vue. Y'a aussi, c'est pour beaucoup plus petits, mais y'a aussi… *L'autobiographie… L'autobiographie…*
- L'autobiographie d'un ours en peluche ?
- Oui ! Ce que j'aime, c'est le témoignage des objets au niveau de la guerre, de la souffrance, c'est vraiment très bien… Et puis il y a … y'en a un que j'aime bien aussi… oui, c'est un album… qui s'appelle… qui s'appelle *Zappe la guerre*. J'aime beaucoup aussi.
- *Pourriez-vous en citer trois que vous avez détestés ?*
- Ouf ! Faut que ça me revienne… parfois y a des BD qui me plaisent pas toujours… mais les titres… non… non. Vous savez, je fais partie de ces gens qui, lorsqu'il faut intervenir pour soigner un enfant qui s'est blessé, y a pas de soucis. Mais regarder des images de violence gratuitement… ça me met dans un état, mais terrible quoi…

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 11

Liste des tableaux

1. Tableau : format de catégorisation des protagonistes 76
2. Tableau : évolution du fonds de la Joie par les livres 85
3. Tableau : rythme de création de maisons d'éditions en France 85
4. tableau : genres littéraires et origine des 149 ouvrages retenus pour l'analyse détaillée du contenu du corpus jeunesse contemporain 86
5. Tableau : structuration de la prescription 89
6. Tableau : comparaison des repérages thématiques visibles (extrait n°1) 94
7. Tableau : comparaison des repérages thématiques visibles (extrait n°2) 94
8. Tableau : comparaison des repérages thématiques visibles (extrait n°3) 94
9. Tableau : choix isolés des prescripteurs 98
10. Tableau : caractéristiques des livres plébiscités 102
11. Tableau : La guerre rééditée 1900 – 2007 120
12. Tableau : les rééditions du journal d'Anne Franck 121
13. Tableau : bilan chronologique des rééditions de la guerre 122
14. Tableau : Ephémères publications du temps de guerre 122
15. Tableau : longévité des ouvrages libérés du droit d'auteur 122
16. Tableau : Rééditions à succès (1) 123
17. Tableau : Rééditions à succès (2) 123
18. Tableau : rééditions d'auteurs prestigieux venus de la littérature pour adultes 125
19. Tableau : rééditions des auteurs de jeunesse prestigieux 126
20. Tableau : statut du livre de jeunesse pour le lecteur-auteur nostalgique 132
21. Tableau : âge évoqué par le lecteur-auteur nostalgique 132
22. Tableau : genre littéraire évoqué par le lecteur-auteur nostalgique 132
23. Tableau : qualités du livre selon le lecteur-auteur nostalgique (1) 133
24. Tableau : qualités du livre selon le lecteur-auteur nostalgique (2) 133
25. Tableau : relecture par l'adulte du livre aimé dans l'enfance 134
26. Tableau : influence des lectures enfantines sur la création de l'adulte 135
27. Tableau : expérience guerrière contemporaine de l'enfance des auteurs 142
28. Tableau : guerres représentées dans le corpus jeunesse 143
29. Tableau : guerres représentées dans le corpus adultes 143
30. Tableau : confrontation des trois chronologies (1) 144
31. Tableau : confrontation des trois chronologies (2) 144
32. Tableau : confrontation des trois chronologies (3) 145
33. Tableau : centres d'intérêt des auteurs, enfants de l'Entre-deux-Guerres et de la Seconde Guerre mondiale 145
34. Tableau : centres d'intérêt des 175 auteurs, enfants de la guerre froide et de la décolonisation 147
35. Tableau : intérêt pour les guerres contemporaines 149
36. tableau : synthèse des traumatismes (en nombre de titres) 161
37. tableau : caractéristiques des ouvrages privilégiant les traumatismes physiques 162
38. tableau : nature du protagoniste principal dans le corpus jeunesse contemporain (version synthétique) 166
39. tableau : fonction du protagoniste principal dans le corpus jeunesse contemporain (version synthétique) 167

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

40. tableau : nature et fonction du protagoniste dans le corpus contemporain pour adultes (version synthétique) 167
41. tableau : nature et fonction du protagoniste dans le corpus ancien pour enfants (version synthétique) 167
42. tableau : synthèse des traumatismes (en nombre de titres) 169
43. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour la jeunesse : la mort.. 170
44. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour adultes : la mort..... 170
45. tableau : les traumatismes dans la fiction ancienne pour la jeunesse : la mort 170
46. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour adultes : les privations 173
47. tableau : les traumatismes dans la fiction ancienne pour la jeunesse : les privations . 174
48. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour la jeunesse : les privations 174
49. tableau : thème des privations affectant les enfants et seconde guerre mondiale dans les livres contemporains pour enfants..... 175
50. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour adultes : le deuil 176
51. tableau : les traumatismes dans la fiction ancienne pour la jeunesse : le deuil..... 176
52. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour la jeunesse : le deuil . 177
53. tableau : deuil de l'enfant et système pathétique dans le corpus contemporain pour la jeunesse (en nombre de titres) 178
54. tableau : évolution des bénéfices à la guerre 181
55. tableau : la gloire dans les trois échantillons 182
56. tableau : l'affection dans les trois échantillons 183
57. tableau : l'apprentissage dans les trois échantillons 183
58. tableau : aucun bénéfice personnel procuré par la guerre, corpus contemporain pour enfants (version détaillée) 185
59. tableau : aucun bénéfice personnel procuré par la guerre, corpus contemporain pour adultes (version détaillée)..... 185
60. tableau : aucun bénéfice personnel procuré par la guerre, corpus ancien pour enfants (version détaillée) 186
61. tableau : témoignage sur la guerre, expérience directe de la mort dans les trois échantillons..... 187
62. tableau : témoignage sur la guerre, rencontre avec des combattants ennemis dans les trois échantillons 189
63. tableau : témoignage sur la guerre, capacité d'analyse des événements dans les trois échantillons..... 190
64. tableau : la mixité sociale dans les trois échantillons 192
65. tableau : les cause de la guerre dans le corpus contemporain pour enfants 206
66. tableau : les guerres sans cause dans les trois échantillons 206
67. tableau : les guerres sans cause par genre littéraire dans les trois échantillons (version synthétique) 206
68. tableau : les guerres du moi dans les trois échantillons..... 218
69. tableau : les guerres des princes dans les trois échantillons 224
70. tableau : les guerres des peuples dans les trois échantillons 231
71. tableau : les guerres économiques dans les trois échantillons..... 235
72. tableau : hiérarchie des causes de guerre dans les trois échantillons 236
73. tableau : l'ironie dans les trois échantillons 240
74. tableau : ironie et discours dans les trois échantillons..... 241
75. tableau : ironie et innocence dans les trois échantillons..... 248
76. tableau : ironie et action dans les trois échantillons 249

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

77. tableau : ironie et peur dans les trois échantillons 252
78. tableau : ironie et dignité dans les trois échantillons 254
79. tableau : ironie et douleur dans les trois échantillons 256
80. tableau : la part du rire dans les récits sur la Shoah dans le corpus contemporain restreint pour enfants 257
81. tableau : la datation du rire dans les récits pour l'enfance sur la Shoah 259
82. tableau : définition actuelle des collections en édition jeunesse 267
83. tableau : tri du corpus contemporain pour la jeunesse par collections (version synthétique) 268
84. tableau : collections à vocation historique dans le corpus jeunesse contemporain 270
85. tableau : collections à vocation géopolitique dans le corpus jeunesse contemporain . 270
86. tableau : approches de la guerre en littérature de jeunesse 1 275
87. tableau : contextualisation des cultures de guerre adultes 276
88. tableau : approches de la guerre en littérature de jeunesse 2 276
89. tableau : les 15 éditeurs spécialistes de la guerre et leurs pratiques d'intraduction 276
90. tableau : comparaison des taux d'importation selon les thèmes 278
91. tableau : intraductions adultes sur le thème de la guerre 278
92. tableau : les 15 traducteurs les plus impliqués 279
93. tableau : intraductions de l'anglais en littérature jeunesse 280
94. tableau : livres pour adultes et pour enfants face à l'anglais 280
95. tableau : intraductions hors de l'anglais 281
96. tableau : ouverture aux littératures migrantes 282
97. tableau : intraductions directes ou indirectes 282
98. tableau : domination du triangle des pays riches 283
99. tableau : livres et conflits indigènes 283
100. tableau : répartition linguistique des acquisitions de droits en France 285
101. tableau : guerre et structure du récit dans le corpus contemporain pour la jeunesse (vesion synthétique) 302
102. tableau : évolution du narrateur héroïque à travers les trois corpora 302
103. tableau : évolution du narrateur surpris à travers les trois corpora 303
104. tableau : évolution du narrateur optimiste à travers les trois corpora 304
105. tableau : évolution du narrateur pessimiste à travers les trois corpora 304
106. tableau : évolution du narrateur héritier à travers les trois corpora 304
107. tableau : narrations ultérieure et simultanée dans le corpus contemporain pour la jeunesse. 320
108. tableau : traduction et point de vue narratif dans le corpus contemporain pour la jeunesse 321
109. tableau : focalisations dans les trois corpora (en pourcentages) 322
110. tableau : positions prioritaires des narrateurs dans le corpus contemporain pour la jeunesse 336
111. tableau : positions prioritaires des narrateurs dans le corpus contemporain pour adultes 336
112. Tableau : outils descriptifs du titre 340
113. Le groupe nominal dans le titre 341
114. La proposition dans le titre 341
115. Le substantif isolé dans le titre 342
116. Une tendance générale aux titres digressifs 344
117. Les titres documentaires 344
118. Les titres descriptifs emphatiques et diminutifs 345

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

119. Tableau : 'boche' dans les livres sur les deux conflits mondiaux du corpus ancien pour enfants 350
120. Tableau : 'boche' dans les livres sur les deux conflits mondiaux du corpus contemporain pour adultes 353
121. Tableau : 'boche' dans les livres sur les deux conflits mondiaux du corpus contemporain pour enfants 358
122. Tableau : 'boche' dans les livres sur les deux conflits mondiaux 359
123. Tableau : exposition textuelle de la violence dans le livre contemporain pour la jeunesse (version synthétique)..... 398
124. Tableau : exposition textuelle de la violence dans les trois corpora (version synthétique) 398
125. Tableau : vitesse et distance dans le texte de guerre 405
126. Tableau : exposition visuelle de la violence dans le livre contemporain pour la jeunesse (version synthétique) 424
127. Tableau : exposition visuelle de la violence dans les deux corpora pour enfants (version synthétique) 425
128. Tableau : euphémisation de la violence dans le texte et l'image 425
129. Tableau : la violence tue dans le texte et l'image..... 425
130. Tableau : vitesse et distance dans l'image de guerre 431
131. Tableau : comparaison détaillée des repérages thématiques visibles..... 459
132. tableau : nature et fonction du protagoniste principal dans le corpus jeunesse contemporain (version détaillée avec numéros d'ordre dans le corpus) 462
133. tableau : nature et fonction du protagoniste dans le corpus contemporain pour adultes (version détaillée)..... 463
134. tableau : nature et fonction du protagoniste dans le corpus ancien pour enfants (version détaillée) 463
135. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour la jeunesse (version détaillée) 463
136. tableau : les traumatismes dans la fiction contemporaine pour les adultes (version détaillée) 464
137. tableau : les traumatismes dans la fiction ancienne pour la jeunesse (version détaillée) 465
138. tableau : bénéfices personnels dans la guerre, corpus contemporain pour enfants (version détaillée)..... 465
139. tableau : bénéfices personnels dans la guerre, corpus contemporain pour adultes (version détaillée)..... 466
140. tableau : bénéfices personnels dans la guerre, corpus ancien pour enfants (version détaillée) 466
141. tableau : témoignage sur la guerre, corpus contemporain pour enfants (version détaillée) 466
142. tableau : témoignage sur la guerre, corpus contemporain pour adultes (version détaillée) 468
143. tableau : témoignage sur la guerre, corpus ancien pour enfants (version détaillée).... 468
144. tableau : les cause de la guerre dans le corpus contemporain pour enfants 470
145. tableau : les causes de la guerre dans le corpus contemporain pour adultes 470
146. tableau : les causes de la guerre dans le corpus ancien pour enfants 470
147. tableau : les guerres sans cause par genre littéraire dans les trois échantillons (version détaillée) 471
148. tableau : tri du corpus contemporain pour la jeunesse par collections (version détaillée) 472

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

149. tableau : guerre et structure du récit dans le corpus contemporain pour la jeunesse (vesion détaillée) 475
150. Tableau : guerre et structure du récit dans le corpus contemporain pour adultes (version détaillée) 476
151. Tableau : guerre et structure du récit dans le corpus ancien pour enfants (version détaillée) 476
152. tableau : temporalités dans le corpus contemporain pour adultes 477
153. tableau : temporalités dans le corpus ancien pour enfants 477
154. tableau : focalisations dans le corpus contemporain pour enfants (version détaillée) 477
155. tableau : focalisations dans le corpus contemporain pour adultes (version détaillée). 478
156. tableau : focalisations dans le corpus ancien pour enfants (version détaillée) 478
157. Le titre dans le corpus contemporain enfants guerre (version détaillée) 479
158. Le titre dans le corpus contemporain enfants guerre (version synthétique) 480
159. Le titre dans le corpus contemporain enfants maladie (version détaillée) 480
160. Le titre dans le corpus contemporain enfants maladie (version synthétique) 481
161. Le titre dans le corpus contemporain enfants lecture (version détaillée) 481
162. Le titre dans le corpus contemporain enfants lecture (version synthétique) 481
163. Le titre dans le corpus contemporain adultes guerre (version détaillée) 482
164. Le titre dans le corpus contemporain adultes guerre (version synthétique) 482
165. Le titre dans le corpus ancien enfants guerre (version détaillée) 482
166. Le titre dans le corpus ancien enfants guerre (version synthétique) 483
167. Tableau : exposition textuelle de la violence dans le livre contemporain pour la jeunesse (version détaillée) 484
168. Tableau : exposition textuelle de la violence dans les livres contemporains pour adultes (version détaillée) 484
169. Tableau : exposition textuelle de la violence dans les livres anciens pour la jeunesse (version détaillée) 484
170. Tableau : exposition visuelle de la violence dans le livre contemporain pour la jeunesse (version détaillée) 485

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Annexe 12

Liste des figures et illustrations

1. La construction des intentions de l'artiste selon M. Baxandall 30
2. La gestion des directives par l'artiste et la conception de l'œuvre 30
3. La réception de l'œuvre par le grand public 31
4. La réception de l'œuvre par les experts 31
5. Les contraintes pesant sur l'illustrateur 34
6. Les intentions de l'illustrateur : conformisme 35
7. Les intentions de l'illustrateur : innovation 35
8. Les intentions de l'illustrateur : rénovation 36
9. La conception de l'œuvre éditée 36
10. La conception de l'œuvre éditée, selon les discours de promotion 37
11. La convergence des prescriptions 97
12. (8) Am stram gram 245
13. Tensions entre nostalgie du conteur et innovation dans les valeurs explicites du livre de guerre pour enfants 260
14. La désignation de l'ennemi, les termes du problème 347
15. (32) *Champion*, pages intérieures 354
16. Le cercle chromatique de Johannes Itten 361
17. Exemples de gris colorés dans un manuel de peinture grand public : 362
18. Intensité des contrastes colorés (du plus au moins vif) : 363
19. (14) *Bataille*, couverture et page intérieure 366
20. (35) *La charge de la brigade des souris*, couverture 367
21. (108) *Ils voient rouge*, couverture 367
22. (209) *Le petit royaume*, couverture 367
23. (221) *Pommes de terre*, pages intérieures 368
24. (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous*, pages intérieures 368
25. (P29) *Six petits enfants et treize étoiles* (page intérieure) 368
26. *Vivement l'armistice*, Jacques Tardi 369
27. (P28) *Avec les poilus, Maman la soupe et son chat Ratu*, page intérieure 370
28. (257) *Les soldats qui ne voulaient plus se faire la guerre*, couverture 370
29. (100) *Guerre secrète*, couverture 371
30. (295) *Viva la liberté !*, pages intérieures 371
31. (151) *Le loup rouge*, page 25 371
32. (176) *Midi pile, l'Algérie*, couverture 372
33. (5) *Aissata et Tatihou*, page intérieure 372
34. (112) *Je fais un oiseau pour la paix*, page intérieure 372
35. (68) *Entre les lignes*, couverture 373
36. (82) *Le gâteau de paix*, page intérieure 373
37. (293) *La vengeance d'Arnaud*, couverture 374
38. (198) *Le palefroi*, pages intérieures 374
39. (1)*10 petits soldats*, couverture 376
40. (205) *Le petit garçon étoile*, pages intérieures 376
41. (297) *Wahid*, pages intérieures 376
42. (164) *Madassa*, pages intérieures 377
43. (270) *Le tricycle de Shinishi*, pages intérieures 377
44. la conception de l'œuvre éditée 379

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

45. (93) *La guerre d'Olivier*, couverture 379
46. (189) *Noirs et blancs*, pages intérieures 379
47. (78) *Flon-Flon et Musette*, page intérieure 380
48. (4) *Abou*, pages intérieures 380
49. (4) *Abou*, analyse d'un jaune 381
50. (4) *Abou*, analyse d'un orange 381
51. (4) *Abou*, analyse d'un noir 381
52. (9) *Anaka*, couverture. 381
53. (17) *Béquille*, pourcentages du jaune dans les couleurs de la couverture 382
54. (177) *Le mioche*, pages intérieures 382
55. (161) *Lucien chez les as*, couverture 382
56. (217) Pinok et Barbie, détail de la page 49 383
57. (P21) *La bête est morte, la guerre mondiale chez les animaux*, page intérieure. 383
58. Réputation chromatique de l'affiche de guerre (1) 384
59. Réputation chromatique de l'affiche de guerre (2) 385
60. La triade mise à distance dans la bande dessinée pour adultes 385
61. (190) *Le nuage bleu*, page intérieure et béret type ONU 386
62. (190) *Le nuage bleu*, pages intérieures 387
63. (91) *La guerre*, couverture 387
64. (162) *Lulu et la Grande Guerre*, pages intérieures 388
65. (51) *Dans les pas de Guillaume le Conquérant*, pages intérieures 388
66. (121) *Le joyeux requiem*, pages intérieures 388
67. (164) *Madassa*, pages intérieures 389
68. (90) *Grand-père*, pages intérieures et couverture 389
69. (32) *Champion*, couverture et pages intérieures 390
70. (144) *L'horizon bleu*, pages 6-8-14-28-31-43-65 391
71. les intentions de l'illustrateur en proie à la nostalgie du conteur 394
72. Représentation de l'animal dans l'alimentation 397
73. (162) *Lulu et la Grande Guerre*, pages intérieures 426
74. 144 *L'horizon bleu,* page intérieure 427
75. 144 *L'horizon bleu,* page intérieure 427
76. (5) *Aïssata et Tatihou*, page intérieure 427
77. (8) *Am stram gram* 428
78. (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous*, page intérieure, détail 428
79. (14) *Bataille*, pages intérieures et image transformée 432
80. (97) *La guerre des cloches*, page intérieure 432
81. (189) *Noirs et blancs*, pages intérieures 432
82. (68) *Entre les lignes*, couverture et image transformée 433
83. (143) *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous*, pages intérieures et image transformée 433
84. (151) *Le loup rouge*, pages intérieures 434
85. (162) *Lulu et la Grande Guerre*, pages intérieures 434
86. (166) *La maison des Quatre* Vents, page 156 avec lignes de direction 435
87. (82) *Le gâteau de paix : recette pour des jours meilleurs*, pages intérieures 435
88. (121) *Le joyeux requiem*, pages intérieures 436
89. (209) *Le petit royaume*, page intérieure 436
90. (295) *Viva la liberté !*, pages intérieures 436
91. (P19) *Asfer et Sato chez les F.F.I*, page intérieure 437
92. (P9) *Maroussia*, pages 145 et 177 437
93. (P27) *Patapoufs et Filifers*, page 97 438

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

94. (32) *Champion*, pages intérieures et mise en évidence des lignes de force 439
95. (144) *L'horizon bleu*, pages intérieures..... 439
96. (198) *Le palefroi*, pages intérieures et *La bataille de San Romano*, panneau des Offices, Florence. 440
97. (211) *Le petit soldat qui cherchait la guerre*, page intérieure 440
98. (219) *Plumes et prises de bec*, page intérieure..... 441
99. (221) *Pommes de terre*, détail de page intérieure..... 441
100. (293) La vengeance d'Arnaud, couverture..... 441
101. (297) *Wahid*, pages intérieures..... 442
102. Pages intérieures de (P28) *Avec les poilus, Maman la soupe et son chat Ratu* et (P24) *Jean sans pain* 442
103. Couvertures de (P2*) La colonne fantôme* et de *(*P3) *Coups de main en Crète*..... 443
104. (P7) *Langelot agent secret*, page 247..... 443
105. (1) *10 petits soldats*, pages intérieures 444
106. (78) *Flon-Flon et Musette*, pages 19-21-23 445
107. (138) *L'étoile d'Erika*, page intérieure..... 446
108. *Trains du soir* de Paul Delvaux..... 446
109. (P7) *Langelot agent secret*, page 234..... 447
110. (5) *Aïssata et Tatihou*, page intérieure 448
111. (27) *Le calumet de la paix*, page intérieure..... 448
112. (164) *Madassa*, pages intérieures..... 448
113. (8) *Am stram gram*, pages intérieures 449
114. (51) *Dans les pas de Guillaume le Conquérant*, pages 34-37..... 449
115. (P21) *La bête est morte, la guerre mondiale chez les animaux*, pages intérieures 450

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Bibliographies

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Corpus jeunesse contemporain sur la guerre

Les ouvrages sont classés dans l'ordre alphabétique des titres. Les 149 ouvrages pris en compte pour l'analyse détaillée du contenu sont suivis d'une croix.

1. *10 petits soldats,* RAPAPORT Gilles, Circonflexe, 2002. x
2. *A chacun sa guerre,* CHIEL Deborah, Hachette, 1995.
3. *A Paris, sous l'occupation,* HASSAN Yaël, ill HOFFMANN Ginette, Casterman, 2000.
4. *Abou,* FAILEVIC Jeanne, ill GIREL Stéphane, Père Castor Flammarion, 2004. x
5. *Aïssata et Tatihou,* SAUVARD Jocelyne, ill CYTRYN Daniela, Sorbier, 2007. x
6. *Alger : un enfant dans la tourmente,* MELLER-SAID Line, Raphaël, 2001.
7. *Alija et son chien,* HEFFERMAN John, ill McLEAN Andrew, Les 400 coups, 2006.
8. *Am stram gram,* BOURRE Martine, Didier jeunesse, 2002. x
9. *Anaka,* TOMASI Tanguy, Ibis rouge jeunesse, 2005. x
10. *Anya,* MOPURGO Michael, ill ROZIER-GAUDRIAULT, Gallimard jeunesse, 1992. x
11. *Aux portes de l'Orientie,* BEAULIEU Alain, Québec Amérique jeunesse, 2005.
12. *Avalanche le terrible,* LE THANH Taï-Marc, ill NOUHEN Elodie, Gautier-Languereau, 2005.
13. *Baraquement 18, lit 22 : que la fête commence !* WILD Margaret, ill VIVAS Julie, Casterman, 1991. x
14. *Bataille,* BATTUT Eric, Autrement jeunesse, 2000. x
15. *Beowulf,* MORPURGO Michael, ill FOREMEN Michael, Gallimard jeunesse, 2007.
16. *Berlin, les enfants de la guerre,* TOUPET Louis Armand, ill HENRIOT Jean, Milan, 1992.
17. *Béquille,* HARTLING Peter, Pocket 1997. x
18. *La bibliothécaire de Bassora : une histoire vraie,* WINTER Jeannette, Gallimard, 2005. x
19. *La bille magique,* HO Minfong, Pocket, 1997.
20. *Bleu : chien soleil des tranchées,* BOUSQUET Patrick, ill AGOSTO Stephan, Serpenoise, 1999.
21. *Les bleus et les gris : les aventures de Pete Breakfast,* CAMUS William, Librairie générale française, 1984.
22. *La guerre d'Eliane,* BARBEAU Philippe, Syros jeunesse [1998], 2006. x
23. *Bonne nuit, monsieur Tom,* MAGORIAN Michelle, ill KANG Johanna, Gallimard, 1994. x
24. *La bombe du général,* CARMI Eugenio, Grasset jeunesse, 1989.
25. *Bouche cousue,* BIGOT Gigi, MATEO Pepito, ill GIREL Stephan, Didier jeunesse, 2001. x
26. *Le buveur de pluie,* DIALLO Boubacar, ill VERNETTE Véronique, Ganndal, 2004.
27. *Le calumet de la paix,* FRANCOIS David, ill FRANCOIS André, Lo Païs, 2002. x
28. *La caravane de l'espoir,* VIGUIE Gérard, ill FLOM Frédéric et FAVREAU Luc, Signe de piste, 1987.
29. *Le cavalier irlandais,* ESCUDIE René, ill GIBOULET François, Michalon jeunesse, 2003.x
30. *C'était juste après la guerre...,* GIORDA, Pocket, 1998. x
31. *Champ de mines,* MENS Yann, Magnier, 2005.
32. *Champion,* RAPAPORT Gilles, Circonflexe, 2005. x
33. *Chante, Luna,* BOUCHET (du) Paule, Gallimard jeunesse, 2004. x
34. *Le chardon tchétchène. Sous le rouleau compresseur russe,* BINET Laurence, Syros, 2003.
35. *La charge de la brigade des souris,* STONE Bernard, ill ROSS Tony, Gallimard, 1980. x
36. *Le chat de Bethléem,* FOREMAN Michael, Kaléidoscope, 2000. x
37. *Cheval de guerre,* MORPURGO Michael, PLACE François, Gallimard jeunesse, 2004. x
38. *Cheval-soleil,* LABBE Anne, Hachette jeunesse, 2001. x

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

39. *Le chien, le général et les oiseaux : une fable,* GUERRA Tonino, adapt RUDMAN Anita, d'après un film d'animation de NIELSEN Francis, ill BARKHIN Sergueï, décors CLERC Patrice, Seuil jeunesse, 2003. x
40. *Chroniques de mon pays,* FARIAS Juan, ill RUANO Alfonso, La joie de lire, 1996.
41. *Le cœur des gorilles,* BLANCHET Philippe, Les 400 coups, 2006.
42. *La colombe de Gaza,* CLINTON Cathryn, Milan, 2005. x
43. *Les colombes du Liban : un roman,* LAGABRIELLE Michèle, ill ARNO, Bayard, 1992.
44. *Compte les étoiles,* LOWRY Lois, L'école des loisirs, 2001. x
45. *Comme le loup blanc,* BATTUT Eric, Autrement jeunesse, 2002. x
46. *Comme on respire,* BENAMEUR Jeanne, Magnier, 2003.
47. *Les conquérants,* McKEE David, Kaléidoscope, 2004.
48. *Contes de guerre,* NOSAKA Akiyuki, ill BESSON Olivier, Seuil, 2003.
49. *Coup de foudre,* GILLOT Laurence, Bayard jeunesse, 2001. x
50. *La dame blanche,* GAGNON Cécile, L'Isatis, 2006.
51. *Dans les pas de Guillaume le Conquérant,* CERISIER Emmanuel, L'école des loisirs, 2007. x
52. *Dans Paris occupé : journal d'Hélène Pitrou, 1940-1945,* BOUCHET (du) Paule, Gallimard jeunesse, 2005.
53. *Danseurs de lumière,* LORIENT Frédérique, Mango, 2006. x
54. *De Jérusalem à Neve Shalom,* CADIER Florence, ill VOGEL Nathaele, Syros, 2004.
55. *La déesse de la guerre,* MERLE Claude, Bayard, 2003.
56. *Le dernier des elfes,* LAMBERT Christophe, Bayard, 2003. x
57. *Le dernier géant,* LEGARDINIER Gilles, J'ai lu jeunesse, 2002.
58. *Le diamant de grand-père,* JITTA Cesesi Josephus, Bayard, 2006. x
59. *La double vie de Figgis,* WESTALL Robert, Hachette jeunesse, 1995. x
60. *En direct de la guerre,* VIAU Emmanuel, Fleurus, 2005.
61. *Les enfants aussi,* LEFEVRE Laurence, KORB Liliane, ill MALLART Bruno, Hachette, 1995. x
62. *Les enfants de la guerre : roman,* LACQ Gilles, Labor, 2006.
63. *Les enfants de la lune,* COLIN Fabrice, Mango, 2001. x
64. *Les enfants-soldats,* DEFOSSEZ Jean-Marie, Michalon, 2004.
65. *Enna, fille du feu,* HALE Shannon, Pocket, 2006.
66. *Entre deux rives : Noël 43,* ROUMIGUIERE Cécile, ill FORTIER Natali, Gautier-Languereau, 2006.
67. *Entre deux saisons de bonheur*, DISCHE Irène, L'école des loisirs, 1998. x
68. *Entre les lignes : roman,* BOURDIER Emmanuel, Magnier, 2005. x
69. *Les épées de bois,* KALIOTSOS Pandelis, Flammarion, 1995.
70. *Escadrille 80,* DAHL Roald, Gallimard, 1986. x
71. *Les étoiles cachées,* SOSZEWICZ Régine, ill CREVELIER Solvej, Flammarion [1989], 2000. x
72. *Les étoiles sont tombées,* DAVID François, Motus, 2007.
73. *Le fantôme des Cassegrain,* GRIMAUD Michel, ill MOREAU Françoise, Hachette, 1994. x
74. *Fidèles éléphants,* TSUCHIYA Yukio, ill ROBERTS Bruce, Les 400 coups, 2001. x
75. *Le fils du héros,* CHARLES François, ill ZAU, Rageot, 2004. x
76. *La fin des bonhommes de neige,* PERON Pierre, Coop Breizh, 2004.
77. *Flambeau chien de guerre,* RABIER Benjamin, Tallandier [1916] 2003. x
78. *Flon-Flon et musette,* ELZBIETA, L'école des loisirs, 1998. x
79. *Frères de guerre,* CUENCA Catherine, Flammarion, 2006.
80. *La fronde à bretelle,* CORAN Pierre, Milan, 1995.
81. *Les frontières,* CHABAS Jean-François, ill MUNOZ José, Casterman, 2001. x

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

82. *Le gâteau de paix : recette pour des jours meilleurs*, LEVY Didier, ill ROMANIN Tiziana, Sarbacane, 2004. x
83. *Le géant de la grande tour*, NORAC Carl, ill GODON Ingrid, Sarbacane, 2005. x
84. *Le général des soldats de bois*, LAWRENCE Iain, Hachette jeunesse, 2003.
85. *Gisella et le pays d'avant*, GERSTEIN Mordicai, Naïve, 2006. x
86. *La goutte de miel : un conte arménien*, DES Vincent, ill MELINAND Lise, Bilboquet, 2005.
87. *La grande peur sous les étoiles*, HOESTLANDT Jo, ill KANG Johanna, Syros [1994] 2007. x
88. *Graines de guerre, fleur de paix*, DUMONTEIL Julie, ill NASCIMBENE Yan, Nathan, 1990.
89. *Grand-mère avait connu la guerre*, GUILLOT Claude, ill BURCKEL Fabienne, Seuil jeunesse, 1994.
90. *Grand-père*, RAPAPORT Gilles, Circonflexe [1999] 2009. x
91. *La guerre*, VAUGELADE Anaïs, L'école des loisirs [1998] 2004. x
92. *La guerre de Fanny*, BAWDEN Nina, L'école des loisirs [1991] 1998. x
93. *La guerre d'Olivier*, RENAUDIN Olivier, [Casterman, 1990] Pierre Téqui, 2005. x
94. *La guerre de Petros*, ZEI Alki, Le livre de poche jeunesse [1976] 1990.
95. *La guerre de Robert*, CAUSSE Rolande, ill LEMOINE George, Albin Michel, 2007. x
96. *La guerre des clans*, HUNTER Erin, Pocket jeunesse, 2007.
97. *La guerre des cloches*, RODARI Gianni, ill PEF, Kaleidoscope, 2006. x
98. *La guerre des grenouilles*, ARTHUR Clair, ill GIREL Stéphane, Flammarion, 2003.
99. *La guerre des petits soldats*, STREIFF Gérard, Flammarion, 2003.
100. *Guerre secrète*, THEVENIN Anne, COMPAGNON Béatrice, Rageot, 2005. x
101. *Hanneton vole ! : récit*, NOSTLINGER Christine, Hachette, 1998.
102. *Hector*, THIEL Henri, ill BERTOLA, La joie de lire, 1997.
103. *Hiroshima, deux cerisiers et un poisson-lune*, SERRES Alain, ill ZAU, Rue du monde, 2005.
104. *La honte*, BAUER Marion Dane, Hachette, 1990.
105. *Il faut désobéir*, DAENINCKXS Didier, ill PEF, Rue du monde 2002. x
106. *Ils ont arrêté mon père*, CARMI Danielle, Hachette [1993] 1999.
107. *Il s'appelait... Le soldat inconnu*, TENOR Arthur, Gallimard, 2004. x
108. *Ils voient rouge*, GARLAND Sarah, ill ROSS Tony, Hachette jeunesse, 1996. x
109. *Iq et Ox*, GRUMBERG Jean-Claude, ill BATAILLE Bertrand, Actes Sud, 2003. x
110. *Jack et le tank*, DELVAL Jacques, ill CHARRIER Michel, Bayard, 1992.
111. *J'avais deux camarades*, RICHTER Hans Peter, ill SMITH Christopher, [Mazarine 1980], Le livre de poche jeunesse, 1984. x
112. *Je fais un oiseau pour la paix*, SERRES Alain, ill FRANEK Claire, Rue du monde, 2005. x
113. *Je marchais malgré moi dans les pas du diable*, PIATEK Dorothée, Petit à petit, 2006.
114. *Je ne joue plus*, EYDELIE Jean-Jacques, L'archipel, 2006.
115. *Je pars pour la guerre, je serai là pour le goûter*, PONCELET Béatrice, Centurion, 1985.
116. *Jeanne d'Arc*, MORPURGO Michael, ill PLACE François, Gallimard, 2000. x
117. *De Jérusalem à Nevé Shalom*, CADIER Florence, ill VOGEL Nathaele, Syros, 2004.
118. *Le jouet interdit*, McCRAUGHEN Tom, Le livre de poche, 1993.
119. *Le journal d'Adèle*, BOUCHET (du) Paule, Gallimard, 1995. x
120. *Le journal de Zlata*, FILIPPOVIC Zlata, [1993] Pocket, 1998. x
121. *Le joyeux requiem*, HOCHAIN Serge, L'école des loisirs, 1999. *x*
122. *Kakine Pouloute*, BRISAC Nathalie, L'école des loisirs, 2005.
123. *Katarina, l'enfant cachée*, WINTER Kathryn, Le livre de poche, 2000.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

124. *Koletaille,* PINSONNEAULT Sylvie, ill LINO, Les 400 coups, 2002.
125. *Kosovo, mon pays en guerre,* MEAD Alice, Flammarion, 2003.
126. *L'aigle de la 9e légion,* SUTCLIFF Rosemary, Gallimard [2003] 2007. x
127. *L'ami retrouvé,* UHLMAN Fred, Gallimard, 1999. x
128. *L'arbre aux corbeaux,* STIBANE, L'école des loisirs, 1995.
129. *L'arbre secret,* BINDI MONDAINI Donatella, L'école des loisirs, 1995.
130. *L'armurier,* KAYAT Claude, Seuil, 1997.
131. *L'ascenseur à banquette rouge,* TOZO-WALDMANN Suada, Ed Paris-Méditerranée, 2004. x
132. *L'enfant qui ne voulait pas grandir,* ELUARD Paul, Pocket, [1980] 1999. x
133. *L'enfant d'Hiroshima,* HATANO Isoko et Ichiro, Gallimard, 1986.
134. *L'enfant du village perdu,* TOUPET Armand, Milan, 1996. x
135. *L'ennemi,* CALI David, BLOCH Serge, Sarbacane, 2007.
136. *L'espionne est occupée,* MURAIL Marie-Aude, Bayard presse, 2007.
137. *L'été de tous les secrets,* PATERSON Katherine, Rageot, 1990.
138. *L'étoile d'Erika,* VANDER ZEE Ruth, ill INNOCENTI Roberto, Milan, 2003. *x*
139. *L'étoile jaune,* AGRA DEEDY Carmen, ill SORENSEN Henri, Mijade, 2003. *x*
140. *L'étonnante histoire d'Adolphus Tips,* MORPURGO Michael, Gallimard, 2006.
141. *l'histoire de Jeanne à travers les mille collines, (1. J'irai avec toi par mille collines)* JANSEN Hanna, Hachette, 2005. x
142. *L'histoire de la licorne,* MORPURGO Michael, Gallimard, 2006. x
143. *L'histoire sans fin des Mafous et des Ratafous,* SELLIER Marie, Paris-musées, 2005. x
144. *L'horizon bleu,* PIATEK Dorothée, ill HAMONIC Yann, Petit à petit, 2002. x
145. *L'incroyable histoire du poisson dans sa bouteille,* MATTHEWS L S, Gallimard, 2004. x
146. *L'odyssée d'Oleg Lerner : Varsovie 1940-1945,* CAIN Larissa, Syros, 2006. *x*
147. *L'odyssée d'un chat noir,* WESTALL Robert, Hachette, 1994. *x*
148. *L'oiseau bonheur,* DAVID François, ill CORVAISIER Laurent, Albin Michel, 2003.
149. *L'ombre,* HASSAN Yaël, HAUSFATER-DOUIEB Rachel, Bayard presse, 2003.
150. *L'orpheline de Mars,* SAUTEREAU François, Nathan, 1998.
151. *Le loup rouge,* WAECHTER Friedrich Karl, L'école des loisirs, 2003. x
152. *Les larmes de la forêt,* CLAVEL Bernard, ill LEGENDRE Patricia et LEGENDRE-KVATER Philippe, Hesse, 1997.
153. *Les larmes du samouraï,* GRIEF Jean-Jacques, L'école des loisirs, 1997.
154. *Lendemains de gloire,* ROSTKOWSI Margaret I, Hachette, 1991.
155. *Léon, roi-jardinier,* MOUREAUX Sandy, Pêcheur de lune, 2003.
156. *La lettre allemande,* CABAN Géva, [Seuil, 1991], Gallimard, 2000. x
157. *La libération des oiseaux,* SOLET Bertrand, Rue du monde, 2004.
158. *Lisa,* MATAS Carol, Le livre de poche, 1990.
159. *Lisa et Moïse,* VENULETH Jacques, Syros, 2006. *x*
160. *Loin de mon pays,* FRANCOTTE Pascale, Alice, 2007. *x*
161. *Lucien chez les As,* BERNABOT Yann, Bayard, 2007. *x*
162. *Lulu et la grande Guerre,* GREGOIRE Fabian, L'école des loisirs, 2005. *x*
163. *La lumière volée,* MINGARELLI Hubert, Gallimard, 2002.
164. *Madassa,* SEONNET Michel, ill GEIGER Cécile, Sarbacane, 2003.*x*
165. *La maison aux 52 portes,* BRISOU-PELLEN Evelyne, Pocket, 2000.
166. *La maison des quatre-vents,* VIVIER Colette, [1945] Casterman, 2000.*x*
167. *La maison haute,* RODOLPHE, Magnard, 2002.
168. *La maison vide,* GUTMAN Claude, Gallimard, 1997.*x*
169. *Le mal en patience,* BIGOT Robert, Syros, 2005.
170. *La malédiction de la coca,* JUDENNE Roger, Michalon, 2003.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

171. *La marraine de guerre,* CUENCA Catherine, Hachette, 2001.*x*
172. *Marie des grenouilles,* GRUMBERT Jean-Claude, Actes Sud, 2003.*x*
173. *Mathilde, Jean, Paul et les autres : printemps 44,* ROCARD Ann, Grasset, 2004. x
174. *Même pas juif !,* SPINELLI Jerry, Hachette, 2005. *x*
175. *Mémoires d'une vache,* ATXAGA Bernardo, Gallimard, 1994. *x*
176. *Midi pile, l'Algérie,* VITTORI Jean-Pierre, ill FERNANDEZ Jacques, Rue du monde, 2001. x
177. *Le mioche,* AUFORT Philippe, FRAYSSE Cécile, L'école des loisirs, 2004.*x*
178. *Mon ami Frédéric,* RICHTER Hans Peter, [1963] Hachette 1995.*x*
179. *Mon ennemi, mon amour,* POL Anne-Marie, Bayard, 2007.*x*
180. *Mon journal de guerre,* MAUFFRET Yvon, Rageot, 1996.*x*
181. *Monsieur fugue ou le mal de terre,* ATLAN Liliane, L'école des loisirs, 2000.
182. *Monsieur Personne,* MORPURGO Michael, Gallimard, 1996.
183. *Le monstre d'acier,* BOUSQUET Patrick, Serpenoise, 2003.
184. *Les mystères de la forêt,* HUNTER Erin, Pocket, 2006.
185. *Mytho,* MURAIL Marie-Aude, L'école des loisirs, 2001.
186. *Najib, l'enfant de la nuit,* BRIOT Geneviève, L'Harmattan, 2007.
187. *Nam de la guerre,* VIDAL Nicole, Actes Sud, 2000.
188. *Né maudit,* TENOR Arthur, Nathan, 2007.
189. *Noirs et blancs,* MCKEE David, Gallimard, 2002. x
190. *Le nuage bleu,* UNGERER Tomi, L'école des loisirs, 2000.*x*
191. *La nuit des pélicans,* CORAN Pierre, Milan, 1995.
192. *la nuit la plus courte,* SOLET Bertrand, Flammarion, 2004. *x*
193. *Nul poisson où aller,* HEBERT Marie-Francine, ill NADEAU Janice, Les 400 coups, 2003.
194. *Les oiseaux du retour,* COLLECTIF, ill ROSANO Laura, Messidor-La Farandole, 1991.
195. *On se retrouvera,* BUNTING Eve, ill PETER Sylvada, Syros, 2001. *x*
196. *Otto : autobiographie d'un ours en peluche,* Tomi, L'école des loisirs [1999] 2001.*x*
197. *Oubliée : souvenirs d'une jeune fille juive,* ERBEN Eva, L'école des loisirs, 2001.
198. *Le palefroi,* BOURRE Martine, Flammarion, 1993. *x*
199. *Panique à Bagdad,* PINEAU Marcel, Michalon, 2003.
200. *Parvana : une enfance en Afghanistan,* ELLIS Deborah, Hachette, 2001.*x*
201. *Pas de bataille pour un rosier,* CAPDEVILA Roser, Sorbier, 1991.
202. *Les passagers de la dernière chance,* HENEGHAN James, Hachette, 1998.
203. *Paul Pizolka,* ZITELMANN Arnulf, L'école des loisirs, 1993.
204. *Péril : ange noir,* HONACKER Michel, Rageot, 2000.
205. *Le petit garçon étoile,* HAUSFATER-DOUIEB Rachel, ill LATYK Olivier, Casterman [2001] 2003. x
206. *Le petit clown à l'étoile,* KAMB Jacques, L'Harmattan, 2001.
207. *Petit frère,* BAILLIE Allan, Flammarion, 1994.*x*
208. *Le petit passeur,* POWER Anne, Bayard, 2004.*x*
209. *Le petit royaume,* MOURLEVAT Jean-Claude, ill CLAVELOUX Nicole, Mango, 2000. x
210. *Le petit soldat,* VERREPT Paul, L'école des loisirs, 2003.
211. *Le petit soldat qui cherchait la guerre,* RAMOS Mario, Pastel [1998] 2005.*x*
212. *La petite fille aux allumettes,* ANDERSEN HC, ill LEMOINE George, Nathan, 1996.x
213. *Petite poupée s'en va-t-en guerre,* HOESTLANDT Jo, Actes Sud, 1997.
214. *La petite soeur des étoiles,* KEPES Sophie, Magnard, 2003.
215. *Le peuple d'en haut,* DUPRAU Jeanne, Gallimard, 2005.*x*
216. *Les pierres du Nil,* BAUDEMONT David, Magnard, 2006.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

217. *Pinok et barbie : là où les enfants n'ont rien : théâtre,* GRUMBERG Jean-Claude, ill LE NEOUANIC Lionel, Actes Sud, 2005.*x*
218. *Ploc ploc tam tam,* PINGUILLY Yves, Bilboquet, 2004.
219. *Plumes et prises de bec,* FOX Mem, ill WHILTON Nicholas, Les 400 coups, 2002.*x*
220. *Plus d'école,* DARLEY Emmanuel, L'école des loisirs, 2002.
221. *Pommes de terre,* LOBEL Anita, Kaléidoscope, 2004.*x*
222. *Le porteur de pierres,* CHABAS Jean-François, Casterman, 2004.
223. *Pourquoi ?,* POPOV Nikolai, Nord Sud, 1995.
224. *Le premier jour,* TULLET Hervé, Seuil, 2003.
225. *Prince de naissance, attentif de nature,* BENAMEUR Jeanne, ill COUPRIE Katy, Magnier, 2004.*x*
226. *Le printemps des Ocarinas,* IMANISHI Sukeyuki, ill SAWADA Toshiki, Bayard, 2002.
227. *La promesse,* HASSAN Yaël, Flammarion, 1999.*x*
228. *La prophétie de l'oiseau noir,* SEDGWICK Marcus, Milan, 2006.*x*
229. *Quand Anna riait,* HASSAN Yaël, Casterman,1999. x
230. *Qui a volé l'arc-en-ciel ?,* RUPPRECHT Siegfried, Nord Sud, 1989.
231. *Radio Londres,* BLOOR Edward, Plon, 2007.
232. *La reine des couleurs,* BAUER Jutta, Autrement, 1999. *x*
233. *Retour à "O",* WUL Stephan, Gallimard, 2000.
234. *Reviens, Maman !,* BARBEAU Philippe, Syros, 2002.
235. *La révolte des barbares,* MERLE Claude, Bayard, 2002.
236. *Révolution,* SARA, Seuil 2003.
237. *Riki, un enfant à Jérusalem,* SHAHAR David, Gallimard 2003.*x*
238. *Le roi Mathias 1er,* KORCZAK Janusz, [1967] 1978, Gallimard 2004.
239. *Les rois de l'horizon,* TEISSON Janine, Syros 2002.
240. *Rose blanche,* GALLAZ Christophe, Gallimard 1990.
241. *Rouge braise,* CAUSSE Rolande, Gallimard [1985] 1998, 2007.*x*
242. *Les rouges et les noirs,* BEN KEMOUN Hubert, ill GIREL Stéphane, Flammarion 2002.
243. *La route de la liberté,* JAOUEN Hervé, Gallimard 2003.
244. *Rue du souvenir,* CAUSSE Rolande, Encre bleue 2003.
245. *Les sabots 1944-1945,* VITTORI Jean-Pierre, Nathan 2003.*x*
246. *Sacré samouraï,* COLLECTIF, Fleurus 2006.
247. *Saïd et pilule,* ZIMMERMANN Daniel, Messidor-La Farandole 1992.
248. *Samir et Jonathan,* CARMI Daniella, Hachette [1994] 2002.*x*
249. *Le samouraï en armure rouge,* TRUONG Marcelino, Gautier-Languereau 2007.
250. *Sang contre sang,* COLLIER James Lincoln et Christopher, Hachette 1995.
251. *Sarah,* MIRANDE Jacqueline, Flammarion 2003.
252. *Sauterelle,* KING-SMITH Dick, Gallimard 1999.*x*
253. *Sauve-toi Elie !,* BRAMI Elisabeth, ill JEUNET Bernard, Seuil 2003.
254. *Le secret de la femme rose,* DEMONIO Laurence, Bayard 1999.
255. *Le secret de Rachel,* REYNAUD Florence, Hachette 2006.
256. *Le secret du verre bleu,* INUI Tomiko, Nathan [Japon 1961 – Nathan 1971] 1996.*x*
257. *Les soldats qui ne voulaient plus se faire la guerre,* SIMARD Eric, Oskar 2005.*x*
258. *Soliman le pacifique : (journal d'un enfant dans l'intifada),* MASSENOT Véronique, Hachette 2003.x
259. *Le songe de Constantin,* HOESTLANDT Jo, ill NOVI Nathalie, Syros 2005.*x*
260. *Soudain, la guerre,* MAZER Harry, Gallimard 2002.
261. *Sur la tête de la chèvre,* SEIGAL Aranka, Gallimard 2003.
262. *Le talisman maudit : dans la tanière du yéti,* CLEMENT Yves-Marie, Nathan 2007.
263. *Tant que la terre pleurera...,* HASSAN Yaël, Casterman 2004.*x*

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

264. *Le temps des pommes,* TURIN Adela, SELIG Sylvie, Ed des Femmes, 1981.
265. *La tête haute,* WESTALL Robert, Hachette, 1995.*x*
266. *Thirrin princesse des glaces,* HILL Stuart, Gallimard, 2006.*x*
267. *Tistou les pouces verts,* DRUON Maurice, [1968] Gallimard, 2005.*x*
268. *Toro! Toro!,* MORPURGO Michael, Gallimard, 2002.*x*
269. *La trêve de Noël,* MORPURGO Michael, Gallimard 2005.
270. *Le tricycle de Shinichi,* KODAMA Tatsuharu, ill BOIVIN-ROBERT Judith, Les 400 coups 2005.*x*
271. *Le trille du diable,* LUCARELLI Carlo, Gallimard, 1999.
272. *De trop longues vacances,* GRIEF Jean-Jacques, Bayard, 1999.
273. *Tu te souviendras,* DONNER Christophe, Hachette, 2000.
274. *Un espion nomme Sara,* ATXAGA Bernardo, La joie de lire, 2000.
275. *Un été entre deux feux,* MAUFFRET Yvon, Rageot, 2003.*x*
276. *Un foulard dans la nuit,* MILENA, ill LEMOINE George, Sorbier, 2000.
277. *Un héros formidable,* CLEMENCE Alix, FORAY-ROUX Bernard, Syros, 2002.
278. *Un jour, j'arrêterai la guerre,* LENAIN Thierry, Nathan, 2000.
279. *Un si grand secret,* HALLEUX (de) Martin, Hachette, 2004. *x*
280. *Un si terrible secret,* BRISOU-PELLEN Evelyne, Rageot, 1997.
281. *Un violon dans la nuit,* DAENINCKX Didier, ill PEF, Rue du monde, 2003.*x*
282. *Une balle perdue,* KESSEL Joseph, Gallimard [1935], 1982.*x*
283. *Une île, rue des oiseaux,* ORLEV Uri, Stock, 1987.
284. *Une jument dans la guerre,* VAXELAIRE Daniel, Flammarion, 2001.*x*
285. *Une promesse pour May,* BURGESS Melvin, Gallimard, 2001.
286. *une si jolie poupée,* PEF, Gallimard, 2001.
287. *Une si rouge poussière,* FAVARO Patrice, Syros, 2004.
288. *Urgence,* GRENIER Christian, Bayard, 2003.*x*
289. *La valise d'Hana,* LEVINE Karen, Flammarion, 2002.
290. *Vapeurs de résistance,* GREGOIRE Fabian, L'école des loisirs, 1998.
291. *Le veilleur,* VAN STOCKUM Hilda, Hachette, 1991.
292. *Le vélo rose,* ASHBE Jeanne, L'école des loisirs, 2000.*x*
293. *La vengeance d'Arnaud,* SOLET Bertrand, Flammarion, 2006.*x*
294. *La vengeance de l'Euphrate,* PINEAU Marcel, Michalon 2004.
295. *Viva la liberté !,* DAENINCKX Didier, ill PEF, Rue du monde, 2004.x
296. *Le voyage de Parvana,* ELLIS Deborah, Hachette, 2003.x
297. *Wahid,* LENAIN Thierry, ill BALEZ Olivier, Albin Michel, 2003.*x*
298. *Les yeux de Moktar,* LE BOURHIS Michel, [Syros, 2003] Encre bleue, 2004.*x*
299. *Yolé tam gué,* PAPIN Nathalie, L'école des loisirs, 2002.*x*
300. *Zappe la guerre,* PEF, SERRES Alain, FERRIER Geneviève, Rue du monde, 1998.x

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Corpus jeunesse ancien sur la guerre

Lorsque les titres portent un numéro non précédé de P, c'est qu'ils figurent aussi dans le corpus jeunesse contemporain, sous forme de rééditions.
Les illustrations des ouvrages P1, P2, P3, P4, P11, P12, P15, P19, P20, P21, P22, P24, P25, P26, P27, P28, P29 figurant dans cette thèse ont été reproduites avec l'autorisation de la Bibliothèque spécialisée de la Ville de Paris, L'Heure Joyeuse, fonds historique.

Romans

P1. Les braves gens, GIRARDIN Jules, ill BAYARD Emile, Paris, Hachette, 1913.
P2. La colonne fantôme, ZORN Jacqueline, ill AUER F, Paris, Rouff, 1949.
P3. *Coups de main en Crète*, BIGERELLE Claude, ill AUER F, Paris, Rouff, 1948.
P4. La guerre des mondes, WELLS Herbert George, [1898] Mercure de France, 1950.
P5. La guerre du feu, ROSNY AINE JH, [1911] Poche 1977.
P6. L'escadron blanc, PEYRE Joseph, [1930] Grasset, 1934.
P7. Langelot agent secret, VOLKOFF Vladimir (Lieutenant X), Hachette, 1965.
P9. Maroussia, STAHL PJ, [1875] Charpentier, 1964.
P11. La 2e DB fonce sur Paris, GROC Léon, ill AUER F, Paris, Rouff, 1947.
P12. Dans la poche de Colmar, CLOUET A, ill GUILLEMIN M, Paris, Rouff, 1950.
P13. Le tambourinaire de la XIIIe légion, REBOUL RM, L'Amitié, 1969.
P14. Anna-Elisabeth dans la tourmente, HESSLANDER I, Editions de l'Amitié, 1968.
*P15. Le Rameau d'olivier : contes pour la pa*ix / conte principal : « Michel et Jean, les deux orphelins de la guerre », VERNET Madeleine, ill MENANT Sarah, Levallois-Perret, Editions de la mère éducatrice, 1929.
P17. L'Insurrection de Varsovie, CARRIERE Jean, Paris, Rouff, 1949.
166. La maison des quatre vents, VIVIER Colette, [1945] Casterman 2000.
178. Mon ami Frédéric, RICHTER Hans Peter, Hachette [1963] 1995.
256. Le secret du verre bleu, INUI Tomiko [Japon 1961 – Nathan 1971] 1996
282. Une balle perdue, KESSEL Joseph, Gallimard [1935] 1982.

Albums

P19. Asfer et Sato chez les F.F.I., REINED, ill SAMSON, Ceux de la Résistance, 1945.
P20. Au pays des mirabelles, PERRONNET Charles (Mme), ill LHUER G et MAITREJEAN, Paris, Gautier-Languereau, 1925.
P21. La bête est morte, la guerre mondiale chez les animaux, DANCETTE Victor et ZIMMERMANN Jacques, ill CALVO, Paris, éditions GP, 1944.
P22. *Celui qui vint quand minuit sonn*a : conte de noël / par MACHARD Alfred, ill NYSE, Paris, Devambez, 1919.
77. Flambeau chien de guerre, RABIER Benjamin, Tallandier [1916] 2003.
P24. Jean sans pain, de VAILLANT-COUTURIER Paul, ill PICART LE DOUX Charles, Paris, éditions Sociales Internationales, 1933.
P25. L'alphabet de la grande guerre, HELLE André, Paris, Nancy, Berger-Levrault, 1918.
P26. Lettre des îles Baladar, PREVERT Jacques, ill FRANCOIS André, Paris, NRF, 1952.
P27. Patapoufs et Filifers, MAUROIS André, ill BRULLER Jean, Paris, Paul Hartmann, 1930.
P28. Avec les poilus, Maman la soupe et son chat Ratu, MULTZER Marcel, ill RAYNOLT A, Paris, R Roger et F Chernovitz éditeur, 1918.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

P29. Six petits enfants et treize étoiles, PALUEL-MARMONT, ill BOUCHER Lucien, Paris, éditions et publications françaises, 1942.
267. Tistou les pouces verts, DRUON Maurice, [1968] Gallimard 2005.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Corpus adultes contemporain sur la guerre

Créations en français

A1. *Algérie, Algérie !* MICHEL Eric, Presses de la Renaissance, 2007.
A2. *Au nom du père*, ZYKE Cizia, Rocher, 2003.
A3. *Aux bons produits d'Auvergne et de Bretagne*, TARDIEU Marc, Rocher, 2003.
A4. *La baie d'Alger*, GARDEL Louis, Seuil, 2007.
A5. *Dans la main du diable*, GARAT Anne-Marie, Actes Sud, 2006.
A6. *Démon*, HESSE Thierry, L'Olivier, 2009.
A7. *Des hommes*, MAUVIGNIER Laurent, Minuit, 2009.
A8. *La guerre*, LE CLEZIO Jean-Marie, Gallimard [1970] 1997.
A9. *Le garçon aux yeux gris*, PERRAULT Gilles, Fayard, 2003.
A10. *Joyeux Noël*, CARION Christian, Perrin, 2005.
A11. *L'aimé de Juillet*, MARTINOIR Francine de, Actes Sud 2009.
A12. *L'attachée : roman*, JEAN Raymond, Actes Sud, 1992.
A13. *La Ligne de flottaison*, HATZFELD Jean, Seuil, 2005.
A14. *Le Maître de Stammholz : chronique de trois hivers de guerre*, BAPTISTE-MARREY, Bourin, 1992.
A15. *Dans la guerre*, FERNEY Alice, Actes Sud, 2003.
A16. *Olivier 1940*, SABATIER Robert, Albin Michel, 2003.
A17. *Le porteur de cartable*, TADJI Akli, JC Lattès, 2002.
A18. *La retraite aux flambeaux*, CLAVEL Bernard, Albin Michel, 2002.
A19. *Le silence des otages*, BUISSON Virginie, Le Cherche-Midi, 2002.
A20. *Le tortionnaire*, VOLKOFF Vladimir, Rocher, 2006.
A21. *Un long dimanche de fiançailles*, JAPRISOT Sébastien, Gallimard, 2004.
A22. *Un paysage de cendres*, GILLE Elisabeth, Seuil, 1996.
A23. *Un pont sur la Loire*, FAJARDIE Frédéric, la Table Ronde, 2002.

Créations étrangères

A24. *Bêtes sans patrie*, IWEALA Uzodinma, L'Olivier, 2008.
A25. *Paix*, BAUSCH Richard, Gallimard, 2009.
A26. *Le chant de la mission*, LE CARRE John, Seuil, 2007.
A27. *Couleur de fumée : une épopée tzigane : roman*, LAKATOS Menyhért, Actes Sud, 1986.
A28. *Berlin Hôtel*, BAUM Vicki, Rocher, 2004.
A29. *Jour sans retour*, KRESSMANN TAYLOR Kathrine, Autrement, 2002.
A30. *La faim*, DUNMORE Helen, Belfond, 2003.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

Corpus livre-lecture en littérature jeunesse contemporaine

1. *A la bibliothèque avec Mimi*,: Lucy Cousins, Albin Michel jeunesse, 2005.
2. *Avis de recherche*, Anne-Marie Desplat-Duc, Karen Laborie, J'ai lu Jeunesse.
3. *Beurk ! Encore un livre !*, Tijn Snoodijk, Tourbillon 2002.
4. *La bibliothécaire de Bassora*, Jeanette Winter, Gallimard jeunesse, 2005.
5. *Le bûcheron furibond*, Pef, Gallimard Jeunesse 2003.
6. *C'est toute une histoire !*, Hervé Tullet, Seuil jeunesse, 2004.
7. *Ceci est un livre*, Antonin Louchard, Martin Jarrie, Thierry Magnier, 2002.
8. *Cher Monsieur Thierry Panier*, Kochka, Thierry Magnier, 2006.
9. *Cheval de nuit*, Collectif, Isabelle Malmezat, PEMF, 2003.
10. *Chhht !*, Sally Grindley, Peter Utton, Pastel, 1996.
11. *Choupette et Maman Lili*, Gilles Tibo, Stéphane Poulin, Dominique et Compagnie, 2006.
12. *Coco lit*, Dorothée de Monfreid, Ecole des Loisirs, 2008.
13. *Comme on respire*, Jeanne Benameur, Thierry Magnier, 2003.
14. *Comment mon chat a appris à lire*, Marie Saint-Dizier, Hachette jeunesse, 1999.
15. *Coucou Turlututu !*, Hervé Tullet, Seuil jeunesse, 2004.
16. *Deux singes dans une cuisine*, Giovanna Zoboli, Guido Scarabottolo, La Joie de Lire, 2006.
17. *Encore !*, Ian Whybrow, Sébastien Braun, Père Castor Flammarion, 2005.
18. *Enigmes*, Pierre Gripari, Fernando Puig Rosado, Grasset jeunesse, 2002.
19. *Enquête à Lattrufe-City*, Anne-Sophie Silvestre, Nathan, 2005.
20. *Entre chat et chien*, Eric Battut, Autrement Jeunesse, 2006.
21. *Excuse-moi, mais c'est mon livre !*, Bridget Hurst, Carole Noble, Lauren Child, Albin Michel Jeunesse, 2006.
22. *Faux, faux et archifaux*, Claudine Aubrun, Syros, 2005.
23. *Le géant et le vent*, Klaas Verplancke, Milan, 2007.
24. *Le grenier*, Lucie Grall, Catherine Bayle, Ibis rouge, 2007.
25. *Le gros monstre qui aimait trop lire*, Lili Chartrand, Rogé, Dominique et Compagnie 2005.
26. *J'aime vraiment pas lire !*, Rita Marshall, Etienne Delessert, Gallimard jeunesse, 2007.
27. *Joseph veut lire tout seul*, Fabienne Teyssèdre, Albin Michel jeunesse, 2000.
28. *Kiki sort du nid*, François Fontaine, Clément Oubrerie, Nathan, 2002.
29. *L'Auberge de nulle part*, J. Patrick Lewis, Roberto Innocenti, Gallimard jeunesse, 2002.
30. *L'histoire de la licorne*, Michaël Morpurgo, Gary Blythe, Gallimard jeunesse, 2006.
31. *L'Oiseau-Livre*, Elisabeth Brami, Zaü, Casterman, 2003.
32. *L'Ours qui aimait les histoires*, Dennis Haseley, Jim LaMarche, Casterman, 2003.
33. *Le livre de Charlie*, Julia Donaldson, Axel Scheffler, Autrement Jeunesse, 2006.
34. *Le livre d'En Bas*, Pierre Touron, Balivernes, 2008.
35. *Le livre dont vous êtes la victime*, Arthur Ténor, Pocket jeunesse, 2004.
36. *Le livre et le baiser*, Jean-Claude Gérodez, Pascale Breysse, Lo Païs d'enfance/Le Rocher, 2006.
37. *Le livre le plus génial que j'ai jamais lu…*, Christian Voltz, Pastel, 2008.
38. *Le livre qui n'a jamais été ouvert*, Suk Jun Ye, Taek Oh Jung, Autrement Jeunesse, 2008.
39. *Le livre qui rend chèvre*, Agnès de Lestrade, Nathan, 2004.
40. *Le Livre qui vole*, Pierre Laury, Rébecca Dautremer, Bilboquet, 2003.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

41. *Le livre secret des gros mots*, Nancy B. Roustan, Nicolas Queyrel, Le Lutin Malin 2007.
42. *Le Loup tout nu*, Christian Bruel, Bernard Bonhomme, Etre éditions, 2001.
43. *Les loups*, Emily Gravett, Kaléidoscope, 2005.
44. *Lucas et le Mage noir*, Anne Noisier, Evelyne Faivre, Bilboquet, 2005.
45. *Ma première histoire drôle*, Olivier de Vleeschouwer, Dominique Cordonnier, Casterman, 1996.
46. *Maman sera ravie*, Christian Lamblin, Sébastien Mourrain, Nathan, 2002.
47. *Manon et Mamina*, Yaël Hassan, Stéphane Girel, Casterman, 1998.
48. *Mauvaise caisse !*, Ole Könnecke, Ecole des Loisirs, 1996.
49. *Le meilleur des livres*, Andrew Clements, Brian Selznick, Gallimard jeunesse, 2002.
50. *Mercredi à la librairie*, Sylvie Neeman, Olivier Tallec, Sarbacane, 2007.
51. *Mia*, Colette Hellings, Dominique Maes, Pastel, 1997.
52. *Momo, petit prince des Bleuets*, Yaël Hassan, Syros, 2003.
53. *Moi !*, Hubert Ben Kemoun, Ronan Badel, Nathan, 2007.
54. *Monsieur Alphonse et le secret d'Agathe*, Ania Kazi, Gabrielle Grimard, Dominique et Compagnie,2005.
55. *Le mystère Jessica*, Michel Amelin, Lito 2003.
56. *N'allez jamais à la bibliothèque pour plaire à la fille dont vous êtes amoureux*, Hubert Ben Kemoun, Pocket jeunesse, 2005.
57. *Les Ontoulu ne mangent pas les livres*, Andrée-Anne Gratton, Céline Malépart, 400 coups, 2006.
58. *Opération Némo*, Johan Heliot, Pascal Carbon, Magnard, 2004.
59. *Panique à la bibliothèque*, Eoin Colfer, Gallimard 2004.
60. *Péric et Pac*, Jennifer Dalrymple, Ecole des Loisirs, 1994.
61. *Point d'interrogation, le hamster qui aimait les livres*, Florence Desmazures, Bernadette Pons, Grasset jeunesse, 2002.
62. *Le petit royaume*, Jean-Claude Mourlevat, Nicole Claveloux, Mango jeunesse, 2000.
63. *La petite fabrique d'histoires*, Véronique Vernette, Points de Suspension, 2003.
64. *Quichute et Sang-Chaud ou comment endormir les enfants en 5 leçons*, Alex Cousseau, Philippe-Henri Turin, Ecole des Loisirs, 2003.
65. *Le rêve de Mehdi*, Sylvie Poillevé, Olivier Latyk, Père Castor Flammarion, 2005.
66. *Roro le cochon savant*, Gilles Tibo, Bruno Saint-Aubin, Dominique et Compagnie, 2006.
67. *Sacabule fabule*, Yvan Fernandez, Philippe Goossens, Magnard 2003.
68. *Salomé veut une histoire*, Christine Naumann-Villemin, Marianne Barcilon, Kaléidoscope, 2005.
69. *Souriceau veut apprendre à lire*, Anne-Marie Abitan, Ulises Wensell, Bayard jeunesse, 2002.
70. *Le secret de Jessica*, Michel Amelin, Bruno Leloup, Rageot, 1996.
71. *Le supplice des 24 bisous*, Didier Dufresne, Père Castor Flammarion.
72. *Tautogramme*, Nelly Charbonneaux, Frimousse, 2002.
73. *Tibert et Romuald*, Anne Jonas, François Crozat, Milan, 1998.
74. *Touche pas à mon loup*, Alain Surget - Illustrateur : Thierry Chapeau, Bastberg, 1998.
75. *Les trente marchands*, Michel Séonnet, Cécile Geiger, Thierry Magnier, 2002.
76. *Une aventure de Melle Charlotte : La mystérieuse bibliothécaire*, Dominique Demers, Tony Ross, Gallimard, 2004.
77. *Une histoire extraordinaire*, Grégoire Mabire, Casterman, 2004.
78. *La vie rêvée de Désiré*, Arnaud Alméras, Clément Oubrerie, Lito, 2002.
79. *Vite, Rator est là*, Guy Jimenes, Isabelle Merlet, Nathan, 2002.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

80. *Vivement ce soir!*, Anne Krief , Jean-Philippe Chabot, Gallimard jeunesse, 2003.
81. *Voilà comment je vois les choses*, Bhajju Shyam, Sirish Rao, Bhajju Shyam, Syros, 2007.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Corpus maladie en littérature jeunesse contemporaine

1. *4 ans, 6 mois et 3 jours plus tard...*, Emmanuel Bourdier, Castor Poche Flammarion, 2004.
2. *Alice aux pays du cancer*, Martine Hennuy, Sophie Buyse, Lisbeth Renardy , Alice éditions, 2006.
3. *Amisk, le petit Amérindien*, François Beiger, Guth Joly, Belin 2005.
4. *Anna-Maria Sophia et le petit Max,* Edward Van de Vendel, Ingrid Godon, Circonflexe 2005.
5. *As de trèfle,* Françoise Girard, Annette Marnat, Bilboquet 2005.
6. *Atchoum, petit Sam !,* Amy Hest, Anita Jeram, Albin Michel jeunesse 2002.
7. *Bali a la varicelle,* Magdalena, Laurent Richard, Père Castor Flammarion 2003.
8. *Le bateau de grand-père,* Peter Dickinson, Gallimard 2006.
9. *Billy-hérisson,* Elsa Devernois, Hervé Le Goff, Père Castor Flammarion 1999.
10. *Le bobo de Trotro,* Bénédicte Guettier, Gallimard 2002.
11. *Le château de Pierre et les chants de Lila,* Marie-Sabine Roger, Sylvie Serprix, Nathan 2005.
12. *Le chevalier Bill Boquet sauve Melba,* Marie-Claude Bérot, Père castor Flammarion 2004.
13. *Clément 21,* Morgane David, Hatier 2007.
14. *Clown d'urgence,* Thierry Dedieu, Seuil 2001.
15. *Le Club des Baby-Sitters 4 : Nos joies et nos peines,* Ann M. Martin, Gallimard 2005.
16. *Le cœur de l'autre,* Irène Cohen-Janca, Rouergue 2006.
17. *Cool,* Michaël Morpurgo, Gallimard 2004.
18. *Croktou est malade,* Jacqueline Held, Pocket 2001 [1990].
19. *Danseuse à l'école du Royal Ballet, l'audition,* Alexandra Moss, Gallimard 2006.
20. *Dans les yeux de Lena,* Roxane Marie Galliez, Justine Brax, Gecko Editions 2005.
21. *Le défi de Camille,* Stefan Boonen, Editions Enfants du Québec 2007.
22. *Deux enfants sous la lune*, Jackie Landreaux, J'ai lu Jeunesse 2003.
23. *Docteur Chocolat,* Hirotaka Nakagawa, Bayard Jeunesse 2005.
24. *Emile est malade,* Roméo P, Hachette 2005.
25. *Ernest est malade,* Gabrielle Vincent, Casterman 2004 [1994].
26. *Fièvre,* Chantal Aubin, Le Baron Perché 2006.
27. *Le garçon qui s'enfuit dans les bois,* Jim Harisson, Seuil jeunesse/Christian Bourgois 2001.
28. *Gaspard et Lisa : Lisa est malade,* Anne Gutman, Georg Hallensleben, Hachette 2004.
29. *Le géant inconnu,* Jean-Yves Loude, Tertium 2005.
30. *Grain de riz,* Anne Terral, Bruno Gibert, Casterman 2003.
31. *Grand Méchant Rhume,* Angèle Delaunois, François Thisdale, Editions de l'Isatis, 2007.
32. *Grippé !,* Titus, Cécile Gambini, Gautier-Languereau 2004.
33. *Groudy et Kiou,* Anne-Sophie Cheval, Callicephale, Strasbourg 2000.
34. *Guéris vite, petit dinosaure,* Jane Yolen, Gallimard 2006 [2003].
35. *Guillaume restera,* Arnaud Alméras, Nathan.
36. *Ida B. ... et ses plans pour s'amuser à fond, éviter les désastres et (éventuellement) sauver le monde,* Katherine Hannigan, Seuil 2005.
37. *Il était une fois sous la lune...*, Catherine Lafaye Latteux, Illustrations de Gouel, Gecko Jeunesse 2007.
38. *Il fera beau, Julot !,* Anne Kerloc'h, Rue du Monde 2004.
39. *J'ai attrapé la dyslexie,* Zazie Sazonoff, Rouergue 2005.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

40. *Des jours blancs*, Sylvie Deshors, Rouergue 2004.
41. *L'année de la grande peste, le journal d'Alice Paynton Londres 1665-1666,* Pamela Oldfield, Gallimard 2005.
42. *L'année où ma mère est devenue chauve,* Ann Speltz, Illustrations de Kate Sternberg, Editions Enfants du Québec 2007.
43. *L'été d'Anouk,* Erik Poulet-Reney, Syros 2003.
44. *L'étoile de Léa,* Patrick Gilson, illustrations : Claude K. Dubois, Mijade 2005.
45. *Lettres à qui vous savez,* Hervé Debry, Casterman 1999.
46. *Lulu-Grenadine soigne bien sa maman*, Laurence Gillot, Lucie Durbiano, Nathan 2002.
47. *Ma grand-mère Alzha...quoi?,* Véronique Van den Abeele, Claude K. Dubois, Mijade 2007.
48. *Ma grand-mère perd la tête,* Corinne Dreyfuss, Thierry Magnier 2004.
49. *Maman a une maladie grave,* Brigitte Labbé Hélène Juvigny, Milan 2007.
50. *Maman, reviens !,* Charlotte Hudson, illustrations : Mary McQuillan, Lipokili 2005.
51. *Manuelo de la plaine*, Valentine Goby, Gallimard 2007.
52. *Martine est malade,* Gilbert Delahaye, Marcel Marlier, Casterman, 2003.
53. *Mastic joue au docteur*, Lucie Durbiano, Tourbillon 2002.
54. *Momo, petit prince des bleuets,* Yaël Hassan, Syros 2003.
55. *Mon album de cartes postales*, Titus (Thierry Faucher) et Clément Oubrerie, Gautier-Languereau 2003.
56. *Mon drôle de petit frère,* Elizabeth Laird, Ken Brown, Gallimard jeunesse 1997.
57. *Mon grand petit frère,* Brigitte Peskine, Bayard jeunesse 2001.
58. *Mon papa rien qu'à moi,* Claire Clément, Zaü, Père Castor Flammarion 2001.
59. *Mouss est malade*, Diane Barbara, Alice Charbin, Editions du Sorbier 2002.
60. *Ned a des tics,* Erik Poulet-Reney, Magali Le Huche, Magnard jeunesse 2006.
61. *Oh la la Lola,* Clotilde Bernos, Olivier Tallec, Rue du Monde 2003.
62. *Papy des lucioles*, Tanguy Pay, Dominique Mertens, Renaissance du Livre 2003.
63. *Les paradis de Prunelle,* Marie Ndiaye, Pierre Mornet, Albin Michel jeunesse 2003.
64. *Le petit homme dans l'ascenseur,* Lenia Major, Sandrine Lhomme, Balivernes 2007.
65. *La petite grenouille qui avait mal aux oreilles,* Voutch, Circonflexe 2006.
66. *Le petit roi qu'on entendait tousser,* Marie-Hélène Delval, Serge Bloch, Bayard jeunesse 2000.
67. *La photo qui sauve,* Janine Teisson, Syros 2003.
68. *Pleure pas, Lalie !,* Claire Derouineau, Magnard 2005.
69. *Poison,* Thierry Dedieu, Seuil jeunesse 2000.
70. *Pour en finir avec le chocolat,* Marguerite Hardy, Editions de la Paix 2008.
71. *Privée de bonbecs,* Susie Morgenstern, Mayah Gauthier, Ecole des Loisirs 2002.
72. *Rien qu'une petite grippe,* Didier Dufresne, Armelle Modéré, Ecole des Loisirs 2002.
73. *Sauve-toi, sauvons-nous,* Marie-Sabine Roger, Nathan 1999.
74. *Si on rêvait...*, Collectif, Belin 2005.
75. *Sol en cirque : Les aventuriers de la pierre molle,* Collectif, Antoine Guilloppé, Editions Dométoile 2007.
76. *Supersirop,* Fabienne Teyssèdre, Ecole des Loisirs 2004.
77. *Tellement tu es ma sœur !,* Clotilde Bernos, Syros 2004.
78. *La tête à l'envers,* Didier Dufresne, Robert Scouvart, Mango jeunesse 2003.
79. *Théo fait un gâteau,* Ingrid Godon, Bayard 2003.
80. *Un refuge pour les animaux 2 : Un cheval en danger,* Christine Féret-Fleury, Louis Alloing, Flammarion 2004.
81. *Une dose de Docteur Dog,* Babette Cole, Seuil 2007.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

82. *Une lettre pour la vie*, Anne-Marie Desplat-Duc, Lito 2004.
83. *Une saison tout en blanc*, Eric Sanvoisin, Milan 2005.
84. *Le vieux cheval et les poneys de la vallée*, Eva Almassy, Katarina Axelsson, Ecole des Loisirs 2004.
85. *Vlan !*, Perrine Dorin, Rouergue 2006.
86. *Les volets clos*, Marie-Sophie Vermot, Seuil jeunesse 1996.
87. *Le voyage de Luna*, Diane Barbara, Frédérick Mansot, Actes Sud 2002.
88. *Yakov et les sept voleurs*, Madonna, Gennady Spirin, Gallimard 2004.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr

Bibliographie générale

AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés, langue discours société*, Nathan 1997.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *La guerre des enfants, 1914-1918*, Armand Colin, [1993] 2004.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Combattre, une anthropologie historique de la guerre moderne*, Seuil 2008.

ARIES Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, [Plon 1960] Seuil 1973.

ATTIKPOE Kodjo (dir), *L'inscription du social dans le roman contemporain pour la jeunesse*, L'Harmattan, 2008.

AUGE Marc, *la guerre des rêves : exercices d'ethno-fiction*, Seuil, 1997.

BARDIN Laurence, *L'analyse de contenu*, Paris, PUF, Que sais-je ? 1977

BARTH Frederik, *Les groupes ethniques et leurs frontières*, à la suite de POUTIGNAT Philippe, STREIFF-FENART Jocelyne, *Théories de l'ethnicité*, PUF [1995] 2005.

BAUDORRE Philippe, RABATE Dominique, VIART Dominique (dir), *Littérature et sociologie*, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Jacqueline Chambon, 1991.

BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Flammarion [1982] 1988.

BECKER Howard, *Les ficelles du métier*, La Découverte, 2002.

BENOIST Jocelyn et KARSENTI Bruno, *Phénoménologie et sociologie*, PUF, 2001.

BERGER Peter, LUCKMANN Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Armand Colin [1966] 2006.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, R. Laffont, 1977.

BOLZINGER André, *Histoire de la nostalgie*, Campagne première, 2007.

BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Minuit, 1980.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

BOUVIER Pierre, *Le lien social*, Gallimard 2005.

BRONNER Gérald, *La pensée extrême. Comment des hommes ordinaires deviennent des fanatiques ?*, Denoël, 2009.

CARADEC François, *histoire de la littérature enfantine en France*, Albin Michel, 1977.

CHOMBART DE LAUWE Marie-José, *Un monde autre : l'enfance, de ses représentations à son mythe*, Payot, 1971.

CLAVERIE Elisabeth, JAMIN Jean, LENCLUD Gérard (dir), *Ethnographie de la violence*, dans *Etudes rurales*, n°95-96, 1984.

CONNAN-PINTADO Christiane, *Lire les contes détournés à l'école - A partir des contes de Perrault de la GS au CM2*, Paris, Hatier, 2010.

COSNIER Jacques, JOSEPH Isaac, CASTEL Robert (dir), *Le parler frais d'Erving Goffman,* Minuit 1989. Ct

COSTANTINI Michel et DARRAULT-HARRIS Ivan (dir), *Sémiotique, phénoménologie, discours : du corps présent au sujet énonçant*, L'Harmattan, 1996.

CRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion 2001 [1995] ct

CREPIN Thierry, GROENSTEEN Thierry (dir), *On tue à chaque page !, la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris : Éd. du temps; Angoulême, Musée de la bande dessinée, 1999.

DARMON Muriel, *La socialisation*, Armand Colin 2006.

DELAISI de PARSEVAL Geneviève, LALLEMAND Suzanne, *L'art d'accommoder les bébés*, Odile Jacob 1998 [1980].

DERIBERE Maurice, *La couleur*, PUF, 1964.

DESAIVE Suna, POGGIOLI Noëlle, *Le marketing du livre, études et stratégies*, éditions du Cercle de la Librairie, 2006.

DOREL Frédéric, EVAIN Christine, *L'industrie du livre en France et au Canada. Perspectives*, L'Harmattan, 2008.

DORNIER Carole (dir), *Esthétique du témoignage*, Maison des sciences de l'homme 2004

DUBORGEL Bruno *Imaginaire et pédagogie : de l'iconoclasme scolaire à la culture des symboles*, Privat, 1992

DUFAYS Jean-Louis., *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, 1994.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

ESQUENAZY Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres*, A Colin, 2007.

EVAIN Christine, DOREL Frédéric, *L'industrie du livre en France et au Canada, perspectives*, L'Harmattan 2008.

FARRUGIA Francis (dir), « Émotions et sentiments, réalité et fiction », *SociologieS*, dossier de juin 2010, consulté le 14 mars 2011 : http://sociologies.revues.org/index3139.html

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *L'éloquence des images, Images fixes III*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993.

FERRO Marc, *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde*, Payot poche 1992.

GALAVERNA Christine, *Philosophie de l'art et pragmatique*, L'Harmattan 2002.

GELL Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique,* Les presses du réel 2009.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Seuil 1991.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil 1972.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987.

GERVEREAU Laurent et al. (dir), *Voir, ne pas voir la guerre*, catalogue de l'exposition au musée d'histoire contemporaine, Somology, 2001.

GERVEREAU Laurent, *La guerre sans dentelles*, Skira Flammarion, 2009.

GIANINI BELOTTI Elena, *Du côté des petites filles*, Des femmes, 1973.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Minuit, 1973.

GOFFMAN Erving, *Les moments et leurs hommes*, Minuit,1988.

GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Editions de Minuit 1991 [1974].

GOMBRICH Ernst, *L'art et l'illusion*, Gallimard 1971 [1960].

GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art*, Phaidon [1950] 2001.

GOULET Alain (dir), *Le stéréotype, crise et transformations*, Presses universitaires de Caen 1994.

GOUREVITCH Jean-Paul, *La littérature de jeunesse dans tous ses* écrits 1529-1970, Argos références, 1998.

GROUPE MU, *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image,* Seuil, 1992.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

HEINICH Nathalie, « l'art et la manière, pour une cadre-analyse de l'expérience esthétique », dans COSNIER Jacques, JOSEPH Isaac, CASTEL Robert (dir), *Le parler frais d'Erving Goffman*, Minuit, 1989.

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris: Les Editions de Minuit, 1998.

HEINICH Nathalie, « Penser la fiction », dans *Critique*, n°666, 2002. ct

HEINICH Nathalie, *sociologie de l'art*, La Découverte, [2001] 2004.

HEINICH Nathalie, « La fiction comme document : régimes d'énonciation, régimes d'interprétation », dans BAUDORRE Philippe, RABATE Dominique, VIART Dominique (dir), *Littérature et sociologie*, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

HERITIER Françoise, *De la violence*, Odile Jacob, 2005.

HOWARD Michael, *La guerre dans l'histoire de l'occident*, Fayard, 1988.

HUBERT-GANIAVRE Claude, *L'enfant et la guerre dans la littérature jeunesse : exorciser les peurs*, Textes et documents pour la classe n°764, CNDP, 1998.

ITTEN Johannes, *Art de la couleur*, Dessain et Tolra, 1977.

JACOB Isaac, « Erving Goffman et le problème des convictions », dans COSNIER Jacques, JOSEPH Isaac, CASTEL Robert (dir), *Le parler frais d'Erving Goffman,* Minuit, 1989.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, tome 1, Minuit 1963.

JAKOBSON Roman, *Questions de poétique*, Seuil 1973.

JAN Isabelle, *La littérature enfantine*, Les éditions ouvrières Dessain et Tolra, [1969] 1985, 224 p.

KAEMPFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Corti, 1998.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Lire la peinture, dans l'intimité des œuvres,* Larousse, 2002.

LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 2004.

LIONEL Richard, *L'art et la guerre : les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Hachette, 2005.

MARIE Franck, *Les jouets de guerre*, Editions du Mémorial de Caen, 2003.

MARIE Vincent (dir), *La grande guerre dans la bande dessinée, de 1914 à aujourd'hui*, Historial de la grande guerre – 5 continents, Milan, 2009.

MAUREL-INDART Hélène, *Plagiats ou les coulisses de l'écriture*, La Différence 2007.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

MURAIL Marie-Aude (dir), *Un amour d'enfance. Des auteurs jeunesse d'aujourd'hui racontent le livre qui a marqué leur enfance*, Bayard 2007.

PASQUIER Dominique, *Cultures lycéennes, la tyrannie de la majorité,* Autrement 2005.

PASTOUREAU Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps : symbolique et société*, Bonneton 1992.

PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur,* Seuil, 2000.

PEQUIGNOT Bruno, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, L'Harmattan, 2007

PENNACCHIONI Irène, *La nostalgie en images, une sociologie du récit dessiné*, Librairie des Méridiens [1982] 2003.

PERRIN Raymond, *Un siècle de fictions pour les 8 à 15 ans (1901-2000) à travers les romans, les contes, les albums et les publications pour la jeunesse*, L'Harmattan, 2005.

PERROT Jean , *Art baroque art d'enfance,* Presses universitaires de Nancy 1991.

PETIT Michèle, *Eloge de la lecture : la construction de soi*, Belin, 2002.

POSLANIEC Christian, *Des livres d'enfants à la littérature de jeunesse*, Gallimard, 2008.

POUTIGNAT P, STREIFF-FENART J, *théories de l'ethnicité,* suvi de BARTH, F, *Les groupes ethniques et leurs frontières*. PUF [1995] 2005.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil [1928] 1970.

RAGACHE Gilles, *Les enfants de la guerre. Vivre, survivre, lire et jouer en France 1939-1949*, Perrin, 1997.

REMY François et RUQUOY Danielle (dir.), *Méthodes d'analyse de contenu et sociologie*, Ed. facultés universitaires Saint Louis, 1990.

RENONCIAT Annie, *Livres d'enfance, livres de France / The changing face of Children's Literature in France*, Hachette jeunesse, 1988.

RENONCIAT Annie, *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVIe-XXe siècles)*, La Licorne, 2004.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000.

RICOEUR Paul, *Temps et récit II, La configuration du temps dans le récit de fiction*, Seuil, 1984.

RINN Michael, *Les récits du génocide, sémiotique de l'indicible*, Delachaux & Niestle, 1998.

ROBERT, André D., BOUILLAGUET, Annick. *L'analyse de contenu.* Paris, PUF, 2002.

© 2013 Tous droits réservés. http://doc.univ-lille1.fr

RODARI Gianni, *Grammaire de l'imagination*, [1973] Rue du Monde, 1997

SANTAMARIA Yves, *Le pacifisme, une passion française*, Armand Colin, 2005.

TIBERGHIEN (M.), « la violence dans les livres pour les enfants », dans *CRILJ*, n°73, juin 2002.

VAN DER LINDEN (S) *Lire l'album*, Atelier du poisson soluble, 2006.

VASSALLO Sylvie (dir) *La littérature jeunesse, une littérature de son temps ?* : Actes du colloque du Salon du livre et de la presse jeunesse en Seine-Saint-Denis, CPLJ, 2007.

VINCI Léonard de, *Traité de peinture*, traduction Gault de Saint-Germain, Sestié, Genève, 1820.

WEINICH Harold, *Le temps*, Seuil, 1973.

ZELANSKI Paul, FISHER Mary Pat, *les théories de la couleur*, Edition Thalia, 2006.

ZOUGHEBI Henriette, *Guide européen du livre de jeunesse*, Cercle de la librairie 1994.

ZUPPIROLI Libero, BUSSAC Marie-Noëlle, *Traité des couleurs*, Presses polytechniques universitaires et romandes, 2001.

Numéros spéciaux de revues

Citrouille, n°4 et 5, 1993.

Fortissimots, n° 6, 1994

Textes et Documents pour la Classe, n° 764, **«** L'enfant et la guerre dans la littérature jeunesse », novembre 1998, CNDP.

Magazine littéraire n°378, « Ecrire la guerre », juillet 1999.

Les conflits du XXe siècle, bibliographie du CRILJ (Centre de recherche et d'information sur la littérature pour la jeunesse, 39 rue de Châteaudun, 75009 Paris), 2005.

© 2013 Tous droits réservés.

http://doc.univ-lille1.fr