
Electronic Thesis and Dissertation Repository

11-22-2019 1:00 PM

Marges et marginalités dans le roman québécois pour adolescents (2003–2018) : quand l'adulte dicte la déviance

Karine Beaudoin, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Vaillancourt, Daniel, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in French

© Karine Beaudoin 2019

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Beaudoin, Karine, "Marges et marginalités dans le roman québécois pour adolescents (2003–2018) : quand l'adulte dicte la déviance" (2019). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 6693.
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/6693>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

RÉSUMÉ

Marges et marginalités dans le roman québécois pour adolescents (2003–2018) :
quand l'adulte dicte la déviance

Cette thèse interroge les représentations de la marginalité dans un corpus de romans québécois pour adolescents publiés entre les années 2003 et 2018. L'invention d'une littérature conçue pour les 12 à 18 ans repose sur une préoccupation du sur-mesure. Si les récits destinés à ce groupe de lecteurs se rapprochent dans leur écriture, leur richesse sémantique et leur originalité esthétique de ceux pour adultes, ils conservent en revanche de la littérature pour enfants cet attachement à une visée didactique et morale, attachement fondé sur un double idéal d'innocence et de transmission. La thématique de la marginalité, en raison de l'étroitesse du lien qui l'unit à l'adolescence et à la littérature québécoise, permet de mettre en lumière les tensions et les paradoxes sur lesquels s'érigent ces textes. Les deux corpus littéraires retenus pour cette étude regroupent une trentaine d'œuvres qui recouvrent un large éventail de marginalités — délinquance, déficience intellectuelle, minorités sexuelles, visibles et religieuses. La démarche pragmatique adoptée privilégie les outils théoriques hérités du formalisme, de même qu'une diversité de perspectives critique sur l'altérité et le décentrement. Il ressort que, fortement encadré, le discours *de* et *sur* la marge laisse transparaître une conception infantilisante du destinataire, exposant ainsi les liens entre ces fictions et celles de la culture qui les voient naître, entre ce que l'adulte tient à transmettre et ce qu'il sublime.

RESUME NON SCIENTIFIQUE

Cette thèse interroge les représentations de la marginalité dans un ensemble de romans québécois pour adolescents publiés entre les années 2003 et 2018. L'invention d'une littérature conçue pour les 12 à 18 ans repose sur une préoccupation du sur-mesure. Si les récits destinés à ce groupe de lecteurs se rapprochent dans leur écriture, leur richesse sémantique et leur originalité esthétique de ceux pour adultes, ils conservent en revanche de la littérature pour enfants cet attachement à une visée didactique et morale, attachement fondé sur un double idéal d'innocence et de transmission. La thématique de la marginalité, en raison de l'étroitesse du lien qui l'unit à l'adolescence et à la littérature québécoise, permet de mettre en lumière les tensions et les paradoxes sur lesquels s'érigent ces textes.

Les deux corpus littéraires retenus pour cette étude regroupent une trentaine d'œuvres qui recouvrent un large éventail de marginalités — délinquance, déficience intellectuelle, minorités sexuelles, visibles et religieuses. Il ressort que, fortement encadré, le discours *de* et *sur* la marge laisse transparaître une conception infantilisante du destinataire, exposant ainsi les liens entre ces fictions et celles de la culture qui les voient naître, entre ce que l'adulte tient à transmettre et ce qu'il sublime.

MOTS-CLÉS

littérature pour la jeunesse ; littérature québécoise ; destinataire adolescent ; personnage adolescent ; roman pour adolescents ; marge ; marginalité ; déviance ; diversité ; représentativité ; imaginaire social de la norme ; transgression des normes.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ	I
MOTS-CLÉS	II
REMERCIEMENTS	VI
LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES	VII
LISTE DES FIGURES	VII
INTRODUCTION	1
LE ROMAN POUR ADOLESCENTS	2
MARGES ET MARGINALITÉS	10
LA LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE	21
CORPUS	25
MÉTHODE	26
PLAN	27
CHAPITRE 1	29
1 ARPENTER LA MARGE	29
1.1 SEPT ROMANS	30
1.2 MARGES ET MARGINALITÉS	36
1.2.1 FéMFé	38
1.2.2 Eux/Nous/Lui	47
1.2.3 Le ciel tombe à côté	55
1.2.4 À la recherche du bout du monde	65
1.2.5 Hare Krishna	71
CONCLUSION	76
CHAPITRE 2	79
2 DIRE LA MARGE	79
2.1. LES VOIX MARGINALES	85
2.1.1 <i>Je est un autre</i>	85
2.1.2 <i>Dire sa marge</i>	92
2.1.3 <i>Dire la marge de l'autre</i>	104
2.2. LES CHEMINS DE TRAVERSE DE LA MARGINALITÉ	109
2.2.1 <i>Cocons, armures et clôtures</i>	110
2.2.2 <i>La nature rapaillée</i>	113
2.2.3 <i>Des territoires traversés</i>	115
2.3. SUR CE QUI SE VOIT ET NE SE VOIT PAS	117
2.3.1 <i>À corps défendant</i>	117
2.3.2 <i>Le verbe déflaboxé</i>	122
2.3.3 <i>Au nom de la Rose, du lièvre et des autres oubliés</i>	124
2.3.4 <i>Entre monstre et fantôme</i>	127
CONCLUSION	139
CHAPITRE 3	142
3 HABITER LA MARGE	142
3.1 LE MANQUE, L'AMOUR ET LA FAIM	143
3.2 HOME — MISE À MORT D'UN MYTHE	147
3.2.1 <i>Dans la maison du père</i>	157
3.2.2 <i>La chambre</i>	162

3.3	AWAY — LES AILLEURS DE LA MARGE	166
3.3.1	<i>Les espaces d'enfermement</i>	167
3.3.1.1	École.....	167
3.3.1.2	La prison.....	172
3.3.1.3	L'autre chambre	174
3.3.2	<i>Les espaces d'ouvertures</i>	176
3.3.2.1	Le salon Rosa.....	176
3.3.2.2	La nature : Mona et Wapush.....	180
3.4	HOME — ESPACE DE RETOUR ?.....	188
CHAPITRE 4		192
4	LIRE LA MARGE OU L'EMPIRE DU PSEUDO	192
4.1	L'EFFET-PERSONNAGE	193
4.1.1	<i>Perception du marginal</i>	195
4.1.2	<i>Réception du marginal</i>	197
4.1.2.1	L'effet-personnel et la visée didactique	199
4.1.2.2	L'effet-personne et le souci du réalisme	201
4.2.	L'INVENTION DU ROMAN-MIROIR	207
4.2.1	<i>Genèse</i>	207
4.2.2	<i>Implications</i>	216
4.3.	AU-DELÀ DU MIROIR	219
4.3.1	<i>Fenêtres et portes</i>	219
CONCLUSION		225
CHAPITRE 5		229
5	GENRISER LA MARGE	229
5.1	AUTEURS ET PROTAGONISTES.....	229
5.2	UNE LITTÉRATURE STÉRÉOTYPÉE ?.....	230
5.2.1	<i>Des portraits types</i>	232
5.2.2	<i>En termes de transgression</i>	244
CONCLUSION		254
CHAPITRE 6		256
6	CONTENIR LA MARGE	256
6.1	LE CAS DE DOMINIQUE DEMERS	256
6.2	LE ROMAN POUR ADOLESCENT	259
6.2.1	<i>Des récits linéaires</i>	260
6.2.2	<i>Un style plat ?</i>	264
6.2.3	<i>Une littérature censurée</i>	267
6.3	PARALITTÉRATURE OU LITTÉRATURE ?.....	271
CHAPITRE 7		275
7	DICTER LA MARGE.....	275
7.1	UN DESTINATAIRE INFANTILISÉ	276
7.2	UN PRODUIT DE CONSOMMATION	279
7.3	UN MODÈLE NARRATIF CONVENU	281
7.4	PUBLIER LA DIVERSITÉ : « ET ALORS ? »	285
7.5	DES ROMANS PRÉTEXTES.....	292
CONCLUSION.....		294
BIBLIOGRAPHIE		301
CORPUS D'ŒUVRES LITTÉRAIRES		301

<i>Corpus restreint</i>	301
<i>Corpus étendu</i>	301
CORPUS D'ESSAIS CRITIQUES	302
ŒUVRES LITTÉRAIRES EXTÉRIEURES AU CORPUS	319
SITES WEB	320
DOCUMENTS AUDITIFS ET VISUELS.....	321
ARTICLES DE PRESSE ET ENTREVUES	321
LOIS ET DOCUMENTS GOUVERNEMENTAUX	322
ANNEXE 1	323
CURRICULUM VITAE	325

REMERCIEMENTS

Il y a de ces projets qui, dans leur ampleur, imposent à ceux qui les exécutent une persistante précarité. Mes remerciements vont donc à ces acolytes indispensables qui m'ont accompagnée bon an mal an tout au long de cette étrange entreprise qu'est l'écriture d'une thèse.

Je tiens à remercier mon directeur, le professeur Daniel Vaillancourt, dont le support généreux et les relectures charitables ont permis à plus d'une idée réfractaire d'arriver à bon port. Il est de ces rares esprits capables d'ériger de solides chemins de traverse sur la seule base d'une expression hésitante ou d'un argument qui s'ignore.

Je remercie également la professeure Marilyn Randall qui s'est révélée une ressource indispensable dans les dernières années : les phares remplissent une fonction d'éclairage, mais aussi de protection et de sauvegarde quand s'élève un épais brouillard ou s'enrage les flots.

Un autre merci aux professeurs Chris Roulston et François Poiré puisque c'est bien dans de leurs cours que s'est présenté respectivement l'attrait des marges et de la littérature pour la jeunesse.

Enfin, un merci d'une chaleur plus familière à Éric Desjardins, Nathan et Isha, mes trois compagnons de route qui ont donné à toute cette aventure un peu tardive un précieux air d'aller. Ils ont été à la fois l'ancre, les vents et les marées, infusant au rythme des cinq dernières années un équilibre salvateur entre l'écran anxieux et un chez moi-cocon.

LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES

Dans cet essai, les abréviations suivantes désignent les œuvres auxquelles je fais référence :

Romans du corpus restreint

<i>FéMFé</i>	(FMF)
<i>À la recherche du bout du monde</i>	(RBM)
<i>Hare Krishna</i>	(HK)
<i>Le ciel tombe à côté</i>	(CTC)
<i>Eux</i>	(E)
<i>Nous</i>	(N)
<i>Lui</i>	(L)

LISTE DES FIGURES

Fig. 1. Les types de marges	p. 76
Fig. 2. Schéma narratif	p. 261
Fig. 3. Schémas narratifs d' <i>Eux</i>	p. 262

INTRODUCTION

La littérature est toujours un travail sur le fragile.

François Paré, *Théories de la fragilité*, 9

Depuis le début du troisième millénaire, le discours de/sur la diversité trouve de multiples échos dans l'actualité qui secoue les sociétés contemporaines. Qu'on y voie ou non un effet de ricochet de la mondialisation et de l'homogénéisation qui en découle, la présence du sujet n'est plus à établir. Traversant les sphères politiques, professionnelles, culturelles et morales, la représentativité s'infiltré désormais à travers un ensemble de problématiques ayant trait de près ou de loin à la question toujours sensible du « vivre ensemble ». L'étendue du champ des préoccupations que recouvre la notion transparaît notamment dans la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture* (UNESCO), une entente ratifiée par 185 pays en 2006 — soit tous ses membres à l'exception des États-Unis et d'Israël. Développement durable, éducation, santé publique et économie se retrouvent au nombre des axes de spécialisation listés dans ce document mère. Entraînant sur son passage une réflexion sur l'identité et les droits de la personne, la diversité assume un riche héritage métaphorique parmi lesquelles l'on compte les fameuses images de la courtoisie, de la mosaïque et du « melting pot ». Paradoxalement, tandis qu'on la gère, la célèbre et la défend, cette même diversité tant discourue se voit contrainte d'accepter un balisage de plus en plus resserré de ce qu'elle se doit d'être. C'est par ailleurs dans le ressac des questionnements que soulève la notion que des chercheurs se sont intéressés à la composition de la faune humaine qui peuple les littératures pour l'enfance et la jeunesse (Bishop ; Dyson & Genishi ; Fox & Short). Participe donc de ce même élan l'idée d'explorer le thème de la marginalité dans un corpus d'œuvres québécoises destinées aux adolescents¹.

¹ Dans ce document, je me conforme à la règle qui permet d'utiliser le masculin avec valeur de neutre.

Le roman pour adolescents

Dans l'introduction de son essai *La conscience du désert*, Michel Biron se complaît un moment à imaginer un lecteur étranger qui ne connaîtrait absolument rien à la littérature québécoise (13). Cette posture, tout en fournissant une excuse recevable pour une perspective à tire-d'aile, autorise une lecture qui ne conserve que le fil sur lequel se tend le vécu d'une société tel qu'absorbé dans les vestiges de ses écrits marqués par des préoccupations esthétiques, formelles et culturelles². Aussi, en guise de préambule, j'emprunte à ce spécialiste de la littérature québécoise la prétention d'une distance affectée de même que le *mea culpa* d'une inévitable incomplétude — aucune étude d'ampleur comparable ne saurait aspirer à l'exhaustivité. Je concède du reste que la spécificité de l'objet ciblé me facilite en quelque sorte la tâche puisque, s'il s'agit également de littérature québécoise, l'âge du destinataire retenu dans le cadre de cet essai délimite en revanche une catégorie à la fois subjacente et insulaire, à l'évidence moins connue que celle sur laquelle travaille Biron.

Je reformule donc sa question de départ : de quoi a l'air *vu de loin* le roman québécois pour adolescents ? Pour le citoyen moyen — puisqu'il paraît préférable malgré tout de délimiter un tant soit peu cette distance — la désignation renvoie à un type de fictions destinées à un lecteur adolescent, disons âgé entre douze et dix-huit, produits par des auteurs qui écrivent parfois exclusivement pour cette audience et publiés dans des maisons d'édition dont certaines se spécialisent uniquement dans la création d'ouvrages pour la jeunesse. Ce sont par ailleurs des livres qui s'inscrivent dans la catégorie plus vaste que recouvrent un certain nombre d'appellations sur lesquelles personne ne semble véritablement s'entendre et parmi lesquelles se retrouvent notamment celles de : « littérature pour la jeunesse », « littérature pour l'enfance et la jeunesse », « littérature de jeunesse » et « littérature jeunesse ». Le genre, relativement récent dans l'histoire de la littérature québécoise, met en récit des héros du même âge que le destinataire visé et se décline sous les mêmes variations que celles du roman populaire ou du *polar*, à savoir la science-fiction, le roman historique, policier et de *fantasy*. Vu l'âge du destinataire, les histoires proposées respectent des conventions d'ordre

² Cette approche peut également rappeler le courant né des parages de Franco Moretti et du laboratoire des études littéraires de Stanford qui traite de littérature à distance quand on travaille sur des masses discursives.

moral et sont narrées d'une manière qui tient compte de la maturité et de l'expérience du lecteur. Depuis l'avènement d'*Harry Potter*, ce type de produit littéraire a connu globalement une massification sans précédent. Au Québec, comme ailleurs dans le monde, plusieurs de ces textes sont publiés en série et un modeste nombre génère des adaptations cinématographiques. Enfin, si certains adultes les lisent avec un plaisir avoué, d'autres en dénigrent vertement la qualité littéraire.

C'est seulement à présent que je prends la pleine mesure du défi que représente ce jeu de substitution. Les heures consacrées à la recherche sur la littérature québécoise pour la jeunesse rendent évidemment caduque ma prétention à une définition profane de cet objet. Pour tout dire, je doute que le portrait tracé précédemment rende entièrement justice à l'image qu'une majorité de Québécois se font du roman contemporain pour adolescents. Qui enseigne au niveau primaire ou secondaire ou qui côtoie régulièrement des jeunes de ces âges aura vraisemblablement matière à discuter davantage sur le sujet. Or, le jeu consistait à tenter de tirer profit d'une vue d'ensemble dans l'intention de mieux dégager des axes structurants et des caractéristiques dominantes. Rédigeant cette introduction en aval d'un long travail d'analyse, je suis à même d'affirmer que ce qui ressort de ce préambule servira de canevas sur lequel viendront successivement se poser mes réflexions.

Lancé sur une idée de départ qui se voulait limpide et transparente, soit celle d'explorer et de faire découvrir ce territoire en apparence fertile que constituent les romans québécois pour adolescents, ce projet de recherche s'est rapidement complexifié. L'un des enjeux rencontrés réside dans le caractère pratiquement virtuel de cette catégorie. Les romans que l'on destine aux adolescents s'inscrivent à l'intérieur d'une autre catégorie littéraire qui englobe l'ensemble des lecteurs n'ayant pas atteint l'âge adulte. Tel que mentionné précédemment, différentes désignations existent pour qualifier cette production. Voici en rafale les variations recensées sur la toile.

Lurelu : « La seule revue québécoise exclusivement consacrée à la littérature pour la jeunesse » (*Lurelu*).

Prix littéraire du Gouverneur général, catégorie « Littérature jeunesse » (Gouverneur général).

Communication jeunesse : « La référence en littérature jeunesse » (*Communication jeunesse*)

Livres ouverts, « une source de référence en littérature pour la jeunesse » (*Livres ouverts*)
 Bibliothèque de l'Université Laval. Éducation. « Littérature d'enfance et de jeunesse. »
 (*Bibliothèque de l'Université Laval*)
 Prix TD de littérature canadienne pour l'enfance et la jeunesse (*Bookcenter*)
 ENS621 — Enseignement de la littérature jeunesse. Faculté de l'Éducation. Université de
 Sherbrooke. (Université de Sherbrooke)

Toutes ces appellations renvoient en apparence au même destinataire (les 0-18 ans), à l'exception du Prix TD qui tient compte uniquement des ouvrages ayant « été écrits à l'intention des enfants âgés de 0 à 12 ans » (Book Center). Parmi tous ces exemples, ceux qui utilisent la préposition « pour » traduisent le mieux ou le plus adéquatement la spécificité de ces ouvrages, c'est-à-dire leur finalité, le fait qu'ils sont produits à l'intention d'un public cible. Aussi, dans un souci de cohérence, j'utiliserai tout au long de cet essai la désignation « littérature pour la jeunesse » lorsqu'il s'agira de référer à cette catégorie plus générale d'œuvres destinées à un lectorat âgé entre 0 et 18 ans.

On dit « la » littérature pour la jeunesse alors que, dans les faits, il ne s'agit pas d'un objet homogène ni au Québec ni ailleurs dans le monde. L'appellation renvoie à différentes réalités et recouvre un vaste éventail d'artefacts — terme utilisé à défaut de pouvoir parler uniquement de textes et suppléé à celui de « chose », moins élégant mais peut-être plus à même de rendre la mesure de la situation. Cette hétérogénéité fait consensus auprès des chercheurs qui se sont consacrés au sujet et est défendue ici par Peter Hunt, spécialiste américain de la littérature pour la jeunesse³ :

Children's literature is (among many other things) a body of texts (in the widest senses of that word), an academic discipline, an educational and social tool, an international business and a cultural phenomenon. Within these broad categories there are areas of study that scarcely recognize each other: for example, if children's literature is taken as a body of texts, that body of texts includes ancient Sumerian artefacts, modern reading schemes, classic texts in hundreds of languages, and film. If it is seen as an academic discipline, that might embrace literary theory, historicism, psychology and many other (perhaps conflicting) approaches; it might include or exclude the child from the literary equation. (XVIII)

³ De nouveau ce problème de terminologie : la catégorie *Children's Literature* couvre un destinataire âgé de 0 à 18 ans, d'où la décision de la traduire par l'expression « littérature pour la jeunesse » plutôt que celle plus littérale de « littérature pour enfants ».

La littérature québécoise pour la jeunesse ne fait pas exception et correspond aussi à un fantastique bric-à-brac où se côtoie un ensemble de textes qui, en fin de compte, n'ont comme dominateur commun que la — autrement vague — notion de « jeunesse ». En outre, s'il y a hétérogénéité dans la forme, il y a également hétérogénéité de destinataires. Au Québec, comme ailleurs, ce sont les éditeurs qui décident des tranches d'âges des ouvrages publiés pour de jeunes lecteurs. De plus, ils sont entièrement libres de signaler ou non cette information sur les livres en question. Ceux qui choisissent de le faire déterminent l'âge du destinataire selon leurs propres critères. Ces circonstances favorisent la multiplication des combinaisons possibles telles que : pour les 0 à trois ans, pour les 6 à 10 ans, pour les 10 et plus, pour les 10 à 14 ans, pour les 14 ans et plus, pour les jeunes, etc. Il faut savoir également que lorsqu'une œuvre s'inscrit dans une collection spécifique, le descriptif de celle-ci inclut généralement une indication quantitative en regard du destinataire visé de même que des informations qualitatives liées à la compétence en lecture. Or, la plupart du temps, le descriptif en question se trouve non pas sur livre même, mais bien sur le site Web de l'éditeur. Enfin, pour compliquer le tout, chaque libraire ou bibliothèque étant libre de créer son propre système de classement, rien ne garantit sous quelle appellation sera placé un ouvrage.

Si l'on s'en tient toutefois à une approche pratico-pratique de la question, force est d'admettre que l'on retrouve dans les librairies et bibliothèques du Québec, même les plus modestes, une section « pour adolescents ». Adjacente à la section « pour enfants », en marge de la littérature « tout public », cette zone recueille des ouvrages jugés susceptibles de plaire au lectorat visé. Or, comment déterminer ce qui tombe sous ce dénominateur commun ? Quels âges recouvrent l'adolescence ? Depuis les dernières années, alors qu'on a à la fois annoncé la mort de l'enfance, de l'adolescence, et de l'âge adulte, on a vu surgir, en France et aux États-Unis, de nouveaux concepts qui viennent gonfler ou plutôt, cadastrer, la période d'adolescence, voir les néologismes « adonaissant » qui désigne les jeunes de 11 à 13 ans (Singly) et « adulescent⁴ », qui regroupe les individus qui, ayant

⁴ L'on peut voir un lien étroit entre ce néologisme et la notion de « emergent adult » que Jeffrey Jensen Arnett définit en ces mots : « emerging adulthood, is neither adolescence nor young adulthood but is theoretically and empirically distinct from them both. Emerging adulthood is distinguished by relative independence from social roles and from normative expectations. Having left the dependency of childhood and adolescence and having not yet entered the enduring responsibilities that are normative in adulthood, emerging adults often

passés la trentaine, n'ont toujours pas atteint le degré d'autonomie attendu chez l'adulte (Anatrella).

Marcel Gauchet, dans un article titré *La redéfinition des âges de la vie* (2004), défend l'argument que « le fait social de l'adolescence, tel qu'il a culminé dans les années 1960, est (...) en train de s'effacer » : rongée par les deux bouts — l'enfance et l'âge adulte — elle perd « son caractère de transition, faute d'une butée, faute d'un seuil à franchir qui en signifierait le terme imbutable » (41–2). Si Gauchet avance cette hypothèse, c'est qu'il est convaincu que la période de vie qui correspond à l'état adulte a perdu de son attrait au profit d'un culte de la jeunesse ; selon lui, on serait progressivement passé d'une « jeunesse sans révolte à un monde sans adultes » (42). Ce type de lecture qui tient compte de l'ensemble des périodes de la vie de l'être humain est repris par Monica K. Johnson, Robert Crosnoe et Glen H. Elder, Jr. dans leur essai sur l'adolescence. Tout comme Gauchet, ces auteurs signalent l'amplitude qu'a récemment gagnée cette période de vie.

In this changed landscape, young people are staying in school longer and marrying later, remaining in a semi-dependent state during young adulthood in ways once associated with late adolescence. Moreover, for those who do not pursue higher education or start, but do not complete, their degrees, the United States offers little institutional support for transitioning into the labor force (Kerckhoff, 2002). Parents, especially those with more resources, increasingly support their children through this period financially and otherwise (Schoeni & Ross, 2005). Such changes, reflected in contemporary discussions of “extended adolescence”, “delayed adulthood”, and “emerging adulthood”, have profound implications for what preparedness for adulthood now entails as well as what policies aimed at “successful” transitions into adulthood need to address. (Johnson & al. 275)

En somme, l'on se retrouve avec une notion poreuse, en extension et tributaire des contextes sociopolitiques, économiques et culturels. D'où l'aporie de la catégorie « roman pour adolescents ».

explore a variety of possible life directions in love, work, and worldviews. Emerging adulthood is a time of life when many different directions remain possible, when little about the future has been decided for certain, when the scope of independent exploration of life's possibilities is greater for most people than it will be at any other period of the life course » (468).

Le roman québécois pour adolescents existe donc essentiellement dans une composante catégorielle. Pour les besoins de cette étude, la dénomination recouvre des œuvres romanesques écrites par des auteurs québécois, publiées dans des maisons d'édition québécoises et s'adressant à un lecteur ayant acquis les rudiments de la lecture. Ne s'inscrit pas dans cet ensemble le roman pour apprenti lecteur, un type d'ouvrage destiné à l'enfant habituellement âgé entre 6 et 10 ans, souvent agrémenté d'illustrations et formaté de manière à assurer la lisibilité du texte. Sont exclus également les traductions, de même que les romans pour adultes, mais suggérés en lecture aux élèves de secondaire.

Personnellement, je considère que la littérature pour la jeunesse recouvre trois types de destinataires : le lecteur à qui on fait la lecture (âgé entre 0 et 5 ans), le lecteur qui apprend à lire (entre 6 et 10 ans), et le lecteur qui a acquis les rudiments de la lecture (10 ans et plus). Évidemment, les âges ici indiqués doivent être considérés comme des approximations, chaque enfant ayant son propre rythme d'apprentissage. Les appellations « roman pour les jeunes » ou « roman jeunesse » recouvrent les deux derniers types de destinataires. D'ailleurs, ces deux notions, la jeunesse et l'adolescence, ne doivent pas être perçues comme des équivalences, une différence que clarifie notamment le sociologue français Charles-Henry Cuin :

Or, les deux notions ne sont ni superposables (la jeunesse commence avant et se poursuit après l'adolescence) ni partiellement inclusives (l'adolescence n'est pas seulement un âge de la jeunesse) (Galland, 2001). La notion de « jeunesse » renvoie à une catégorie sociodémographique extrêmement hétérogène, celle d'« adolescence » à une expérience originale et universelle. La jeunesse se caractérise par l'appartenance de ses ressortissants à un statut, différent selon leur âge, leur sexe, leur milieu socioéconomique (...). L'adolescence, en revanche, s'avère une expérience nécessaire et unique dans la biographie des individus ; elle s'impose à tous comme condition du passage de l'enfance à l'âge adulte (...). Si tous les adolescents ne sont pas les mêmes « jeunes » (certains pouvant même ne pas l'être au sens sociologique du terme), tous les « jeunes » ont connu, connaissent ou connaîtront la même expérience, plus ou moins critique, par laquelle tout individu « entre dans la vie » (Lapassade cité par Cuin, 72) ou, mieux encore, « en société » pour en devenir inéluctablement et indissolublement agent et acteur. (71–2)

Or, bien avant Cuin, Philippe Ariès a démontré que ces notions ne partagent pas la même histoire et charrient par conséquent leur propre ensemble de référents et de connotations. Dans la perspective de l'historien, tout « se passe comme si, à chaque époque, correspondaient un âge privilégié et une périodisation particulière de la vie humaine : la jeunesse constitue l'âge privilégié du 17^e siècle, l'enfance, du 19^e siècle, l'adolescence, du 20^e siècle » (Ariès 21). Cette segmentation n'empêche toutefois pas le fait, comme le souligne l'historien, que chacune de ces trois périodes de vie a pris racine dans des époques antérieures, comme c'est le cas de l'adolescence dont l'idée débute véritablement au 18^e siècle avec notamment « deux personnages, l'un littéraire, Chérubin, l'autre social, le conscrit », des figures qui émergent toujours à la lecture des différents discours qui touchent de près ou de loin à l'adolescence (18). Deux genèses donc qui ont modelé différemment des notions voisines, mais non analogues.

En revanche, dans l'univers anglo-saxon contemporain, les appellations « teen fiction » et « youth fiction » apparaissent fonctionner comme des expressions interchangeables. La jeunesse et l'adolescence étant des construits sociaux, l'on peut s'attendre à retrouver des variations entre l'Amérique, l'Angleterre et la France. Étant au carrefour de toutes ces cultures, la réelle difficulté consiste à déterminer ce que le Québec a fait de cette congrégation d'influences, une tâche fastidieuse entreprise notamment par André Turmel. Celui-ci, en regard de l'adolescence, souligne, parmi d'autres, l'influence de Stanley Hall et des *Child Study* sur une conceptualisation en termes de développement (103). S'il ne s'agit pas ici de proposer une étude comparée entre la « youth fiction » anglo-saxon et le roman québécois pour adolescents, la circonstance géographique et historique du Québec fait en sorte qu'il n'est ni possible ni souhaitable de penser cet objet en vase clos. Aussi, certaines passerelles seront subséquemment jetées selon les besoins de l'analyse.

Pour en revenir à ce lecteur, non seulement l'adolescent occupe l'extrême pôle de l'échelle de destinataires que couvre la littérature pour la jeunesse, mais il demeure le dernier à avoir intégré la catégorie. Ayant fait son apparition dans le paysage littéraire après la Deuxième Guerre mondiale, il ne s'est véritablement imposé qu'à partir des années soixante-dix, une décennie charnière dans l'histoire de l'édition québécoise pour la jeunesse (Lepage, *Histoire*, 275–337). C'est également ce destinataire qui soulève le plus la question de la spécificité dans le sens où l'on en arrive rapidement à se demander ce qui justifie

l'existence d'une littérature distincte. En regard de l'invention de la « YA fiction », Perry Nodelman, spécialiste canadien de la littérature pour la jeunesse, pose deux *a priori* :

First, it suggests that polar oppositions based on conceptions of the ways in which children and adult differ are characteristic of and possibly even essential to texts written for children. Second, it suggests a path for thinking about how young-adult fiction might both be similar to other texts written for children and vary from them. Perhaps young adults' texts are those that begin with the standard polarities of children's fiction but have the potential, at least, to deconstruct them. (Nodelman, *Hidden*, 58)

Ce serait donc dans son potentiel de déconstruction que reposerait la spécificité de la littérature pour adolescents, déconstruction des caractéristiques de la fiction pour enfants, lesquelles dans la perspective théorique de Nodelman se reconnaissent dans la prévalence d'oppositions polarisées imputables à son double destinataire (l'adulte et l'enfant). Partant de ce point de vue, le roman pour adolescents serait un objet hybride à la confluence de deux forces modélisatrices ; ni entièrement l'une, ni entièrement l'autre, il correspondrait à un fin travail d'articulation. Et en ce qui concerne cette capacité d'arrachement à la littérature pour la jeunesse, c'est bien la disposition qui importe, et non pas l'éventuelle démonstration.

À l'évidence, s'il y a une littérature pour adolescents, c'est que celle pour enfants et celle pour adultes sont jugées en quelque manière inadéquates pour ce groupe de lecteurs. L'invention d'une littérature spécifiquement conçue pour ce groupe d'âge repose par conséquent sur une stratégie d'adaptation — stratégie poursuivie par l'adulte, véritable architecte dans toute cette entreprise. D'où l'enjeu réel qui consiste à identifier les composantes affectées par cet idéal du sur-mesure, de même que la manière dont elles s'en trouvent transformées. Il n'apparaît pas trop risqué d'avancer que les adolescents, en plus de faire preuve d'une plus grande maîtrise des rudiments de la lecture, ne partagent pas le même développement cognitif et social que les jeunes de 6 à 10 ans. Partant de cette prémisse, l'on pourrait stipuler que les récits qu'on leur destine se rapprochent davantage, dans leur écriture, leur richesse sémantique et leur originalité esthétique, de ceux destinés à des lecteurs adultes. Ce qu'ils conserveraient, en revanche, de la littérature pour enfants, tiendrait à cet attachement à une visée didactique et éthique, attachement fondé sur un double idéal d'innocence et de transmission. Pour tester cette hypothèse, la thématique de

la marginalité s'est éventuellement révélée tout indiquée, une considération motivée par la composante non conformiste intrinsèque à cette notion, de même que l'étroitesse du lien qui l'unit à l'adolescence et la littérature québécoise.

Marges et marginalités

Le géographe suisse, Antoine S. Bailly oppose la marginalité à « la centralité », une notion qui elle aussi recouvre « une position géographique (point de vue géométrique : je suis tout à la fois centre et marge) et un état social (je suis minoritaire et à la fois majoritaire) » (110). Vu cette double nature, la notion

traduit un processus d'exclusion (du latin *exclusio*) sociale et spatiale marqué par l'action de refuser, bannir, renvoyer... Le groupe marginal est dans un état d'isolement relationnel par suite de sa position géographique et de son rôle social qui l'écartent des processus d'interaction. La marginalité doit donc être explicitée de manière bimodale, sous une double face, celle du signifiant spatial et du signifié social. (110)

Comme le soutient Bailly, c'est la connotation avant tout spatiale et positionnelle qui distingue la marginalité du concept de minorité – une comparaison que l'on serait porté à étendre aux notions d'altérité, de métissage et de diversité. Aussi, dans cette conceptualisation, la marginalité évoque tout autant l'idée de distance, de liberté et d'écart. L'idée de distance se manifeste dans son rapport à une collectivité, à une manière de penser, de vivre et d'être. Il y a aussi la distance géographique, celle de l'éloignement forcé ou volontaire, des espaces reculés, non recommandés ou non cartographiés. Quant à la liberté, elle renvoie à ceux qui, refusant ou se voyant forcés d'abdiquer, arrivent malgré tout à éprouver, dans leur excentrement, un sentiment de libération à l'égard d'un centre contraignant. Enfin, l'écart se lit dans le geste et la conduite, qui, tantôt collective, tantôt individuelle, signe la différence et confirme la sortie de route, soudaine ou réfléchie.

Ce sont les historiens/sociologues de *L'École de Chicago* qui les premiers ont théorisé la marginalité. William I. Thomas, Robert E. Park et Znaniecki Florian se sont notamment intéressés à la marginalité à travers l'étude des villes (migrations) et de la déviance (criminologie). La définition de l'homme marginal de Robert E. Park a rapidement connu plusieurs reformulations (voir Dickie-Clark), chacune l'éloignant davantage de l'originelle, soit celle d'une créature hybride, « a man on the margin of two cultures and

two societies, which never completely interpenetrated and fused » (Park 892). Par la suite, la notion a notamment été reprise par la sociologie française, la géographie sociale, et la philosophie⁵. On note dans ce dernier champ d'études la contribution philosophique de Michel Foucault et celle de Judith Butler en regard du problème de la subjectivité et de son lien avec les notions de pouvoir et du corps.

Les notions de marginalité et d'adolescence ont plus d'un horizon commun. Du point de vue du pédopsychiatre Patrice Huerre, ce n'est

qu'au milieu du XIXe siècle que le mot adolescence apparaît dans le vocabulaire de nos sociétés occidentales pour désigner les jeunes collégiens poursuivant leurs études et financièrement dépendants. C'est à cette époque que l'industrialisation prend son essor et que l'espérance de vie s'accroît. À peu près simultanément, un costume particulier à cet âge permet de distinguer les jeunes des enfants et des adultes, mais l'adolescence ne concerne encore alors qu'un nombre très restreint d'individus appartenant à la bourgeoisie. Les nobles et les pauvres quant à eux continuent de bénéficier d'une formation acquise au contact des adultes par l'intermédiaire des précepteurs et des patrons. L'adolescence ne deviendra un terme générique, désignant toute une classe d'âge et utilisé aussi bien pour les garçons que pour les filles, que plus tard avec la généralisation de la scolarisation au XXe siècle. (« Histoire » 6–7)

Depuis son invention, l'adolescence a été pensée dans différentes perspectives lesquelles tombent systématiquement sous l'égide de l'un ou l'autre de ces orientations : l'approche naturelle (biologique, psychologique, cognitif) ou l'approche sociohistorique (à la suite de Philippe Ariès). Dans les recherches qui pensent l'adolescence en tant que concept relationnel, deux figures de l'adolescent émergent : celles l'adolescent-victime et de l'adolescent-délinquant (Griffin). Ces deux figures circulent non seulement dans bon nombre de productions littéraires et cinématographiques, mais aussi dans le discours social⁶. Huerre offre une solide synthèse de cet essor théorique dans son article intitulé *Histoire de l'adolescence : rôles et fonctions d'un artifice*.

⁵ Pour un bref panorama de la marge dans une perspective psychosociologique, voir Rioux.

⁶ La notion de discours est celle qu'en donne Marc Angenot et qu'il résume en ces mots : « Le Discours social : tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit dans un état de société donné (tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle aujourd'hui dans les média électroniques). Tout ce qui se narre et s'argumente; le narrable et l'argumentable dans une société donnée » (20).

La société cherche également, au début du XXe siècle, dans les théorisations qui vont transformer l'adolescent en objet d'étude, de nouveaux remèdes aux problèmes posés par lui, et notamment par la délinquance qui émerge avec la croissance des grandes métropoles et de leurs banlieues. Cette demande de théorisation faite aux spécialistes signe le début de la médicalisation et de la psychologisation de l'adolescence. Elle conduira à assimiler à une maladie une période nécessaire de maturation psycho-socio-physio-logique avant le passage à l'âge adulte. (7)

L'image de l'adolescent fragile ou de l'adolescent perturbateur (perturbé) repose sur un certain nombre de traits et de comportements que l'on veut croire imputables à cet âge « fatidique ». Dans son essai sur les jeunes en marge, Michel Parazelli, directeur de la revue *Nouvelles pratiques sociales*, rappelle que ce sont les

historiens Gillis (1974) et Kett (1977)⁷ qui ont montré que la construction contemporaine de l'adolescence coïncide avec la montée de la classe moyenne durant la révolution industrielle. Pour assurer une mobilité sociale de ses enfants et par un discours de protection des enfants face au travail, la classe moyenne aurait contribué à construire un modèle d'immaturité sociale des jeunes de façon à les obliger à suivre une formation scolaire prolongée accompagnée d'une pédagogie disciplinaire ; la psychologie naissante du développement a d'ailleurs participé à légitimer ce modèle surtout à partir des travaux de Hall (1905) et de Mendousse (1909) avec leur conception évolutionniste de l'adolescence. Influençant grandement la vision de l'adolescence en Amérique et en Europe jusque dans les années 1950-1960, Hall définit l'adolescence comme une crise provoquée par la puberté où l'adolescent est dominé par des forces instinctuelles. Le jeune est soumis à une désadaptation fonctionnelle temporaire entre le monde interne et le monde réel qui le rend incapable de se comporter comme un adulte. C'est pourquoi l'adolescent a besoin d'une longue période de temps ainsi que d'un encadrement approprié pour laisser s'apaiser en lui ses tensions naturelles. (58-9)

Encore aujourd'hui, le scénario répandu veut que l'adolescent s'éloigne progressivement du noyau familial pour se tourner davantage vers ses amis ; de plus en plus autonome, sans toutefois pouvoir clamer l'indépendance, il cherche fanatiquement à savoir qui il est, qui il veut devenir. Égocentrique, sa vision du monde découle d'une perception déformée

⁷ John Gillis et Joseph Kurt, deux historiens américains.

doublée la plupart du temps d'un jugement assertorique. Par voie de conséquence, son rapport au temps s'en trouve transformé tout comme son rapport au lieu ; bien que l'adolescence se vive dans le mode « ici » et « maintenant », elle implique une constante réévaluation du passé (filialité, origine, patrimoine) ainsi que des projections nerveuses dans des futurs brumeux. Parce qu'elle suppose une nouvelle volonté d'affirmation, elle implique une résistance à l'autorité, une remise en question des valeurs familiales ou traditionnelles, une tendance à la rébellion, à la désobéissance, au désordre. S'il s'agit d'une période de remises en question, c'en est aussi une de découvertes ; celle bien sûr de la sexualité, mais aussi des limites d'une liberté fraîchement gagnée. Quand ce ne sont pas les parents qui expriment leur angoisse de voir leur progéniture chérie se muter en cette créature refermée sur elle-même, privée de toute capacité de discours et de joie de vivre, ce sont les jeunes enfants mêmes qui appréhendent cette période de vie où tout bascule.

Bref, tout comme la marginalité, l'adolescence partage un lien inextricable avec la norme, un argument sur lequel insiste à nouveau Parazelli lorsque, se référant aux travaux de Gérard Lutte, il rappelle que cette représentation de l'adolescent transgressif et perturbateur « ne visait qu'à soumettre les jeunes aux exigences de la classe moyenne » (Parazelli 59). Au Québec, lesdits problèmes posés par l'adolescent surviennent au moment où la scolarisation commence à s'imposer.

Les fugues et la peur de la turbulence des jeunes sont d'ailleurs nées au cours de cette période du XIX^e siècle. Les historiographies québécoises sur l'institutionnalisation naissante des jeunes de cette époque témoignent de transformations des modes de régulation de l'enfance en danger par le placement et la réforme des jeunes en distinguant les jeunes délinquants des jeunes ayant besoin de protection notamment. (Parazelli 60)

La notion d'adolescent charrie donc tout un « imaginaire social », lequel, sans surprise, fait jouer le même dualisme sur lequel repose l'approche relationnelle⁸. Mais il y a plus : ce qui prend forme à travers ces scénarios populaires, c'est la figure d'un être marginal, coincé dans un entredeux qui n'a rien de confortable ni d'enviable, un argument que défend en outre Yves Barel, économiste et épistémologue des sciences sociales :

⁸ À propos d'imaginaire social, Pierre Popovic le définit comme « un ensemble interactif de représentations corrélées, organisées en fictions latentes » (24).

[II] arrive (...) que l'individu ou le groupe marginal soit perçu en termes d'absence de personnalité, d'impossibilité de se structurer en une identité capable d'être distinguée et de se distinguer des autres. Ceci est à rapprocher de la perception du marginal comme l'hybride de plusieurs sociétés, plusieurs cultures, et auquel il arrive, dans certaines conditions, qu'étant partout à la fois il ne soit nulle part, c'est-à-dire n'est rien. L'adolescent est parfois vu comme un *hybride* quittant l'enfance, vivant dans l'attente du statut d'adulte, et dont le comportement est une protestation contre l'absence d'identité que lui impose la société. (Barel 72)

Cette absence d'identité fait écho à l'idée d'une identité en transition, un argument que défend notamment Cuin. Le psychologue, qui conçoit l'adolescence comme le passage social de l'état d'« objet » à l'état de « sujet », conclut que « les conduites adolescentes peuvent être analysées comme essentiellement déterminées par l'émergence d'une “subjectivité”, c'est-à-dire par un processus d'autonomisation de l'acteur par rapport aux contraintes sociales primaires » (74).

S'agissant de s'émanciper du statut d'*objet* inhérent à l'enfance, l'adolescent, dans cette phase d'apprentissage, est normalement conduit à survaloriser ce mode d'action en défiant les normes qui l'entravent et, à travers elles, les individus (parents, éducateurs, etc.) et les institutions (famille, école, etc.) qui les personnifient, les contrôlent et les sanctionnent. (76)

Qu'importe le type de perspective emprunté pour analyser la notion, l'adolescence appelle invariablement les notions de transgression, d'hybridité et d'identité. Conçus à travers les mailles d'une marginalité tissée à même le tissu social, les adolescents d'hier et d'aujourd'hui héritent d'un rôle surjoué, assigné au désordre et à la non-conformité. En somme, marginalité et adolescence sont si étroitement liées qu'elles commandent d'entrée de jeu une réflexion qui tient compte de leurs interconnexions.

Fille de la norme, la marginalité découpe à contre-jour ce qui relève de l'usage, de la bonne conduite et de l'ordinaire et ainsi expose la cage et ses barreaux. Dans le contexte du roman pour la jeunesse, il s'agit d'un thème non conformiste à l'intérieur d'une littérature longtemps reconnue pour son conformisme. Et bien que mon champ de travail soit le roman pour adolescents, il s'avère difficile de faire fi du lien qu'elle entretient avec la société québécoise. Admettant que le Québec actuel se soit largement détaché de ces problématiques de l'angoisse collective et de la schizophrénie du colonisé (Paré, *Exiguïté*,

76), des traces de son enfance cahoteuse sont probablement toujours perceptibles dans sa littérature contemporaine. Traces historiques puisque le passé, pour la construction de toute nation, reste un incontournable :

Il est banal d'insister sur la spécificité d'un passé historique dans la création d'une nation, et pourtant, au-delà de l'hétérogénéité qui marque la totalité des états occidentaux modernes, il reste que cette spécificité peut constituer, de plus en plus, l'un des traits « identificatoires » les plus importants dans un contexte où ceux-ci deviennent de moins en moins nombreux. Accessible aux nouveaux arrivants au pays, qui peuvent décider de l'ignorer (comme peuvent décider de l'ignorer les générations successives des descendants des « originaires » du pays), le passé national est continuellement l'objet de réévaluations, de réécritures, voire de transfigurations qui épousent de nouvelles formes selon les réévaluations du présent, provoquant par la force même du processus un fonds d'imaginaire identitaire. Le passé se diffracte, les références varient, produisant des vagues et des cycles qui ouvrent et fracturent le point d'origine. (452)

Parce qu'elle est écrite à dessein d'instruire et de former, la littérature pour la jeunesse serait peut-être, comme le suggère Lepage, « plus révélatrice que la production pour adultes des valeurs et des idées de la société qui la produit » (*Histoire* 16). D'interroger ces textes à la lumière d'une thématique névralgique revient à décupler les chances de voir apparaître en creux les marques de ce qui participe à cet imaginaire identitaire.

La marginalité constitue par ailleurs un thème prisé dans la littérature que l'on destine à de jeunes lecteurs. Celle-ci, peut-être plus que toute autre littérature, est peuplée de personnages colorés, décapants et souvent inclassables. Il suffit de penser notamment à tous ces orphelins, pirates scabreux et créatures terrifiantes ou divines pour rapidement admettre cette fascination du genre pour « l'a-normal ». Depuis le début du troisième millénaire, un certain nombre de séries romanesques écrites à l'origine pour les adolescents ont rencontré d'énormes succès cinématographiques ; sorciers (*Harry Potter* de J.K. Rowling), vampires (*Twilight* de Stephenie Meyer) et rebelles (*The Hunger Games* de Suzanne Collins) — pour n'en nommer que quelques-uns — ont tous eu leur heure de gloire.

En fait, peut-être qu'au fond, toute œuvre narrative tend à s'intéresser à ceux qui sortent de l'ordinaire, ceux qui, par leur tempérament ou leurs actions, se retrouvent à vivre dans les

marges de la société où ils évoluent. Ne dit-on pas d'ailleurs que les gens normaux n'ont pas d'histoire ? Cet adage bien connu contraste avec les nombreuses transformations qu'a connues la notion de héros. S'il fut un temps où les héros étaient plus grands que nature, défendant à bras portant les valeurs morales de leur époque, le réalisme littéraire, dénonçant cette illusoire fabrication, s'est subséquemment arrogé la tâche de leur substituer une figure banale, vidée de son aura divine. De nos jours, la question semble avoir été reléguée à celle de la singularité d'une conscience individuelle et le statut de héros, ramenée à celui de personnage. Donc, si la marginalité a longtemps participé à la fabrique des héros, elle ne se lit vraisemblablement plus comme une condition nécessaire et suffisante.

En revanche, s'il est vrai que les marginaux peuplent les récits pour la jeunesse, cela ne va pas sans modification : se transforment au fil du temps et des mentalités le type de marginalité mis en scène, de même que la manière dont elle est représentée, et les rôles qu'on lui attribue. Les rééditions de classiques offrent un bon exemple de ce type de transformations. C'est le cas notamment du roman *Anne of Green Gables* de Lucy Maud Montgomery publié au début du siècle dernier. Deux séries télévisées ont été produites par CBC en moins de quarante ans ; la première en 1985, et la seconde en 2017⁹. La récente version, qui s'éloigne davantage du texte et prend des libertés vertement contestées par certains, se révèle incontestablement plus noire, moins édulcorée dans la mise en scène du passé d'Anne et de son insertion au sein de la société d'Avonlea. Il en va notamment ainsi pour les personnages de Matthew et de Marilla Cuthbert dont la marginalité est mise en relief d'une manière nettement plus franche et moins charitable. Enfin, la perspective féministe, loin d'être absente de la production de 1985, sature entièrement les scènes et dialogues de la série contemporaine. L'on pourrait avancer que ces différences émanent d'une volonté de ne pas gommer les parties d'ombres de l'histoire d'Anne. Choisir de déplacer le regard vers la violence, la pauvreté, l'intolérance, c'est choisir de faire confiance à son auditoire, à son jeune public ; mais c'est aussi s'inscrire dans les (ou souscrire aux) préoccupations sociales du moment.

Ce n'est là qu'une occurrence anecdotique des transformations que peuvent connaître les représentations de la marginalité. Il ne s'agit pas de défendre quelque évolution, dans

⁹ La productrice de la série *Anne with an E* (2017) est Moira Walley-Beckett, connue pour son travail sur les séries *Breaking Bad* et *Flesh and Bone*. CBC et Netflix ont diffusé les sept premiers épisodes.

une direction ou une autre, mais de simplement pointer le fait que dans la manière de mettre en scène la marginalité d'un personnage se dessine un ensemble d'enjeux et de problématiques, lesquels contribuent à révéler ce qui trouble une société donnée. L'on a déjà mentionné que le destinataire adolescent fait irruption dans le paysage littéraire québécois au cours des années 1940 (Lepage, *Histoire*, 245–6). Or, même s'il est vrai qu'un petit nombre d'œuvres publiées durant cette décennie ciblent cette nouvelle catégorie d'âges, il n'est cependant toujours pas question de donner une voix aux jeunes de 12 à 18 ans puisque, comme le soutient Lepage, l'on « ne cherche pas à exprimer leur point de vue, mais plutôt à leur indiquer la voie à suivre » (241). Il faudra attendre jusqu'en 1958 avant de voir émerger cette « parole adolescente » avec le récit homodiégétique de Paule Daveluy, *L'été enchanté* (246). L'on est cependant encore bien loin du roman tel qu'on le connaît aujourd'hui et qui a fait son apparition dans les années 1970. Selon Lepage, il faudra attendre que l'adolescence soit associée à la « remise en question de l'autorité », et à la « désidéologie des images parentales » pour voir tabous et valeurs traditionnelles s'estomper (*Histoire* 247). L'hypothèse ici avancée veut que les personnages hors-normes auraient bénéficié, avant cet avènement, d'une vitrine plutôt limitée.

Cette conviction que le thème de la marginalité se montre particulièrement révélateur de ce qui trouble une société se trouve à être renforcée par le destinataire même de ces récits. Huerre est notamment de ceux qui défendent que l'adolescent, plus que toute autre figure sociale, constitue un sujet particulièrement sensible aux crises qui secouent une société donnée.

Mais c'est également sur cette catégorie de la population que se cristallisent les tensions sociales provoquées par le remaniement actuel des valeurs de notre société. Comme par le passé, ils [les adolescents] jouent un rôle tampon dans cette période de chômage et de déséquilibre démographique. Ils sont les miroirs grossissants de nos inquiétudes et de nos insuccès. (Huerre, « Histoire », 8)

L'on aura compris ici que l'espoir entretenu veut que les romans retenus pour cette étude se révèlent eux aussi des « miroirs grossissants ».

Enfin, bien que je m'intéresse à la fiction pour adolescents, je ne tiendrai pas moins compte du lien qu'elle entretient avec la littérature québécoise dans son ensemble. Les auteurs pour

la jeunesse publient pour la plupart des œuvres grand public. Aussi, les textes que l'on destine aux jeunes ne sont pas conçus en vase clos. D'une catégorie à l'autre, les thèmes et manières de raconter s'interpellent, traversent, se font écho. À l'intérieur des récits étudiés, l'exil constitue notamment un motif récurrent. On peut voir dans cette inscription répétitive la nécessité pour le personnage adolescent de s'éloigner de la maison pour vivre des aventures. Dans un même ordre d'idées, François Paré, dans son ouvrage critique sur les littératures de l'exiguïté, réitère l'argument selon lequel l'exil permet de rompre les liens de sujétion.

Les littératures de l'exiguïté ont tendance, il est vrai, à glorifier l'exil. C'est probablement que cet exil, vécu dans le littéraire, permet de rompre le cercle redoutable et appauvrissant du retour sur soi-même. Il faudrait pouvoir partir coûte que coûte, chercher son âme ailleurs ; l'œuvre écrite et diffusée racontera ainsi aux désâmes de la terre ce départ fantastique, le courage dont il a fallu faire preuve pour se « dépayser », pour briser l'étai de la dépendance individuelle et collective. (65)

« Briser l'étai de la dépendance » : n'est-ce pas l'objectif ultime de l'adolescence ? Le passage de l'enfance à l'âge adulte pourrait tenir, pour plusieurs d'entre nous, à ces quelques mots. Or, une telle conceptualisation de l'adolescence ne peut que diffracter un certain nombre de thématiques dans les récits que l'on invente pour ce destinataire en transition. Rupture de dépendance qui implique se détacher d'un parent, d'un mode de vie, d'une manière de penser, redéfinition de soi, « deuil de l'enfance » (Marteaux 3), recherche d'une identité nouvelle, propre, recherche des limites, limites susceptibles de construire « des *imagos* signifiants » (7). Si ce sont là des thèmes familiers, c'est qu'ils traversent la littérature québécoise. Et que dire de l'idée répandue voulant que, pour se retrouver, il faille quitter la maison, explorer d'autres contrées jusqu'alors inconnues, partir pour un ailleurs souvent indéterminé. Chez l'adolescent, l'exil forcé, volontaire ou souhaité, sans être de même nature, s'apparente pourtant à cet exil longtemps « glorifié » dans la littérature québécoise, exil de l'aventurier, notamment du coureur des bois qui refusait la sédentarité de l'agriculteur, mais aussi exil de l'étranger venu d'ailleurs, cette autre figure type de notre fonds fictionnel.

Dans un même ordre d'idées, la marginalité permet de penser « l'étranger, le désordre, la folie, l'excès, la transgression, la tradition, la provocation, les limites » (Paquin *et al.* 13), d'autres thèmes récurrents dans la littérature québécoise. Comment est-ce que la littérature que la société québécoise invente pour sa jeunesse pourrait faire autrement que d'avoir un air de famille avec la littérature qu'elle invente pour tous les autres lecteurs ? Cette saveur locale ne vient cependant pas contredire son internationalisation, une caractéristique que certains défendent, notamment Claire Le Brun (« Roman » 61). Reste à voir en quoi le roman québécois pour la jeunesse se distingue du roman pour la jeunesse français, belge, ou franco-ontarien, une ambition qui n'est pas ici la mienne. Il ne s'agit donc pas d'identifier ce qu'est « la » littérature québécoise pour la jeunesse, mais plutôt de relever les airs de famille, les éléments qui passent de l'une à l'autre, qui transcendent les balises du genre, le lectorat ciblé et même les prétentions didactiques.

En somme, la marginalité, dans son empan sémantique, entretient une relation étroite avec la norme, l'adolescence et à la société québécoise, d'où l'intérêt du motif dans le contexte d'un essai prenant comme objet un artefact culturel au carrefour d'influences politiques et sociales discordantes. Il ressort cependant de cette justification de l'approche choisie une insistance à vouloir distinguer ce qui circule en regard de l'adolescence, ce dont il en va vraiment, et ce qu'a absorbé la production littéraire. Aussi, l'une des intentions à l'œuvre dans cette démarche est d'arriver à cerner une figure de l'adolescent. En regard de la notion de figure, j'en emprunte la conceptualisation au sémioticien Daniel Vaillancourt :

Présenter une figure, la montrer ou l'évoquer ne va jamais de soi. C'est que la figure appartient toujours à des ordres complexes, oscillant d'une imagerie collective à la singularité de son apparition dans un acte de lecture intime. Contrairement à un thème, à une image précise qu'on peut facilement identifier, voire à un événement historique, la figure est l'objet d'une reconstruction, constitué à la fois par la mémoire et par l'imagination, brève d'un imaginaire qui s'incarne. Elle vient sédimenter un certain nombre de postures, de modes de structurations imaginaires qui l'éloignent des faits historiques. Elle impose plutôt une complexité discursive, une opacité, qui signale son importance pour les littéraires. C'est ainsi que la figure est avant tout carrefour de lectures, machine désirante, réseau de connexions imaginaires et identitaires, sériation de discours, genèse d'un sujet instable, précaire, que ce soit sur le plan singulier ou collectif. (Vaillancourt et Randall 453)

Les traits relevés, soit la crise identitaire, la révolte contre l'autorité et la quête d'autonomie, participent notamment à une figure de l'adolescent. Ce qui m'intéresse est de confronter cette figure à celle construite par les textes. Ici, deux *locus* peuvent servir de point d'évaluation : le personnage et le lecteur implicite. La quête d'une figure se veut toujours une quête dont le succès s'avère difficile à prévoir. Il demeure possible, en fin de compte, de n'y rien trouver de particulièrement révélateur. Aussi, il s'agit d'une quête ou d'un souhait, plus que d'un objectif rigide.

Favoriser la littérature pour la jeunesse produite au Québec confirme le désir de découvrir et de partager ce qui se fait « chez nous » ... excepté que ce chez nous, ce n'est plus, depuis un moment déjà, tout à fait chez « moi ». En raison de ma posture d'expatriée, le regard que je pose sur cette littérature se trouve par conséquent *d'emblée* dans la marge. Aussi, mon choix découle vraisemblablement du désir — pas entièrement avoué — de renouer avec mes origines, lesquelles s'inscrivent à la fois dans un territoire, le Québec, et dans une temporalité, la période de l'adolescence. Perspective donc doublement décentrée, à la fois dans le temps et dans l'espace. Perspective qui est celle de l'après et de l'à côté, de l'adulte et de l'expatrié. En marge, mais non moins québécoise. Exilée, mais constamment en contact, rattachée notamment par les liens familiaux, la mémoire et la langue. Adolescente dans un Québec aux velléités indépendantistes, je garde de la dernière décennie du 20^e siècle le souvenir parfois vif, mais souvent érodé, d'événements décosus : la Crise d'Oka, l'effondrement de l'Accord du lac Meech, la signature de l'ALENA, l'échec du deuxième referendum, le gouvernement de Lucien Bouchard... et combien d'autres. Plus de vingt ans marquent l'écart entre ce Québec de mon adolescence et l'époque à laquelle les romans des corpus ont été produits. Minoritaire en territoire ontarien, mon quotidien m'oblige aujourd'hui à interroger cette posture du fragilisé. Dans ces circonstances, que l'écriture de François Paré ait trouvé son chemin jusqu'à moi n'a rien d'accidentel ni de surprenant. Ses réflexions sur l'exiguïté n'ont de cesse de nourrir ma perspective sur la marginalité, mais aussi sur cette littérature que l'adulte écrit pour les jeunes, ceux que leur *tendre* âge fragilise d'emblée. À cet égard, l'on peut choisir de percevoir, à l'instar de Paré (*Fragilité*), le minoritaire comme « une personne infantilisée » (28) — un chemin de traverse conceptuel que je me propose ici d'explorer. Dans son essai sur la fragilité, ce dernier fait par ailleurs le vœu d'une ouverture de son analyse à toutes les littératures : je prends donc

ici le pari de sonder cet imaginaire des marges et de l'adolescence à travers les notions d'exiguïté et de fragilité.

La littérature pour la jeunesse

La littérature québécoise pour la jeunesse se veut un objet d'étude relativement nouveau dans le domaine de la recherche universitaire. *Le Centre québécois de ressources en littérature pour la jeunesse* (CQRLJ) peut constituer un point de départ satisfaisant pour qui s'intéresse de près ou de loin à la question. L'organisme, qui se définit comme le « seul centre en Amérique du Nord consacré exclusivement à la conservation et à la diffusion de collections en littérature jeunesse de langue française » (CQRLJ), est accessible sur place aux abonnés de la *Grande Bibliothèque de Montréal* et affirme offrir un service de référence à distance. J'ai toutefois découvert que tous ces services sont réservés aux résidents du Québec. L'on m'a donc renvoyé pour mes recherches à la base de données de *Livres Ouverts*.

Quant à *Livres Ouverts*, une base de données sur laquelle l'on retrouve « une sélection commentée de livres qui s'adressent aux jeunes du préscolaire, du primaire et du secondaire » (*Livre ouverts*, « À propos »), il faut savoir qu'il s'agit d'une ressource pédagogique, conçue et produite par la Direction de la formation générale des jeunes (DFGJ) du ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur, Secteur de l'éducation préscolaire et de l'enseignement primaire et secondaire. L'objectif n'est pas de contribuer à la recherche, mais bien de « développer le goût de lire ainsi que des habitudes durables de lecture chez les jeunes » (*Livre ouverts*, « Qui sommes-nous ? »). Aussi, malgré le fait que l'organisme se targue d'offrir « une sélection de livres variés, mise à jour régulièrement », la très grande majorité des ouvrages listés ont été publiés avant 2010. En revanche, la base de données est la seule qu'on ait trouvée qui permet de faire une recherche qui tient compte à la fois de l'origine de l'auteur, du destinataire ciblé et de mots-clés.

Il existe deux revues québécoises sur la littérature pour la jeunesse : *3 fois passera* et *Lurelu*. Pour des essais plus en profondeur, la revue bilingue *Canadian Children Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse* (CCL/LCJ) s'avère une ressource incontournable ; « publiée deux fois l'an par l'Université de Winnipeg, cette revue comporte des articles de spécialistes en littérature, en études théâtrales, en pédagogie et de

toute discipline se rattachant à l'écriture pour les jeunes » (Canadian Children Literature). Il faut toutefois savoir qu'en 2009, le CCL/LCJ est devenu *Jeunesse : Young People, Texts, Cultures*.

Housed in the Centre for Research in Young People's Texts and Cultures (CRYTC) and supported by The University of Winnipeg and the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC), *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* is an interdisciplinary, refereed academic journal. Our mandate is to provide a forum for research and discussion on cultural productions for, by, and about young people. Our scope is international; while we have a special interest in Canada, we welcome submissions concerning all areas and cultures. The focus of the journal is on the cultural functions and representations of "the child." This can include children's and young adult literature and media; young people's material culture, including toys; digital culture and young people; historical and contemporary constructions, functions, and roles of "the child" and adolescents; and literature, art, and films by children and young adults. We welcome articles in both English and French. (*About Jeunesse*)

Malgré cette velléité bilingue, force est cependant d'admettre un déséquilibre majeur entre la proportion de textes anglais et français. Il reste évidemment possible de trouver un certain nombre d'essais sur la littérature pour la jeunesse dans les archives des traditionnelles revues littéraires québécoises. À cet égard, le volume 25 numéro 2 de *Voix et images* publié à l'hiver 2000 et sous la direction de Jacques La Mothe réunit une quantité d'articles en profondeur autour du thème « Le champ littéraire de la jeunesse au carrefour de la recherche universitaire ». Enfin, se retrouvent notamment au nombre des spécialistes de la littérature québécoise pour la jeunesse les chercheuses Monique Noël-Gaudreault Lucie Guillemette, Claire Le Brun, Françoise Lepage (1945–2010), Suzanne Pouliot, Johanne Prud'homme et Danielle Thaler.

En 1996, Daniel Chouinard publiait un article sur le thème de « la recherche en littérature de jeunesse ». Bon nombre des spécialistes identifiés précédemment (voir Le Brun, Lepage, Noël-Gaudreault, Pouliot) se retrouvent dans la liste colligée par cet auteur, un fait qui a de quoi surprendre étant donné que plus de vingt années nous séparent de cette publication – faut-il parler d'absence de relève au Canada ? Toujours est-il que dans cette revue littéraire, Chouinard relève une distinction paradigmatique en fonction de la langue

: les préoccupations éducatives et sociales qui dominent la recherche en français s'estompent du côté anglais pour laisser davantage de place à la « littéralité » de ces œuvres, concept que l'auteur entend comme la « reconnaissance de sa valeur littéraire » (n.d.p. 1). Dans la sphère francophone (Québécoise ?), écrit l'auteur, les études s'appuient

massivement sur des statistiques à la fois « extralittéraires », c'est-à-dire faites sur des comportements et des modèles sociaux réels, et « intralittéraires », soit fondées sur les traits et les comportements des personnages, ces analyses privilégient une compréhension behavioriste et statistique, psychologique et sociométrique de l'œuvre littéraire qui, inévitablement, se conçoit comme reflet d'une réalité socioculturelle. (...). Par ailleurs, ces travaux (...) constituent ce qu'on pourrait appeler une recherche appliquée. En effet, les contributions dans ce domaine ne sont pas des études visant uniquement à faire progresser la connaissance de la littérature de jeunesse ; elles ont très souvent une incidence pratique, voire des prolongements pragmatiques. Dans cet ordre d'idées, elles peuvent aisément se transformer en ressource ou en encadrement pédagogique en milieu scolaire, en matériel d'expositions muséologiques, en projets multimédias... et, surtout, devenir le point d'ancrage et de départ des directives ministérielles. (« Recherche » 1-5)

Lorsque j'ai entrepris mes recherches sur la littérature pour la jeunesse, les premiers spécialistes consultés, vu ma situation géographique et culturelle – le sud de l'Ontario, l'Université de Western Ontario –, étaient d'origines anglo-saxonnes – je pense ici à Clare Bradford (Australie), Peter Hunt (R.-U.), Jack Zipes (É.-U.), Perry Nodelman et Sandra Beckett (Canada). Voulant ensuite me rapprocher de mon objet, soit la littérature pour la jeunesse produite au Québec, j'ai d'abord consulté les essais de Françoise Lepage et de Daniel Thaler (travaillant respectivement à Ottawa et à Victoria). Ce n'est qu'ensuite que ce sont imposées les études plus précisément sur l'altérité développées par des chercheurs québécois – point sur lequel je reviendrai après cet argument.

Si j'insiste sur ce parcours d'enquête, c'est que je crois qu'il n'est pas étranger à la direction donnée à ce projet. La dissemblance que je perçois dans la manière dont on appréhende le livre pour enfants de part et d'autre de la frontière linguistique ne s'avère toutefois pas la même qu'identifie Chouinard. Il ressort de ces lectures que la littérature anglo-saxonne privilégie une posture herméneutique de la méfiance fondée sur le postulat que tout texte pour enfants n'est pas aussi inoffensif qu'il en a l'air. L'hypothèse avancée consiste à

affirmer que l'essai lacanien de Jacqueline Rose, *The case of Peter Pan, or, The impossibility of children's fiction* publié en 1993, a grandement contribué à façonner ce type de paradigme interprétatif. C'est là une posture intellectuelle qui quelque part tranche avec celle qui prévaut chez les chercheurs québécois et français consultés dans le cadre de cette enquête et qui consiste à vouloir valoriser le livre jeunesse, à défendre sa valeur littéraire autant que sa portée sociale. Une distinction qui s'éloigne par conséquent d'une fixation sur les enjeux éducatifs de ces artefacts artistiques et culturels telle que défendue par Chouinard.

Certes, il est vrai que la littérature pour la jeunesse produite au Québec fait l'objet de nombreuses études réalisées par des chercheurs en éducation. L'on retrouve notamment des essais sur le sujet dans *Les Nouveaux cahiers de la recherche en éducation (NCRÉ)*, la revue bisannuelle produite par la Faculté de l'éducation de l'Université de Sherbrooke. D'autres noms de chercheurs en éducation viennent allonger la liste de ceux listés ci-devant, notamment ceux de Virginie Martel (UQAR), Martin Lépine (Sherbrooke) et Isabelle Montésinos-Gelet (UdM). Toujours dans le domaine de l'éducation, on note les contributions des membres de la *Chaire de recherche sur l'apprentissage de la lecture et de l'écriture chez le jeune enfant* (Université de Sherbrooke) – dont la titulaire est Marie-France Morin. Le site web de la bibliothèque de l'Université Laval présente également un portail riche sur la littérature critique traitant du sujet à des fins pédagogiques : bases de données, revues spécialisées, revues pour enfants, articles, dictionnaires, encyclopédies, guides pour l'enseignant, bref, une ressource d'autant plus exhaustive qu'elle croise des enquêtes de divers horizons culturels – un aspect qui vient nuancer l'impression d'une activité québécoise d'une ampleur insoupçonnée. L'on ajoutera ici que, comme à soin de le mentionner Chouinard, ce n'est pas parce que ces recherches s'érigent dans la sphère de l'éducation qu'elles ne misent pas sur les aspects littéraires du texte.

Pour en revenir donc à cette présente étude, elle s'appuie sur un ensemble de perspectives théoriques sur la littérature pour la jeunesse développées par des auteurs québécois, canadiens, français et anglo-saxons. En regard plus spécifiquement du roman québécois pour adolescents, la thèse de doctorat de Daniela Di Cecco, l'essai à quatre mains de Thaler et de Jean-Bart, de même que les revues historiques de Lepage (« Le concept »), Fradette (« Évolutions »), Thaler (« Visions ») et Chouinard contribuent à tracer un portrait plus

défini de la question. S'ajoute à cette liste l'ouvrage collectif sur le thème du métissage édité par Noëlle Sorin, spécialiste en éducation. Aussi, quoiqu'on ait recensé un certain nombre d'articles, de mémoires et de thèses portant sur des types précis de marginalité (une revue littéraire en fonction de chacun de ces types sera développée dans le chapitre 1), aucun ne traite de la problématique plus globalisante de la marginalité. Enfin, étant donné que je travaille sur un corpus contemporain (ultra-contemporain pour la grande majorité des œuvres) très peu des œuvres littéraires retenues ont préalablement fait l'objet d'une étude académique.

Corpus

L'intention à l'œuvre consistant à offrir une vue panoramique de l'ensemble de la production contemporaine, le début du troisième millénaire marque le seuil temporel de cette enquête. La périodisation arrêtée rend compte des dates de publications des ouvrages choisis : 2003 correspond à l'année de parution du plus ancien ouvrage du corpus étendu (*Le ciel tombe à côté*) et 2018, à celles des plus récents (*Hare Rama, Ce qui se passe au dehors*).

L'analyse proposée repose sur l'étude de deux corpus, l'un étendu, l'autre restreint. D'entrée de jeu, il a été décidé, que pour des raisons méthodologiques, la série ne sera pas considérée, une décision qui a eu impact significatif sur la composition de ces corpus. Le fait est que la production sérielle occupe une grande proportion de l'édition pour la jeunesse, du moins en ce qui concerne le genre romanesque. De plus, la série englobe certains sous-genres romanesques, sous-genres qui sont sinon quasi pratiquement absents du reste de la production. Écarter cette possibilité a donc fait en sorte que je me suis retrouvée à m'éloigner de ces récits qui s'inscrivent dans ce qu'il est tenu d'appeler la littérature de l'imaginaire, appellation qui n'est pas des plus élégante et qui recouvre notamment les romans historiques, d'enquête, de *fantasy* et de science-fiction. J'ai dû alors abandonner la marginalité des vampires, sorcières et monstres au profit de celle des voyous, rebelles, homosexuels, étrangers et orphelins.

La recherche par mots-clés (« intimidation », « pauvreté », « marginalité sexuelle », etc.) s'est rapidement avérée lacunaire – voir notamment le fait que cette méthode échoue généralement à identifier les textes présentant de personnages secondaires marginaux. D'où

les inévitablement tâtonnements successifs. Après avoir recensé plus d'une cinquantaine de romans qui respectaient les critères de sélection (thématique, périodisation), j'en ai gardé qu'une trentaine¹⁰. J'ai ensuite retenu de ce premier échantillon sept romans pour le corpus restreint. Il s'agit de *FéMFé* (2015) d'Amélie Dumoulin, du triptyque de Patrick Isabelle composé des romans *Eux* (2014), *Nous* (2016), *Lui* (2017), du *Ciel tombe à côté* (2003) de Marie-Francine Hébert, d'*Hare Krishna* (2016) de François Gilbert et de *À la recherche du bout du monde* (2013) de Michel Noël. Ces œuvres ont été choisies en raison de leurs qualités littéraires, leur originalité dans la forme et dans le traitement de leur contenu — des critères dont j'admets volontiers la nature subjective. L'on notera que les romans d'Isabelle ne s'inscrivent pas, du moins selon les dires de l'éditeur, dans une série — une stratégie éditoriale qui ne vient pas résoudre le fait que ces ouvrages présentent des caractéristiques du genre sériel. J'ajouterais que deux autres de ces ouvrages ont fait des petits : *Hare Rama* (2018) et *Fé Verte* (2017) invitent les lecteurs à renouer avec les narrateurs respectifs d'*Hare Krishna* et *FéMFé*. Quoique l'essentiel de mon propos porte sur ces sept ouvrages, je me permettrai, selon le besoin, de référer à ceux du corpus étendu, au sein duquel on retrouve également les deux derniers romans mentionnés. Je prends aussi la précaution de préciser que cette étude ne se veut pas œuvre d'anthologie. Il ne faut donc pas y voir un travail de compilation. Je joins également en annexe un tableau synthétique de l'ensemble des ouvrages consultés en fonction des types de marginalités qui y sont déployés.

Méthode

Les objectifs consistent à 1) révéler la teneur de ces récits, plus précisément la manière dont est mise en scène la marginalité, 2) exposer les liens entre la production pour adolescents, la production québécoise et la société québécoise, 3) relever, si possible, une figure de l'adolescence. Pour ce faire, il s'agira d'explorer, à partir de l'étude des procédés textuels, narratifs et descriptifs, les différentes significations et fonctions que revêtent les personnages marginaux de ces récits de même que les marges dans lesquelles ils se

¹⁰ De ces trente romans, deux présentent des cas de figures différents : *Maïna* de Dominique Desjardins et *Le projet Ithurriel* de Michèle Laframboise sont des rééditions. *Maïna* a été publié en 1997 chez Québec-Amérique en deux tomes pour les adolescents (T.1 L'appel des loups et T.1 Au pays de Natak) et un seul tome pour les adultes ; en 2014, la même maison a fait une réédition dans la collection « Tous continents », une collection destinée à un lectorat adulte. Puisqu'il s'agit du même texte, l'on a considéré que ce récit respectait les critères du corpus. *Le projet Ithurriel* a été publié en 2001 chez Médiaspaul (Montréal), puis 2010 chez David (Ottawa). Comme le texte a subi plusieurs modifications, l'on a considéré la dernière version publiée à l'extérieur du Québec. Cet ouvrage a malgré tout été retenu sous critère que l'auteur est Québécoise et que la littérature pour la jeunesse franco-ontarienne ne pose pas de grands écarts thématiques en ce qui concerne la marginalité.

déploient. La littérature pour la jeunesse étant une littérature déterminée par son destinataire, l'on ne saurait ignorer la part du lecteur, c'est-à-dire celui que le texte suggère, de même que celui qui, de chair, tient le livre entre ses mains. Cette partie de l'analyse prendra appui sur un certain nombre d'outils méthodiques et théoriques hérités des formalistes et de la narratologie, de même que sur les théories de la lecture de Vincent Jouve. Voulant intégrer le corpus dans un ensemble de considérations socioculturelles qui le dépasse, tout en l'insérant dans le contexte québécois, seront intégrées les théories sur la diversité et l'altérité dont celles de Pierre Ouellet, Simon Harel et François Paré.

Plan

Chacun des titres des chapitres est construit sur la base d'un verbe qui annonce l'approche adoptée. Ce choix dénote une posture méthodologique pragmatique, à savoir résolument tournée vers un ensemble d'implications pratiques.

Le premier chapitre, *Arpenter la marge*, propose, à partir des romans du corpus restreint, une première analyse de surface de la marginalité narrée. L'idée consiste à établir la mesure de ces récits en relevant les caractéristiques qui permettent, d'une part, de les identifier à la même catégorie de destinataires, et d'autre part, d'offrir une cartographie de l'excentrement.

Le deuxième chapitre, *Dire la marge*, tient compte de la manière dont le discours *de et sur* la marge se déploie dans les textes étudiés. Il s'agit d'examiner la manière dont la marginalité des sujets narrés est mise en récit en prêtant une attention particulière à la logique de la différence exploitée par les textes — notamment à travers l'énonciation, la spatialisation et les descriptions des personnages.

Dans le troisième chapitre, *Habiter la marge*, il est question des lieux habités par ces sujets fictifs en marge de leurs univers respectifs. Suivant l'arc narratif caractéristique de la littérature pour enfants, soit le parcours home/away/home, il s'agit de suivre la trace de ces jeunes sujets fictifs en marge de leur culture d'appartenance. La maison, la chambre de l'adolescent, l'école et la nature feront notamment l'objet de cette analyse.

Dans le quatrième chapitre, *Lire la marge*, la marginalité des personnages traite de ce qui relève de l'acte de lecture et de la réception. Partant des outils théoriques développés par

Vincent Jouve dans *L'effet-personnage*, l'intention à l'œuvre est de sonder les textes du corpus dans le but d'arriver à identifier les modes de réception favorisés par les mécanismes narratifs dominants.

Le cinquième chapitre, *Genrifier la marge*, interroge les représentations des personnages masculins et féminins à travers leurs portraits (l'être) et les actions qu'ils exécutent (le faire). L'objectif est de mettre en lumière les asymétries relatives au genre.

Le sixième chapitre, *Contenir la marge*, s'intéresse davantage à la question du style et cherche à évaluer la manière dont la thématique de la marginalité investit l'écriture de ces romans.

Enfin, dans le septième et dernier chapitre, *Dicter la marge*, l'on expose la manière dont l'adulte (auteur, éditeur) encadre le discours sur la marginalité dans les romans qu'il destine aux adolescents.

CHAPITRE 1

1 ARPENTER LA MARGE

Les névrosés, ceux qui d'entrée de jeu ont tort de n'avoir pas réussi. Les Humiliés de la planète, l'Échec de notre histoire, la poubelle du cosmos. Qui, il le faut bien, prennent figures historiques de délinquants, déviants, désadaptés, arriérés, fous ; puis d'opprimés, de laissés pour compte ; les minoritaires, les underground, les acculturés ; bref les marginalisés, qui prenaient nom en terre américaine d'Indiens, Nègres, chicanos, Esquimaux, féministes, gais... et Canuks, et dans cet ordre. Ceux qui, de l'intérieur, se montrent tout déstructurés de langue, de pensée et d'action ; les « pas d'allure » qui ne « sont pas sortables ».

Dorais, *Entre Montréal et Sudbury*, 62

Il s'agit ici de mesurer la surface que recouvre l'ensemble des marginalités qui peuplent les romans étudiés. Surface extérieure que constituent ces figures excentrées et les lieux qu'elles habitent, parfois envers et malgré elles. Surface visible délimitée par les éléments paratextuels et susceptible de témoigner de tout contenu thématique et intention de l'auteur en regard de son destinataire. Enfin, surface articulaire du livre avec son lecteur qui remplit une fonction non seulement d'annonce, mais également de séduction et de promesse. Une entrée en matière certes, mais qui pose en filigrane un souhait : élucider ce qui justifie l'appartenance de ces textes à une même catégorie. Cette démarche liminaire s'apparente par conséquent à une promenade à grand pas dans le territoire québécois de la fiction contemporaine pour adolescents. Et quoiqu'il s'agisse de ratisser large, les romans du corpus restreints seront soumis à une prospection plus finement détaillée.

1.1 Sept romans

Considérons les cinq¹¹ récits suivants¹² :

Dans *FéMFé*, un roman socioréaliste d'Amélie Dumoulin publié chez *Québec-Amérique* dans la collection « Titan + » en 2015, Fé, une montréalaise de 14 ans, fait la découverte d'un minuscule salon de coiffure où travaille Félix, une décrocheuse d'origine péruvienne. S'ensuit une typique histoire d'amour avec ses périodes d'euphorie et de doute, histoire toutefois doublement assombrie par la dépression du père de Fé et l'exil volontaire et momentané de Félix. L'héroïne finit par découvrir qu'elle est plus solide qu'elle ne le croyait et parvient ultimement à voir clair dans ses sentiments.

Dans *Le ciel tombe à côté*, un roman poétique de Marie-Francine Hébert publié en 2003 chez *Québec-Amérique* dans la collection « Titan + », Mona et sa sœur, issues d'un milieu défavorisé, se retrouvent au cœur d'un drame incestueux qui secoue l'ensemble de la communauté rurale où elles habitent. Désireuses de discriminer Jon, le nouveau voisin à la peau noire, elles divulguent ultimement le véritable coupable du crime et découvrent par le fait même de nouvelles amitiés.

Dans *Eux*¹³, *Nous*¹⁴ et *Lui*, trois romans intimistes de Patrick Isabelle publiés chez *Léméac-jeunesse* entre 2014 et 2017, un jeune adolescent, victime d'intimidation tout au long de son secondaire, finit par prendre sa revanche et par ouvrir le feu sur ses anciens bourreaux (*Eux*). Après deux années en prison (*Nous*), il retourne vivre chez ses parents et tente difficilement de refaire sa vie jusqu'au jour où, croisant son ancien tortionnaire, il s'en suit une agression armée qui se termine par la mort d'un des deux (*Lui*).

Dans *Hare Krishna*¹⁵, un roman socioréaliste de François Gilbert publié chez *Léméac-Jeunesse* en 2016, un jeune moine Krishna, Mikael, retourne à contrecœur dans sa Beauce

¹¹ Cinq et non pas sept, car les trois romans de Patrick Isabelle sont appréhendés comme un seul récit.

¹² Cette manière de présenter les romans étudiés s'inspire largement de la structure analytique du premier chapitre de *The Hidden Adult* de Perry Nodelman.

¹³ Prix du Gouverneur général / jeunesse — texte / Finaliste (2014). Prix du livre jeunesse des Bibliothèques de Montréal / Finaliste (2015) ; Prix jeunesse des libraires du Québec (2014).

¹⁴ Prix Espiègle des bibliothèques scolaires du Québec / secondaire, 12 à 17 ans (2017)

¹⁵ Prix du Gouverneur général / Littérature jeunesse — Texte (2016) ; Prix Jeunesse des libraires du Québec / Liste préliminaire (2016) ; Prix Espiègle des bibliothèques scolaires du Québec / secondaire, 12 à 17 ans / Finaliste (2017).

natale pour assister aux funérailles de son père. Après l'enterrement, sa mère et son frère, dans une tentative dilettante de *déprogrammation*¹⁶, le séquestrent dans sans son ancienne chambre. Ils ne le libèrent que quelques jours plus tard à l'annonce du décès de sa grand-mère maternelle. Déchiré entre son ancien mode de vie et ses nouvelles valeurs, Mikael finit par ne retourner à l'Ashram que pour confier à son maître son désir de rompre avec la communauté.

Dans *À la recherche du bout du monde*, un roman d'aventure de Michel Noël publié en 2012 chez Hurtubise, Wapush, un jeune Innu bossu au bec-de-lièvre, quitte sa communauté lorsqu'il n'est alors qu'un adolescent afin de poursuivre une quête qui le conduira dans les « territoires désolés » du Grand Nord (76). Il entreprendra le chemin du retour beaucoup plus tard dans sa vie après être devenu père et s'être mérité une place auprès des Aouittukmiut.

Ces cinq récits proposent des histoires dont le personnage central est un adolescent — à l'exception du personnage de Wapush dont le récit relate la vie, de sa naissance à l'âge adulte. Le questionnement identitaire constitue une thématique commune à ces romans et permet au récit d'avancer. De plus, le lecteur accède aux univers qui lui sont proposés à travers la perspective de jeunes sujets fictifs marginalisés. Tous ces ouvrages ont été publiés dans des maisons d'édition québécoises entre les années 2003 et 2018 — quinze années donc, soit plus une moins une unité générationnelle. Enfin, tous, dans leur aspect matériel, leur apparence visuelle, partagent un air de famille qui confirme leur appartenance à la même catégorie, soit celle de la littérature pour la jeunesse. À défaut de pouvoir inclure des photos de chacun de ces livres, je propose l'exercice d'une description objective, voire objectale, de ces sept romans.

Il faut imaginer sept livres de format de poche — tous mesurent 10x18 cm à l'exception de *À la recherche du bout du monde* qui est un peu plus grand — pas très volumineux : quatre d'entre eux font tout juste un peu plus de cent pages tandis que les trois autres n'en comptent pas plus de deux cent quarante. Or, ce n'est pas tant la petitesse de leur volume qui celle leur identité spécifique, mais bien l'apparence de leur page couverture. La

¹⁶ Terme américain qui désigne une thérapie servant à persuader un individu à laisser tomber ses convictions sectaires.

typographie utilisée pour les titres de même que le style des illustrations qui les agrémentent signalent un destinataire enfant – voir notamment l’ouvrage de Dumoulin dont le titre « FéMFé » occupe le premier tiers de la page dans un lettrage qui mime l’écriture ronde d’un enfant. En regard des images, sur ses sept romans, six présentent la silhouette ou le profil d’un sujet humain. Seule l’illustration de l’ouvrage de Noël place ce personnage dans un lieu ; tous les autres n’offrent que le portrait d’un sujet — plan poitrine pour l’ensemble et très serré pour l’ouvrage de Gilbert — sans que l’on ne puisse identifier des éléments de l’environnement. Tandis que *Lui* et *Eux* présentent une silhouette masculine dont le visage est voilé par le capuchon du chandail, *Le ciel tombe à côté* propose une composition plus abstraite de laquelle on devine un visage. *Hare Krishna* et *FéMFé* offrent pour leur part des portraits réalistes, le premier étant dessiné, le second produit par un collage avec photos. Aussi, contrairement à cette figure d’un marcheur dans un paysage hivernal et montagneux (RBM), ces sujets sont absolument statiques.

Cette vue d’ensemble permet d’identifier l’esthétique un peu plus sobre de la maison d’édition Leméac, laquelle ne tient pas tant au type d’image choisie, mais plutôt à un arrangement soigné et systématique des différentes composantes de la mise en page – voir notamment l’inscription symétrique du titre et du nom de l’auteur placée à l’intérieur d’un rectangle blanc occupant le premier tiers de la page – de même qu’à l’usage d’une typographie plus conservatrice dans la forme et la taille. Si leur juxtaposition fournit un échantillon assez large de couleurs, pris individuellement, ces ouvrages n’offrent pas l’habituel luminosité des albums destinés à de très jeunes enfants. Enfin, seuls les romans publiés chez Leméac portent une mention externe du destinataire visé : l’on retrouve, dans le coin inférieur gauche de la quatrième de couverture, l’inscription « Leméac · Jeunesse ». Pour les autres romans, c’est au verso de la page de grand titre que se trouve une indication sur le destinataire : « Pour les jeunes » pour *FéMFé* et *Le ciel tombe à côté* et « Pour les jeunes de 12 ans et plus » pour *À la recherche du bout du monde*.

Toutefois, sans même ces indications, le destinataire de ces romans transparait clairement à travers les éléments paratextuels. Ici, le nom des auteurs ne peut être complètement étranger à cet état des faits, du moins pour la plupart de ces ouvrages. Les noms de Marie-Francine Hébert, de Michel Noël et de Patrick Isabelle sont généralement associés à la

littérature pour la jeunesse. Récipiendaire de nombreux prix¹⁷, Hébert est l'auteur de plus d'un best-seller pour enfants dont « *Venir au monde* (plus de 150 000 exemplaires) et *Un monstre dans les céréales* (100 000 exemplaires). Ses œuvres étant traduites dans plusieurs langues, sa réputation dépasse les frontières locales et s'étend à l'international. À cet égard, l'on relève le succès que sa trilogie pour adolescents (*Le cœur en bataille*, *Je t'aime, je te hais* et *Sauve qui peut l'amour*) a rencontrée en France de même que le fait que son album *Nul poisson où aller* est listé dans les sélections « Hackmatack » et « White Ravens » de la bibliothèque de Munich (Québec-Amérique).

Quant à Michel Noël, il est considéré au Québec comme la référence dès qu'il s'agit de la représentation des membres des Premières Nations, des Métis et des Inuits en littérature. Sur la notice biographique du site de L'île, « l'infocentre littéraire des écrivains québécois », l'on peut lire :

C'est tout autant par sa production littéraire, les rencontres avec les jeunes et les communautés autochtones, et sa participation à des événements internationaux que Michel Noël a transmis l'amour de l'histoire, la fierté du patrimoine et des traditions. Il a écrit plus de 90 œuvres littéraires et de référence. Sa création, prolifique, variée et toujours d'actualité, s'échelonne sur plus de 45 ans. Elle s'adresse aux enfants, aux adolescents et aux adultes, et s'exprime à travers différents genres littéraires : albums, contes, légendes, récits de vie, romans, théâtre, poésie, cinéma, télévision. Hervé Foulon, de la maison d'édition Hurtubise, le décrit comme un « pionnier en matière de littérature jeunesse au Québec ». (L'île)

L'auteur d'origine algonquine et canadienne-française dit préférer à celle d'auteur la désignation de « passeur d'histoire » (Beaulieu). Si ces deux noms d'auteurs sont clairement rattachés à la littérature pour la jeunesse, il en va tout autant de Patrick Isabelle. Suite au succès qu'ont connu ses derniers romans pour adolescents (*Camille*, puis le triptyque d'*Eux*), l'auteur s'est lancé à la conquête d'un nouveau public cible (les jeunes lecteurs de huit ans et plus) avec une nouvelle trilogie, *Les légendes de Géranium*. Quant à François Gilbert, il publie des œuvres pour les adolescents et des œuvres pour les adultes.

¹⁷ Sur l'entrée bibliographique de l'éditeur, l'on peut lire : « Marie-Francine Hébert a reçu trois fois le Prix M. Christie pour *Décroche-moi la lune*, *Mon rayon de soleil* (Dominique et compagnie) et *Le ciel tombe à côté* (Québec Amérique). Ce dernier titre lui a également valu d'être finaliste au Prix du Gouverneur général. Par ailleurs, elle a remporté trois fois le Prix Alvine-Bélisle pour *Venir au monde*, *Mon rayon de soleil* et *Nul poisson où aller* » (Québec-Amérique).

Il a notamment reçu en 2012 le Prix Canada-Japon (2012) pour son œuvre *Coma* (roman québécois) et le Prix du Gouverneur Général en 2016 pour *Hare Krishna* (roman pour les jeunes). Enfin, Amélie Dumoulin est une nouvelle figure sur la scène littéraire québécoise. Dans la notice biographique que l'on retrouve sur le site de la maison d'édition Québec-Amérique, l'on peut lire :

La démarche d'Amélie Dumoulin est issue de la pratique théâtrale collective. Après une maîtrise en théâtre, elle a co-fondé la compagnie de théâtre Joe Jack et John et a participé à la création et l'écriture de *Quand j'étais un animal*, *Ce soir l'Amérique prend son bain*, *Go shopping et Mimi*. *FéMFé*, son premier roman, a été lauréat du Prix jeunesse des libraires 2016 et finaliste pour 5 autres prix, parmi lesquels un Prix du Gouverneur général et le Prix Alvine-Bélisle.

Bref, malgré sa jeune carrière littéraire, le succès de *FéMFé* a contribué à sa réputation d'autrice pour la jeunesse. Cinq auteurs donc, cinq noms susceptibles d'apporter un indice en regard du destinataire visé.

L'échantillon est mince, mais si l'on reprend le même exercice avec le corpus étendu, les mêmes observations se répètent. À mi-chemin entre le roman pour adultes et le roman pour lecteurs apprenants, le roman pour adolescent emprunte, jusque dans son apparence, des caractéristiques de l'un et de l'autre. D'entrée de jeu hybride, il annonce une expérience d'évasion, mais aussi une volonté d'édification morale. La première s'inscrit dans l'assemblage des éléments du paratexte, la seconde, plus subtile, s'infiltré parfois dans le résumé ou la biographie de l'auteur placé par l'éditeur sur la quatrième de couverture. Voici ici en rafale un certain nombre d'exemples tirés de ces textes dont la fonction présumée vise davantage à convaincre le consommateur adulte qu'à séduire le lecteur adolescent.

« Patrick Isabelle brouille la ligne séparant les victimes des bourreaux, et incite à réfléchir au potentiel de cruauté, mais également d'empathie qui sommeille en chacun. Et si eux, c'était nous ? Un roman-choc, aussi troublant qu'essentiel » (E).

« Fidèle à son habitude, Patrick Isabelle se glisse sous la peau de ces êtres marginaux et parvient à nous les rendre émouvants. Il invite le lecteur à enfiler le manteau d'un contrevenant, à se faufiler dans les replis de son âme » (N).

« *Le ciel tombe à côté* est un roman sans concession où la solitude et l'amour l'emportent sur la misère et la souffrance » (CTC).

« Ce palpitant récit d'aventures, à la fois poétique et métaphorique, aborde avec respect les valeurs traditionnelles des peuples de la taïga et de la toundra » (RBM).

Ce type d'énoncés normatif contribue à confirmer l'appartenance de ces ouvrages à la catégorie « littérature pour la jeunesse ». Aussi sûrement que la typographie ou l'illustration, ils apposent un sceau distinctif en regard de leur nature. Ainsi, même lorsqu'ils imitent l'apparence minimaliste de la littérature « high-brow » pour adulte, ce seul type d'énoncé à teneur edificatrice glissé par l'éditeur suffit à révéler leur identité véritable.

L'épigraphe ou la dédicace sont également le lieu où peut se glisser le projet edificateur de l'œuvre. Pour illustrer cet argument, l'on se voit toutefois obligé de se rabattre sur les récits du corpus étendu, ceux du corpus restreint ne se prêtant pas à la démonstration. L'exemple le plus frappant est tiré de *Feu*, un récit d'anticipation de Jean-François Sénéchal. L'ouvrage se trouve à être dédié « À la mémoire de Janusz Korczak (1878–1942) », un opposant politique de la deuxième moitié du 20^e siècle¹⁸. Dans la note de l'auteur placée à la toute fin de récit de *Feu*, Sénéchal explique l'importance que Korczak a eu dans sa vie et soutient qu'il lui a non seulement inspiré ce roman, mais que « *de cette vie, de cette œuvre, on retrouve les traces tout au long de la lecture, tant chez les personnages que dans leur expérience d'un monde concentrationnaire impitoyable* » (Sénéchal 235–6). Placée en aval du récit, cette information fait néanmoins partie du paratexte et, tout comme la dédicace, aligne le récit dans une certaine direction – en supposant que le lecteur en ait une connaissance encyclopédique ou soit assez curieux pour rechercher l'information. C'est le cas aussi du roman *Miss Pissenlit*, un autre texte tiré du corpus étendu, dont l'exergue se lit comme suit : « Une mauvaise herbe est une plante dont on n'a pas encore découvert les vertus ». Avec une telle entrée en matière, impossible de se méprendre sur la visée didactique du récit ; ainsi placée sous l'égide de l'ouverture et de l'indulgence, le schéma narratif semble par conséquent écrit d'avance – l'histoire finira bien pour l'héroïne.

¹⁸ En fait, pendant la première moitié du 20^e siècle, Korczak était considéré comme une figure réputée dans le domaine de la pédagogie de l'enfance : aujourd'hui encore, il est perçu comme l'un des précurseurs de « la pédagogie institutionnelle » et de « l'autogestion pédagogique » (Silverman 1).

En somme, l'ensemble de ces livres croisent deux modes de créations que l'on ne retrouve habituellement pas ensemble : celui du livre pour adulte et celui du livre pour enfants. D'où leur hybridation spécifique. Le roman pour adolescents, se trouvant au carrefour de différentes influences, porte à même sa surface extérieure, des signes de sa dualité constitutive.

1.2 Marges et marginalités

Cette entrée en matière donne un aperçu des types de marginalités exploitées dans ces récits. Aussi, avant de pousser plus en détail l'étude de ces représentations, un retour en amont de cette enquête s'impose. Une liste de mots-clés construite à partir d'une acception large de la notion de marginalité a contribué en partie à l'élaboration des corpus. Cette définition, sans être étrangère aux différentes lectures critiques recensées à cet effet, doit cependant beaucoup à un seul et même auteur. Il arrive parfois dans un travail de recherche de trouver matière à réflexion dans des circonstances entièrement fortuites. En cherchant à circonscrire ce concept de marginalité sociale, une définition étonnamment juste s'est présentée là où il n'y avait pas lieu de la trouver. Aussi, non seulement cette interprétation est tirée d'un texte de fiction, et non pas d'un texte scientifique, elle a comme objet un autre concept, soit celui de la délinquance. Assez curieusement, en substituant le terme « délinquant » par « marginal », on obtient une lecture globalisante de la marginalité sociale telle que théorisée notamment en sociologie et en psychologie. Voici donc, tiré du roman *Les météores* de Michel Tournier, une définition de la marginalité sociale telle que portée par la voix du personnage d'Alexandre, « prince des gadoues », alors qu'il vient tout juste d'arriver à l'heureuse conclusion que sa « délinquance charnière », son homosexualité, lui permet d'accéder aux milieux huppés tout en ayant une « place parmi les marginaux » :

On est *délinquant*¹⁹ par l'esprit, par la chair ou par le milieu. Les délinquants par l'esprit sont les hérétiques, les opposants politiques, les écrivains, lesquels dérangent l'ordre établi dans l'exacte mesure où ils sont créateurs. Les délinquants par la chair sont opprimés ou massacrés pour des raisons biologiques — noirs, juifs, homosexuels, fous, etc. Enfin, la majorité des prisonniers de droit commun ont été menés là par les agressions subies pendant leur enfance ou leur jeunesse dans leur milieu où le sort les a fait naître. (Tournier 118)

¹⁹ C'est moi qui souligne ici puisqu'il s'agit d'y substituer le terme *marginal*.

Tout comme la délinquance, la marginalité sociale se décline de multiples manières et peut s'ériger sur la base de différences physiques (minorités visibles et sexuelles, déficiences mentales, handicaps) ou intellectuelles (ceux qui refusent de se conformer). Lorsqu'elle est choisie, elle suppose une opposition, une transgression de « l'ordre » établi, lequel renvoie plus largement à la notion de pouvoir. Elle implique alors un déplacement volontaire, une sortie de rang — dé-ranger. Les marginaux qui relèvent de cette catégorie sont des rebelles au sens où ils innovent, créent du nouveau. Or, lorsque la marginalité est subie, le mouvement vers la marge n'est plus voulu, mais forcé ; le sujet perd de son libre arbitre et la marginalité sociale devient synonyme d'exclusion sociale. Enfin, la marginalité peut être héritée et liée au milieu : ici s'inscrit la marginalité de groupe, la marginalité collective, telle notamment celle des pauvres et des laissés-pour-compte qui habitent les bas-fonds, les quartiers peu recommandés, les zones désaffectées, en d'autres mots, ceux qui habitent les marges. L'on voit bien en quoi cette définition rejoint celle de Fernand Dorais placée en exergue de ce chapitre. Parce que le minoritaire et le marginalisé partagent le même horizon sémantique, les approches théoriques pour penser l'un sont susceptibles de contribuer à penser l'autre.

Au passage, l'on note que la définition de la marginalité proposée par Arlette Bouloumié dans la préface de son ouvrage édité sur la figure du marginal partage plus qu'un air de parenté avec celle de Tournier.

La transgression du marginal par rapport aux normes sociales s'exerce en effet dans des domaines très divers ; d'ordre physique d'abord : les handicapés, aveugles, boiteux, bossus, gauchers, débiles mentaux ont été marginalisés voire exclus selon les siècles ; d'ordre ethnique : c'est le cas des noirs, des juifs ou des tziganes dans certains pays ou à certaines périodes ; d'ordre sexuel : il s'agit des courtisanes, des prostituées, des homosexuels. Les femmes elles-mêmes n'ont-elles pas été marginalisées dans la société du fait de leur sexe ? ; d'ordre intellectuel enfin : les créateurs, poètes maudits ou les savants ont été souvent en butte au pouvoir. (6)

L'inspiration se trouve en quelque sorte à être confirmée puisque, quelques passages en amont de la définition donnée, l'auteure enchaîne avec le début de l'exacte même citation des *Météores*. Le cumul de ces listes traduit tout à fait l'extensibilité de l'univers sémantique de la marginalité.

Bref, si l'idée de départ était d'utiliser le champ lexical de Tournier comme outil de recherche bibliographique, l'exploitation des bases de données d'un certain nombre de points de distribution a rapidement révélé une faille dans la méthode : toute marginalité fictive mise en scène dans un seul et même roman n'est pas nécessairement inscrite dans les paramètres conceptuels de l'œuvre. D'où le fait que les textes retenus pour cette enquête présentent souvent, outre le thème annoncé, d'autres types de marginalités. Suivant cette logique, les romans du corpus restreint couvrent un large éventail de représentations de la marge. L'intention consiste par conséquent à utiliser ces œuvres comme seuil ou porte d'entrée dans le territoire plus vaste du corpus étendu. Retournant donc à chacun de ces romans, il s'agit à présent de mettre en lumière les différentes figures d'excentrement exploitées par ces textes.

1.2.1 *FéMFé*

La marginalité annoncée par le paratexte du roman *FéMFé* relève d'une marginalité sexuelle. C'est d'ailleurs sous cette thématique que l'ouvrage a préalablement été retenu. Or, il ressort à la lecture que la marge qui définit l'héroïne est d'une autre nature et s'inscrit davantage dans sa personnalité excentrique. Aussi, le personnage de Fé constitue un vent de fraîcheur dans l'éventail de jeunes personnages non hétérosexuels²⁰ que propose la production romanesque québécoise depuis le début du présent siècle. Pour ce qui est des récits dans lesquels ces derniers s'inscrivent, le thème du « coming out » constitue, quasi immanquablement, le nœud de l'intrigue. Par voie de conséquence, les difficultés que vit le personnage et qui permettent au récit d'avancer sont les mêmes qui, dans nos sociétés contemporaines, accompagnent communément la découverte, l'acceptation et l'affirmation d'une identité/orientation sexuelle en marge de l'hétérocentrisme²¹. Ces difficultés

²⁰ Je prête à l'expression « non hétérosexuel » le même sens que le sigle « LGBT+ » : ces deux expressions recouvrent l'ensemble des identités/orientations sexuelles et/ou genrées autres que l'hétérosexualité.

²¹ Sur les termes homophobie, hétérosexisme et hétérocentrisme : « Plus généralement, le mot d'homophobie désigne tous les comportements visant à instaurer une différence et une hiérarchie entre l'homosexualité et l'hétérosexualité. L'homophobie est aussi à distinguer de l'hétérocentrisme que l'on peut désigner comme l'ensemble des actes et des représentations désignant l'hétérosexualité comme le neutre et l'universel... sauf avis contraire. Si l'homophobie inclut un jugement, l'hétérocentrisme s'entend plus comme un « allant de soi ». La frontière entre les deux est souvent poreuse, et les conséquences liées à l'une ou l'autre sont parfois inextricables. Le concept d'hétérosexisme, moins psychologisant que la peur exprimée par l'homophobie, renvoie quant à lui à une idéologie. L'injonction à l'hétérosexualité des plus jeunes peut ainsi être le lieu d'un impensé hétérocentré, ou d'une réaction de peur ou d'hostilité homophobe, ou bien d'une conception hétérosexiste des hiérarchies entre homosexualité et hétérosexualité » (Alessandrin et Raibaud).

découlent essentiellement du désir de reconnaissance, désir entravé par l'hétéronormativité²². L'homophobie dans ces circonstances se veut le principal vecteur d'action ou axe de conflit. Or, dans l'histoire de Fé, ces mêmes topiques s'estompent ou sont carrément absents de la mise en récit.

Six autres ouvrages du corpus étendu traitent de marginalité sexuelle : en plus de *Fé verte* d'Amélie Dumoulin, on compte *L'enfant mascara* de Simon Boulerice, *Éloïse Éloi*, *Garçon manqué et Recrue* de Samuel Champagne de même que *La fille qui rêvait d'embrasser Bonnie Parker* d'Isabelle Gagnon. Contrairement aux autres jeunes personnages LGBT+ de ces romans, l'histoire de Fé n'est pas celle d'une découverte marquée par le signe de l'aliénation. L'attrance de la jeune fille pour sa coiffeuse n'est pas un prétexte à sensibiliser le lecteur aux cicatrices que laissent les marques d'une société homophobe sur la psyché de ceux qui s'écartent de la norme attendue. Même *Fé verte* n'échappe pas entièrement à la même topique. Quoique l'héroïne se trouve temporairement déracinée de son milieu, elle conserve, même lorsque privée de ses repères, cette capacité à ne rien concéder aux jeux des apparences. Toutefois, dans la petite communauté rurale où elle passera l'été, elle rencontre notamment Ivy, une jeune fille de l'endroit qui, elle, vit difficilement son homosexualité — l'intolérance de ses parents l'amène notamment à considérer le suicide (*Fé verte* 199). Le contraste entre les deux lesbiennes est saisissant : là où Ivy n'est que plaie ouverte, Fé est mur et béton. Tandis que la première ne vit qu'en apparence — d'ailleurs Fé l'a secrètement surnommée « Fantôme » — la seconde jouit d'une vie pleine (*Fé verte* 106). Or, l'histoire finit bien : le dénouement voit une nouvelle amitié éclore et Ivy reprendre espoir. À noter que l'on retrouve également dans ce second roman un autre couple gai, amis des parents de Fé, qui eux, en comparaison à la jeune Ivy, paraissent entièrement intégrés à la petite communauté ; le préjugé voulant que l'homophobie soit pire en région s'en trouve par la suite conjuré. En somme, si le second roman arrive de justesse à éviter le cliché de l'exode urbain d'une jeune lesbienne persécutée en raison de son orientation sexuelle, il s'en faut de peu.

²² Stevi Jackson propose de penser l'hétéronormativité « comme définissant des façons de vivre normatives, autant qu'une sexualité normative » (79).

Aussi, quoique cette perspective sereine sur l'homosexualité présente l'avantage d'introduire un cadre narratif neuf sur le sujet, certains pourraient y voir une représentation édulcorée des réelles difficultés que vivent dans nos sociétés contemporaines les adolescents non hétérosexuels. Amélie Dumoulin admet ne pas s'identifier à son personnage, ce qui n'est pas le cas pour Samuel Champagne, l'auteur de plusieurs romans pour adolescents sur les thématiques LGBT+. Sur le site des Éditions de Mortagne, l'on retrouve cette notice bibliographique :

Samuel Champagne est âgé de 33 ans et il se spécialise en littérature jeunesse LGBT. Après avoir complété une maîtrise portant sur la thématique homosexuelle dans les romans pour adolescents publiés au Québec, il a écrit *Recrue*, son premier roman, publié aux Éditions de Mortagne dans la collection « Tabou ». Son deuxième et son troisième romans, *Garçon manqué* et *Éloi*, parus dans la même collection, traitent quant à eux de la transsexualité. Ils furent les premiers romans de fiction pour adolescents sur cette question à être publiés au Québec. *Garçon manqué* a d'ailleurs reçu le prix AQPF-ANEL, en 2015. Samuel a également fait paraître *Quand le destin s'en mêle* en 2016 et, en 2017, a écrit la nouvelle *Les premières fois*, dans le collectif *L'amour au cœur de la vie*, publié chez Québec Amérique, en plus de publier *Trans*, un récit autobiographique relatant sa transition de genre.

Recrue, *Garçon manqué* et *Éloi* mettent en scène des jeunes personnages aux prises avec les difficultés inhérentes à la découverte d'une identité qui ne cadre pas avec l'hétéronormativité. D'autres plus récents ouvrages de Samuel Champagne ont été publiés chez ce même éditeur, mais dans une collection différente, soit la collection *Kaléidoscope*, laquelle propose des romans qui racontent l'histoire de différents élèves d'une même école secondaire avec, en trame de fond, des thématiques LGBT+. Ces récits – *James* (2018), *Adam* (2018) et *Antonin* (2019) – ayant été publiés alors que cette étude était déjà en cours de chantier, ne font pas partie du corpus étendu. L'on doit aussi à Simon Boulerice, un second auteur dont l'homosexualité n'est pas un secret, plus d'une œuvre pour la jeunesse célébrant la diversité. *L'enfant mascara* propose notamment l'adaptation du meurtre de Brandon McInerney, un jeune transgenre assassiné pour avoir osé avouer son amour. Dans cet horizon littéraire, seul le roman *La fille qui rêvait d'embrasser Bonnie Parker* introduit une jeune fille lesbienne. À nouveau, l'histoire est centrée sur la découverte des sentiments de la narratrice pour son ancienne amie, de même que les difficultés qui accompagnent les différentes étapes du 'coming out'.

Malgré l'aliénation que vivent ses personnages, la plupart connaissent une fin heureuse et porteuse d'espoir. L'on peut toutefois douter que ces dénouements positifs arrivent à faire entièrement oublier les affres que subissent ces jeunes minorités sexuelles au cours de leur sortie de placard respectif : en effet, peu d'entre eux échappent à l'ostracisme, l'intimidation, l'humiliation et la violence physique. À cet égard, les filles s'en sortent mieux que les garçons. D'ailleurs, contrairement à ces derniers, leur orientation n'apparaît pas aussi solidement ancrée et leur homosexualité se décline dans un désir binaire. Le personnage de Fé explore son attirance pour son meilleur ami, Yan, alors que Florence, (*La fille qui rêvait d'embrasser Bonnie Parker*), ressent de l'attirance pour le drummer du groupe dans lequel elle est guitariste.

À l'exception de *Garçon manqué*, tous ces récits se transforment rapidement en histoire d'amour complexifiée par l'hétéronormativité des sociétés dans lesquelles ces personnages se déploient. Les scènes où se jouent les premières expressions de désir et d'attirance sont rapidement suivies par celles du premier baiser et des premières expériences sexuelles. Aussi, la réaction des parents à la nouvelle de l'homosexualité de leur enfant est rarement neutre ; pour le dire autrement, l'annonce fait, hormis le cas du personnage de Fé, toujours événement. Entre l'acceptation inquiète et le rejet parental, tout y passe.

Deux articles parus dans *Lurelu* offrent une lecture longitudinale de la littérature homosexuelle dans le roman pour adolescents, soit l'article de Tony Esposito publié en 1996 et celui de Rhéa Dufresne publié en 2011. À quinze ans d'intervalle, ces deux essais couvrent plus d'un quart de siècle de la production pour la jeunesse sur les thématiques LGBT²³. Aussi, quoique les stéréotypes semblent s'être estompés avec les années, un motif persiste toutefois : « peu importe le cheminement personnel et le milieu dans lequel évolue le personnage principal, il vivra de l'intimidation, du rejet, du dénigrement, de l'isolement et de la violence homophobe, tant verbale que physique » (Dufresne 18). Et ce qui constituait une réitération il y a huit ans, en est encore une aujourd'hui. Or ici, une remarque d'ordre méthodologique s'impose toutefois. Le corpus ayant été construit

²³ Le mémoire de Maude Dénomme-Beaudoin (2003) propose également un survol des représentations de l'homosexualité dans la littérature jeunesse québécoise (1988-2003). Les ouvrages analysés se retrouvent dans les corpus des deux essayistes de *Lurelu* et les observations qu'elle relève dans l'essentiel les mêmes que celles de ces derniers. À part la thèse de Samuel Champagne (2019), aucune autre n'a été défendue au Canada sur le sujet.

principalement à partir d'une recherche par mot-clé, l'on n'a pu repérer, comme l'a fait Dufresne, les ouvrages mettant en scène des personnages secondaires LGBT+. Celle-ci notait d'ailleurs que dans ce type de récits, l'homosexualité avait « une dimension moins marginale » et que, n'étant pas « le sujet principal », était dépeinte de manière nettement plus positive (Dufresne 19). L'on pourrait avancer ici que la nouvelle collection *Kaléidoscope* (mentionnée ci-devant) vient contribuer à remplir le manque à gagner souligné par l'auteure.

Dans le corpus étendu, la sélection de romans LGBT+ regroupe uniquement des récits dont le personnage héros s'identifie en tant que minorité sexuelle. L'on retrouve toutefois d'autres protagonistes non hétérosexuels à l'intérieur des autres romans du corpus étendu. Ces personnages secondaires, à l'instar de celui d'Ivy dans *Fé verte*, se lisent quasi invariablement comme des êtres fragilisés, isolés et exclus. *Ophélie*, un roman intimiste de Charlotte Gingras publié à *La courte échelle* en 2008, relate l'histoire d'Ophélie, une adolescente farouche qui, pendant un moment, trouve refuge dans un immeuble désaffecté. Trois personnages LGBT+ prennent part au récit : un couple de lesbiennes avec qui Ophélie finit par tisser une amitié suite à la tentative de suicide d'une d'entre elles (*Ophélie* 196) de même qu'un garçon pour lequel elle a initialement le béguin et qui confie cacher son homosexualité par crainte de se faire intimider (169). À la fin du récit, tout ce petit monde devient ami, leur différence les unissant. Si la morale est sauve, le texte d'*Ophélie* contient toutefois plusieurs passages où les confidences de la narratrice dévoilent une ignorance qui se teinte par moment d'homophobie, voir notamment lorsque celle-ci dresse la liste de ses peurs et qu'elle inclut celle d'être lesbienne (21). Enfin, il ressort de ce récit l'idée voulant qu'être un jeune homosexuel constitue un sort peu enviable, un message que l'on retrouve aussi dans *La chute de Sparte* de Biz (2011). Dans ce roman socioréaliste publié chez Leméac, les élèves d'une polyvalente apprennent le suicide d'un des leurs ; la victime est un jeune homosexuel qui voyait mal comment avouer son orientation sexuelle à son coach. Bref, contrairement à Dufresne, l'on note dans ces autres récits l'absence de jeunes personnages secondaires LGBT+ dont « le faire » et « l'être » ne découleraient pas strictement de leur identité/orientation sexuelle.

Par conséquent, si dans la production contemporaine de la littérature homosexuelle pour adolescents le roman de Dumoulin sort du lot, ce n'est pas seulement parce que l'histoire

d'amour proposée n'est pas complexifiée par l'homophobie, mais aussi parce que l'écriture s'éloigne du style quasi documentaire dans lequel les thématiques LGBT+ tendent généralement à s'inscrire²⁴. Bref, le roman de Dumoulin se lit comme une histoire d'amour telle que vécue à l'adolescence, période où toute intention ou geste posé se voit forcément occulté par la quête identitaire.

L'on ne saurait trop insister sur ce dernier point. À l'image qu'on se fait des adolescents d'aujourd'hui, les jeunes héros des récits étudiés ressortent à la lecture comme des êtres grandement préoccupés par ce qui les définit intrinsèquement. Dans la logique à l'œuvre, ce type de questionnements identitaires ne saurait être totalement étranger à l'afflux de ruptures et de nouveautés qu'entraînent la puberté et l'entrée dans cette catégorie sociale qui, depuis son invention, aliène les jeunes du reste de la société (Comacchio). Ces circonstances, du point de vue de l'adulte, se bousculent à l'intérieur d'une courte période de temps et font en sorte que la fin de l'enfance rime avec la fin des convictions sécurisantes. Le sol, jadis solide, se dérobe *soudainement*, du moins c'est la présomption, sous les pieds de l'adolescent désormais aux prises avec un désir déjà nostalgique de certitudes. Certitude d'un moi qui ne se questionne pas, qui ne se cherche pas. Certitude d'une vision assumée commune, partagée, complète. Ainsi, l'adolescence correspond à ces années qui, assaillies par la faillite et l'effondrement d'un monde, se voient marquées sous le signe de l'édification, de la reconstruction, du devenir. D'où cet être sémiotique constamment aux aguets, une circonstance qui amplifie la réverbération des signes dans l'espace narratif où il se déploie. S'il se révèle excessivement attentif au regard des autres, à leurs éventuels jugements ou réprobations, c'est que ce personnage est tendu vers un futur où se croisent et se décroisent d'innombrables possibles versions de lui-même. D'ailleurs, son égocentrisme traduit un fonds sémiotique qui se prête parfois aux délires paranoïaques. Insécure, il cherche des signes, projectifs ou prospectifs (dans les relations humaines), agressifs ou complices. La manière dont est conçu le personnage adolescent le sépare de celui de l'enfant qui en comparaison a moins besoin de cette quête de signes pour survivre et consister.

²⁴ À ma connaissance, aucun chercheur n'a sondé jusqu'ici les thématiques LGBT+ dans les séries fantastiques pour adolescents. Les quelques pistes découvertes au hasard de mes lectures m'ont convaincu qu'il y a matière à réflexion.

L'adolescent, héros de ces récits, ne devrait toutefois pas être perçu comme une tentative de reproduction réaliste de ce que sont véritablement les adolescents d'aujourd'hui, mais plutôt comme une représentation érigée sur les préconceptions que l'adulte entretient sur cette période de la vie – et inévitablement, dans une certaine mesure, de sa vie. C'est là une distinction que souligne notamment Nodelman lorsqu'il compare la littérature pour la jeunesse à la littérature populaire :

(...) the characteristics of both popular literature and children's literature relate most centrally not to the actual characteristics of their intended audiences but to the ideas that producers and consumers have about those audiences: what constitutes and satisfies popular or middlebrow taste in one case, what children might like to read or be able to read or need to read – what children are—in the other. Whether or not child readers match how adults think about them, the children in the phrase 'children's literature' are most usefully understood as the child readers that writers, responding to the assumptions of adult purchasers, imagine and imply in their works. (*Hidden* 5)

Ce qui est vrai des œuvres pour enfants l'est tout autant des œuvres pour adolescents. Que les jeunes d'aujourd'hui traversent ou non une crise identitaire au cours des années qui suivent leur douzième anniversaire n'est pas la question puisque ce qui est pertinent dans ce contexte de production se situe dans l'image qu'en a l'adulte. À trente, quarante ou cinquante ans, cette période de la vie marquée sous le signe de la puberté apparaît relativement courte. Notre perspective décalée nous amène à faire l'assomption d'une accélération qui n'est pas nécessairement représentative de la manière dont sont vécus lesdites ruptures et basculements qui accompagnent cette décennie, un argument que supportent notamment les psychologues Dante Cicchetti et Fred A. Rogosch :

Adolescence has in the past been characterized as a period of "storm and stress" (Hall, 1904), and the extreme problems in adjustment exhibited by a few were generalized as normative experiences for all adolescents (Freud²⁵, 1958). However, the storm and stress of adolescence

²⁵ À noter que, comme le rappelle Huerre, dès 1936, Anna Freud, dans *Le Moi et le ça à la puberté et Anxiété instinctuelle pendant la puberté*, « tente de faire la jonction entre la puberté freudienne et l'adolescence » : « Freud, pour sa part, s'intéresse aux mutations psychologiques qui accompagnent la puberté (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*, 1905) mais n'évoque jamais la notion d'adolescence. Il faut attendre 1922, avec la publication par le psychanalyste anglo-saxon E. Jones de son livre *Quelques Problèmes de l'Adolescence*, pour que le terme adolescence supplante celui de puberté » (Huerre, *Histoire* ; 8).

is neither universal nor inevitable. Most adolescents cope successfully with the developmental demands of this period and do not evidence extremes of maladaptation. Nevertheless, adolescence typically does generate more turmoil than either childhood or adulthood. (6–7)

Tout comme certains adolescents pourraient être amenés, consciemment ou non, à adopter certaines attitudes ou comportement pour mieux se conformer à ce que l'on attend d'eux, l'adulte qui écrit à leur intention est susceptible de créer un personnage-héros qui présente les mêmes traits communément attendu d'un jeune de cet âge. L'adolescence, comme le genre, serait produit de façon performative à travers le discours (Butler). L'on retrouve par ailleurs dans la perspective de Cuin des éléments qui, sans venir explicitement soutenir cette hypothèse, suggèrent cette idée d'un rôle imposé.

À cet égard, l'adolescence apparaît bien comme le cas le plus substantiel et, donc, le plus typique d'« expérience sociale » puisque ce n'est pas seulement une conjoncture socio-historique particulière mais bien une nécessité impérieuse – littéralement *vitale* – qui impose au candidat à l'« entrée en société » de combiner et articuler des logiques d'actions distinctes et, en quelque sorte, opposées sinon antagonistes. (73)

Concevoir l'adolescence comme une expérience sociale explique que la quête identitaire constitue une réitération à l'intérieur des récits des corpus, réitération qui entraîne dans son sillage un ensemble de lieux communs – notion que j'utilise ici au sens large de « topos, stéréotype, cliché, poncif, doxa, intertextualité, réécriture » (Compagnon) – mais aussi de caractéristiques narratives. Ce qui est vrai pour le personnage de Fé vaut donc pour la plupart des narrateurs-marginaux des corpus restreint et étendu.

Enfin, pour ce qui est strictement du récit de *FéMFé*, la jeune montréalaise n'est pas la seule excentrée à habiter les bandes friables d'une marginalité assumée. La jeune coiffeuse dont elle tombe amoureuse travaille pour son père d'origine péruvienne. À eux deux, ces personnages introduisent une marginalité ethnique. Félix ressort par ailleurs à la lecture comme une adolescente anticonformiste, une évaluation qui dépasse largement son style punk. À seize ans seulement, la jeune fille mentionne ne plus aller à l'école sous prétexte d'avoir « trouvé sa voie », expression ici laissée à l'interprétation, mais que l'on peut entendre comme étant la coiffure (FMF 29). L'altérité prend également un autre visage

avec l'incorporation du personnage de Moera, une étrange connaissance de ses parents, ni femme ni homme, qui exerce le métier de médium et qui intervient durant la dépression du père de Fé. D'ailleurs, la maladie de ce dernier permet d'introduire le thème de la santé mentale et de la stigmatisation qui en découle. La meilleure amie de Fé, Lucie, s'éloigne également de la figure de l'adolescente tourmentée par sa popularité et les garçons.

À l'école, j'ai une amie et un violoncelle. Mon amie Lucie et moi, on est deux extra-terrestres parce qu'on a ni téléphone cellulaire ni autre gadget à piton. Quand on a besoin de se parler, on se rejoint à nos cases. C'est fou, mais ça marche assez bien. Elle me prête des BD, je lui refile les retailles de tissus de l'atelier de ma mère. Elle s'en sert pour créer des bijoux bizarres qu'elle est la seule à aimer. On partage souvent une boîte de *Smarties* au dîner pour dessert. On se ressemble. (FMF 13)

Le côté artistique, créatif, des deux jeunes filles constitue le socle sur laquelle vient se poser leur amitié. Au passage, l'on observe que quoique les univers dans lesquels se déploient les personnages des romans-miroir sont censés reproduire les modalités de la société contemporaine, la prégnance de la technologie n'atteint jamais celle qui caractérise le quotidien des jeunes d'aujourd'hui, un décalage que l'on peut attribuer au fait qu'il s'agit d'une réalité nouvelle que n'ont pas personnellement connu les auteurs des récits étudiés. Mais revenant au personnage de Lucie, la personnalité originale de cette alliée s'accommode tout à fait de l'exubérance de la jeune citadine. Personnalité qui d'ailleurs rejaillit jusque dans son apparence extérieure : Lucie, « même en tenue de concert, réussit à ressembler à personne: six couches de vêtements (noirs) superposés et cheveux immenses et ébouriffés qui tiennent grâce à une structure architecturale complexe réalisée avec une tonne de *bobby pins* » (FMF 205). Outre cette amie en jupon, l'on retrouve également dans l'entourage de Fé un garçon brûlé au visage, un handicap qui le tient à l'écart des autres et qui semble lui avoir valu le surnom de « Pain au chocolat », une circonstance que l'enfant détrompe un peu plus tard dans la lecture (FMF 47). Fé, qui le garde régulièrement, découvre en effet que l'affabulation remonte à bien avant l'accident responsable de ses cicatrices (66). Enfin, il est aussi question de marginalité économique puisque le père de Fé, pour arrondir les fins de mois, branche illégalement des clients à des services de télédiffusion. D'ailleurs, sa fille, qui l'accompagne parfois durant son travail, n'est pas sans savoir que les clients de son père vivent dans une situation plus précaire que la sienne (90–

1). À tout dire, Fé elle-même n'est pas représentante d'une classe sociale privilégiée. Le métier de ses parents fait d'eux une famille de la classe ouvrière, et si la jeune fille ne manque de rien, le lecteur comprend qu'elle ne vit pas dans l'opulence. En somme, la marginalité mise de l'avant dans ce récit est celle de la narratrice, mais tel que le peint ce tableau, celle-ci n'est pas isolée dans son excentrement, au point où l'on peut se demander si noyer le poisson ne pourrait pas ici offrir l'expression appropriée.

Cette accumulation hyperbolique de différences rappelle le personnel de roman de *Miss Pissenlit*, un récit socioréaliste d'Andrée Poulin publié chez Québec-Amérique en 2010. La jeune narratrice qui vit en région, Manouane, voit sa famille ostracisée en raison du fanatisme religieux de sa mère. Or, à l'instar de Fé, cette dernière s'entoure graduellement d'un petit groupe d'oiseaux rares qui, tout comme elle, refusent sciemment ou non de gonfler les rangs d'une normalité rangée. Ces deux héroïnes se trouvent donc à goûter la douceur d'une excentricité partagée, ce qui n'est pas le cas, comme nous allons voir, du jeune héros du triptyque de Patrick Isabelle.

1.2.2 Eux/Nous/Lui

Patrick Isabelle confie à la journaliste Josée-Anne Paradis, en entrevue, avoir voulu offrir un récit qui montre en quoi la frontière entre bourreau et victime est souvent bien mince et précise que, si au départ il s'agissait d'écrire une histoire sur les fusillades dans les écoles, le thème de l'intimidation s'est greffé en cours d'écriture au programme narratif (Isabelle, « Monstre », s.p.). Dans l'ensemble des textes étudiés, les opprimés sont légion. Marginalisés par dépit et non par choix, ces derniers n'aspirent qu'à une vie pleine loin de l'inconfort de la marge. Par voie de conséquence, le suspense dans ce type de récit réside habituellement dans la réintégration du personnage à l'univers (le centre) duquel il a été rejeté.

Est-ce qu'un exclu est un marginal ? La marge spatiale est marquée, d'une part, par un noyau, de l'autre, par une frontière. L'exclusion, dans son sens étymologique, renvoie à l'idée de garder dehors – *exclusio*, *exclusus*. Dans cette perspective, l'on ne peut plus parler de marge puisqu'une frontière a été franchie. D'ailleurs, en regard de la figure de l'exclu et de la marginalité, Bouloumié établit une distinction qui va comme suit :

Bien que hors de la norme, le marginal est toléré, à l'opposé de l'exclu qui est rejeté, banni, hors la loi : ainsi les protestants du XVII^e siècle, d'abord marginalisés par l'interdiction d'accéder aux hautes responsabilités de l'état, ont été finalement chassés hors de France au moment de la révocation de l'Édit de Nantes. Car la frontière entre marginalité et exclusion est fragile : le marginal est toujours menacé d'exclusion. Parce qu'il est différent, le marginal peut paraître subversif. Il ne s'oppose pas seulement à l'ordre établi pour des motifs psychologiques ou pour ses idées. Sa contestation est plus profonde et plus durable, elle affecte le vécu. C'est en quoi le marginal se distingue de l'anticonformiste ou de l'original dont la particularité peut choquer tout en restant plaisante. Ainsi Voltaire qui critique la société n'en est pas moins, d'abord, un poète fêté dans les salons avant que sa bastonnade, qui précède son emprisonnement et son exil, ne radicalise sa situation de philosophe mis à l'index par les despotes si éclairés soient-ils. (4)²⁶

Seulement un petit nombre de récits réunis ici mettent en scène des personnages physiquement expulsés des territoires où ils se déploient – dans *Le projet Ithurriel*, Stephen est condamné à la construction du Tunnel (75) et dans *Feu*, les parents du narrateur sont exilés dans la « colonie des Bordures » (171). L'on remarque que ces deux récits ne sont pas des romans socioréalistes, mais s'inscrivent plutôt dans la science-fiction. Ces personnages se présenteraient donc comme des exclus d'une autre trempe. Inexplicablement, je peine malgré tout à affirmer que leur statut de marginaux se trouve systématiquement et irréversiblement mis à mal par leur sortie du cadre...

Quoiqu'il en soit, il s'agit ici d'un échantillon extrêmement mince. La grande majorité des sujets fictifs opprimés ne sont pas bannis des espaces partagés, mais plutôt tassés, refoulés sur les bords, à peine tolérés par leurs pairs. Dans *Feu*, les populations qui s'entassent dans les bas-fonds sont emmurées dans l'extrême périphérie de la Cité. Le narrateur d'*Eux* est rejeté à l'école, mais continue de se rendre à ses cours. Considérant, à l'instar de Bouloumié, que l'on « est marginal par la limite inférieure ou supérieure de la société » (5), l'on peut admettre que ces exclus correspondent à une variation excessivement minorative de la marginalité.

Cette catégorie d'opprimés recueille à la fois les êtres fictifs momentanément forcés à graviter en marge de leur milieu – *Bouées de sauvetage*, *Ophélie*, et *Miss Pissenlit* – et ceux

²⁶ Puisqu'il s'agit d'une version électronique, le folio indique non pas la page, mais le paragraphe.

pour qui l'aliénation revêt plutôt les apparences d'une sentence à perpétuité – le triptyque d'Isabelle, *L'enfant mascara*, *Dépourvu*, *Je voudrais qu'on m'efface*. Les premiers sont les exclus, les seconds, « les dépossédés-du-monde », expression que j'emprunte à Anne Hébert et qui accueille sous son apanage les pauvres, les parias et les laissés-pour-compte. Il va sans dire que le sort des premiers se révèle en général préférable à celui des seconds.

Le narrateur anonyme d'*Eux*, comme la plupart des jeunes personnages condamnés au banc des exclus, se trouve à payer pour un crime dont il ignore la nature. Son enfer commence par une agression gratuite alors qu'il n'est qu'en secondaire un : ses trois bourreaux, sous prétexte qu'il se trouve en territoire interdit, l'injurient, l'humilient et le couvrent de coups. Or, plutôt que de ne constituer qu'un épisode isolé, cet événement marque une longue descente en enfer. Dès lors reconnu comme un *rejet*, l'ostracisme devient *sa* sentence. L'absence de justification soulève l'hypothèse d'un mécanisme de défense systémique : émerge alors la figure du bouc émissaire. L'on pourrait avancer que le narrateur tient le rôle de « purificateur »²⁷ puisque c'est à travers lui qu'un groupe d'élèves transfèrent leurs malaises, peurs et frustrations, une situation dont le narrateur s'avère conscient, comme l'indique cette confidence : « En me faisant prisonnier, ils s'étaient libérés de moi, de ce qui les dérangeait, de leur insécurité » (E 89). La situation du narrateur se trouve aggravée par l'absence d'alliés. Bref, les trois récits de ce triptyque dépeignent une marge qui enlise ceux qui y sont poussés ; à la fois sanction et châtement, elle ne génère qu'une victimisation qui se nourrit du malheur du sujet offert en offrande sacrificielle.

Cette figure du sacrifié revient surtout dans les romans qui mettent en scène des populations dépourvues, soit *Feu*, *Le projet Ithurriel*, *La vraie vie* et *Je voudrais qu'on m'efface*. Tandis que les trois premiers récits proposent des univers dystopiques, le dernier présente le quotidien fictif de jeunes qui habitent le quartier Hochelaga-Maisonneuve. À la fois collective et individuelle, la marginalité à l'œuvre dans ces romans n'est pas de celle que l'on choisit, ni même de celle dont on s'échappe. Les personnages qui s'y retrouvent sont ceux que la culture dominante a condamnés à une demi-vie. Vouées à la précarité, l'insécurité et la stigmatisation, ces populations apparaissent comme les dépossédés-du-

²⁷ Il s'agit d'une fonction du bouc émissaire abondamment étudiée en psychologie. Sur le sujet, voir notamment le chapitre 2, *Purification and Propitiation*, de l'œuvre canonique de Tom Douglas, *Scapegoats: Transferring Blame*.

monde, au sens où la dépossession et le manque font figure de ce qui signe leur présence dans l'univers fictif qu'ils habitent.

Les victimes des récits étudiés n'intègrent pas de facto cette catégorie d'opprimés. Pour la plupart d'entre elles, le passage dans la marge n'est pas de longue durée, comme il en va pour le personnage de Manouane dans *Miss Pissenlit*, d'Ophélie et d'Ulysse dans *Ophélie*, de Steeve dans *La chute de Sparte* et de Victor dans *Bouées de sauvetage*. Si ces jeunes sujets fictifs sont ostracisés temporairement de leur milieu, tous le réintègrent plus ou moins rapidement. Chez les jeunes personnages LGBT+, la marginalisation n'est pas aussi volatile que chez ces derniers, l'annonce de leur marginalité sexuelle transformant de manière plus permanente leur rapport au groupe dominant. En fait, parce que plusieurs parviennent à trouver refuge au sein d'un plus petit groupe d'amis, la préoccupation à l'égard de leur situation d'exilés s'estompe, sinon s'allège passablement.

Le thème de l'exclusion, lorsqu'il donne lieu à des variations sur l'intimidation dans les milieux scolaires, se déploie selon des canevas rigides. Étant donné que la problématique infiltre aujourd'hui l'ensemble des discours qui touchent de près ou de loin à l'enfance et la jeunesse, la récurrence du thème dans le roman pour adolescents n'a pas de quoi surprendre²⁸. Dans un essai sur le traitement de l'intimidation dans les récits pour la jeunesse, DeRoy-Ringuette et Michaud déplorent notamment le fait que les personnages adultes, qu'ils soient parents, éducateurs ou directeurs, présentent généralement une incapacité à protéger les jeunes victimes, un point de vue que confirment les scénarios proposés dans les romans du corpus étendu traitant du sujet. Quand ces derniers ne sont pas tristement indifférents au sort des jeunes victimes, leurs démarches s'avèrent inappropriées ou vaines. À cet égard, on peut mentionner la léthargie des parents du narrateur d'*Eux* qui ressortent à la lecture comme inexplicablement aveugles au désespoir de leur fils. Il est vrai cependant que le dernier tome du triptyque offre un éclairage différent sur l'apparente indifférence de ces derniers et d'une des anciennes enseignantes de la

²⁸ L'intimidation constitue une préoccupation du gouvernement du Québec, voir notamment sur le sujet les dossiers *Ensemble contre l'intimidation : une responsabilité partagée. Plan d'action concerté pour prévenir et contrer l'intimidation 2015-2018* sur le site Web du ministère de la Famille de même que *Agir contre la violence et l'intimidation à l'école* sur le site Web du ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur.

victime. Jusqu'alors, la seule perspective offerte sur le drame de cet adolescent ostracisé était celle de la victime. Cette soudaine intrusion dans les pensées de ces personnages jusqu'alors périphériques à l'histoire racontée oblige le lecteur à réévaluer son évaluation de ces figures d'autorité. Le texte confirme notamment que celle qui lui enseignait le français nourrit à l'égard de cet élève des regrets impossibles à conjurer.

Geneviève s'en voulait de ne pas avoir su en faire davantage. Elle aurait dû être plus stricte peut-être. Punir plus rigoureusement les détracteurs. Exiger leur renvoi. Elle aurait dû essayer. Si seulement elle s'était rendu compte de l'ampleur de la situation, si elle avait su lire les signes. Si elle avait pris sa défense au lieu de lui reprocher de s'être défendu, de s'être enfin tenu debout face à leur mépris... peut-être qu'il n'aurait pas commis ce geste horrible. Il n'y aurait pas eu de mort. Ni de terreur. Ni de vie gâchée. (L 63)

Ce genre d'incursions dans l'esprit des personnages secondaires, tout âge confondu, est, dans la majorité des récits des corpus, entravé par la narration autodiégétique. La victime témoigne des injustices de son exclusion et s'épanche sur la nature des tourments endurés. En regard du souci des parents ou de l'inquiétude d'un directeur, peu ou rien ne perce ces longs monologues hormis une évaluation défavorable. D'où l'impression d'une répétition dans la manière de dépeindre l'incompétence des adultes à gérer la violence et l'intimidation à l'école. Aussi, lorsque les jeunes victimes d'intimidation des récits étudiés arrivent à s'en sortir, elles doivent leur succès non pas aux adultes, mais bien à d'autres jeunes de leur milieu – voir *Bouées de sauvetage*, cet autre roman de Patrick Isabelle où le jeune narrateur trouve une alliée dans le personnage d'Alice, une jeune fille assertive de son école.

Ces deux mêmes chercheurs énoncent en guise de conclusion le vœu de voir les auteurs pour la jeunesse « creuser la question de l'intimidateur », une perspective, qui est, à leur sens, « à peine effleurée par les auteurs » (10). Or, c'est là justement ce que propose Isabelle avec son triptyque sur l'intimidation. Le lecteur est appelé à devenir témoin du glissement du narrateur de sa posture de bouc émissaire à celle de bourreau revanchard ; il connaît ses motifs, l'obscurité qui l'habite, l'horreur des affres qu'il a subies. Parce que le texte est écrit à la première personne, le lecteur ne peut faire autrement que de se mettre dans la

peau de ce garçon écorché vif, de comprendre son désespoir, de reconnaître sa douleur. Aussi, lorsque le bouc émissaire devient persécuteur, lorsque, armé, il *savoure* sa vengeance et s'exclame : « Marchez dans mes souliers maintenant, bande de caves » (E 100), le texte signale une invitation à une lecture empathique. Le récit de cette jeune victime/bourreau offre un portrait intime du terroriste armé, une stratégie narrative qui peut, en fin de compte, prendre des airs d'un plaidoyer. Le criminel se révèle, dans cette lumière compatissante, un être fragilisé qui, parce que carencé de tout, a succombé dans un instant de pure douleur à ses désirs de vengeance.

D'ailleurs, deux autres romans mettent en scène des jeunes qui commettent des attentats : *La vraie vie* et *L'enfant mascara*. Tandis que le premier texte présente une figure de criminel similaire à celle que construit Isabelle, le second s'éloigne de la stratégie adoptée. J.-F., le narrateur de *La vraie vie*, un roman d'anticipation, s'évade de l'*Institut*, un ordre religieux où il a grandi, pour rapidement rejoindre une autre marge : celles des *Loups*, une cellule clandestine de rebelles. Le lecteur a plus de deux cents pages pour adhérer à la perspective de ce jeune adolescent en quête de sens ; plus de deux cents pages où on lui donne l'occasion de marcher dans ses souliers, de parcourir le trajet qui l'a mené d'un espace de confinement à un autre. Le texte se clôt sur son emprisonnement : l'adolescent, ayant voulu être kamikaze, est arrêté alors qu'il s'apprête à se faire exploser dans un lieu public. Le récit de J.-F., à l'instar de celui du narrateur d'*Eux*, propose la figure d'un criminel, non pas repentant, mais psychologiquement abîmé ; il n'y a pas lieu de parler de criminels endurcis, mais bien de victimes d'un système défaillant. Dans *L'enfant mascara*, le personnage de Brandon, le meurtrier de Larry/Leticia, n'est pas le protagoniste du récit. La narration, portée essentiellement par la voix de la victime, est interrompue, davantage dans le dernier quart du récit, par les *verbatim* d'autres élèves qui connaissaient la victime. Le lecteur découvre en amont du drame que c'est parce que Larry, le transgenre de l'école, a osé lui déclarer publiquement son amour, que Brandon a déchargé son arme sur lui. Le geste est injustifié, gratuit, inexplicable — la définition même de l'homophobie. Dans son essai *The Globalization of Strangeness*, le spécialiste politique britannique Chris Rumford, reconnu notamment pour ses contributions sur la notion de frontière, identifie une nouvelle figure de l'étranger qui accueille sous son empan celle du « kamikaze » ou du « terroriste

suicidaire »²⁹. Cela semble d'actualité. Puisque chacun de ces trois récits offre une variation sur le thème du jeune personnage qui, armé d'une bombe ou d'une arme à feu, passe aux actes, chacun se trouve à actualiser ce type d'étranger qui incarne, à premier vue, un nouvel environnement culturel.

À ce premier type de criminels s'en ajoute donc un second : celui des vilains de services. Figés dans leurs postures d'opposants, ces derniers déplacent entièrement l'axe de conflit et leur fonction est essentiellement diégétique, car ce sont leurs transgressions qui permettent au récit d'avancer. Il ne s'agit donc pas ici de protagonistes, mais bien de personnages secondaires. *Feu*, une dystopie narrée par un jeune rebelle, met notamment en scène l'Homme-Rat, un fanatique religieux d'âge adulte qui, tirant avantage du fait que toute autorité politique a déserté les quartiers les plus pauvres d'une Cité qui implose sous la misère, tient en otage les populations les plus démunies qui s'y entassent.

Il y recrute ses fidèles d'une fin du monde annoncée. Il s'y entoure d'adeptes toujours prêts à extorquer, trafiquer, soumettre en sa faveur. Il en fait les jouets de ses délires d'apocalypse. La force de l'homme-rat ne tient pas à l'argent ou à la terreur, du moins pas qu'à cela. Elle tient surtout la promesse d'un feu libérateur, vengeur du trop peu. *Le feu consumera tout ce qui est*, répète-t-il, *alors aussi bien l'allumer dès maintenant et profiter de ses bienfaits purificateurs.* (*Feu* 21)

L'on remarquera que le nom seul porte aux limites de l'espèce humaine et fait travailler le caractère parasitaire animalier³⁰. En somme, ce personnage, à l'opposé du narrateur d'*Eux*, n'offre pas au lecteur un background susceptible d'apporter une justification à l'horreur des gestes posés.

Ce premier fanatique en rappelle un autre, soit celui du personnage de M. Verper, un tyran sous l'autorité duquel se retrouve le narrateur de *La vraie vie*, un récit d'anticipation de François Gravel. Celui qui se fait appeler « maître » a trois femmes sur qui il exerce un

²⁹ Rumford utilise les expressions « the stranger as terrorist » ou « the homegrown terrorist » (83).

³⁰ Pour une étude sur le rat, son comportement animal et les dangers qu'il représente pour l'homme, le documentaire de Gilles Thérien, François Séguillon et Pierre Nadeau, *Ratopolis*, paraît tout indiqué. Sur le même sujet, voir également l'ouvrage *Ratopolis* d'Yves Thérien.

pouvoir absolu³¹ (164–5). Difficile de ne pas percevoir dans cette mise en scène un triste écho aux préjugés sur l’Islam et la polygamie. Depuis les événements du 11 septembre 2001, la question du terrorisme religieux a vu sa charge sémantique renouvelée et est en train de devenir une fabrique narrative. L’Homme-rat et M. Verper, dans leur rôle de vilains d’emblée « vilainifiés », manquent considérablement d’épaisseur. Ce ne serait pas trop aventureux d’avancer que si toutes les histoires ont des vilains, ce ne sont pas tous les vilains qui ont une histoire — et que ceux qui en ont viennent nécessairement rejoindre les bancs des marginaux.

En effet, lorsque le texte tient à humaniser les vilains, il privilégie, pour ce faire, le personnage marginalisé. Ce type de traitement narratif illustre par conséquent l’adage voulant que l’« on ne naît pas méchant, on le devient ». Ceci dit, on insistera sur le fait qu’il ne s’agit pas d’un rôle dominant parmi la kyrielle de personnages marginaux rencontrés au cours de nos lectures et pour cause : les jeunes délinquants ne peuplent pas les romans pour adolescents. Outre les trois meurtres des récits listés précédemment, les crimes recensés dans les corpus sont plutôt mineurs — voir notamment le cas des narratrices d’*Ophélie* et de *Miss Pissenlit* qui s’adonnent momentanément au graffiti. Par ailleurs, ce dernier récit alloue le rôle de la vilaine au personnage d’une jeune fille en chaise roulante. Poussée par la jalousie, celle-ci saccage une boutique et fait passer le crime sur le dos de la narratrice. Loin d’être une victime, ce personnage ressort à la lecture comme une battante à la langue bien pendue. Le risque qu’a pris Andrée Poulin, l’auteure du roman, mérite non pas d’être condamné, mais bien célébré. En somme, quoique la figure du criminel se décline sous différentes facettes, elle présente souvent, même dans ces aspects les plus sombres, un vœu de rédemption.

Cette dernière observation vaut tout autant pour les bourreaux du narrateur d’*Eux* dont le lecteur découvre l’histoire respective grâce au truchement de la narration hétérodiégétique du dernier tome, *Lui*. L’un d’entre eux, le personnage de Malik, confie avoir tourmenté ce nouvel élève simplement parce qu’il s’était « laissé entraîner par les autres (...) au détriment de sa raison » (L 29). Un second, le personnage de « l’autre », qui comme « cet

³¹ L’on recense un certain nombre de similitudes entre le roman dystopique de Margaret Artwood, *La servante écarlate* (*The Handmaid’s Tale*) et *La vraie vie*, notamment celles d’un État dominé par un diktat religieux dans lequel les femmes sont considérées comme des objets.

adolescent sans nom » restera anonyme jusqu'à la fin du récit, a échappé à une enfance misérable et un beau-père abusif :

La céramique du plancher de la salle de bain est froide sous ses pieds. Ça le saisit au début, puis ça le calme. C'est la seule chose qu'il aime de son appartement minuscule, ce deux et demie miteux dans lequel il a trouvé refuge pour fuir le taudis dans lequel il vivait avec ses frères, sa mère et le gros dégueulasse qui s'était imposé comme son beau-père. Ce n'était pas l'idéal, mais il avait décidé que dix-sept ans, c'était l'âge parfait pour partir. Il en avait eu assez de voir sa mère se plier en quatre pour plaire à cet homme qui ne faisait qu'abuser d'elle. Assez d'être celui qui mange les volées pour protéger les autres. Ce n'était pas une vie. (L 35)

L'on observe la répétition du même scénario dans cet autre roman de Patrick Isabelle, *Bouée de sauvetage*. Le bourreau du héros est de nouveau un adolescent ayant grandi dans un milieu familial violent (120). Or, dans ce récit antérieur au triptyque, la perspective extérieure ne permet pas le même type de proximité et le lecteur est gardé en surface des circonstances qui lui sont décrites. Il n'en reste pas moins qu'une seule mention suffit à faire glisser un personnage du rôle de vilain de service à celui de marginal.

1.2.3 Le ciel tombe à côté

La pauvreté, le racisme et l'inceste constituent les axes narratifs de ce récit où les images poétiques rivalisent avec la parole libérée d'une enfant de douze ans. Le roman d'Hébert met en scène différents types de marginalités qui gravitent essentiellement autour des notions d'altérité et de folie.

La narratrice du récit, Mona, ne présente aucun trait spécifique qui viendrait justifier son adhésion à une catégorie typique de marginaux. Elle ressort pourtant à la lecture comme une enfant solitaire. Puisqu'il s'agit d'une narration autodiégétique, le portrait dépeint correspond évidemment à la perspective énonciatrice de la jeune fille. Elle confie par ailleurs n'avoir aucun ami, ni à l'école, ni dans sa rue et trace le portrait de parents préoccupés, incapables de faire preuve de la moindre affection à son égard. La seule personne avec qui elle interagit vraiment est sa jeune sœur Angélique qui souffre d'une lenteur intellectuelle. Elle doit constamment s'en occuper et assurer sa sécurité, tâche qui consiste essentiellement à l'empêcher de grimper aux arbres, une activité que la cadette

affectionne particulièrement. Aussi, il y a chez Mona, dans la manière dont le texte la construit, une excentricité palpable. Sa marginalité s'apparente en quelque sorte à celle de l'étranger, de l'*alien* ; dans la manière dont elle appréhende son univers et ceux qui l'habitent surgit l'image d'un sujet qui vient d'ailleurs, qui appartient à un autre (*alienus*), qui est rendu autre (*alienare*), d'où l'aliénation qui la circonscrit.

Rumford soutient que, dans nos sociétés post-modernes, l'étranger n'est pas toujours celui qui arrive ; il émerge de l'intérieur d'un ordre social jusque-là inconscient de sa présence (7). La perspective de cet auteur, qui concorde ici avec ma lecture d'une Mona-étrangère, procède de cette idée d'être étranger chez soi, d'être un étranger de l'intérieur. Selon Rumford :

Our contemporary societies are characterized by strangeness—which is palpable in the distance we perceive between ourselves and those to whom we are supposed to be close. Strangeness exists when people are no longer sure if they belong to a “we” collective and cannot say with any certainty who “the other” members of this “in group” might be. (8)

Tout, chez cette jeune narratrice, participe à une impression de « homelessness », une lecture qui rejoint la perspective post-coloniale d'Homi Bhabha dans *The Location of culture*. Elle est ce sujet qui, sans attache, se montre tendu vers l'autre, sur le seuil d'une relation qui hésite, bloque et bégaye. Le regard qu'elle porte sur l'univers qu'elle n'arrive pas entièrement à se décider d'habiter est empreint d'un unique mélange de poésie, d'effroi et de suspicion. Retranchée dans son sentiment d'écart, le signe qu'elle attend pour oser un rapprochement se présentera lorsque sa sœur part en guerre contre celui qui a causé l'emprisonnement injuste du jeune nouveau voisin ayant su gagner sa confiance.

Cette distance sur laquelle Rumford construit sa conceptualisation de l'étranger trouve écho dans une discussion qu'entretiennent les auteurs de *Traversées*, un essai sous forme de correspondance. François Ouellet, en réponse à François Paré, tente d'expliquer en quoi, à l'opposé de son correspondant, il est incapable de ressentir « une parfaite volonté d'adhésion aux autres » en raison du fait que « dans toute traversée, toute rencontre, [il] éprouve toujours plus le sentiment de la différence que de l'unité, le sentiment d'une différence fatalement insoluble et d'une unité irrémédiablement fuyante » (33). C'est ce même sentiment de différence *d'emblée* qui est mis en scène chez plusieurs des

personnages marginaux étudiés, tous types de marginalité confondus. La représentation de personnages excentriques et/ou excentrés arrive difficilement à se passer de ce qui relève parfois de l'étrange, parfois de l'étrangeté, le premier appelant ce qui vient de l'extérieur (*extraneus*), le second, l'*unheimlich* de Freud, que traduisent les expressions « inquiétante étrangeté » et *uncanny* en anglais. Rupture, discordance, distance : trois thématiques sur lesquelles s'érigent les récits de leur passage dans la marge et sans lesquelles ne pourrait être construite la partie mobile du personnage-sujet. Rupture dans la fabrique de leur récit de soi, discordance avec une majorité, distance physique, émotive, sensible, avec leurs semblables. Comme l'énonce Paré :

L'oppression ne vient donc pas que de l'extérieur, d'une altérité hypothétique aux visages multiples à laquelle il serait facile d'attribuer tous nos travers. (...). Elle vient aussi du noyau, de terribles scissions qui anéantissent parfois nos désirs, qui anéantissent jusqu'à notre volonté de vivre parmi les nôtres. (Paré, *Théories* ; 45)

Alors que le spécialiste de l'exiguïté fait ici allusion au « noyau » d'une même communauté minoritaire, je crois qu'il est possible d'y prêter un second sens, celui du noyau intime et personnel du sujet qui se sent étranger chez lui, parmi les siens. Personnellement, le souvenir fugace de mon adolescence rangée porte les cicatrices durables de ces terribles scissions. Le sentiment mêlé d'être à côté de la société dominante, de sa propre famille et de soi-même, se révèle particulièrement vif durant cette période de la vie où toutes les certitudes de l'enfance viennent s'échouer. D'où peut-être cette impression d'une « incessante dérive » (Paré, *Théories*, 27).

Cette lecture du marginal-étranger se prête tout à fait à la jeune narratrice du texte d'Hébert. Elle « tourne autour du pot », tourne autour de la maison de Jon et de celle du Suson. De manière récurrente et souvent clandestine, ses pas la mènent vers ceux qui pourraient être ses amis. Or, quelque chose la retient. Quelque chose de l'ordre de la méfiance, du soupçon. Si Mona ressort à la lecture comme une enfant isolée, ce n'est pas parce qu'elle est rejetée, mais parce qu'elle se complaît dans la sécurité des marges. Or, la distance qu'elle habite la protège tout autant qu'elle la tourmente. La curiosité finira par prendre le dessus.

Ce type de rapprochement revient de manière récurrente dans nos récits. Par exemple, la narratrice d'*Ophélie* semble également d'emblée avoir décidé que personne n'aime ni ne

voit « la fille aux guenilles » (9). Or, c'est bien *elle*, et non les autres élèves de son école, qui marque l'écart et crée une distance en donnant l'impression de tous les regarder de haut. À preuve, dès que la narratrice, farouche, laisse tomber ses gardes, son isolement prend fin. Ce moment dans le texte correspond à la scène où Ophélie, habillée en gitane pour célébrer l'Halloween, se laisse prendre au jeu quand un élève lui demande la faveur d'une séance de chirologie. Des élèves curieux se ramassent autour d'eux. D'une main à l'autre, alors que s'établit un premier contact, se concrétise finalement pour Ophélie une envie d'aller vers l'autre. La chaleur et l'acceptation la percutent de plein fouet ; on ne la rejette pas, on ne la juge pas, on s'intéresse à elle, on l'écoute, on lui demande son avis. La narratrice d'énoncer : « Une grande joie déboule en moi. Je sens très fort la présence des autres, et pourtant, je n'ai pas envie de me sauver » (93). Ophélie, enfin, découvre que l'humanité n'est pas si mal. La grande majorité des marginaux rencontrés dans mes lectures partagent cette méfiance des autres, méfiance qui, sans tenir de l'antipathie, s'inscrit comme un acte de foi vacillant envers autrui. L'étrange serait peut-être le socle sur lequel s'érigerait toute représentation de la marginalité.

Toutefois, il n'y a pas que des étrangers de l'intérieur dans le paysage romanesque pour adolescents. Pendant longtemps au Québec, la littérature a prisé le scénario de l'étranger qui arrive dans le village³², un scénario que l'on retrouve toujours dans plus d'un roman retenu pour ce projet. Dans *Le ciel tombe à côté*, Mona mentionne l'arrivée récente de la famille de Jon dans son quartier. La même situation narrative surgit dans *À la recherche du bout du monde* avec l'arrivée de Mishta Napeo –le Grand Homme venu du Nord (33). Si on élargit l'enquête au corpus étendu, il est possible d'identifier ce scénario typique dans *Maïna*, quand Manutabi et les siens surviennent dans le récit (50), dans *Miss Pissenlit* avec la venue de Mistinguett –la propriétaire française d'une nouvelle boutique de lingerie (78)— et de Sankara –l'Africain en visite estivale (139), ainsi que dans *Recru*, avec celle de Max –le nouvel élève anglais (14). Tous ces étrangers, par leur simple présence, amènent avec eux « un vent de renouveau » (*Miss Pissenlit* 371).

³² Dans son essai sur l'altérité, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Janet M. Paterson, partant du récit de Germaine Guèvremont, *Survenant*, consacre un chapitre entier à la figure de l'étranger de passage (63-86).

Si les étrangers jouent essentiellement le rôle de vecteur d'action, on les retrouve également dans des postures de victime. Racisme et intolérance, par voie de conséquence, prennent part à de nombreux récits dans lesquels ces derniers s'inscrivent. Dans *Le ciel tombe à côté*, Jon souffre de discrimination raciale. Tout le village lui est antipathique sur les bases de son ethnicité et de son statut d'étranger. Le père de Mona énonce à son égard : « On sait jamais à quoi s'attendre avec ce monde-là. Je veux pas être raciste, mais il vaut mieux être sur nos gardes. Rien qu'à regarder le jeune se déhancher, on voit bien... » (20). Ce qui entre ici en jeu c'est la sexualité déviante, la corporalité anormale telle que produite par la machine fantasmatique du majoritaire. Si la narratrice admet avoir peine à voir ce que voulait alors véritablement insinuer son père, elle ne se gêne toutefois pas de passer un jour sa frustration contre son enseignante en enfonçant d'un coup de pied la poubelle laissée devant la « maison des "Nègres" » sur un « Ça leur apprendra ! » bien ressenti (21). Mona sait qu'elle ne doit pas utiliser ce mot, mais ne se gêne pas pour l'occasion. D'ailleurs, « par chez eux », tout le monde le fait (20). Bref, partant de ce que raconte la jeune fille au sujet de la famille de Jon, le lecteur est amené à déduire que la perspective du père se trouve à faire écho aux préjugés localement répandus (20). Le racisme, tout comme l'homophobie dans les romans à thématiques LGBT+, infiltre la trame narrative des textes qui mettent en scène de jeunes personnages étrangers. Littérature pour la jeunesse obligeant, l'histoire de ces nouveaux arrivants se termine généralement bien : dans le cas de Jon, son crime est absous et une amitié naît doucement entre lui et Mona.

Le thème de l'altérité dans la littérature pour la jeunesse est l'objet de l'ouvrage critique de Suzanne Pouliot titré *L'image de l'Autre. Une étude des romans de jeunesse parus au Québec de 1980 à 1990*, et publié en 1994, et du collectif édité par Noëlle Sorin titré *Imaginaires métissés en littérature pour la jeunesse* et publié en 2006. Ces deux contributions offrent une perspective longitudinale de la question. Sans dire, comme l'avancait Pouliot, que les personnages étrangers des récits étudiés sont « confinés à des rôles de figuration dans des représentations stéréotypées et souvent désavantageuses » (Pouliot cité par Sorin 37), l'on ne peut pas davantage soutenir, à l'instar de Sorin que ses romans proposent à la fois un « dialogue » et un « métissage » culturels (Sorin, *Métissage*, 41). Par ailleurs, cette dernière chercheuse est également l'auteure d'un essai paru en 2004 sur la « figure de l'étranger dans les collections pour la jeunesse chez Hurtubise ». Cette

enquête offre notamment un aperçu convaincant du travail littéraire d'auteurs migrants « pour la jeunesse ». Les corpus étendu et restreint ne comportent aucune œuvre d'auteurs migrants, un fait que j'ignore à ce jour comment justifier, sinon en soulignant que je n'ai pas sciemment cherché à connaître la nationalité des auteurs des œuvres choisies. À vrai dire, la question ne s'est véritablement posée que lorsqu'est venu le temps de retenir un roman mettant en récit un personnage autochtone, un aspect sur lequel je reviendrai dans le chapitre suivant. Au demeurant, cette absence pourrait en soi expliquer que je ne partage pas entièrement le point de vue défendu par Sorin voulant que

[g]râce à l'émergence de l'écriture migrante, la littérature pour la jeunesse se trouve enrichie d'une figure de l'Autre qui ouvre non seulement à l'identité, mais aussi à l'altérité, mouvement qui n'est cependant pas l'apanage des seuls immigrants, mais aussi d'écrivains de la société d'accueil. (37)

Certes, sous la plume d'Hébert, la curiosité de Mona pour Jon et sa mère convoque l'image d'un rapprochement, d'une rencontre. Il reste cependant que le lecteur connaît très peu de choses sur cette famille, si ce n'est que ce que la narratrice partage avec lui ; sa perspective étant celle de la jeune voisine, celle-ci se révèle bien mince. C'est le cas également de Sankara dans *Miss Pissenlit* : le texte construit l'image d'un adolescent que la maturité et la droiture d'esprit figent dans une superficialité psychologique. À l'instar de la narratrice qui, parce que trop tourmentée par ses propres problèmes, se révèle en fait peu curieuse de ce garçon, le lecteur détient peu d'information sur le passé de ce dernier ou même ses intentions du moment (le vouloir du personnage). Ces observations s'appliquent à presque tous les personnages étrangers rencontrés dans mes lectures ; ils sont, dans la grande majorité, des personnages secondaires qui, trop souvent, apparaissent plats ou manquent de profondeur. Et cet état des choses s'explique en partie par le fait que le point de vue retenu est celui du natif de l'endroit, soit le jeune narrateur québécois caucasien de langue française.

Le récit de Fé dépeint cependant un tableau un peu plus défini de la question de l'altérité à travers l'histoire de Michel, le père de Félix, qui, « bien que d'origine péruvienne, parle pas un mot d'espagnol parce qu'il est né ici [au Québec], et que ses parents ont exigé le français à l'école et à la maison » (FMF 29). Le texte, dans un passage dialogué, lui permet éventuellement de relater les initiales difficultés d'adaptation :

Mon frère, ma sœur, pis moi, on se faisait tellement niaiser avec nos têtes de Péruviens. Même si moi, je suis né ici, pis que j'avais l'accent pis toute, je me faisais écœurer au boutte. Faque j'peux-tu te dire que je me suis vite mis à m'intéresser au hockey, à collectionner des cartes, à savoir le nom des joueurs par cœur. Ça a marché, j'étais assez aimé à l'école, j'avais des vrais amis... (FMF 128-9)

Le discours direct permet ici de mettre en évidence la couleur locale du langage de Michel, notamment avec l'usage des québécoisismes « faque », « pis » et « boutte ». En fin de compte, il ressort de la mise en récit de cette famille immigrante une acculturation qui n'a rien d'un métissage, mais plutôt d'une déculturation progressive. Dans le même ordre d'idées, à force de visiter le « Salon Rosa » où jouent en permanence des chansons espagnoles, l'héroïne confie avoir acquis une certaine connaissance de la langue (52) : l'on pourrait y voir le résultat d'une acculturation inversée.

Ce même type de métissage heureux se retrouve dans *La chute de Sparte*. Le narrateur est ami avec Samir Akabahoudji, un garçon d'origine libanaise dont il connaît bien la famille et avec laquelle il discute souvent de sujets d'actualité politique (43-9). À la différence de Michel et Félix, il s'agit d'immigrants de première génération. Le texte offre l'image d'une intégration réussie quoique tout un chapitre est consacré à une discussion entre le narrateur et les quatre membres de famille sur les difficultés d'adaptation liées à l'immigration. L'échange animé entre les différents locuteurs peut toutefois se lire comme un prétexte de l'auteur pour verbaliser ses opinions défavorables à l'égard d'une diversité ouverte. Or, la stratégie adaptée pour que le message passe de manière éthiquement acceptable consiste à mettre ses pensées dans les paroles de l'immigrant. Alors que tous les convives sont autour de la table, le père de son ami, Béchir, s'exclame :

L'immigration, par essence, implique un déracinement. C'est absurde de vouloir recréer le terreau qu'on a quitté délibérément. Quand nous avons choisi le Québec en 1973, c'était parce qu'on jugeait que c'était mieux que le Liban. Nous voulions devenir Québécois, pas rester au Liban dans nos têtes. Le multiculturalisme canadien est pure sottise, parce qu'il incite l'immigrant à rester en marge de la culture de sa société d'accueil. Cette idée est totalement néfaste pour le Québec, une petite nation minoritaire, dont la culture et l'identité sont précaires. (*La chute de Sparte* 44)

L'échange se poursuit plus ou moins sur le même registre entre le reste de la famille et le narrateur. Les idées populistes véhiculées par le personnage de l'immigrant sont en partie récupérées par ces derniers. Et malgré cette incursion familiale, le texte ne permet de véritablement connaître les membres de cette famille, pas même Samir, pourtant identifié comme le meilleur ami du narrateur.

Aucun des récits retenus pour cette analyse ne présente un personnage étranger dans la posture de narrateur ou de personnage principal, et ce malgré le fait qu'on ait activement cherché à identifier des textes où l'on retrouvait ces cas de figure. Et si *La route de Chlifa* de Michèle Marineau paru en 1992 et réédité en 2010 (un fait rare dans la littérature pour la jeunesse) remplissait ce critère, l'on a toutefois dû se résoudre à l'éliminer du corpus en raison du fait qu'il ne cadrerait pas dans les restrictions temporelles que l'on s'était imposé. Dans le dernier quart de siècle, il se serait écrit très peu de romans pour adolescents dont les héros sont des étrangers – à moins qu'on ne les retrouve davantage dans les productions sérielles, une hypothèse qui reste à vérifier.

Il sera nécessaire de quitter à présent la figure de l'étranger pour revenir à nouveau au récit de Mona en prenant compte cette fois de la thématique de la folie. Tôt dans la lecture, le lecteur apprend que la sœur de Mona, Angélique, alias l'Oiseau, a manqué d'air à la naissance, et que pour cette raison, « elle a huit ans dans son corps, cinq dans sa tête » (CTC 15). Si elle n'est pas la protagoniste du récit, c'est toutefois elle qui permet au récit d'avancer : c'est elle qui convainc la narratrice de venir voir ce que le père de la voisine fait subir à sa fille, et c'est également elle qui arrive à innocenter Jon. Le texte construit l'image d'une gamine « sage » avant son âge, la sagesse ayant ici un double sens, soit celui de la petite fille rangée et celui qui lui prête un savoir autre, celui de la sagesse des mages. Par exemple, elle seule avait remarqué que l'enseignante et la jeune voisine partageaient un trait commun : toutes deux avaient des « yeux de poisson mort » (109). Dans sa simplicité d'esprit, une vérité lui était apparue : il y avait, chez ces deux personnes, quelque chose de l'ordre de l'abject. Ce n'est là qu'un exemple de la lucidité de cet être fictif qui, pourtant, et c'est là le jeu, présente un handicap intellectuel. La lenteur intellectuelle du personnage permet de modifier le champ perceptuel et d'aligner les phénomènes différemment. Une telle représentation signe un désir de séduction tendu à la fois vers le jeune destinataire et l'adulte lecteur/évaluateur.

Dans le corpus étendu, la thématique de la folie se retrouve dans *Dépourvu* de Victoria Grondin, *Le coup de la girafe* de Camille Bouchard, *Boulevard* de Jean-François Sénéchal et *Dépourvu*. Tandis que les trois premiers textes sont narrés par de jeunes garçons présentant un handicap intellectuel, le dernier propose une perspective croisée entre deux frères, dont l'un vit avec le syndrome d'Asperger. Parmi ces romans socioréalistes, l'ouvrage de Grondin se distingue. Dans *Dépourvu*, le narrateur, Guillaume, vit dans une société qui ressemble à la nôtre, mais où les gens *normaux* sont autistes ; comme ce n'est pas son cas, ce dernier est perçu comme étant *dépourvu* de toute capacité intellectuelle exceptionnelle susceptible de lui garantir un emploi satisfaisant. Il est donc, aux yeux des autres, déficient. S'il l'on ne peut que célébrer l'astucieux renversement, le texte de la jeune auteure présente toutefois des maladresses dans l'écriture qui viennent alourdir l'expérience de lecture — du moins, la mienne. Parmi les éléments qui sont problématiques, on dénote surtout cette boursoufflure de l'intention didactique qui vient obstruer la voix du narrateur et freiner la progression de l'intrigue. Ceci étant dit, le récit proposé présente néanmoins le mérite d'offrir une perspective alternative sur la thématique de la déficience intellectuelle. Enfin, pour tous les personnages de ces cinq récits, il s'agit d'une marginalité biologique et donc permanente. L'axe de conflit est donc le même et se résume à l'idée que rien n'est facile pour ceux qui perçoivent l'univers qu'ils habitent d'une manière différente. La poésie d'Hébert avait suffi à faire de l'Oiseau une enfant autre qu'écorchée ; l'on ne retrouve pas, chez ces auteurs, cette même capacité à peindre une marginalité qui serait plus légère à porter. Leur texte déploie les thèmes de l'ostracisme, de la honte et de la violence jusque dans les dénouements qui ne sont pas, sauf exception, heureux. L'histoire racontée est donc celle d'une quête de reconnaissance, d'acceptation, d'autonomie. Seuls contre la culture dominante, ces protagonistes doivent surmonter les difficultés liées à leur condition, doivent manœuvrer entre les nombreuses barrières érigées par la société dans laquelle ils évoluent.

Boulevard est le seul récit à l'intérieur duquel l'on retrouve la figure populaire du fou du village. Chris, le jeune narrateur atteint d'un handicap intellectuel, raconte la manière dont il a dû s'adapter au départ soudain de sa mère. Celle-ci, sans explication, l'a abandonné à lui-même le matin de ses 18 ans. Ce qui participe à cette figure folklorique du fou tient d'abord à l'univers populaire dans lequel le texte ancre l'action. La faune humaine qui

anime notamment le marché aux puces rappelle, dans sa convivialité, l'esprit de communauté des petits villages de campagne. Tous connaissent Chris, ont à cœur son bien-être et refusent de le voir s'enliser. S'il est simple d'esprit, il n'est pas méchant. Cette combinaison spécifique participe également à l'élaboration de la figure du fou du village. Sans qu'il soit difficile d'en comprendre véritablement la raison, ce protagoniste emprunte des airs du personnage de Mona, qui elle pourtant n'est pas lente³³. Tout comme Chris, le regard qu'elle porte sur ceux avec qui elle partage son quotidien présente une distorsion — distorsion que peut rendre la métaphore des lunettes roses. Il y a, dans leur manière d'appréhender le social, quelque chose de naïf et de charmant. D'ailleurs, le résumé de la quatrième de couverture de ces deux récits se clôt sur la même idée : alors que pour Chris, il s'agit de « revendiquer son droit au bonheur », pour Mona, il est question de la peur que « le camion de la chance, du bonheur, et de l'amour ne livre pas chez elle ». Perspective similaire, quête similaire. Pourtant, si le personnage de Chris constitue le vestige de ce fou du village, rien chez Mona ne vient soutenir cette figure. En fait, dans le récit d'Hébert, seule sa cadette, dans une scène bien précise, fait émerger l'image du simple du village. Il s'agit ici du passage où tous les habitants de la petite communauté sont rassemblés autour de l'arbre sur lequel a grimpé la fillette un peu lente. L'image s'estompe toutefois rapidement. L'Oiseau redescend, redevient la sœur, la jeune voisine.

La folie entraîne également dans son sillage des sujets fictifs qui, sans être marqués de naissance, traversent momentanément une phase où leur raison vacille. À cet égard, la maladie mentale constitue un thème secondaire dans un certain nombre de romans retenus pour cette étude. Dans bien des cas, ces récits mettent en scène un personnage adulte souffrant de dépression, lequel est souvent un parent. C'est le cas notamment du père de Fé (FMF), de la mère de la narratrice d'une *Bougie à la main*, ainsi que des narrateurs de *Boulevard* et d'*Eux*. La perspective reste toutefois celle de l'adolescent, du fils ou de la fille, qui ressent la maladie, fut-elle mentale, comme un abandon. De nouveau s'inscrit cette figure du manque, du parent qui échoue à remplir son rôle de gardien. Si certains remontent la pente (FMF), d'autres s'enlisent (*Lui et Nous*), ou disparaissent entièrement (*Boulevard*).

³³ L'on insiste ici sur le fait qu'il s'agit d'un type de sériation que la mémoire de la lectrice produit et qui procède d'une contamination des figures.

Fernand Dorais, à la question « comment devient-on aberrant? », répondait : « Entre la Folie au Pouvoir, fonctionnelle et institutionnalisée, et la folie carcérale, institutionnalisée, mais non opératoire, se tient la troisième folie, celle d'être aux coordonnées impossibles » (36). Cette dernière folie accueille peut-être dans son empan tous ces marginalisés des ensembles textuels analysés ici qui ressortent par moment à la lecture comme des êtres désaxés, et ce autant au sens propre que figuré. Le déséquilibre de l'esprit, lorsque ramené à cette impossibilité positionnelle, se présente sous une autre lumière : la folie du marginal est celle de l'être qui souffre de ne pas être localisable.

1.2.4 À la recherche du bout du monde

La marginalité qui occupe le devant de la scène dans *À la recherche du bout du monde* touche bien sûr à la question des peuples autochtones³⁴. Or, non seulement le personnage de Wapush est Innu, mais il est orphelin de naissance et présente une difformité physique. Sa quête est motivée par la parole d'un ami mourant, un chaman arrivé au village en période de famine et un véritable guide spirituel : « Tu me retrouveras, mon ami Wapush, au bout du monde » (64). Cet homme venu d'ailleurs prend d'entrée de jeu l'enfant difforme sous son aile et en fait son apprenti. À sa mort, le jeune aventurier entreprend une longue marche qui se termine dans une famille Aouittukmiut à la suite d'une attaque d'un ours blanc. Au fil du temps, il s'adaptera à leurs us et coutumes et n'entreprendra le chemin du retour qu'une fois devenu père et mari.

Dans le corpus étendu, deux autres romans mettent en scène des personnages autochtones qui occupent un rôle dominant dans la diégèse : *Maïna* de Dominique Demers et *Chaman* de Julie Martel, deux auteures non autochtones. L'histoire de Maïna, la protagoniste du roman éponyme, partage de nombreuses similitudes avec celle de Wapush. La jeune héroïne, à l'instar de l'enfant au bec de lièvre, connaît un sort extraordinaire. Orpheline de mère à la naissance, elle est élevée comme un fils par son père, le chaman et chef des Presque Loups. À la mort de ce dernier, elle quitte sa tribu pour fuir la violence d'un homme à qui elle est promise. S'en suit un long voyage qui la mène dans le Nord du continent et au cours duquel elle connaît les affres de la solitude et de la faim. Elle aussi

³⁴ Étant sensible au fait que le terme « autochtone » a été rejeté par plusieurs collectivités des Premières Nations (Simeone), je limite dans cet essai l'utilisation du terme à la fonction d'adjectif. Les noms propres « Autochtone », « Amérindien », et « Indien » sont également évités à l'exception où il s'agit de citations.

finit par rencontrer un peuple aux us et coutumes différentes, devient la femme d'un des chasseurs du clan, puis mère. Dans la préface du roman, l'auteure indique, en regard du contexte spatio-temporel de cette œuvre romanesque que

[la] tribu amérindienne décrite dans ce roman a vécu il y a 3 500 ans, non loin de la région actuelle de Sept-Îles, au bord du fleuve Saint-Laurent. Elle est issue d'un peuple pré-historique de chasseurs-cueilleurs qui parcourait la forêt boréale dans des conditions extrêmement difficiles, du moins à nos yeux. (...) La tribu inuite de ce roman était établie sur la rive ouest de la baie d'Ungava. (s.p.)

Il s'agit donc à nouveau d'un récit de voyage parsemé d'épreuves qui revêtent la fonction de rites de passage. Un sens à l'exil involontaire de Maïna n'est donné qu'en toute fin de récit. Le personnage de la sorcière-conteuse, Tekahera, qui, dans l'incipit, trace un sombre portrait du « peuple des glaces » (39), voit sa perspective corrigée : ces hommes et ces femmes ne sont pas cruels et sans pitié comme elle le croyait (368). C'est là la leçon qu'elle considère que sa presque fille lui laisse au seuil de sa vie, et par ricochet, la leçon qu'offre le texte : l'altérité est porteuse de préconçus souvent erronés.

Chaman prend comme univers fictif la société montréalaise contemporaine. Le protagoniste, Jeffrey Obomsawin, est un adolescent d'origine abénaquise, une information qui n'apparaît qu'une seule fois dans le texte (88), mais qui peut être également inférée à partir du nom de famille – les Obomsawins sont une des familles abénaquises bien connues au Québec – et celui de la réserve où il est né, soit « Odanak » (86). Outre ces indications, le texte multiplie l'usage des adjectifs « amérindien » et « ancestrales » pour qualifier tout trait ou rituel caractéristique. Dans l'intention de respecter « les traditions ancestrales » (11) de son grand-père, Jeffrey exécute seul sur un silo du centre-ville une « épreuve amérindienne » (12). C'est alors que l'esprit de son totem se révèle à lui sous la forme d'une jeune femme dénommée Ourse Debut. L'initié, qui refuse initialement de prêter foi aux pouvoirs des « Esprits ancestraux » (15), change toutefois d'opinion lorsqu'il s'agit de sauver sa sœur prisonnière de l'influent Coyote, un Chaman puissant qui bénéficie du support de deux acolytes. Sur l'origine de ces derniers, le texte maintient une totale opacité : les trois hommes arrivent sur leur moto au début du récit, et quitte la ville de la même manière dans l'excipit. Enfin, contrairement aux deux autres récits, *Chaman* se fait moins révélateur de l'hétérogénéité autochtone, une réalité souvent occultée par les blancs

et sur laquelle insiste notamment Maurizio Gatti dans son essai *Indianité et création littéraire* – « les nations amérindiennes sont aussi diversifiées, métissées et fragmentées que les nations non amérindiennes » (28).

Le personnage autochtone présente une altérité qui, dans le contexte de la société québécoise, occupe une position marginale. L'autre autochtone ne soulève pas les mêmes problématiques que l'autre immigrant. Dans son essai sur « la marginalisation des Amérindiens », Sylvie Vincent, ethnologue et fondatrice de la revue *Recherches Amérindiennes au Québec*, souligne que « l'Amérindien a ceci de spécial qu'il a été l'Autre du Québécois depuis le début de la colonisation et que, au cours de l'histoire, il s'est rapproché du Québécois jusqu'à parfois se fondre en lui pour que ce dernier s'oppose aux anglophones ou aux Européens » (75). François Paré, dans la préface de l'essai de Gatti, soutient un argument similaire :

Lumineuses et troublantes, les cultures amérindiennes appartiennent pleinement à l'histoire de la modernité québécoise. Par-delà les fantasmes paradoxaux auxquels elles ont donné naissance depuis les premiers contacts entre voyageurs européens et sociétés autochtones au XVI^e siècle, ces cultures relèvent aujourd'hui des ensembles symboliques qui structurent l'américanité. Autant l'histoire s'est acharnée à marginaliser les peuples amérindiens, autant ce legs d'exclusion et d'indifférence généralisée n'aura fait qu'accroître un profond malaise qui ne cesse de refluer sous la forme de vacillements identitaires et de débats éthiques sans issue. (11)

La décision d'incorporer ces récits au corpus et d'en inclure un au corpus restreint découle de cette distinction en termes d'altérité. Il paraissait difficilement justifiable de faire une étude sur la marginalité et de passer à côté de la question autochtone. D'ailleurs, l'élaboration du corpus a permis de relever un déséquilibre dans la proportion de personnages autochtones féminins et masculins que déploie l'ensemble de la production romanesque pour adolescents, une circonstance qui rejoint une observation relevée par Pouliot alors qu'elle travaillait sur un corpus de romans publiés au cours des années 1980 :

Ce que la recherche révèle (...) d'un point de vue quantitatif, c'est la faible place allouée aux personnages féminins autochtones ou en provenance de différentes contrées. On les retrouve, présentés souvent en retrait, à la limite de la visibilité : un prénom, un trait physique

spécifique, un lien parental avec un autre personnage secondaire masculin. Somme toute, ces personnages occupent peu de place sur la scène romanesque. (*L'image* 153)

Le personnage de *Maina* est donc venu remplir un vide sur ce plan. Au demeurant, il faut indiquer la présence dans le corpus étendu d'un personnage secondaire qui revêt la figure de l'Autochtone bienfaitante. *Une bougie à la main* met en scène, Sabé, la grand-mère d'origine hondurienne de Christina, la narratrice. À nouveau, le texte construit cette image de la chamane qui, tout en vivant entre ses « fioles de verre » (25), ses « bols remplis de graines, d'écorces, de cocottes pêle-mêle », « d'herbes » et d'« épices », reste entièrement dévouée à sa communauté. Tout chez ce personnage évoque le script de la vieille autochtone initiée à la sagesse des ancêtres, à commencer par son apparence, soit la blancheur des cheveux portés libres sur les épaules, son « air digne », un visage qui, malgré les rides, « dégage la bonté » (30). Son prénom partage d'ailleurs la phonétique du verbe espagnol *saber* (savoir) ; du *ella sabe* (elle sait) à *celle qui sait*, le glissement est facile. C'est d'ailleurs elle qui amène Christina, sa petite fille, à trouver un nouvel équilibre. Le texte confirme tardivement dans la lecture l'ethnicité de l'aïeule lorsque la narratrice, écrivant à une amie, se réjouit d'avoir « du sang indien » ; celle-ci vient de découvrir que son père, le fils de Sabé, est né chez les « Tolupanès » (113). Au fil de la lecture, ce personnage-narrateur occupe une place croissante dans la diégèse et contribue à insuffler une dimension plus profonde à l'héroïne.

Dans l'ensemble des romans à thématique autochtone, le héros est celui qui, grâce à ses pouvoirs spirituels, peut accéder au monde des esprits. Les récits de Wapush et de *Maina* mettent en scène un protagoniste qui a tout de l'image fantasmée de l'Indien du Nord, celui qui n'a d'autre choix que de cohabiter avec une nature à la fois protectrice et cruelle. Les personnages de Mishta Napeo/Mishtenapeu intègrent introduisent cette figure de chaman capable d'établir des ponts entre les univers matériel et spirituel, ancestral et contemporain. Ultimement, Wapush et *Maina* développent à leur tour une sensibilité spirituelle dont la puissance égale celle de leur maître. Si ce rôle les place inmanquablement dans une catégorie à part, il les pousse également vers l'errance, les grands espaces, l'arrière-pays. L'histoire de Jeffrey joue également sur la spiritualité du sujet ; adolescent et chaman coexistent sous les combats que se livrent ses forces métaphysiques. Toutes ces représentations constituent des manières de refouler le corps. Vincent y perçoit un lieu

commun des romans d'auteurs blancs — lieu commun ici récupéré par Noël, un auteur métis.

Dans une récente étude sur *La présence autochtone dans la littérature jeunesse*, Rachel DeRoy-Ringuette et Danièle Courchesne confirment que les romans historiques et historico-fantastiques couvrent plus de 80 % de la production destinée aux 12 ans et plus : sur les 35 romans répertoriés dans le cadre de leur enquête, seulement six présentent une teneur socioréaliste, et sur ce total, elles notent également qu'à l'exception de quatre titres, les romans sont l'œuvre d'auteurs non autochtones (13). Le petit échantillon de romans à thématique autochtone retenu pour cet essai confirme les mêmes tendances.

Dans le même ordre d'idées, l'on doit à Suzanne Pouliot une enquête sur la représentation autochtone dans les « romans de jeunesse » publiés au cours de la décennie 1980. Ces observations l'amènent à conclure que

l'ensemble des marqueurs politiques, démographiques, linguistiques, sociaux et géographiques de nature contemporains, attribués aux populations autochtones sont peu mentionnés dans les romans jeunesse (...) en dépit d'un regain marqué pour les romans socioréalistes, destinés à un jeune lectorat. La place réelle occupée par les populations autochtones dans le champ des représentations symboliques est fort modeste et se caractérise davantage par son côté mythique ou à relent historique. Certaines légendes notamment transmettent la nostalgie d'une autre époque révolue, alors qu'Amérindiens et Inuits vivaient fiers et heureux, à l'abri de l'influence blanche. (*L'image* 61).

On rappellera toutefois ici que les réitérations identifiées par Pouliot, et qui sont d'ailleurs présentes dans les récits étudiés, se retrouvent également dans la production destinée à un lectorat adulte. Dans un essai sur « la marginalisation des Amérindiens », Sylvie Vincent compare notamment l'altérité à l'œuvre dans la relation entre le Québec et les peuples autochtones, et reprise dans la fiction, à « un ballet de deux où le « et » et le « ou » ne sont plus alternatives mais similitudes » :

Dans ce face à face entre le Soi collectif et l'Autre, tout aussi collectif, une seule issue théorique en effet : la mort de l'Autre, du moins quand l'Autre est Amérindien. Celle-ci s'obtient en jouant sur la distance qui sépare l'Autre de Soi : elle peut être étirée jusqu'à devenir infinie ou être abolie totalement. Dans le premier cas, l'Autre est projeté dans un

lointain dont il ne pourra jamais revenir, un lointain hors de portée, hors de vue, un lointain que seule l'imagination peut rejoindre. Dans le deuxième cas, l'Autre devient tellement proche de soi qu'on ne le voit plus. Soit le fait en quelque sorte entrer dans l'orbe à tel point que l'Autre n'est plus un autre mais un semblable, il n'est plus l'Autre mais Soi. Incorporation qui permet de nier que l'Autre ait une identité et de mettre en doute son existence. Deux façons, donc, d'éliminer l'Autre : l'expédier dans un monde mythique ou l'engloutir. (76)

Comme on l'a déjà vu, le lointain, c'est le personnage autochtone des romans historiques, celui qui se promène en canot sur les rivières et vit à l'état sauvage. C'est également celui qui, vivant dans une société fictive qui se veut contemporaine à la nôtre, présente la capacité d'entrer en contact avec des esprits. Et lointain, comme le souligne Vincent, c'est surtout une configuration gouvernée par le « signe + » :

L'Amérindien imaginaire peut bien osciller du pôle lâcheté-dépendance au pôle fierté-indépendance, du pôle infantilisme au pôle sagesse, du pôle cruauté au pôle innocence, du pôle ignorance au pôle savoirs naturels, du pôle grognements gutturaux au pôle oratoire consommé, une chose est sûre, c'est que le pendule sera toujours en position extrême, toujours aux limites de l'humanité et jamais en ce centre occupé par Soi. (77)

Cet excès dans l'évaluation s'accompagne nécessairement d'un trop : « trop près de la nature », « trop dépourvu de culture », « trop mystique » (77). Les récits retenus pour cette étude présentent encore des traces de cette conceptualisation distordue et distancée des peuples des Premières Nations. Évidemment, il faudrait, pour véritablement prendre la mesure de la question de la représentation du personnage autochtone, s'appuyer sur un corpus définitivement plus étendu³⁵.

Enfin, l'on se doit ici d'ajouter une dernière précision en regard de l'analyse des romans retenus sous la thématique autochtone. Analyser ces textes ne va pas sans poser un ensemble de problématiques auxquelles je n'ai pas la prétention de répondre, mais qu'il me semble en revanche important d'exposer. Le texte de Noël pose une question en regard

³⁵ L'on peut accéder sur le site Web du *Conseil en Éducation des Premières Nations* un *Répertoire de littérature jeunesse des Premières Nations*, une compilation exhaustive des œuvres littéraires pour la jeunesse traitant de la question autochtone. Ce document se révèle un excellent point de départ pour qui voudrait entreprendre le projet d'une telle recherche et a été fort utile pour l'élaboration des corpus.

de l'approche analytique dans le sens où l'on peut douter de la légitimité de ne sonder ce texte qu'à la lumière de théories érigées par des blancs.

Bref, le sujet constitue un immense territoire à défricher et dont une synthèse éclairée permettrait de mieux saisir la manière dont l'imaginaire québécois s'est défini à l'aide de cette figure emblématique.

1.2.5 Hare Krishna

Hare Krishna introduit avec le personnage de Mikael notre premier rebelle. Ce dernier ressort à la lecture comme un jeune qui refuse d'adhérer aveuglement aux idées reçues durant son enfance et de se conformer à ce qu'on attend de lui, à savoir retourner à l'école, abandonner ses nouvelles croyances et redevenir celui qu'il était avant. Son retour dans le milieu où il a grandi l'oblige à confronter les choix de vie qu'il a fait pour lui suite à sa conversion aux préceptes de Krishna. Même si le dénouement le voit quitter l'Ashram, son départ ne signe aucunement son abdication. L'auteur a par ailleurs publié à l'automne 2018 un second roman dont Mikael est le héros. *Hare Rama*, qui se lit comme une suite, voit ce dernier réintégrer son lieu d'origine dans l'intention de continuer à vivre selon les valeurs héritées de son expérience monastique. Son histoire en est une d'un combat, car il s'agit pour ce jeune hors-norme de « faire le pari de sa différence » (Paré, *Théories*, 44).

La quête identitaire sur laquelle s'érige ce récit se double d'une quête de sens. Peinant à distinguer l'une de l'autre, l'adolescent, en réaction à une autorité disons traditionnelle, lui substitue une seconde autorité, laquelle peut être ici qualifiée de religieuse. Les quelques jours qu'il passe séquestré dans son ancienne chambre voient, par le truchement de monologues intérieurs, ces deux alternatives s'affronter. Alors que le dénouement laisse entrevoir la destruction de ces deux modes de transcendance, le soi et le sens se voient enfin appréhendés par le narrateur bavard dans un geste chancelant d'incertitudes.

L'on a déjà dit que le « faire » et « l'être » des personnages-héros des récits des corpus étaient traversés par les mêmes questionnements identitaires. Or, ces questionnements, pour Mikael, dépassent l'autonomie individuelle et s'orientent vers ce qui relève d'un idéal commun. Cette marche résolue vers un absolu rassasiant se voit toutefois empêché par un sentiment d'inadéquation, sentiment maintes fois exprimé par le protagoniste. D'où

l'amertume et la colère d'une parole qui ne jaillit que pour condamner l'autre et défendre ses propres choix. En somme, un récit psychologique dans lequel le lecteur est amené à découvrir les motifs qui engagent répétitivement un adolescent vindicatif vers une marge qui échoue à suppléer une véritable alternative à une conformité vide de sens.

D'autres iconoclastes peuplent les romans étudiés. Dans la posture de héros, l'on retrouve notamment Steeve, le narrateur au jugement acéré de la *Chute de Sparte*. Littéraire à la langue bien pendue et aux opinions dissidentes, l'adolescent contestataire rappelle, à bien des égards, le personnage de Mikael. S'inscrivent également sous cette catégorie J.-F., le narrateur de *La vraie vie*, et Ian, le narrateur de *Feu*. Tandis que le premier fuit l'Institut où il est reclus et finit par rejoindre un groupe de jeunes terroristes, le second « refuse d'être « le lèche-bottes » de l'Homme-Rat et entreprend, au risque de sa vie, un combat inégal (22–3). *Le Projet Ithuriel*, un roman d'anticipation de Michèle Laframboise, place au cœur du récit le personnage de Lara, une jeune enfant utilisée pour devenir « l'arme parfaite qui mettrait fin à la guerre et au terrorisme ». Or, comme il s'agit d'une narration hétérodiégétique, une circonstance d'exception parmi les textes étudiés, le rôle de personnage principal ne lui revient pas entièrement. En fait, d'autres personnages occupent une part bien plus importante de la diégèse, à commencer par le trio qui permet son sauvetage. Ce petit groupe est composé de Cassandra Comtois, une ex-acrobate aux griffes d'acier, de son oncle Antoine Comtois, « l'original des manifs » à la retraite (52), et de Stephan Brunswick, un ex-détenu homosexuel qui porte « la marque de Caïn » et qui souffre de la *bitcheuse* (une mutation du virus du sida) (42). Ces personnages vivent en marge d'une société québécoise aux allures apocalyptiques et en ont contre le système qui favorise une oligarchie au détriment du reste de la population. L'on notera que ces derniers trois romans proposent des dystopies et s'éloignent par conséquent du roman socioréaliste. L'hypothèse avancée veut que les contestataires, toutes fonctions diégétiques confondues, soit plus présents dans les sous-genres romanesques qui s'inscrivent dans le sillage de la *fantasy*, de la science-fiction, du roman historique ou d'aventure. Les romans sociaux-réalistes ou psychologiques, en comparaison, apparaissent laisser moins de place aux esprits forts.

De manière générale, les marginaux qui peuplent les récits étudiés relèvent d'une ou l'autre de ces deux catégories : la première restitue ceux qui ont les deux pieds dans la marge et

qui sont arrivés, en quelque sorte, à une maturité dans la distance habitée, tandis que la seconde fait place à ceux qui en sont au stade initial, soit celui de l'appropriation de la marge. Si chacune de ces catégories regroupe à la fois des personnages principaux et secondaires, les balises du roman pour adolescents font en sorte que les personnages adultes se retrouvent quasi invariablement relégués dans un rôle de second plan. Lorsque c'est le cas, ils prennent généralement, vis-à-vis le jeune personnage héros, le rôle d'influenceur ou de passeur.

Dans *Hare Krishna*, ce rôle revient au personnage de sa marraine, celle qui, en froid avec la famille de son père, est tenue à l'écart telle une brebis galeuse. De tous les adultes qui gravitent autour du jeune moine, cette femme est la seule à lui tendre la main, à l'approcher sans reproche, à ne pas lui imposer son verdict. L'alliée dans cette période de lourde opacité provient d'une habituée de l'excentrement, d'une exilée de longue date en paix avec son statut d'expatriée. Le schéma resurgit également dans *FéMFé* avec le personnage de Moera, cette guérisseuse extravagante qui reconnaît chez Fé des dons ésotériques. Ce personnage n'est pas la seule iconoclaste dans le récit de la jeune montréalaise. Le salaire du père de Fé provient d'une activité transgressive assumée.

De jour, mon père pose le câble pour LA grosse compagnie de câblodistribution. C'est son « alimentaire », qu'il dit (pour excuser le fait qu'il a jamais osé se lancer pour de bon en musique avec son *band* du dimanche après-midi). Mais comme notre famille est très gourmande, papa fait de l'alimentaire le soir itou. Il pose le câble version pirate. Pour 100\$ *cash*, il trafique les boîtes de distribution et il tire un fil jusque dans votre maison pour vous permettre de voir, sur une centaine de postes de télé, l'étendue de la bêtise humaine. (FMF 24)

Non seulement il ne cache pas à sa fille la teneur de son occupation, mais lui demande régulièrement de l'accompagner dans ses tournées. D'ailleurs, dans une scène où le père admet avoir refusé de charger le plein prix à une famille clairement dans la misère, l'héroïne s'exclame: « Super papa, Robin des villes, qui vole à la grosse méchante compagnie de câble pour distribuer la télé aux p'tits pauvres. T'es une sorte de héros, t'sais ? » (92). Or, « le super papa » tombera ultimement en dépression, dépression qui ne le dérobe cependant pas pour autant de son statut de rebelle. Dans *À la recherche du bout du monde*, l'homme venu de loin, lui aussi un médium, transmet ses connaissances au jeune

Wapush. Parmi les héros du corpus restreint, seuls le narrateur d'*Eux* et la jeune Mona ne bénéficient pas de ce type d'assistance lors de leur expérience de la marge.

Si l'on étend cette enquête, ce type de rôle revient également au personnage de Sabé, la grand-mère un peu bohème chez qui le personnage de Christina trouve refuge dans *Une bougie à la main*. Ce personnage imperméable aux qu'en-dira-t-on et à un bon nombre de normes sociales demeure, dans la perspective de sa petite-fille, une véritable « bouée de sauvetage » (*Une bougie à la main* 29). Le rôle, si on peut dire, du preux chevalier, est donc dévolu à un personnage décentré pour qui la marge est devenu un mode de vie et de pensée.

La narratrice de *Miss Pissenlit* bénéficie également du support de plusieurs oiseaux rares qui, comme elle, se sont retrouvés à la marge. Au contraire de la jeune fille, ces derniers éprouvent, à l'égard de cet espace périphérique, le même sentiment que procure pour d'autres le réconfort d'un chez-soi. Aussi, chacun à sa manière, ces excentriques proposent une alternative à une marge qui étouffe ou qui, dans les mots de la narratrice, « écrase » (*Miss Pissenlit* 376). Cette liste est incomplète et l'on pourrait l'allonger passablement si l'objectif était d'énumérer systématiquement tous les adultes qui, dans leur excentrement, arrivent à aplanir la route de ces jeunes marginalisés.

Enfin, pour ce qui est des jeunes alliés, l'on retrouve Alice, une fille « forte et marginale qui vient » à la rescousse de Victor, le narrateur de *Bouées de sauvetage*. Tout comme le narrateur d'*Eux*, ce dernier confie être quotidiennement intimidé par un groupe de garçons et avoir l'impression d'être invisible aux yeux de ses parents et du reste du monde en général. Sans le support de sa meilleure amie d'enfance, dont il admire l'assurance et la fougue, son histoire prédestinait le drame. Pour Ian, le narrateur de *Feu*, l'assistance vient de nombreux marginaux, la plupart encore que des enfants. À l'intérieur de cette troupe d'alliés se retrouvent les personnages des jumeaux, Tomas et Janis. Orphelins exilés et rompus aux dures réalités de la rue, ces deux acolytes apportent une variante lumineuse dans un récit où la misère s'infiltré dans pratiquement tous les interstices de l'univers dépeint. Le narrateur les décrit comme « des électrons libres de la misère, de vrais Rats avant l'âge », « des survivants de dix ans, des enfants qui n'en sont pas. Des enfants qui n'en ont jamais été » (84-5). N'ayant jamais habité les quartiers bien nantis de la Cité, leur

motivation, contrairement aux autres enfants du groupe, n'est pas d'y vivre, ni même de réintégrer un foyer (104). Ils sont par ailleurs les derniers à joindre la petite troupe, de laquelle ils resteront plus ou moins en marge jusqu'au dénouement qui les voit retourner dans les bas-fonds³⁶. Leur fougue et leur indépendance les gardent à l'écart des autres, en retrait de leur peur et de leur fragilité, et font par conséquent d'eux des rebelles d'une autre nature – des marginaux au sein des marginaux. Ces jeunes dégourdis font écho à ceux qui sont mobilisés dans l'univers fictionnel du *Projet Ithuriel*. Ce récit met en scène des SDF forcés de vivre dans des « escargots » – des tentes accrochées sur les parois des édifices de la ville (177). Ces campements de survie sont le plus souvent habités par différents groupes de jeunes de la rue de différentes allégeances. L'on compte notamment les « Vampyrs », soit ceux qui ont renoncé à vivre le jour, les *Acid Brain*, les enfants de la génération A-1 qui ont abandonnés tout espoir et qui se détruisent avec des drogues dures, et les Arlequins, les successeurs des indignés de Wall Street (196). Au cours de leur périple, le trio en fuite bénéficiera de l'aide d'individus de ces divers groupes, en plus de celle d'une femme médecin dénommée « la taupe » et qui œuvre auprès des démunis, et de la commune des harmonistes, des hippies occupant un réservoir désaffecté sur l'île de Montréal (314). En somme, si la grande majorité des narrateurs marginaux bénéficient en cours de route du support d'alliés, ces derniers ne présentent pas systématiquement des traits qui font d'eux des excentrés. Or, lorsque c'est le cas, leur rôle d'assistant se double d'une fonction de transmission, comme si apprivoiser la marginalité procédait par l'exemple.

Sur cette fonction particulière de la marge, l'on relève notamment l'essai de René Devisch, anthropologue spécialiste de la sorcellerie et des arts divinatoires dans la culture yaka au Zaïre.

La marge rigide, se clôturant elle-même, sert surtout à diviser, séparer ou discriminer, exclure ou enfermer. La marge peut aussi se trouver transgressées de deux façons, qu'elle soit sujette à l'intrusion, à mixture ou ambiguïté, ou soit qu'elle devienne un point d'attrait, de passage ou de rencontre, voire de (ré)-émergence. C'est dire que la marge n'a pas seulement une capacité séparatrice, disjonctive : elle peut être aussi un lieu ou un principe de conjonction, de transmission et de découverte de ce qui est de l'autre côté, autrement dit un principe liminal d'ouverture, d'éveil, de passage à l'altérité. (117)

³⁶ Sur les représentations des bas-fonds dans la littérature voir l'essai de Dominique Kalifa.

Si cette affection est vraie de la marge spatiale, comme on le verra davantage dans le chapitre *Habiter la marge*, elle se retrouve aussi dans les sujets marginaux. À l'image de cet espace ambigu qui attire dans ses confins les passagers clandestins, les marginaux de longue date permettent à ceux soudainement projetés hors du centre de retrouver pieds dans une réalité moins familière et décalée.

De tous les marginaux, ceux qui s'inscrivent sous l'apanage des contestataires sont non seulement les moins représentés, mais aussi les moins étudiés. L'on n'a trouvé à ce jour aucun essai critique sur les révolutionnaires de la littérature pour la jeunesse. Pourtant, à première vue, ces figures apparaissent présentes dans plusieurs ouvrages sériels destinés à de jeunes lecteurs. La recherche tendant à favoriser les monographies au détriment la série, cette absence peut trouver justification dans la distribution inégale des différents sous-genres romanesques.

Conclusion

Le roman pour adolescents privilégie davantage l'histoire des marginaux par dépit que celle des marginaux par choix. Aussi, rares sont les jeunes protagonistes qui marchent délibérément dans la marge ou qui s'y retrouvent par conviction. Contestataires, dissidents et vrais rebelles ne méritent qu'un intérêt dilué que je soupçonne davantage présent dans les romans qui s'éloignent du socioréalisme. Au contraire, les opprimés, eux, occupent le devant de la scène ; persécutés en raison de leur couleur de peau, de leur style vestimentaire, de leur statut social, de leur orientation sexuelle ou de leur croyance religieuse — ou pour aucune raison véritable —, ces derniers semblent unir leur voix dans ce qui tient davantage d'un plaidoyer en faveur de la tolérance que d'un cri de protestation.

Que pourrait justifier la prépondérance des exclus parmi les personnages marginaux des romans pour adolescents ? D'un point de vue culturel, il est possible d'y voir un rapport de continuité avec la littérature québécoise contemporaine qui, elle aussi, montre un intérêt marqué à l'égard des « figures de l'impuissance » (Paré, *Exigüité*, 84). C'est aussi vrai pour la culture québécoise en général quand on pense à Maurice Richard (et son traitement « injuste ») ou aux yeux pochés de René Lévesque (contrastant avec le regard patricien de Pierre Elliot Trudeau). Dans un même ordre d'idées, l'attrait pour les figures de persécutés pourrait renvoyer à un fonds judéo-chrétien où la victime, le sacrifié, a toujours plus de

valeurs que le vainqueur. S'inscrivent dans cette logique tous les martyrs qui jalonnent l'histoire de la colonisation du Québec, figures qui incluent notamment celles des Patriotes. Dans son essai sur le sujet, Marilyn Randall soutient la thèse que si

la défaite des patriotes semble leur avoir légué un héritage de martyr dont ils ne sauront pas se défaire facilement, les lettres de Marchessault suggèrent que ce destin n'est pas l'invention d'un de Lorimier agonisant, embelli par des historiens romantiques en mal de héros mais qu'il relevait plutôt d'un projet concerté, d'un stratagème révolutionnaire : la condition de martyr serait la conséquence attendue des actes de rébellion dans un contexte où la victoire militaire est invraisemblable. (383)

Plus près de nous, l'on peut également référer à cette ancienne image du Québécois « né pour un petit-pain », celle d'un « concierge » dans sa propre maison ou, comme disait Hubert Aquin, celle d'un être pour « la défaite » (33).

Ce propos miroite par ailleurs la logique de l'adolescent qui tend à se concevoir soit en dedans, soit en-dehors (*in or out*) d'un groupe de référence. Au demeurant, les « out » restent somme toute plus rentables sur le plan des formations narratives, et le marché du livre a mainte fois démontré sa capacité à s'adapter à son lectorat cible. On ne saurait non plus faire fi de l'enjeu cognitif, — ou de l'adage populaire —, voulant qu'on apprenne davantage de nos échecs que de nos succès. Enfin, toujours dans une perspective didactique, la mise en récit de personnages désavantagés présente l'avantage d'introduire une réflexion sur les inégalités et la justice sociale, des thèmes chers à l'humanisme prégnant dans le genre³⁷.

Ce survol de la marge suffit à établir que les excentrés des romans pour adolescents n'ont pas la vie facile. D'ailleurs, pour plusieurs d'entre eux, l'histoire ne se termine pas bien — ce qui constitue une rupture avec une des caractéristiques communément admises de littérature pour la jeunesse. Le narrateur d'*Eux* meurt (ou est-ce l'autre ?), ainsi que les personnages d'Alice (*Bouées de sauvetage*), de MSA (*La chute*), de Daniel Fauteux (*La lettre f*), de Jacob (*Le cou de la girafe*) et de Leticia (*L'enfant mascara*). La réitération de ces dénouements funestes vient confirmer la thèse voulant que chez « les adolescents, les auteurs terminent souvent leur récit de façon sensationnaliste avec des blessés et des

³⁷ Sur le sujet, voir Bruno et Geneste, 411-22.

morts » (DeRoy-Ringuette et Michaud 9). Enfin, ceux suffisamment chanceux pour échapper à leur sort se voient de manière permanente transformés par leur passage dans la marge. Certains s'endurcissent, d'autres mûrissent, prennent conscience de certaines réalités, notamment de l'arbitraire de la norme (*Dépourvu, La lettre f*) et de la force d'attraction difficilement évitable qu'elle exerce sur tous (*Garçon manqué*). Ce qui change donc, surtout, c'est leur vision, celle du monde dans lequel ils évoluent, celle qu'ils ont d'eux-mêmes. Et lorsque le dénouement n'introduit pas un retour à l'équilibre, il ouvre sur une nouvelle avenue – des trajectoires sur lesquelles l'on reviendra dans le chapitre *Habiter la marge*.

CHAPITRE 2

2 DIRE LA MARGE

Toute littérature, en dépit de ce qu'on a voulu faire d'elle, n'est-elle pas en fin de compte une intervention répétée, ritualisée, sur l'exclusion : sur la différence, non pas comme lieu de production du sens, mais comme lieu de son déni ?

François Paré, *Théories de la fragilité*, 44

Quoique la diversité des représentations romanesques de la marginalité me soit d'abord apparue dans son éclatement, j'ai tôt fait de voir émerger deux marges : l'une sombre, pernicieuse, hostile, suicidaire, et l'autre lumineuse, chaleureuse, vitaliste³⁸, invitante. S'il est vrai qu'un certain nombre d'excentrés s'enlisent dans les méandres de leur vie décalée, d'autres appréhendent leur exil avec panache. En substance, la collection de romans colligés dans cette étude regroupe que deux types de textes : ceux qui font l'éloge de la marge et ceux qui en dressent le réquisitoire. Cette bipolarité dans la représentation connaît cependant des glissements, lesquels, visée didactique aidant, empruntent généralement le chemin d'une marge sombre à une marge lumineuse. Binaire dans son essence, fille des extrémités, la marge est, en regard des récits étudiés, ce lieu qui vivifie ou meurtrit, fait ou défait, construit ou déconstruit.

Pour mieux exposer la logique dans laquelle se déploie la marge, il faut revenir à une première constatation : la marge est toujours spatiale. Elle a son origine étymologique au sens de bord, de bordure, puis évolue vers le XIII^e siècle comme l'espace blanc autour de l'écrit. Par voie de conséquence, « marginal » signifie ce qui se situe dans la marge. Il est facile de perdre de vue que l'espace est la condition première de ce statut social. À l'intérieur des textes étudiés, les représentations de la marge se déclinent sous trois figures géométriques, ou plutôt font parler trois figures géométriques : la ligne qui démarque, le cercle et l'axe scalaire.

³⁸ Le terme « vitaliste » ne réfère pas ici, ni pour l'ensemble de cette étude, à quelque doctrines philosophique ou biologique, mais bien comme adjectif dérivé de vital, au sens de ce qui touche à l'essentiel (à la vie) et qui s'oppose à l'univers sémantique de la mort.

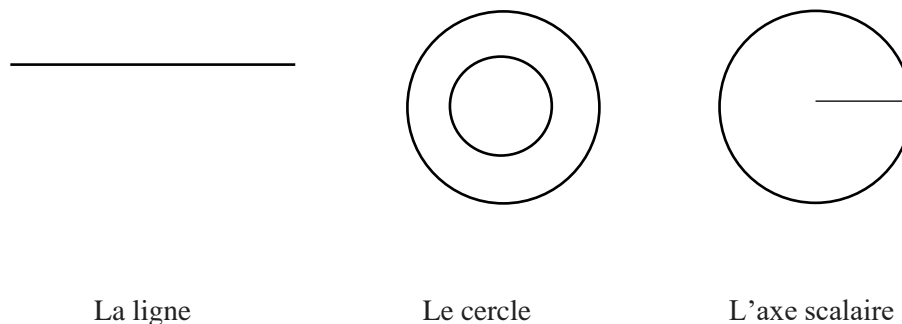


Fig. 1 Les types de marges

La ligne renvoie aux notions de marche, de bordure et de frontière. Tout comme cette dernière, elle peut être densifiée, épaissie et remplir une fonction de transition. Dans *Le projet Ithuriel*, la crise des loyers a amené une population de sans-abri, principalement des groupes de jeunes de la rue, à ériger des campements sur les murs des édifices urbains (128). Le mur est une frontière, mais dans cette circonstance, il devient aussi une marge habitée. Toute marge-frontière permet tout autant de marquer et de gérer des différences que de consolider des identités. Ce dernier aspect, peut-être moins intuitif que les autres, est notamment défendu par Henri Dorion dans son essai sur l'éloge des frontières. Dans la perspective du géographe québécois, celles-ci ont « sur la vie des peuples (...) deux effets différents mais non contradictoires. D'une part, elles consolident les identités ; parfois, elles les modifient ; il arrive même qu'elles les créent » (44). Plus d'un récit étudié proposent des scènes qui exploitent cette capacité de la frontière à « créer des solidarités » (45). C'est le cas notamment des populations appauvries qui, dans *Feu*, s'entassent à la lisière de la Cité. Le fait de se retrouver tous coincés dans la misère des bas-fonds pousse ces exilés du centre à allier leurs forces, à se reconnaître un sentiment d'unité.

Cet exemple m'amène à introduire la seconde forme qu'emprunte la marge, soit celle du cercle. Le cercle fonctionne selon des ensembles qu'illustrent les dichotomies point-domaine et centre-périphérie. L'on reprend pour cette variation de la marge la définition qu'en fait Vincent dans son article sur la marginalité autochtone.

La leçon est donc simple : tout centre pour se définir lui-même a besoin de sa marge. La marge constitue la limite à ne pas franchir pour être accepté dans la société du centre. Pour créer un marginal, prendre n'importe qui et ne pas lui reconnaître de cohérence interne. C'est

ainsi qu'émergent les « sauvages », les « errants » les « fous », les « enfants » (serait-il tellement déplacé de mentionner les « femmes »), les « analphabètes », les « illettrés », certains groupes sociaux, certains groupes de travailleurs, certains tenants de sous-cultures, ceux que par hasard, Soi prive de rationalité. (Vincent, « Nécessité », 81)

À l'intérieur des textes étudiés, l'image du cercle se manifeste dans le récit de Fé lorsque la narratrice, commentant l'enfance bourgeoise de sa mère, trace le portrait d'une fillette qui préférerait à l'ordre de sa banlieue le chaos du Mile-End :

Martine, ma mère, est une rate des villes, élevée à la chic, dans un quartier où les rues sont ornées d'arbres matures, et où le coiffeur du coin vous accueille avec expresso ou un verre de vin. Elle aimait le confort cossu de sa maison, les luxuriants jardins derrière la rue et la finesse des porcelaines anglaises, mais elle détestait jouer avec des enfants qui avaient peur de se salir et qui racontaient leurs vacances d'été avec un insupportable détachement (...). Dès qu'elle en avait la chance, elle filait sur son beau vélo blanc vers les quartiers plus bas. Des poissonneries, des étals de fruits exotiques, des restaurants grecs, des magasins juifs, des cafés-bars où Italiens, Portugais et Mexicains écoutaient le foot comme d'autres vont à la messe : ce quartier ressemblait à un joyeux bazar. On y trouvait beaucoup d'enfants, partout, de toutes les couleurs, toutes les ethnies, qui jouaient ensemble dans les ruelles et sur les trottoirs, sans craindre pour leur jupe ni pour leur pantalon. Pour Martine, le Mile-End était une terre de liberté. (FMF 74)

La trajectoire du haut (du centre) vers le bas (l'extérieur, la marge) met en place une spatialité sociale où s'opposent homogénéité et désordre, ennui et aventure, contrainte et liberté. La marge, pour ce personnage, est ailleurs et nécessite un déplacement ; elle implique par conséquent cette idée d'une distance, d'un éloignement. Chaque coup de pédale lui permet de se rapprocher de cet endroit où, dans l'esprit de l'enfant, tout est moins guindé. Et, reprenant la thèse de Dorion, ce qui unit cette hétérogénéité ethnique ce sont bien les frontières qui tracent le périmètre de cet espace urbain qu'est le quartier du Mile-End. Au passage,

le nom de Mile End lui-même tira son origine d'un champ de course qui occupa au XIX^e siècle à peu près l'espace aujourd'hui compris entre le boulevard Saint-Joseph, la rue de Mentana, l'avenue du Mont-Royal et la rue Berri. Or, entre cette piste et la limite du Montréal d'alors, qui est à la hauteur de la rue Bagg actuelle, il y a exactement un mille, d'où

le nom de Mile End ou « fin du mille », qu'on donna à ce champ de course et, plus tard, à la municipalité de Saint-Louis-du-Mile-End. (*Commission de toponymie*)

En somme, ce territoire où habitent différentes cultures est responsable d'avoir forgé, au fil du temps, une identité commune, identité qui est mise en relief dans cette anecdote narrée par Fé.

Enfin, la dernière figure géographique, l'axe scalaire, est un axe greffé sur le cercle ayant comme point zéro la ligne. Cette dernière circonstance implique donc les deux autres figures et suppose une gradation, une hyperbole. La marge scalaire émerge notamment dans le récit de Patrick Isabelle alors que le narrateur, dans le premier tome, confie être conscient d'occuper l'extrême polarité dans la hiérarchie sociale de son école :

Mais chaque soir, la réalité me rattrapait et je devais m'avouer que peu importe Zach, ma vie à l'école allait être la même, que je n'avais pas d'amis là-bas... seulement une mauvaise réputation. J'étais au bas de l'échelle sociale, si bas que je n'avais même pas un pied dessus. Pour y monter, il me faudrait plus qu'un ou deux t-shirts que Zach m'avait refilés. (E 28)

Plus on s'éloigne du centre, plus l'on rencontre différent cercle concentrique de marge. Le schéma se retrouve également dans le second tome, *Nous*, alors que le narrateur est incarcéré dans un centre jeunesse. Marginal parmi les marginaux, il se voit, au fil des mois, graviter de l'extrême périphérie à une autre.

Je suis passé à travers les mois avec un aplomb relatif, observant mes camarades quitter le centre les uns après les autres. Mais les chambres ne restaient jamais vides bien longtemps. Je suis monté dans la hiérarchie naturellement, devenant une référence pour les nouveaux, un point d'ancrage, pour les anciens. (N 101–2)

Dans ce texte, le centre en milieu ouvert où le narrateur est condamné à purger le reste de sa peine n'est pas écrit avec une majuscule — une stratégie narrative significative. L'on y voit notamment un jeu sur le centre et la marge, sur le centre d'une marge inhospitalière, violente.

À présent, ces trois figures prêtent également existence à une marge déictique. Tout comme la marge, le concept de deixis est un concept spatial — c'est l'index qui pointe dans une direction. Considérant que les déictiques supposent une interchangeabilité et une réciprocité, le terme présente ici l'avantage de mettre en évidence la dynamique entre deux

oppositions, de faire jouer le mouvement (le doigt qui pointe) et de montrer que ce qui est marge est toujours habité par un coefficient de variabilité. Par exemple, le personnage de Jon dans *Le ciel tombe à côté*, est marginal par rapport au groupe où il se trouve sous la base de sa couleur de peau. En revanche, cette marginalité ne l'empêche de faire alliance avec les deux sœurs. Cette solidarité n'est possible que par le biais de la marge ouverte par la sœur-oiseau, la sœur que le retard intellectuel distance des autres jeunes de son âge. Ainsi, à une marge cristallisée, répond un mouvement déictique où le « je » devient « l'autre », et « l'autre » devient « je ». Des glissements s'opèrent, venant démontrer la malléabilité de l'attribut. Il est également possible de remettre cette logique en jeu en fonction du pluriel et du collectif. À noter que le « nous » n'est pas comme le « je » puisqu'il présente à la fois une variation inclusive et exclusive, une variation qui montre la flexibilité de la marge déictique.

Partant de ce qui a été dit, l'on en arrive donc au constat que la marginalité, tout comme l'altérité, s'érige sur opposition avec un groupe de référence, un groupe dominant. Or, tel que mentionné en introduction, l'on retrouve, dans l'ensemble des textes étudiés, deux types de marges : l'une vitaliste, l'autre, destructive. L'hypothèse avancée ici veut que ce qui détermine la qualité de la marge, à savoir ici son aspect sombre ou lumineux, tiendrait précisément au type d'opposition mis en scène : un binarisme rigide résulterait en une représentation plus sombre de la figure du marginal tandis qu'une logique d'opposition indéterminée favoriserait une image plus positive.

La conceptualisation sur laquelle Janet M. Paterson érige son essai *Figures de l'autre dans le roman québécois* coïncide avec ce que sous-tend un binarisme rigide. Dans les mots de l'auteure, l'altérité est « un concept relationnel qui se définit uniquement par opposition à un terme du même genre » (103). La faiblesse de l'argumentation tient évidemment à ce que Paterson entend par étant du « même genre ». L'on sait que les pratiques sémiotiques d'altérité supposent des régimes identitaires qui se dédoublent. Il ne s'agit pas d'une tension entre un même et un autre mais bien une sorte de jeu récursif soi(soi-soi---autre(soi)). L'autre est toujours une réfraction du sujet qui se pose en face : il est autre seulement en tant qu'autre de moi, mais moi je ne suis plus le même parce que cet autre a modifié ma position. Dans son essai sur « le nomadisme lectural », Gilles Thérien offre une perspective éclairante sur cet aspect « altérisant » d'une altérité toujours subjective,

perspective sur laquelle l'on reviendra dans le chapitre *Habiter la marge*. Pour revenir à la conception de l'altérité de Paterson³⁹, l'auteure a soin de spécifier que l'autre et le non-autre ne peuvent faire autrement que « d'entrer dans un même système » :

Basé sur un rapport oppositionnel, le discours a beau multiplier les stratégies de mise en différence entre le soi et l'autre, il a beau insister sur l'écart qui les sépare, quelque part dans le texte une vérité se fait entendre : ce qui s'oppose se relie par la force de la logique binaire. (38)

Si Paterson peut avancer cette thèse, c'est qu'elle propose une définition de l'altérité basée sur une comparaison négative avec un groupe de référence. Dans cette logique, si $a \neq b$, donc $a = \text{non-}b$. Cette lecture se trouve à découler de la source utilisée par l'auteur pour construire son concept, soit le carré sémiotique de Greimas (par l'entremise de son disciple Landowski) qui est fondé sur des relations de contrariété (a et $\text{non-}a$) et de contradiction (a et b). Or, il est possible de construire une opposition qui est autre chose que binaire. C'est d'ailleurs là un argument que fait Vincent Descombes dans *Le même et l'autre*, un essai qui fait l'histoire de la philosophie française d'après-guerre. Dans l'extrait cité, l'auteur jette les bases de cette distinction :

La différence n'a de négatif que l'apparence : « A n'est pas B » ne veut pas dire que « A est non-B », que l'être de A est le non-être de B, que A vit de la mort de B ; mais le jugement différentiel signifie seulement que A est autre chose que B, ou si l'on préfère, le « non-B » qu'est A n'est pas négatif, mais comme dirait Kant, indéfini ou indéterminé. (191)

L'idée qu'une opposition peut être autre chose que binaire correspond à ce qu'il est tenu d'appeler la logique du tiers inclus. La logique du tiers inclus, à la différence de la logique aristotélicienne, n'est pas une description des valeurs de vérité du monde ou des univers de discours. Elle fonctionne dans l'acte de lecture puisque le lecteur est toujours aux prises avec des discours fictionnels qui font que « a » peut être « non-a » le temps d'un instant et devenir « b » dans un autre texte sérié dans la mémoire du lecteur. Ces deux types

³⁹ Paterson appuie cette dimension conceptuelle sur la perspective développée par François Hartog dans *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Gallimard, 1980.

d'oppositions participent de concert à la marge telle que mise en discours dans les textes retenus pour cette étude.

J'entends confronter cette intuition à partir de l'examen des œuvres du corpus restreint. Partant de l'argumentation de Paterson, il s'agit donc d'identifier ce qui, dans les structures narratives des récits étudiés, fait ligne : qu'est-ce qui active, actualise, intensifie la marge ? Un second objectif consiste à voir comment les différents modes de démarcation sont cristallisés ou non, comment ils sont opacifiés ou rendus translucides, s'ils sont faciles à déplacer ou non. La réflexion suit une logique tripartite qui tient compte de la manière dont la marginalité s'inscrit dans le discours, la spatialité et les descriptions physiques des personnages.

2.1. Les voix marginales

La marginalité d'un personnage repose d'emblée sur l'énonciation, car avant d'être mise en images, elle est mise en bouche. Or, poser la question « Qui dit la marginalité ? », c'est déjà supposer que le discours est porté par des voix spécifiques et identifiables. Deux cas de figure sont alors possibles : dire sa propre marginalité ou dire celle d'un autre. À l'exception de *Lui*, le dernier roman du triptyque de Patrick Isabelle, tous les textes du corpus restreint se présentent sous la forme d'une narration autodiégétique : le personnage marginalisé est le sujet énonçant. Ceci étant dit, d'autres excentrés s'inscrivent également dans ces mêmes récits ; pour ces personnages secondaires, cette évaluation, au contraire de la première, procède donc d'une mise à distance⁴⁰. Parce que chacune de ces postures d'énonciation véhicule des questionnements qui lui sont propres, il paraît primordial de soulever ce qu'il en va d'abord de ces narrateurs-marginaux avant d'enchaîner sur le cas de ces sujets fictifs privés du droit de parole.

2.1.1 *Je* est un autre

Toute narration homodiégétique portée par un personnage enfant ou adolescent vient *de facto* soulever la problématique de la voix. Contrairement aux textes de la littérature pour adultes, ceux qui sont produits pour la génération grandissante impliquent forcément un

⁴⁰ Sur la question de « mise à distance » et de « sujet énonçant », Paterson réfère à l'argumentation de Simon Harel (1992).

décalage entre la perspective de l'auteur-adulte et celle du jeune sujet énonciateur. Le personnage enfant ou adolescent est d'abord et avant tout la créature d'un adulte, d'un adulte-qui-a-un-savoir-à-transmettre à son lecteur. Dans le contexte du roman pour adolescents, c'est la friabilité du souvenir qui unit l'adulte à l'adolescent qu'il était. En raison de la charge émotive que charrie cette période de la vie, de réels risques de distorsion guettent celui qui tente de reconnecter avec cette figure de lui-même. À cet effet, l'on peut notamment avoir l'impression qu'un personnage adolescent possède une maturité, une vision du monde ou une connaissance au-delà de ce qui serait communément attendu, ou à l'inverse, qu'il pose un regard trop naïf. Ce déphasage de nature épistémologique se retrouve de manière récurrente dans l'ensemble des textes étudiés, à l'exception du récit de Wapush, le seul narrateur adulte du corpus. Les voix de deux locuteurs s'entremêlent alors : celle d'un narrateur enfant et celle de l'adulte qui le fait parler. Cette seconde couche renvoie par ailleurs à ce que Perry Nodelman appelle le « shadow text ». Le « je » est donc un autre dans le sens où il est double.

L'on pourrait ici objecter que, toutes littératures confondues, la voix narrative n'est jamais monologique, le sujet énonçant n'étant en réalité que le porte-voix d'un auteur. C'est là un argument fondé si ce n'est qu'il nie le rapport de pouvoir sur lequel est structurée la littérature pour la jeunesse. Depuis l'essai canonique de Jacqueline Rose, *The case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction*, le débat sur la fonction disciplinaire des textes pour enfants a fait couler passablement d'encre⁴¹. La prémisse de base stipule que la littérature pour enfants n'existe pas, que c'est une invention de l'adulte pour satisfaire les besoins de l'adulte. Aussi, à travers ce type de récits, ce dernier ne tente rien d'autre que de (re) construire une enfance idéale : reconstruction qui non seulement affirme le mythe de l'enfance, mais qui le reproduit et l'impose. De nombreux chercheurs ont repris à leur compte la métaphore du colonisé pour décrire la relation de l'adulte à l'enfant à l'œuvre dans la littérature destinée à un jeune lectorat⁴². D'autres chercheurs, prisant la question du construit social, ont contribué à signaler les risques de décalage tant au niveau du destinataire (réel et implicite) que du personnage enfant⁴³. Les voix narratives qui percent

⁴¹ L'article de Clare Bradford offre une excellente synthèse du débat.

⁴² Parmi ces auteurs, l'on compte notamment Nodelman (*Orientalism*) et McGillis.

⁴³ L'approche de ces auteurs s'inscrit dans le courant des études culturelles. Pour une analyse de l'inscription de ce champ dans la littérature pour enfants, voir l'article de Tony Watkins.

les textes de mes corpus seraient donc non seulement doubles, mais potentiellement muselées : « je » est un autre, et un autre dominé – l'on est donc loin de l'idée de libération sous-tendue par Rimbaud.

Outre ce possible ventriloquisme, la narration homodiégétique constitue une « option technique » qui, comme le souligne Daniel Debrassine « est lourde de conséquences pour la figure romanesque de l'adolescent : ce « bavard confidentiel » se dévoile totalement et sans retenu » (« Portraits » 10). Dans sa monographie sur le roman contemporain pour adolescents, le chercheur français offre d'ailleurs une lecture éclairante de la question de l'énonciation à partir d'un corpus composé d'œuvres pour adultes et pour jeunes. L'on retient en outre en regard de la narration typique du roman pour adolescents cette formule emprunté à Weinrich : « il raconte comme s'il commentait » (Weinrich cité par Debrassine, *Roman*, 132). Ce qu'il faut voir ici c'est le jeu entre ce qui relève de la tension (commentaire ou discours) et de la détente (récit). L'on retrouverait donc dans le roman pour adolescents un ensemble de stratégies visant à assurer une relation plus personnelle avec le lecteur, combinaison absente ou moins présente dans le roman pour adulte (133).

Debrassine n'est d'ailleurs pas le seul spécialiste à relever le caractère volubile des jeunes narrateurs des récits destinés à de jeunes lecteurs. Nathalie Prince rappelle notamment que la littérature de jeunesse (tous destinataires confondus)

ne saurait être une littérature silencieuse, oscillant sans cesse entre le destinataire originel et le destinataire médiateur. Comme le dit de manière imagée Matthieu Letourneux, on « lit par l'oreille ». La littérature de jeunesse s'identifie à une littérature bavarde, discrète, volubile, parce qu'elle s'effectue à voix haute, parce que les enfants posent des questions sur l'histoire ou sur les images, parce qu'elle se fonde sur l'art du dialogue. (Prince, « Ambiguïtés », 11–2)

Ici, la référence au double destinataire de la littérature pour la jeunesse, l'adulte et l'enfant, déborde de la circonstance d'écriture pour s'arroger celle de l'acte de lecture. Certes, dans ce passage, Prince réfère à un lecteur plus jeune que l'adolescent – il faut imaginer un jeune enfant à qui l'on fait la lecture. L'on peut en revanche inférer que, s'inscrivant dans les sillages de ces productions, les textes destinés à des jeunes ayant acquis les fondements de la lecture auraient conservé des tics d'écriture de cette première source. D'ailleurs, dans

cette même logique, Claire Le Brun rappelle que l'art du dialogue constitue « l'un des plus anciens procédés didactiques qui soient » : « exercice par excellence des méthodes d'apprentissage des langues, il a souvent assumé conjointement des fonctions de formation morale et religieuse » (« Dialogues » 119). À la lumière de ce qui a été dit, que la littérature pour la jeunesse se soit arrogé cet art dans un souci didactique s'avère aisément justifiable. D'ailleurs, les romans ici étudiés « se lisent tout à fait par l'oreille ». Cependant cette qualité orale pourrait aussi être redevable à sa filiation avec la littérature québécoise, littérature reconnue pour son oralité. Ces dernières considérations m'éloignent toutefois de l'argument poursuivi en regard de la narration homodiégétique et son impact sur la représentativité d'un personnage hors-norme.

Ce qui nous amène à la problématique de l'appropriation culturelle, le véritable nœud de la question en ce qui concerne le sujet de la voix marginale, un argument notamment avancé par Suzanne Pouliot dans son essai sur l'image de l'autre dans le roman pour la jeunesse publié en 1994. Selon l'auteure,

l'absence significative de représentations socioculturelles, attribuées à l'Autre, traduit le malaise éprouvé par les auteurs d'ici, à mettre adéquatement en scène des personnages appartenant à des communautés culturelles, vivant au Québec. En effet, comment du point de vue du romancier ou de la romancière, introduire l'Autre au cœur de la trame narrative sans le réduire à quelques clichés ou stéréotypes racistes ? Quelle voix lui donner pour qu'elle sonne vrai ? (151)

Est-ce que les textes de Samuel Champagne et de Simon Boulerice présentent une plus grande légitimité quant à la sexualité non-normative que ceux d'Amélie Dumoulin ? Est-ce que Michel Noël est plus à même d'investir la posture d'un jeune narrateur autochtone que Dominique Demers ? Comme le rappelle notamment Isabelle Saint-Amand, dans « un contexte où la parole des peuples autochtones n'a pas été reçue par la société canadienne, laquelle s'est par ailleurs arrogé le droit de parler en leur nom, (re)prendre la parole signifie aussi se réapproprier ses récits dans la littérature » (38). D'où le malaise à considérer des textes écrits par des blancs et mettant en scène des personnages autochtones. Parler pour l'autre, faire parler l'autre, le fixer dans un rôle ou image qui l'avilit ou le confine à ce qu'il n'est pas, voilà bien, dans le contexte d'une histoire coincée dans un régime d'aliénation, les manifestations flagrantes d'une usurpation odieuse, un argument que poursuit par ailleurs Saint-Amand.

Les œuvres littéraires et les travaux de recherche dans l'espace anglophone au Canada ont beaucoup réfléchi à la question de l'appropriation culturelle. L'écrivaine et conteuse ojibway Lenore Keeshig-Tobias considère ainsi que les récits ne tiennent pas simplement du divertissement, mais demeurent au cœur même des relations de pouvoir. Si les cultures et les littératures du monde abondent naturellement de diverses représentations de l'altérité, la question de l'appropriation des récits et de la construction des représentations prend une tournure particulière dans un contexte marqué par la colonisation. À cet effet, la poète d'origine crie et métisse Marilyn Dumont met en relief le caractère aliénant des représentations faussées de l'identité qui circulent dans l'imaginaire populaire, notamment dans le cinéma hollywoodien. Dans le même esprit, l'artiste cayuga et mohawk Jerry Longboat soutient qu'il est hasardeux de laisser les autres s'approprier les récits et s'arroger le droit de définir l'identité autochtone. Conscients du rôle joué par les récits dans la construction de la réalité, des écrivains autochtones s'efforcent de cerner et de contrer, par l'écriture et dans l'écriture, la distorsion de l'histoire et la négation de la parole. (38–9)

Le débat sur lequel s'érige ce type de discussion s'inscrit inévitablement dans une logique de pouvoir, et fait intervenir les notions de propre et de propriété, des notions qui ne permettent pas de poser les pratiques d'altérité autrement que dans un rapport économique. Mais est-ce vraiment un acte d'appropriation culturelle que d'incorporer dans un récit des personnages qui sont d'une autre culture ou s'inscrivent dans une minorité ? N'est-ce pas le rôle de l'écrivain, depuis la nuit des temps, que de donner vie à des êtres tout droit sortis de son imagination, de sa mémoire, de ses fantasmes, des êtres différents de lui, construit à la fois sur du même et de l'autre ? Dans son essai philosophique sur l'appropriation dans les arts, le Canadien James O. Young perçoit ce type d'appropriation comme relevant d'une catégorie différente :

In many discussions of cultural appropriation, concerns have been raised about outsiders who represent in their artworks individuals or institutions from another culture. The Canada Council, the Canadian federal government's agency for the funding of the arts, recognizes as a form of appropriation "the depiction of . . . cultures other than one's own, either in fiction or non-fiction." When this sort of appropriation occurs no artistic product of a culture is appropriated. Instead artists appropriate a subject matter, namely another culture or some of its members. I will call this *subject appropriation* since a subject matter is being appropriated. Subject appropriation has sometimes been called 'voice appropriation', particularly when outsiders represent the lives of insiders in the first person. (7)

Selon Young, ce type d'appropriation se trouve à être particulièrement problématique justement en raison du fait qu'il s'agit pour un sujet de puiser à la source d'expériences personnelles en lien avec une culture extérieure à la sienne.

Since outsiders do not have access to the experience of insiders, one might argue, outsiders are bound to misrepresent the culture of insiders. Since the works of outsiders distort the insiders' culture, they may be thought to have aesthetic flaws. Since artists could misrepresent the culture of others in a harmful or offensive manner, subject appropriation could also be morally objectionable. (9)

Si l'intention de donner une voix à des sujets qui en sont autrement privés est louable et que la diversité demeure nettement préférable à une homogénéité confortable, force est d'admettre qu'une telle démarche exige beaucoup de recherches et de prudence, une connaissance intime de la chose, de même qu'une empathie non pas absolue, mais lucide. Sur ce point, Dominique Demers confie, en regard de l'écriture de *Maina*, avoir

mis presque deux ans à tout découvrir. Au cours de cette passionnante enquête, j'ai consulté près d'une centaine de documents sur l'archéologie, l'anthropologie, la préhistoire, les mœurs, les coutumes et les croyances des sociétés primitives amérindiennes et inuites, la faune et la flore de la Basse-Côte-Nord et du Grand Nord et les périple des grands explorateurs de ces régions. (*Maina*, « Avant-propos »)

L'histoire de cette jeune héroïne corrobore l'argument de Young voulant que s'il peut s'agir d'acte parfois nuisible ou moralement inacceptable, il ne pourrait y avoir de condamnation générale de l'appropriation culturelle (Young 28). Dans bien des cas, ce qui tombe sous la coupelle de l'appropriation s'avère, tout bien considéré, des emprunts de nature bénigne. Et comme le soutient l'auteur, l'histoire de l'art démontre que l'on doit à la fusion de plusieurs sources d'inspirations les plus grandes réussites artistiques.

Si toute appropriation n'est pas toujours synonyme d'actes moralement répressibles, les risques de distorsion, de négation et de décalage ne sont pas aussi facilement écartés. Étrangement, dans le cadre de cette enquête, ce type d'impressions a été mis plus en relief lors de la lecture de récits narrés par de jeunes personnages présentant un handicap intellectuel, voir notamment *Le coup de la girafe* et *Le boulevard*. Vraisemblablement, une lecture d'emblée soupçonneuse est en partie responsable d'une suspension de l'illusion

référentielle. Comment faire parler ce type de sujets, comment reproduire sa vision du monde, sa connaissance encyclopédique, son discours intérieur ? Certes, dans l'histoire littéraire, on a tout de même souvent fait parler « l'idiot », la réalisation la plus forte étant évidemment celle William Faulker dans *The Sound and Fury* et dans *As I lay dying*. Tandis que le premier récit introduit le narrateur-personnage Benjamin "Benjy" Compson, un homme de trente-trois ans souffrant d'un handicap intellectuel, le second met en scène Darl Bundren⁴⁴. Or, pour les récits en question, la perspective se pare d'une complication de plus puisqu'il s'agit de faire parler un sujet qui, n'ayant pas atteint la maturité de l'adulte, présente une déficience intellectuelle. Un narrateur adulte partageant les mêmes traits s'exprimera souvent d'une manière qui, dans sa naïveté, rappellera celle d'un enfant – que reste-t-il comme stratégie lorsque ce même narrateur se trouve à être un enfant ?

Enfin, il est vrai que cette impression de décalage implique l'idée du modèle et de la copie : puisqu'il s'agit dans la très grande majorité des cas de récits qui revendiquent une proximité avec la réalité, le décalage encouru se lirait donc en rapport avec un adolescent de chair qui partagerait les mêmes traits marginalisant. Or, comme on le sait, le réalisme ne reproduit pas, mais produit. Ce qui nous laisse avec ce questionnement irrésolu : si certaines de ces expériences de lecture ont laissé une forte impression de truchement et d'affection, à quoi ces résidus de lecture peuvent-ils être imputables ?

Ce qui me ramène au travail de création de l'écrivain. Les personnages, comme l'énonce élégamment Sylvie Germain, sont des « êtres composites engendrés à la croisée de multiples influences » (32). Ces créatures s'avèrent donc rarement le produit d'une seule et même influence ou source d'inspiration. Les personnages, écrit-elle, sont « nourris de nos rêves et de nos pensées, eux-mêmes pétris dans le limon des mythes et des fables, dans l'épaisse rumeur du temps qui brasse les clameurs de l'Histoire et une myriade de voix singulières, plus ou moins confuses » (12). Reste à savoir si les marginaux des récits étudiés font ou non exception à cette règle. Et si la distinction entre la fiction pour adolescents et celle pour adultes tenait justement à la provenance des personnages qui s'y déploient, à leur origine pré-textuelle (en amont du texte, mais aussi au sens de prétexte).

⁴⁴ Sur une étude comparée de ces deux narrateurs-personnages, voir la thèse d'Alexandra Rose Smith.

2.1.2 Dire sa marge

Certains narrateurs énoncent eux-mêmes le jugement différentiel qui vient confirmer, pour le lecteur, leur marginalité. Cette évaluation pose la question du présent de la narration : à *qui* dit la marginalité, s'ajoutent le *quand* et le *où*. Tandis que certains narrateurs n'habitent plus la marge racontée, d'autres ne l'ont jamais quittée. La voix peut donc être doublement excentrée lorsque provenant à la fois d'une période postérieure aux événements relatés et d'un recentrement. Enfin, si chez certains narrateurs, l'opposition se lit comme une sentence, pour d'autre, elle n'est que simple constat.

Wapush retrace les événements de sa vie qui, de l'enfance à l'âge adulte, ont marqué son destin. Lorsqu'il confie, tôt dans la lecture : « J'ai toujours été un enfant sauvage, différent des miens dans ma tête et dans mon cœur comme dans mon corps » (RBM 31), il ne perçoit, dans cette admission, ni douleur, ni ressentiment. Quoique Wapush atteste sa différence, son jugement ne débouche pas sur une opposition négative. Cette sérénité en regard de sa différence traverse tout le récit de sa quête. L'opposition soulevée dès l'incipit se lit donc comme un constat, et non pas comme un signe d'une possible aliénation.

Dans son article sur la littérature autochtone, Sylvie Vincent identifie un ensemble de substrats sur lesquels la marginalisation du personnage autochtone vient se poser, à savoir notamment la guerre, la nature, le monde invisible, le vêtement, l'alimentation et la liberté (80). Or, comme le souligne l'auteur, chacun de ces vecteurs est jalonné de nœuds qui signalent une disjonction, une distance :

Si l'on prend par exemple le vecteur de la guerre, il est marqué par des points de rupture que l'on appellerait : torture, scalp, meurtre de missionnaires, fête de la mise à mort... Le vecteur alimentation a ses points de rupture aussi que l'on identifierait comme la consommation de chair crue et de graisse, l'odeur rance, l'absence de sel, la saleté... Le vecteur de liberté se rompt brusquement quand celle-ci est définie par Soi comme anarchie, absence de contrainte sociale, de règle de mariage, désordre, mais il reste continu et contigu à Soi quand il est vu comme indépendance politique, autonomie personnelle, contestation du pouvoir étranger.

(80)

Le récit de Wapush fait usage de plusieurs de ces vecteurs, et ce pour ériger à la fois la marginalité du jeune Innu et celle du clan de Tulugak. L'on voit bien en quoi le substrat

« sauvage » déploie les mêmes lignes de fractures et de continuation identifiées par Vincent en regard du vecteur « liberté ». Le côté farouche et indompté de l'enfant se trouve à être valorisé en raison du fait qu'il traduit une continuité du même. En revanche, le fait que Tulugak a deux femmes connote une pratique barbare. Cet exemple traduit tout à fait en quoi la marginalité se déploie toujours selon les jeux de perspectives et d'acceptions du terme.

Contrairement à Wapush, la posture d'énonciation de Mikael et du narrateur d'*Eux* est moins décalée dans le temps. En regard de ce dernier, le lecteur découvre dans le second tome (N) que le jeune délinquant couche sur carnets son histoire lors de son incarcération ; quelques années à peine séparent donc le narrateur des événements racontés. Dans le cas du récit du jeune moine, aucune indication de ce genre ne vient confirmer le moment de la narration. Ceci dit, pour ces deux jeunes excentrés, le verdict de la marginalité tombe nettement plus crûment que chez Wapush.

Dans les premiers moments du récit, le jeune Krishna confie : « Je ne suis plus comme eux, je ne partage plus les mêmes plaisirs » (HK 17). Explicite, la comparaison implique une rupture, un avant et un après irréconciliables. Jusqu'au dénouement, le discours du narrateur restera par ailleurs coincé dans un binarisme rigide : entre retourner à son ancienne vie ou réintégrer l'Ashram, l'adolescent ne perçoit aucune autre alternative possible. Aussi, contrairement au constat différentiel de Wapush, l'opposition filée charrie condescendance et mépris : obsédé par son mode de vie matérialiste, l'autre est infâme et ignorant (53). La logique à l'œuvre chez Mikael se résume par conséquent à « cultiver sa différence pour mieux haïr l'autre, et haïr l'autre pour enfin avoir le sentiment d'exister » (52), une perspective qui dans le texte est placée dans la bouche du personnage du curé de la paroisse. Cette logique sera mise à rude épreuve lorsque, séquestré dans son ancienne chambre, l'adolescent n'aura d'autre choix que de confronter ses convictions.

Le triptyque de Patrick Isabelle débute également sur une comparaison. Le premier chapitre d'*Eux* s'ouvre sur une narration au « je » dans laquelle le narrateur trace un portrait désolant de la faune humaine qui se meut entre les murs de l'école secondaire où il a eu le malheur d'atterrir. Le « eux » anonyme et en bloc est martelé par une anaphore qui permet de bien sentir la litanie d'une haine trop longtemps accumulée. À ces premiers « eux » succèdent

immédiatement les « elles » : décidément, pas un individu dans ce lieu n'est considéré du point de vue du narrateur comme une personne moralement intéressante, valable. Cette condamnation en bloc procède d'une comparaison explicite : « Je ne suis pas comme eux » (E 5). On rappellera que le premier tome se termine sur une fusillade et que le second (N) et le troisième (L) se lisent comme un épilogue. Aussi, tandis que *Nous* offre la perspective du jeune tueur incarcéré, *Lui* traite de l'après-incarcération et exploite une narration mixte où convergent de multiples points de vue. On passe donc d'une marginalité individuelle (*je* victime puis bourreau), à une autre collective (*nous* les délinquants), pour terminer sur une marge éclatée. Du « je ne suis pas comme eux », au « nous ne sommes pas comme eux », à « nous sommes tous plus ou moins différents, plus ou moins pareils, interchangeable », la conceptualisation de la marge glisse d'un pôle à l'autre du spectre sur lequel elle se pense. Ultimement, tout ce que désire ce jeune constamment humilié, traqué, c'est se faire oublier — qu'on le laisse tranquille. Il ne cherche donc pas la reconnaissance, mais l'indifférence, du moins jusqu'à ce qu'on commette à son égard l'ultime insulte, qu'on le pousse à commettre l'irréparable. Une lutte certes, mais perdue d'avance, et voulue vraisemblablement par un seul pôle des adversaires impliqués.

Dans un même ordre d'idées, Mikael et le narrateur d'*Eux* énoncent non seulement être en marge d'un groupe dominant, mais confient également ressentir un excentrement de l'intérieur. Lorsque propulsé dans la marge, l'adolescent anonyme victime d'intimidation se trouve confiné au rôle de paria : l'image que lui renvoie dès lors le miroir ne correspond plus à la sienne (E 6). Le marginalisé se raccroche à une version de lui-même privée d'existence, une version qui n'a rien du moucheron que les autres ont fait de lui. D'ailleurs, les seuls moments où il arrive à jouir un tant soit peu de cette partie de lui qu'il considère authentique, c'est lorsqu'il se retrouve avec son voisin, son seul ami. Cependant, le texte laisse percevoir que même cette relation est teintée de l'aliénation subie à l'école puisque le narrateur admet « vivre à travers lui » (45). Son désespoir le conduit à commettre des actes d'automutilation, à envisager le suicide, à mépriser son apparence. Dans les corpus, ce script revient de manière récurrente, surtout dans le discours des exclus. Enfin, quant au jeune moine Krishna, les changements radicaux opérés au niveau de ses valeurs, normes,

idéaux — bref, de ce qui constituait jadis son « identification »⁴⁵ — font en sorte que ni lui, ni les siens, n'arrivent à le reconnaître (Ricoeur, *Soi-même*, 146). Parce qu'il a perdu momentanément ce que l'on peut identifier comme un sentiment de continuité, Mikael apparaît *hors de lui-même*. La narration propose un scénario où l'adolescent entreprend un long dialogue avec lui-même comme *autre*. Bref, dans les textes où les marginalisés souffrent le plus de leur aliénation, la dialectique corps-esprit illustre l'idée que l'excentrement peut être non seulement vécu en rapport à un groupe dominant, mais aussi en rapport à soi-même.

L'histoire proposée par François Gilbert est par conséquent celle d'une lutte, une lutte entre différentes consciences, le même et l'autre. Dans le septième chapitre de *Borderlands/Frontera*, Anzaldúa développe ce qu'elle entend par *la conciencia de la mestiza* en ces termes :

The new mestiza copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. [...] She has a plural personality, she operates in a pluralistic mode—nothing is thrust out the good the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned. Not only does she sustain contradictions, she turns the ambivalence into something else. (101)

Ce « something else » est un espace de synthèse, une fusion marquée par la collision de ce qui semblait pourtant impossible à fusionner. Si la différence se présentait en début de récit comme dialectique, elle se transforme en quelque chose qui se comprend autrement que comme le contraire de l'identité. À partir de ce moment, la marginalité de Mikael glisse du côté de la marge vitaliste, celle de la découverte. Le personnage de Maïna parvient au même type de constat. Tout au long du récit, elle peine à conjuguer les croyances et modes de vie du clan de sa naissance à ceux des étrangers du Nord chez qui elle trouve refuge. L'excipit la voit arriver à la conclusion de sa double identité⁴⁶ : « Ma tunique est de phoque et de caribou (...). Elle est de mon peuple et du vôtre » (365). Et comme pour venir solidifier ou expliciter la métaphore, la voix narratrice enchaîne : « Elle n'avait pas choisi entre deux fourrures, elle les avait réunies. Il y avait là une promesse, un projet grandiose

⁴⁵ Ricoeur soutient notamment que « l'identité d'une personne, d'une communauté, est faite de ces identifications-à des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles des héros dans lesquels la personne, la communauté se reconnaissent. Le se reconnaître dans contribue au se reconnaître à... » (146-7)

⁴⁶ Bien qu'il s'agisse d'un récit narré de manière hétérodiégétique, l'énoncé cité se présente sous la forme d'un dialogue direct et correspond par conséquent à une perspective réflexive.

» (365). Bref, comme pour Mikael, l'identité hybride, fusionnée, se lit comme une ouverture sur de l'inconnu et se pense dans une dimension temporelle qui se lit au futur.

Ce type d'oppositions explicites ne transparait pas dans la narration des récits de Fé et de Mona. Aussi, leur excentrement s'érige-t-il vraisemblablement sur autre chose qu'une dichotomie eux-moi. Certes, Fé avance l'ombre d'une opposition lorsqu'elle fait mention de ses grands-parents. Ceux que l'adolescente a affectueusement surnommés les « Aristochats » représentent à ses yeux la quintessence de la famille « bourgeoise », « guindée » et « ennuyante » (FMF 18). L'héroïne d'énoncer à leur égard : « M'en fous, je veux pas être eux » (19). Ses grands-parents participent donc à la construction de son identité. Il est par ailleurs possible de sérier ce texte avec un passage du roman *Un petit gros au bal des taciturnes* où le narrateur confie l'impact que son frère aîné a eu sur lui :

À partir du moment où j'ai eu mes propres amis, vers l'âge de onze ou douze ans, Léo a commencé à me servir d'anti-modèle. Je me suis peu à peu défini et construit contre lui. Par la suite, chacun des bonheurs préfabriqués qu'il a endossés avec orgueil et une certaine gravité m'est apparu comme un leurre. (...) Sans s'en apercevoir, malgré lui, Léo m'a appris à déchirer le programme imposé, il m'a montré la voie à ne pas suivre. (Marchand 25)

Cette démarche s'apparente à celle de Fé à l'égard de ses grands-parents aux manières empruntées. Négation et identité restent décidément des notions qui ne sont pas étrangères l'une à l'autre. D'ailleurs, il serait ici possible de multiplier les extraits où d'autres oiseaux rares des romans étudiés adoptent une perspective similaire. Puisque l'adolescence s'accompagne d'une quête identitaire, ce n'est pas une surprise que le thème resurgisse au sein du corpus. Avec Fé, la conceptualisation de la marge participe à une logique de découverte qui se lit comme suit : si je ne suis pas comme toi, qui suis-je ? Cette démarche s'éloigne de celle de Mikael qui consiste à nier une partie de lui-même dans l'espoir d'une transformation (HK 136).

Enfin, dans ce concert de voix marginalisées, Mona fait figure d'absente. Que l'adolescente confirme être dernière de classe, qu'elle se compare à la « belle » et « distinguée » Suson et à Jon « qui sait tout » (CTC 19–20) ne suffit pas à soutenir la thèse d'une opposition franche et significative. Aussi, parce que l'écriture de cette protagoniste préconise l'implicite, sa marginalité procède de stratégies autres que l'énonciation. J'ajouterai ici que

la polysémie du texte d'Hébert constitue une rareté parmi les récits retenus pour cette étude. Aussi, que l'explicite cède le pas aux non-dits constitue matière à célébrer.

Dans ces récits, étant donné que la marginalité est prise en charge par les narrateurs, elle se trouve à participer à la fabrication identitaire de ces derniers, car, comme l'écrit Huerre, le passage à l'adulte ne peut se faire sans la mise en histoire.

On voit les dégâts qu'occasionnent ces ruptures dans les transmissions, ces orphelins de l'histoire qui se baladent dans le temps présent, sans lien avec un passé, qui soit ne leur a pas été transmis, pris dans des situations d'abandon, de rupture massive, etc., soit a été travesti, transformé. On a alors une responsabilité très importante pour réinstaurer un rapport au temps différent. Et bien souvent, quand ces jeunes adolescents criminels, que je vois dans le cadre d'expertise, se découvrent, racontant et abordant, à ma demande, des éléments de leur histoire, ils sont manifestement dans l'état d'un puzzle dont les pièces seraient totalement dispersées. Ils ont les éléments en main, ou certains éléments en main, mais c'est un puzzle à construire. Et quand ils se surprennent à pouvoir tenter d'établir quelques liens entre ces morceaux d'histoire, même si c'est à toute petite échelle, il y a quelque chose qui change potentiellement pour eux. » (Huerre, « La violence », 30)

L'image du puzzle n'est pas sans intérêt puisque, les marginaux étudiés présentent dans l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes une difficulté à *se* mettre ensemble. Ce difficile effort de synthèse se devine notamment à travers la fragmentation que subit la trame temporelle, un point sur lequel je reviendrai dans le chapitre *Contenir la marge*.

Dans ce même ordre d'idées, bon nombre des récits étudiés se veulent être le produit de l'écriture du personnage-narrateur. Plus d'un auteur jeunesse a en effet récupéré la figure de l'écrivain, figure emblématique de la littérature québécoise (voir notamment l'essai de Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire*). À moins que ce ne soit, comme le perçoit Anzaldúa, plutôt l'inverse et que, la thématique de la marge, en quelque sort, produise des personnages-écrivains – « Living in a state of psychic unrest, in a Borderland, is what makes poets write and artists create. It is like a cactus needle embedded in the flesh » (95). Quoiqu'il en soit, l'écriture comme pratique constitue un important vecteur de marginalité. L'acte d'écrire permet de métamorphoser l'expérience de la marge et revêt une valeur thérapeutique. Le texte devient alors un témoignage ou un récit de soi sous forme de journal intime, de lettres, de confession – ou d'un mélange de ces variantes.

À l'intérieur du corpus restreint, les deux premiers récits de la trilogie de Patrick Isabelle empruntent cette stratégie narrative, une information que le lecteur découvre que tard dans la lecture du deuxième tome. C'est le retour de Junior au centre de détention, le seul allié du narrateur dans cet espace sinistre, qui provoque chez ce dernier une soudaine prise conscience. Après avoir passé les trois derniers mois en psychiatrie, cet ami lui confie être médicamenté au point de « ne plus ressentir quoi que ce soit » ; et pour cause, cet adolescent « au regard vide » n'a rien de l'ancien camarade d'avant (N 54). Confronté à l'injustice de leur sort, aigri de ce qu'on a fait de son ami, le narrateur s'immerge dans son projet autobiographique.

Je la tenais mon histoire. C'est ça que je devais écrire, sortir de mon système. Je n'avais jamais parlé à personne de ce qui m'était arrivé, des raisons qui m'avaient poussées à me venger d'eux. Même le docteur Psycho n'avait pas réussi à me tirer les vers du nez. Je gardais mon passé pour moi, persuadé qu'il n'intéressait personne. Mais Sophie, elle m'avait demandée de lui raconter une histoire. (54)

Cette ancienne victime d'intimidation admet d'ailleurs que ce n'est qu'à travers l'écriture qu'il arrive à « ressentir quelque chose » (82), que s'il ouvre le cahier, c'est « à défaut de pleurer, de crier, de frapper (115). Dans l'extrait précédemment cité, le prénom « Sophie » réfère à l'enseignante qui lui est assignée au centre de détention. D'ailleurs, ce personnage, le lecteur la retrouve dans le troisième et dernier tome et apprend que le texte écrit par cette victime devenue bourreau lui a été remis en main propre et qu'elle s'apprête à l'envoyer chez un éditeur. L'écriture remplit donc d'abord une fonction d'exutoire, mais également de justification.

J'écrivais avec l'énergie du désespoir, pressé d'en finir, d'exorciser tout ce que j'avais à l'intérieur de moi et que je traînais depuis des années. Des pages d'écriture et d'abandon. Mais affronter mes démons était plus ardu que je ne l'aurais cru. Revivre mes premières années de secondaire m'a plongé dans un état second, à mi-chemin entre la nostalgie et la rage. Je réalisais, plus que jamais, que j'étais ici pour de mauvaises raisons. Je n'avais rien à me reprocher. Mes victimes avaient mérité tout ce qui leur était arrivé. (55)

Le personnage de l'enseignante persuade même le narrateur de donner une copie de son texte à son avocate dans le but de convaincre le juge de sa bonne conduite (N 73), une circonstance qui rappelle celle d'un autre personnage-écrivain, soit le narrateur de *La vraie*

vie, un roman du corpus étendu. J.-F. écrit lui aussi pour donner sa version de son histoire, celle de l'acte terroriste manqué pour lequel il a été incarcéré. Cette information, introduite tôt dans la lecture, est réintroduite avec le dénouement, qui met en scène le présent de l'écriture.

Je tiens à vous assurer avant d'aller plus loin que je ne cherche pas à me donner le beau rôle ni à me disculper par ce récit. Je suis coupable des crimes dont on m'accuse et je ne réclame ni pardon ni clémence. J'assume ce que j'ai fait et je m'attends à être puni en conséquence. Je veux cependant qu'on comprenne bien ce qui m'a entraîné à commettre ces gestes et il faut pour cela que je vous fournisse quelques explications supplémentaires à propos de la vie à l'Institut. (*La vraie vie* 17)

L'on voit bien comment ce plaidoyer qui ne veut pas en être un sert la fonction de reconstruction. La logique sur laquelle s'érige ces deux drames procède d'une volonté de comprendre, de mettre bout à bout les événements qui ont enlisé ces narrateurs dans une marge vaseuse. Paul Ricœur a écrit que « toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit » (Ricœur cité par Vincent, « Histoire », 80). Pour ces narrateurs de la marge sombre, l'écriture panse la souffrance – et pense la souffrance. Dans une tonalité moins dramatique, l'on retrouve la plume d'Ophélie, la narratrice du roman éponyme. Le récit de cette jeune artiste effacée débute sur cette adresse : « Bonjour Jeanne. Tu te souviens de moi ? Ce matin à la bibliothèque ? » (9). Au fil de la lecture, le lecteur est amené à accepter la proposition que le roman qu'il tient dans ses mains reprend le contenu du cahier bleu offert à la narratrice par une écrivaine, Jeanne, que la narratrice a rencontré brièvement lors d'une sortie de classe. Le texte, sous forme de journal intime illustré, s'avère pour l'adolescente recluse un espace de confidences tout indiqué où elle peut laisser libre court à ses pensées.

Le personnage Christina (*Une bougie à la main*) se mettra également à écrire. Le geste, d'abord une pulsion du moment, devient graduellement une habitude ; l'écriture survient durant une période flottante où la jeune fille se retrouve momentanément privée d'un chez soi le temps que sa grand-mère qui l'héberge récupère de son opération.

J'écris sur les premières pages de mon carnet tout neuf. Acheté à la gare en attendant le train. Sur la couverture, un dessin de Jorish. Une foule. Qui m'a attirée. Envie de dessiner.

D'écrire. Librement. Pas de lignes dedans. Que des pages blanches. Un cahier libre. J'ai une foule en dedans de moi, je suis-je dit. Une foule de choses à faire. Une foule de choses à vivre. À dire. À exprimer. (206).

L'écriture permet donc de combler le désir d'un espace de libre expression que vient traduire l'absence de lignes, de direction. Le carnet fonctionne comme un transfert : « plus il engraisse, plus Christina est légère » (297). Aussi, les raisons qui amènent le personnage à mettre en mots son histoire sont multiples. Parmi ces écrivains se trouve également un petit nombre de poètes. C'est le cas notamment de Mona, dont le récit débute sur un de ses poèmes. S'étant cependant faire dire qu'elle n'avait aucun talent pour cet art du langage, ce n'est que tard dans la lecture que l'adolescente pense à reprendre la plume, une fois le drame joué, une fois la vérité sur le malheur de son enseignante révélé.

Si j'avais su que la prof aussi. J'aurais jamais imaginé. Je suis désolée, comme dit l'autre. Comment on peut savoir, personne dit rien. Le monde parle à côté. Peut-être parce que personne écoute. Alors, le monde sait rien. Ce qui empêche pas le monde de dire aux autres quoi faire. Si seulement j'avais mon cahier, mon petit trognon de crayon pour écrire ce qui me passe par la tête. (CTC 108)

Si écrire redevient une possibilité, c'est que le verdict de non-compétence tombe en désuétude, se trouve enfin invalidé. L'on peut de surcroît faire un lien avec ces personnages-écrivains et la thérapie narrative. Cette analogie est survenue suite à la lecture de l'essai d'Alain Marteaux sur l'apport que ce type de thérapie peut engendrer dans le contexte de la construction identitaire à l'adolescence. En guise d'introduction, le psychothérapeute rappelle quelques concepts essentiels à cette approche.

Michaël White (...), influencé par Michel Foucault, pense que la connaissance et le(s) pouvoir(s) sont intimement liés, et que l'exclusion sociale est la conséquence d'une identité imposée au sujet. Cette identité imposée par le corps social (tu (n')es (que) délinquant, toxicomane, incapable etc.) stigmatisera et créera l'exclusion. C'est par des conversations thérapeutiques que l'on va extérioriser (ou externaliser) ce qui était intériorisé et donc s'atteler à un travail de déconstruction. Nous sommes également proches des concepts anti-psychiatriques de Ronald D. Laing (1969) d'aliénation et de mystification où l'expérience de soi dans la rencontre avec autrui est manipulée et disqualifiée. Nous nous construisons ainsi, tout au long de notre vie, des histoires influencées par nos expériences et le contexte

socio-politique, donc le pouvoir. Ce pouvoir, comme l'écrit Peter Rober, « dans sa conception foucauldienne est positif, donne une forme à la vie et aux relations interpersonnelles, il produit de la réalité et de la vérité » (Rober, 1998, p. 44). C'est en intériorisant (*internalisant* dira White) le problème comme venant de lui ou de la relation à autrui, que le sujet s'aliène, s'assujettit (ce que Foucault reprend sous le vocable de « pratiques divisantes »). (188)

Ces écrivains de la première saison poussent la mine pour trouver un sens à ce qui n'en a pas, à ce qui se brouille, au soi qui s'embrouille. Leur geste hésitant se pose sous la vigile de trois sentinelles nommées pouvoir, savoir et devenir. Pouvoir perdu sous le coup d'un marquage au fer rouge, d'une réalisation soudaine ou d'un changement de cap décisif. Pouvoir qui ne peut s'affirmer sans l'assistance du savoir qui manque, se voit refusé ou simplement mis en attente. L'écriture introduit le sens, s'approprie les blancs, reformule les doutes et les hésitations, tandis que le devenir patiente, espérant son tour, arqué vers une finalité empêchée par ces deux autres gardes. Les marginaux se racontent pour ne plus qu'on parle pour eux, pour reprendre les maux, les mots, à plein geste d'artisan. La fabrique de soi demande labeur, exige de l'apprenti un asservissement gratuit, quasi désespéré. L'espoir qu'une fois les morceaux rattachés, les pièces remontées, les billes renfilées, le tout prenne forme, prenne la forme voulue, celle qui se tient, chancelante, sur le seuil de cette vie à côté. Les marginaux se racontent pour ne plus qu'on parle d'eux, mais aussi, comme le soutient Huerre, pour s'affranchir de l'enfance, « car, comment, en effet, « peut-on devenir adulte si on n'est pas suffisamment propriétaire de son histoire » (*Violence* 30) ? Écrire pour trouver son chemin vers une autonomie plus grande, pour grandir un peu.

Partant de ce qui a été dit, l'on comprend que, lorsque la marginalité n'est pas de naissance, le passage dans la marge constitue toujours un événement pour le sujet excentré. Ce basculement, pour ces marginalisés, marque une rupture dans la fabrique de leur récit de soi.

Le parcours du narrateur d'*Eux* reste à cet égard particulièrement révélateur. Avant son entrée au secondaire, ce dernier confie n'avoir jamais rencontré aucun problème à se faire des amis : « C'était toujours arrivé tout seul, ce n'était pas compliqué » (12). L'été qui précède son passage du primaire au secondaire vient tout changer : tandis qu'il perd contact avec ceux qui se retrouvent au privé, les autres, qui comme lui, n'ont pas cette chance —

le sentiment qui ressort à la lecture de ce passage — apparaissent, dès la rentrée, l'ignorer totalement. Cette première rupture sociale le déstabilise au point où le contact des autres le paralyse désormais totalement. Il prend conscience de sa timidité nouvelle, de la superficialité des liens d'amitié qu'il avait naïvement pris pour acquis. Vient alors cette agression gratuite subie dans les toilettes, laquelle signe son assignation au banc de l'infamie (E 11–6). Le narrateur clôt le récit de cette humiliation en ces mots : « Ce jour-là, j'ai eu envie de mourir pour la première fois. C'est aussi la première fois que j'ai eu envie de tuer » (16). L'assaut crée ainsi un précédent, lequel se révèle lourd de conséquences pour le protagoniste, mais aussi pour tous ceux qui, de près et de loin, partagent son quotidien.

Cette analepse sur ce qu'était sa vie avant le secondaire tient en quelques énoncés, lesquels sont marqués par l'usage de termes qui dénotent le superlatif : « incroyable comme un tout petit été peut tout changer » ; « Me faire des amis ? (...). C'était toujours arrivé tout seul » ; « tout le monde était mes amis » ; « j'étais atteint d'une gêne qui (...) me propulsait au plus profond de mes pensées jusqu'à m'effacer complètement » (12). Si l'exagération et les généralisations intègrent le discours du narrateur qui tente d'assurer une cohérence à son histoire personnelle, le souvenir ravive toujours une vive émotion, laquelle rend caduc tout détachement, toute objectivité. Alors que le sujet narrant retrace les contours d'une enfance marquée par l'acceptation des autres et la simplicité qu'impliquait le fait d'être soi-même, d'être quelqu'un, il érige un contraste avec son adolescence marquée, au contraire, par le sentiment de n'être « personne », de n'être que « l'ombre » de lui-même. C'est là un type d'opposition qui vient appuyer la logique de discontinuité à l'œuvre dans la mise en récit de ce passage dans la marge sombre.

Une cassure similaire est repérable dans le récit du jeune moine. Les retours en arrière, nombreux et intercalés dans la narration, permettent au lecteur de comprendre qu'avant sa conversion, le mode de vie de Mikael était à l'opposé de celui adopté par la suite. Et tout comme cette victime devenue bourreau, la cassure, pour ce second narrateur, se vit elle aussi en deux temps. D'abord, l'adolescent, constamment en brouille avec son père en raison notamment de sa consommation de drogue, mais jouissant du statut de l'élève populaire préoccupé par son apparence et passionné de planche à neige, met fin à cette

enfance confortable en fuguant vers la ville. Ensuite, après une période d'errance marquée par l'intoxication, la faim, l'insécurité, il croise Baghavan, celui qui deviendra son maître spirituel. Ce dernier le surprend à voler dans un dépanneur et l'invite à trouver refuge à l'Ashram. Mikael perçoit dans les yeux du moine « la lumière de quelqu'un qui sait qui il est » (HK 26-7; 36). Ce que ce dernier gagne à la suite de ce revirement de parcours, c'est d'abord et avant tout une certitude confortable : celle de savoir qui il est, c'est-à-dire un converti adhérant aux préceptes de Krishna. Or, plutôt que d'idéaliser son ancienne vie, Mikael l'abhorre. Le passage dans la marge ne se vit pas, pour lui, dans l'idéalisation du passé, mais plutôt dans la déconstruction systématique de tout ce qui jadis lui permettait de se définir, de se penser et de concevoir la vie. Ce mécanisme explique, pour le personnage de Mikael du moins, et pour plus d'un marginal des romans étudiés, l'existence d'une brisure dans leur parcours individuel. Le franchissement dans la marge entraîne par conséquent une réécriture de soi, laquelle comporte désormais un avant et un après.

Ce type de disjonction domine la mise en récit de *Miss Pissenlit*. La narratrice, Manouane Denault, subit l'opprobre des habitants du village depuis une sordide histoire qui implique sa mère. Dès l'incipit, la jeune fille réfère répétitivement à cet événement sans toutefois fournir les détails de ce qu'elle nomme « la Catastrophe ». Je place ci-après l'une des nombreuses références à ce drame :

Avant la Catastrophe, notre vie coulait de façon pépère, tel un ruisseau tranquille. Une vie terne mais à peu près normale. Ma mère travaillait au presbytère. Elle avait ses excentricités, nous surprenait parfois avec certaines incohérences, mais personne ne l'avait encore traitée de cinglée-fêlée-toquée. Mon père sifflait en trayant ses Holstein. J'avais quelques amies qui m'invitaient parfois chez elles. C'était notre vie
 AV : Avant la Vierge. (*Miss Pissenlit* 47)

L'utilisation de la majuscule contribue à dramatiser l'événement, de même que le jeu de mots sur l'utilisation de l'acronyme « A.V. ». Loin de porter au pinacle son ancienne vie, la narratrice s'en tient à l'hommage d'une vie peinarde, sans histoire. Le lecteur doit patienter pendant plus de 115 pages avant d'avoir enfin droit au détail de cette histoire. Cinq années auparavant, sa mère avait refusé de se faire opérer pour un cancer « en déclarant que la Sainte Vierge l'avait guérie » (*Miss Pissenlit* 116). Elle avait alors acheté

une statue de la Vierge qui, peu de temps par la suite, c'était mise à verser des larmes de sang. Le miracle avait ému tout le village, les médias avaient été contactés. Un évêque en visite a demandé une analyse de laboratoire, laquelle a révélé la fraude : de l'huile ayant vraisemblablement été mis sur les yeux fondait sous la chaleur des lampions (*Miss Pissenlit* 121). La « supercherie » a entraîné le village dans la honte, la famille de Manouane dans la boue, et sa mère dans la folie (121). L'itération, figure d'insistance, combinée à l'effet de suspense, parvient à faire saillir ce moment, à l'ériger en élément constitutif de l'histoire de Manouane en plus de traduire la fixation, la boursouffure du drame et l'incapacité de détachement. Et bien qu'il soit souvent possible de repérer ce type de discontinuation dans le parcours des marginaux étudiés, la cassure se pare d'une plus grande épaisseur dans les textes narrés de manière autodiégétique que dans ceux racontés par une instance narrative extérieure au sujet. Sur cette idée, l'on propose de s'intéresser à présent à ces autres marginaux dont on énonce l'excentrement.

2.1.3 Dire la marge de l'autre

La trilogie de Patrick Isabelle se prête particulièrement bien à une réflexion sur la distinction entre deux régimes d'énonciation : tandis que les deux premiers tomes, *Eux* et *Nous*, sont narrés au « je » et n'offrent que le seul point de vue de la victime, le dernier, *Lui*, s'érige sur une narration hétérodiégétique et multiplie les points de focalisation. Alors que les deux premiers tomes se lisent comme un témoignage, le troisième rompt avec les modèles précédents.

En dépit de ces différences, la structure narrative obéit au même schéma : chaque chapitre est entrecoupé de prolepses dont la fonction pragmatique est d'instiller un certain suspense. Aussi, le dernier récit (L) débute sur une prolepse qui se lit comme suit : « Le voir. Le mépriser. Le détester. Souhaiter sa mort » (7). Le lecteur qui a lu les deux premiers tomes n'a pas de raison de douter que la voix narrative derrière ces énoncés est celle du narrateur anonyme. Or, le premier chapitre de ce même roman, à narration hétérodiégétique, vient rapidement déstabiliser cette présomption. Un certain nombre d'indices sont glissés pour faire comprendre que ce « il » dont il est question est bel et bien le « je » des premiers tomes – voir notamment les références à la « rage », la « honte », et l'« innommable ». Par ailleurs, le même terme ouvre et clôt ce long monologue : « déphasé » (8–10). Le texte suggère que

ce qui est « déphasé », c'est un sujet amputé de sa propre voix, délesté de son pouvoir d'énonciation, décalé du « je ». Qui est donc cette instance qui a pris en charge le récit, qui parle *pour* lui, qui parle *de* lui. Dans la prolepse qui succède immédiatement ce chapitre, le « je » réapparaît un bref instant.

Comment ose-t-il m'aborder ?

Comment ose-t-il respirer le même air que moi ?

Son regard me transperce et l'espace d'une seconde, j'ai de nouveau treize ans.

Je suis laid. (L 11)

Ce « Je suis laid » renvoie à l'incipit d'*Eux*. Le lecteur reconnaît la voix, le rythme et le souffle du garçon timide qui n'a jamais compris ce qu'il avait fait pour mériter la haine de toute une école. Mais les retrouvailles ne durent pas. La voix disparaît et laisse place à celle qui semble parvenir de partout et de nulle part à la fois, qui émerge tout autant de l'intérieur que de l'extérieur. Tandis que le « je » des premiers tomes avait parfois une opacité difficile à saisir, le il/lui crée un autre type de distance, de soupçon. Par exemple, lorsque le « je » trace le portrait peu charitable des autres élèves de son école (E 6-9), le lecteur n'a que la perspective de la victime sur laquelle ériger une image de la situation qui lui est décrite. Privé de tout autre point de vue, il ne dispose d'aucun mécanisme pour vérifier les faits rapportés par le narrateur. Au contraire, avec ce nouveau « il », les perspectives s'additionnent. Le filtre de l'histoire s'en trouve changé. Du même coup, le lecteur perd cette illusion de consommer un texte auquel il avait accès de manière quasi insidieuse, quasi frauduleuse. La parole tourmentée, couchée sur papier sous une forme qui ressemblait à l'écriture d'un journal intime, a laissé place à une série de tableaux tamisés par leur propre éclairage. Tous ces autres, ces « eux » et ces « elles » qui gravitaient autour de lui et qui n'étaient vus, lus, que d'une manière généralement superficielle, acquièrent avec cette nouvelle instance narrative une profondeur, une conscience, une mauvaise conscience, pour la plupart. Le lecteur a l'impression de rencontrer enfin « en vrai » « l'autre », celui qui l'a tourmenté pendant tout son secondaire : son ancienne enseignante qui n'avait rien fait pour mettre fin à son enfer ; « Maeva », la fille dont il était tombé amoureux en fumant du pot dans un parc ; de même que ses parents, qui étaient toujours effacés derrière leur indifférence, leur pitié. Mais surtout, c'est cette même victime/bourreau qui se révèle sous une nouvelle lumière. Cette voix qui le construit n'est

pas celle d'un adolescent en colère, humilié, honteux, mais celle d'une entité qui semble avoir le recul nécessaire pour tracer un portrait plus juste de la situation. Il n'est plus seulement question d'une marginalité qui s'auto-analyse, s'autoévalue, mais d'un regard autre – qui lui aussi se trouve cependant dans la marge puisque ne prenant pas part au récit.

Lui se termine sur une scène où victime et bourreau se font finalement face : entre « lui » et « l'autre », seuls désignateurs utilisés par le narrateur hétérodiégétique, impossible pour le lecteur de savoir lequel des deux appuie sur la gâchette. « POW. POW. POW » (137). Ce dénouement, en venant brouiller la frontière entre la victime et le vilain, favorise donc « une fin ouverte », au sens où l'entend Umberto Eco dans *Lector in fabula*. Ce type de dénouement demeure à ce jour extrêmement rare dans les romans pour la jeunesse, les auteurs tendant à vouloir boucler, à offrir un dénouement qui fixe les protagonistes dans une position finale bien définie. Patrick Isabelle aura décidément choisi de faire confiance à son lecteur.

Partant de ce qui vient d'être dit, on concédera que la narration à la troisième personne n'a pas la charge affective qui est induit notamment par l'oralité de la parole au « je ». En revanche, lorsqu'il s'agit d'un narrateur omniscient, elle dessine un schéma plus large, plus englobant, de la situation du personnage excentré. Dans un même ordre d'idées, un récit incorporant différentes perspectives narrées au « je » présente les mêmes avantages. À cet égard, *L'enfant mascara* constitue un exemple pertinent. Sous la plume de Boulerice, l'histoire de Larry est racontée à plusieurs mains : l'incorporation de « verbatim »⁴⁷ permet de multiplier les points de vue et de jouer avec l'écart qui sépare le lecteur des différents protagonistes impliqués, à savoir principalement le tueur et sa victime.

J'ajouterais que, dans la mesure où tout texte est polyphonique⁴⁸, la marginalité procède du concours de plusieurs voix, et ce peu importe le type de narration privilégié. En effet, la nature autodiégétique d'un récit ne signifie pas pour autant qu'il y ait absence de polyphonie. Aussi, même si le personnage marginal peut sembler fixe et centré dans le « je », il est produit par un brouillage de voix et de points de vue. Dans tous les cas, il est

⁴⁷ Le lecteur apprend la mort du narrateur via le témoignage d'élèves allant à la même école que ce dernier. Ces chapitres sont titrés « verbatim de » : Miguel Diaz (145), Jenny Pearl (171), Averi Laskey (173), Joy Epstein (179).

⁴⁸ Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* p. 33

l'aboutissement d'un travail collectif, un artefact façonné par l'apport de voix et de points de vue multiples. Prenons pour exemple cet extrait d'*Eux*.

Comme la peste, une réputation, ça se propage, comme un secret, comme une rumeur. C'est une vague qui balaie tout sur son passage, et bientôt, toute l'école a su. Le voici, votre souffre-douleur, en chair et en os. Abusez, il ne sent rien, il ne se plaint même pas. De toute manière, ça ne changerait rien.

Au début, j'ai parlé. « Défends-toi », qu'on m'a dit. « C'est juste des p'tits baveux, laisse-les faire », qu'on m'a dit. Mais on ne m'a pas écouté. Je suis celui qui se plaint. Je suis faible. Je joue à la victime pour avoir de l'attention. Je ne vauX pas plus que ça. (18)

Dans cet extrait, on retrouve d'abord l'adage, ou si l'on préfère la voix de monsieur-et-madame-tout-le-monde, voulant qu'une réputation se propage rapidement. Et puis les discours entre guillemets (« défends-toi », « c'est juste des petits baveux ») suggèrent la voix de l'adulte raisonnable, celle peut-être d'un parent bien intentionné, ou d'un enseignant. Juste après, on observe un glissement à ce qui ressemble au discours direct qui commence avec « Je suis celui qui se plaint ». Le lecteur comprend que ce sont là son interprétation de paroles qu'on lui a probablement dites et redites et qui renvoient aux banalités d'usage du type « arrête de te plaindre, de jouer à la victime ». Or, le fait que le narrateur ait choisi de les transcrire au « je » donne l'impression que les voix se superposent. Au final, il est un amalgame, une courtepoinTe de bribes et d'énoncés, de fragments et de bouts qui tiennent ensemble dans un moi constamment en redéfinition, constamment en devenir. Mikael parvient aux mêmes conclusions lorsqu'il énonce : « toutes ces voix sont miennes, (...) sont des parties de moi, fragmenté » (HK 193). Marc Blanchard, dans un article sur la figure de la prosopopée, soulève l'aporie que consiste à « dire la marge comme limite du centre en même temps que centre d'un regard et d'un sujet décentré » (4). La multiplicité de la voix narrative offre sur le sujet une nouvelle perspective de réflexion.

À cette mixité de la voix prend également part celle de l'adulte-auteur, un sujet énonciateur à qui il est parfois possible d'attribuer une évaluation des personnages marginalisés. Le roman d'Anaïs Barbeau-Lavalette procure à cet effet un exemple tout indiqué. *Je voudrais qu'on m'efface* met en scène trois jeunes protagonistes qui habitent le quartier Hochelaga-

Maisonneuve. Au-delà du traitement narratif que le texte réserve à chacun de ses personnages écorchés par la vie, effleure une évaluation qui arrive à porter à bout de bras le verdict d'une marginalité collective : *on* fait cas de leurs écarts de conduite, de vie, de morale, dans une logique qui assimile l'individu à groupe. Ce *on* renvoie ici à quelque chose qui dépasse la mise en scène, quelque chose de diffus, qui ressemble à la posture de l'auteur. Loin de se diluer dans le nombre, la marginalité prend corps en bloc, car c'est bien une incursion chez les pauvres d'Hochelaga que le lecteur se voit offrir.

Enfin, si l'énonciation se fait parfois cacophonique, il lui arrive aussi de se taire. Chez certains marginaux, l'exclusion ne se présente, comme l'écrit Paré, « à l'œil nu, si l'on peut dire, comme de l'exclusion. Intériorisée, elle est une certaine qualité du silence ; un sentiment inavoué de honte, d'inadéquation, de rejet » (*Théories* 43). Peu de dialogues viennent interrompre les longs monologues intérieurs de Mikael, Mona, Wapush et du narrateur d'*Eux*. Si leur incessant flux de pensée traduit le tumulte d'un esprit délayé, il convoque inductivement cette image d'un sujet silencieux : celui qui habite ainsi ses pensées présente un extérieur peu bavard. D'ailleurs, c'est une enfant pensive que construit le texte d'Hébert. Une enfant tiraillée de l'intérieur, en manque de marques de reconnaissance. Aussi, le silence de Mona fait écho à celui de Wapush. L'isolement de son enfance est suivi de l'isolement de son voyage au bout du monde, puis de l'isolement partiel qui accompagne sa lente guérison. Avant qu'il ne maîtrise la langue de ceux à qui il doit la vie, et qu'il ne parvienne à se faire une place auprès d'eux, le bossu au bec-de-lièvre vivra également de longues périodes de semi-solitude. Que le narrateur n'exprime pas la douleur de son excentrement soulève la question de ce qui est ici sublimé. Pourquoi cette image d'un héros qui, étant rejeté depuis la naissance, garde le silence sur la douleur de ce long exil ? Dans un même ordre d'idées, le narrateur d'*Eux*, après de vaines tentatives de dénonciation, se résigne et se terre dans un silence mortifié (18) tandis que Mikael, une fois séquestré dans sa chambre, n'a que son mantra pour tenter de contenir son débat intérieur. Toutes voix contenues, ces paroles empêchées témoignent d'une solitude abyssale, bastion inexpugnable d'une marge suffocante.

Enfin, même le personnage de Fé – la moins silencieuse d'entre tous – présente, dans sa construction, des traces de ce qui pourrait relever d'invisibles structures oppressives – à moins qu'il ne s'agisse, comme l'énonce Paré, de « structures oppressives de l'invisibilité »

(43). L'exemple tout indiqué est cette difficulté que lui donne le terme « lesbienne ». Si elle se fabrique une étiquette de rechange — l'héroïne se dit « rosamoureuse » — c'est qu'elle ne supporte pas la charge évocatrice des termes « gaie » et « lesbienne » :

« Rosamoureuse », j'ai trouvé! C'est ça que je suis. Pas « gaie », pas « lesbienne », ces mots m'ennuient à mort, mais « rosamoureuse », c'est chouette! Oui madame, oui monsieur, j'ose le rose, ici, partout, tout le temps! Bon d'accord, le nom du salon de coiffure y est aussi pour beaucoup. (FMF 40)

Dans ce geste se tient donc une réflexion sur le pouvoir des mots, sur leur capacité à concrétiser ce rapport d'exclusion que vraisemblablement la jeune narratrice — et/ou l'auteure — tient à éviter, contourner... nier? Le minoritaire, écrit Paré, serait tour à tour « humilié, bafoué, vidé de son appartenance au sens marginalisé, réduit au silence » (*Théories* 27) : les marginaux de mes récits démontrent que cette fuite de la parole signe tout excentrement.

Quoique l'énonciation contribue généralement à fixer la marginalité d'un personnage, elle constitue cependant une stratégie peu performante du point de vue de l'empan symbolique ou métaphorique. Ceci dit, l'on voit bien comment il est toujours possible de cerner, dans la manière dont l'énonciateur cadastre la marge, s'il s'agit d'une marginalité vitaliste ou sombre. Alors qu'une opposition négative conduit à une lutte de reconnaissance (Mikael, le narrateur d'*Eux*), un jugement différentiel ouvert découle sur une quête (Fé, Mona, Wapush).

2.2 Les chemins de traverse de la marginalité

À l'intérieur des récits étudiés, la marginalité des personnages s'avère en grande partie gouvernée par la dimension spatiale. Les textes exploitent ce qui relève de l'espace et du territoire dans le but implicite de cadrer cette image d'un sujet excentré. Ces métaphores contribuent à mettre en jeu tout régime d'oppositions sur lequel se fige l'inférence d'une distance habitée.

2.2.1 Cocons, armures et clôtures

Les marginalisés des romans étudiés peuplent des lieux qui leur ressemblent. Dans cette cartographie de la marge habitée, espaces d'enfermement, caves sombres et ciel couvert s'opposent aux horizons lumineux, fauteuils capitonnés et nid douillet. À cet égard, l'incipit de *FéMFé* en présente un exemple patent :

J'ai souvent l'impression d'être venue au monde dans une sorte de cocon, fait avec des retailles de tissus, des bouts de laine, de l'amour, des plumes et des poils, de la poussière et beaucoup de chaos, dans un quartier de Montréal qui a longtemps été pour moi un royaume, le Mile-End. Il me semble que ma mère a toujours eu une aiguille et du fil attachés à son t-shirt ou enroulés dans ses cheveux, prête à coudre quelque chose. Mais chaque fois qu'elle me fabriquait une jolie petite robe, j'avais l'air d'un chou emballé, chaque fois qu'elle voulait m'enseigner l'art des aiguilles, quelqu'un était sérieusement blessé. Alors on m'a laissée pousser, à l'ombre des machines à coudre et des piles de coton, rayonne et polyester, en espérant qu'un jour je découvre ma « vraie nature ». (11)

Le champ lexical de la protection, de la douceur et du maternel traduit une marginalité-cocon, une atmosphère ouatée où le « tissu » du texte assemble lâchement les éléments du « royaume » de Fé. Et qui dit cocon, dit transformation et donc promesse de changement. Un jour, Fé s'extirpera de cette enveloppe qui la protège tout autant qu'elle la maintient en marge du reste, à « l'ombre de » ce qui s'agite à l'extérieur. L'adolescente qui a grandi comme en retrait des autres, couvée par les siens, éprouve désormais l'envie de s'aventurer hors du nid : poussée par le sentiment d'avoir, au fond d'elle, « une véritable fée qui veut se réveiller », son esprit est soudainement happé par le désir de résoudre l'énigme de sa propre subjectivité (23).

Cette marge-cocon participe à fixer la marginalité de Fé dans l'idée d'une intra-territorialité. Le texte est d'ailleurs entièrement traversé de variations sur l'opposition dedans/dehors. À cette image du nid s'ajoute notamment celle où la narratrice confie l'idée d'écrire l'histoire d'une enfant qui, s'étant cachée dans la bibliothèque d'une maison abandonnée, serait élevée « sans connaître le monde extérieur » (20). La récurrence de cette structure différentielle pourrait constituer une métonymie : écoulant ses heures entre son

violoncelle, sa tortue et ses parents, l'héroïne n'aurait du monde extérieur qu'une expérience limitée.

Le narrateur d'*Eux*, tout comme Fé, introduit l'image d'un cocon. Or, dans son cas, il s'agit davantage d'un étau que d'un endroit douillet où l'on se sent en sécurité :

J'ai endurci ma peine, j'ai fait de mon mal un cocon impénétrable et j'ai guéri ma peau pour que plus rien ne puisse la traverser. J'ai masqué mon regard d'un épais brouillard. Ils pouvaient avoir mon corps, ils ne verraient pas mon âme. Je ne les laisserais pas voir qui j'étais, ce qu'ils me faisaient. (E 20)

L'image de l'enveloppe, de la chrysalide, est troquée pour celle de l'armure, synonyme de protection contre les assauts, et aussi de solitude et d'isolement. Tout est dissimulation dans cette marge, même le regard ne peut être lu. S'il en est ainsi, c'est qu'à force d'être perpétuellement humilié, rabaissé, agressé, le jeune narrateur a fini par opter pour une option de survie : celle de se retirer en dedans de lui. Sa marge est donc celle d'une forteresse prise d'assaut. Ces métaphores de coquille, d'armure et de carapace reviennent avec constance au sein des récits des deux corpus. Sous des allures de dur se tapit l'enfance blessée, sous le roc, la proie aux aguets. Dans le corpus étendu, Ophélie confie notamment s'être érigée, à l'égard de sa mère, en « une citadelle imprenable » (*Ophélie* 58). Cette image est reprise dans l'apparence de l'adolescente qui se couvre de « guenilles » et de « pelures » sombres, se donne « l'air baveuse », et s'arme de « silence » et de « paroles coupantes » (28). Sa fragilité se glisse également dans les tags qu'elle laisse au graffiti sur les murs des immeubles de son quartier : des cœurs fissurés, métaphore de la souffrance affective, psychologique. Cette image de la jeune fille blessée qui joue la dure rappelle les personnages de Christina (*Une bougie à la main*) et d'Alice (*Bouées de sauvetage*) : sous leurs allures de rebelles vindicatives se devine une sensibilité à fleur de peau.

Enfin, *Le ciel tombe à côté* abuse savamment d'analogismes spatiaux. Quoique l'on reconnaisse que le résumé d'une œuvre placé en quatrième de couverture ne soit pas le produit de l'auteur, mais bien souvent de l'éditeur, il reste que, dans le cas particulier de ce récit, le texte en question reproduit fidèlement la richesse rhétorique de la narration. L'extrait se lit comme suit :

Une petite maison isolée au bord du chemin. À l'intérieur, des parents qui manquent de tout sauf d'enfants sur les bras. Mona, l'aînée, qui passe son année, mais juste. Angélique, sa jeune sœur, qui ne peut pas s'empêcher de grimper aux arbres pour faire l'oiseau. Et un troisième bébé en route.

Un patelin isolé où vit Suson, trop riche, trop belle. Et puis Jon, un nouveau voisin intrigant, mais avec lequel on interdit aux deux sœurs de fraterniser.

Une petite vie isolée où le cœur de Mona se débat derrière la clôture. Elle a tellement peur que le camion de la chance, du bonheur et de l'amour ne livre pas jusque chez elle.

Chacun des trois courts paragraphes place d'abord un lieu, puis ses habitants : maison/famille ; patelin/Suson & Jon; vie/Mona. Sur l'axe horizontal se déploie cette idée du temps qui coule (l'enfant à naître, la peur de ce que l'avenir réserve) et d'un territoire fragmenté (« clôture », « patelin », « voisin », « chez soi »), tandis qu'une verticalité émerge de la cime des arbres. Aussi, un seul personnage est nommé plus d'une fois : Mona. Parce qu'elle ouvre et ferme l'extrait, elle apparaît comme le contenant, celle qui met ensemble ces lieux et ces gens. Or, les signes qui permettraient d'accrocher la marginalité à celle-ci ou aux autres individus évoqués sont à peine suggérés, tantôt par un terme mélioratif, tantôt par un marqueur d'opposition. S'infère une marginalité collective, celle d'un milieu défavorisé où la vie est rude, en marge de la ville, mais « au bord du chemin ». Aussi, les concepts de « bonheur » et d'« amour » laissent planer cette image d'une marge susceptible d'être habitable — c'est là une répétition de cette promesse de changement comme lieu discursif de la marginalité. Mais enfin, ce qui ressort de ce court texte, c'est le caractère « isolé » des lieux et des sujets mis en scène : la répétition de l'adjectif conjure la solitude, l'éloignement, l'écart. Comme Fé qui grandit dans son cocon, les sujets mentionnés vivent, tels des insulaires, loin des autres et de la *civilisation extérieure*.

À présent, pour ce qui est du récit de Mikael et du narrateur d'*Eux*, leur marginalité procède également d'oppositions spatiales. Pour le jeune moine, le texte joue sur les oppositions ville/campagne, dedans/dehors, ici/ailleurs. Aussi, parce que son histoire est celle d'une fugue, le territoire parcouru marque l'idée d'un excentrement, d'un déplacement. L'on peut en dire autant de cette victime d'intimidation qui a fini par se venger. Il passera de l'enfer de son école, à l'enfer de l'incarcération, à l'enfer de la réinsertion. Les espaces

d'enfermement se multiplient dans ce récit où même le corps constitue une prison. À tous ces « dedans » s'opposent des « dehors » qui se dérobent d'une étape à l'autre. Si des lignes de fuite signent leur existence, ce n'est que pour mieux se refermer devant le regard résigné de l'adolescent narré. Dans cet univers où les quelques refuges finissent toujours par se dérober, l'espace s'acharne à rappeler l'aliénation du paria. À n'en pas douter, la marge de Mikael et du narrateur d'*Eux* n'a pas la couleur tendre de celle de Fé.

2.2.2 La nature rapaillée

Outre les métaphores du cocon et de la coquille, on retrouve celles qui établissent une analogie entre la nature – un concept auquel l'on prête ici une compréhension vernaculaire qui inclut les vivants et les non-vivants non uniquement déterminés par l'homme – et la marginalisation des sujets narrés. Ces images servent dans bien des cas à illustrer la force tranquille et insoupçonnée couvant sous des apparences de fragilités, quand ce n'est pas l'inaltérabilité du temps – au bout du compte, tout ira bien.

Pour conjurer la marginalité de Mona, le texte fait appel à l'image d'une épinette qui aurait poussé sur de la roche. Narré par Mona, voici l'extrait où les deux sœurs discutent de ce conifère étrange qui se trouve près du lac où elles vont souvent :

Les autres arbres voulaient pas de lui, a dit Angélique. Il pouvait pas se défendre, c'était juste une petite graine d'arbre.

Alors tu sais ce qu'elle a fait, la petite graine d'arbre ? Elle s'est réfugiée sur la grosse pierre. S'est enfouie dans le tapis de mousse, a fait semblant de rien, s'est laissée pousser tranquillement. Les arbres autour passaient leur temps la tête en l'air, les oreilles dans le vent, sans apercevoir le fouet qui grandissait sur la pierre au-dessus d'eux. Un bon jour, taram ! un arbre se dressait solide sur son rocher. Plus moyen de le déloger. (CTC 30–1)

Le passage évoque une marginalité résiliente et le passage de l'enfance à l'âge adulte. Cette épinette est à l'image des deux sœurs qui, malgré un milieu carencé, parviennent à s'épanouir.

Quant au personnage de Wapush, lui aussi perçoit une ressemblance entre son apparence distordue et celle d'une épinette qui pousse non loin de chez lui (RBM 29). Or, plutôt que

de souffrir d'une telle similitude, l'enfant au bec-de-lièvre y puise du réconfort : tous les gens de son peuple connaissent et respectent cet arbre. Et même si « une grosse loupe grise a poussé sur son corps », l'adolescent admet que « ça ne l'empêche pas d'avoir l'air fière » (28). La ressemblance avec cet arbre le rassure donc dans son altérité.

Dans l'esprit de la narratrice de *Miss Pissenlit*, c'est le pissenlit qui fait l'objet d'une comparaison. Le mot évoque, comme l'énonce Manouane dès l'incipit, « des images de pyjama mouillé au petit matin, de drap jauni, de tache humide et humiliante » (22). Et tout comme le « pissenlit est la plante la plus détestée et la plus discréditée en Amérique du Nord [, sa famille] est la famille la plus impopulaire de Saint-Cunégonde-du-Cap-Perdu » – le village où habite l'héroïne (24). Évidemment, le lecteur sera amené à comprendre qu'à l'instar de ce mal aimé, Manouane possède des vertus insoupçonnées.

Dans *Une bougie à la main*, le récit introduit ce topo de la nature à travers un personnage fort particulier : un « zouf ». La grand-mère de l'héroïne, Sabe, cohabite avec une petite bête « pas plus haute qu'un chien », possédant « une certaine connaissance du langage » et perçue dans l'opinion publique comme « une sale plaie » (*Une bougie* 31-32). Cet étrange animal domestique (étrange dans notre perspective, mais pas dans celle des sujets humains qui habitent cet univers romanesque qui mélange le réalisme et la science-fiction), aurait aux dires des uns des pouvoirs de guérison (80) et des autres, la capacité de « transmettre des virus dangereux aux humains » (79). Lorsque Christina emménage chez Sabé, elle est immédiatement prise de dédain pour cet animal domestique. Or, au fil du temps, les deux apprennent à s'appivoiser, si bien que l'excipit en fait des amies (242). L'incorporation du Zouf à l'intrigue permet de développer le thème de la transformation, du mouvement vers soi, sur soi. Ce n'est que lorsque Christina se perd dans le regard de la bête apeurée, que lorsque tous ses sens sollicités par le désir d'appivoiser cette petite bête (242), que la jeune fille laisse tomber ses derniers préconçus. Dans cet élan vers l'animal, plus rien d'autre n'existe. Cette scène rappelle celle du *Petit prince* (Saint-Exupéry ch. XX1), notamment dans la thématique de l'appivoisement. Tout comme le Petit Prince, Christina cherche la compagnie des siens, s'interroge sur la manière d'arriver à « créer des liens » (Saint-Exupéry ch. XX1).

Le même type de mise en scène apparaît dans *Fé verte*, le second roman dans lequel le lecteur retrouve le personnage de Fé. La page couverture de ce récit séquentiel présente la silhouette d'une jeune fille qui tient entre ses bras un bébé faon. La biche, que Fé aperçoit une première fois au cours de son été en campagne, réapparaît un bref instant durant l'excipit. Sa vue entraîne cette réflexion de la narratrice :

Une minute il était là, une minute il n'y est plus, et je sais pas pourquoi, ça me fait penser à mon message de biscuit chinois. Vous ferez l'expérience de l'impermanence des choses. L'impermanence... Eh oui, c'est vrai, les choses arrivent, disparaissent, meurent, renaissent, c'est fou ! Les maisons tombent, les décors changent, les personnages de notre vie aussi. On déménage, on pense qu'on va mourir, pis finalement, on moure pas (ça se dit toujours pas, han ?)

La lumière, /les fleurs, /les lieux, /les gens, /l'amour,

Tout ça c'est beau et vivant parce que ça change tout le temps. Tout ça, c'est beau et vivant... parce que demain, ça n'existera plus. (*Fé verte* 205)

Le lecteur peut comprendre de cette image que malgré les difficultés qu'a traversées Fé, ou par extension celles qu'ont éprouvées son père, et le personnage de Valérie, celle que la narratrice a surnommée Fantôme et qui lui a révélé avoir voulu mourir en raison de son homosexualité, la vie continue. L'ostracisations, comme toutes choses, bonne ou mauvaise, fini par passer.

L'on conviendra, suite à cette démonstration, que ce type d'images, récurrentes dans les corpus, participent à la mise en scène d'une marginalité vitaliste, synonyme de force tranquille et de résurgence. Dans le chapitre *Habiter la marge*, l'on s'intéressera plus en profondeur à la fonction de la nature comme espace marginal.

2.2.3 Des territoires traversés

Le mouvement se fait parfois vecteur de marginalité puisque c'est dans le déplacement que le sujet fictif opère qu'il se distancie d'un centre normalisateur. Conscient de sa différence, Wapush, tout comme Fé, est habité par le désir de comprendre qui il est (RBM 29). Chez lui, cette quête se traduit par un départ : celui vers le bout du monde. La figure du coureur des bois est d'ailleurs au cœur de ce récit : incarnant l'appel de la liberté et des grands

espaces sauvages, le refus de l'immobilisme, de l'autorité et des conventions, l'aventurier (le nomade) serait-il encore dans l'imaginaire québécois l'idéaltype du parfait dissident ?⁴⁹ La citation placée en exergue, « je marche, donc je suis » est d'ailleurs significative d'une logique d'indétermination, une perspective absente du mode de pensées du personnage de Mikael. Ce dernier persiste à croire que le but dans la vie consiste à « atteindre un idéal ou à être meilleur que les autres », une vision qui ne basculera qu'en toute fin de récit (HK 185). Une fois de plus, la transformation est récupérée par le biais de la dimension spatiale : plutôt que de retourner à l'Ashram ou chez sa mère, le narrateur rejoint sa marraine en Abitibi. Ce départ signe la fin d'un régime d'opposition binaire et laisse deviner le début d'une nouvelle aventure. Aussi, parce la route n'est plus tracée, « il n'y a plus de voix, plus d'histoires, plus de fabrication » (195, dans l'excipit du récit). Pour le narrateur d'*Eux*, la comparaison négative débloque sur une lutte qui se présente également comme une fuite : une fuite devant l'autre, mais surtout une fuite en soi. La première voit notamment la victime fuir les lieux de l'école et trouver refuge dans un parc avoisinant (52–62), alors que la seconde le voit s'engouffrer dans les dédales obscurs de son esprit obsédé par un désir de vengeance (88). Dans le roman d'Anaïs Barbeau-Lavalette, *Je voudrais qu'on m'efface*, le mouvement permet, à plus d'une reprise, de mettre en relief la marginalité des personnages. C'est le cas notamment de cette scène où la jeune protagoniste est dépeinte se rendant en classe : « Dans le corridor, Roxanne marche à contre-courant. Comme dans la vie. Tout le monde avance vers sa classe, pressé dans le sens contraire » (*Je voudrais qu'on m'efface* 33). Ne pas faire comme les autres, ne pas aller dans le même sens que les autres, voilà bien une dimension qui permet à la marge de prendre forme.

Les questions d'espace et de marginalité sont nombreuses en ce qu'elles convoquent la solitude du sujet énonciateur et de ces autres qui traduisent l'étouffement ou encore l'inaltérabilité du temps. La marge appelle cette forme de rhétorique, ces espaces sur lesquels je reviendrai dans le chapitre sur la marge habitée. À cette spatialité succède à présent la question de la différence qui marginalise.

⁴⁹ Comme le signalent Gilles Thérien et Daniel Vaillancourt dans *La figure de l'indien* publié en 1988, c'est là un des traits de l'Indien imaginaire (opposant nomade et sédentaire).

2.3. Sur ce qui se voit et ne se voit pas

« Opérateur au niveau de l'espace, l'altérité se construit également par la description des *traits physiques, vestimentaires, langagiers et onomastiques* du personnage de l'Autre » (Paterson, *Figure*, 110, italique dans le texte). La marginalité, sans surprise, favorise les mêmes vecteurs. Si un trait distinctif génère une attention soutenue, ressentie par le sujet comme intrusive, et motivée par la perception d'un genre de déviance, alors devient lisible sa marginalité. L'on reconnaît ici la définition de « l'hypervisibilité », dans la perspective du moins communément admise parmi les chercheuses en études féministes⁵⁰. Dans cette logique de l'oppression, les marginaux narrés seraient donc « vus », vus plus que les autres, et « vus » surtout dans leur différence, dans leur étrangeté. Leur corps, comme une enveloppe venant les scinder de leur environnement, servirait à la fois de point de contact et de rupture, une idée que l'on retrouve aussi dans la théorie de la lecture de Gilles Thérien⁵¹ (« L'exercice » 34). En somme, l'identité est le lieu d'une possible dislocation sociale et la marginalité suppose une coexistence.

2.3.1 À corps défendant

À la lecture, les personnages de Mikael et du narrateur d'*Eux* ressortent comme des sujets poreux, percés par le regard des autres, constamment à l'affût de leurs jugements, ou pire, de leurs mauvais traitements. L'aspect physique du jeune moine, plus précisément sa couette de cheveux au sommet de son crâne rasé, amènera ses anciens amis à l'injurier puis à l'agresser en pleine rue (HK 62). Si l'apparence de Mikael à sa sortie de l'Ashram suffit à attirer l'opprobre, rien ne justifie la première agression du narrateur d'*Eux* — un fait confirmé dans *Lui* par son ancien bourreau (29). Si rien ne distinguait, au préalable, le futur martyr de service des autres élèves de son école, après cet événement tout bascule pour l'élève timide. Dès lors, tous peuvent l'identifier comme le rejet de l'école ; il est irréversiblement marqué : « J'étais humilié, honteux, seul, malheureux, et désormais,

⁵⁰ Pour une revue critique de la notion, voir l'essai de Katrina Bell McDonald.

⁵¹ À propos des préconstruits du sujet et de l'espace, Thérien écrit : « Dans chaque sujet, il n'y a ni fixité absolue, ni mobilité absolue. Le sujet est dans un contenant, son corps, qui est aussi en même temps un lieu, un espace, un territoire. Dans le cas du préconstruit de l'espace, le noyau fixe est constitué par le schéma spatial. Nous entendons par là tant l'image du corps que le territoire dans lequel est le sujet. Il nous semble que la symbiose entre les deux fait en sorte qu'il est difficile de les séparer l'un de l'autre sauf sur un plan très abstrait. La partie mobile sera la frontière, celle du sujet comme celle des autres » (*Exercice* 34).

j'avais une affiche invisible dans mon dos qui disait : Allez-y, écœurez-le, ce gars-là est là pour ça » (E 16). Une fois étiqueté, le corps du personnage marginal fonctionne comme un signal, un rappel constant de sa différence, de sa non-appartenance. Dès lors, on le reconnaît. De même, tous les habitants du village de Mikael le reconnaissent comme le jeune moine, avec ou sans toge, avec ou sans couette de cheveux. Bref, tous deux souffrent du regard des autres, leur identité étant le lieu de leur excentrement.

Dans *Le ciel tombe à côté*, la couleur de peau du personnage de Jon suffit à le démarquer du reste des élèves de la classe. La narratrice admet d'ailleurs que tous passent leur « temps à l'examiner du coin de l'œil » :

C'est plus fort que nous autres, sa couleur foncée, ses mains pâles à l'intérieur, ses cheveux, je sais pas, moi. Est-ce qu'ils attrapent des coups de soleil, les Noirs? Est-ce qu'ils se font piquer par les maringouins? On dirait pas. Pas de danger qu'on parle de ça. Pour une fois qu'on en un dans la classe, qui a pas l'air violent en plus. Il a l'air plutôt pissou. On s'imaginerait pas. Il doit se sentir mal, tout seul de sa sorte dans l'école. Il est chanceux, il rougit pas. Ou ça se voit pas, un des deux. Pourquoi il faut dire «Noirs» quand ils sont bruns, en fait ? Il faut surtout faire semblant qu'ils sont pas d'une autre couleur. Comment on se sent quand le monde fait semblant que t'es pas différent ? (CTC 33)

La perspective de Mona présente un unique mélange de questionnements empreints de curiosité naïve, de perspectives racistes calquées sur des discours entendus, et d'interrogations plus lucides comme cette dernière référence à une indifférence feinte. Il se dégage également de cette évaluation un reproche sur la bienséance qui régit la différence : la narratrice est tout à fait consciente qu'elle ne pourrait jamais poser ce genre de questions-là à personne, encore moins directement à Jon. Il ressort également une certaine empathie à l'égard de cet élève qui, comme elle, se retrouve isolé des autres. D'où d'ailleurs l'alliance qu'il se créera, sous l'influence de l'Oiseau, entre la narratrice et ce dernier.

Pour leur part, Mona et Fé ne présentent pas de traits physiques sur lesquels s'accroche leur marginalité. En revanche, l'apparence difforme de Wapush présente l'arsenal d'usage sur laquelle ériger la marginalité. Or, le texte ne laisse inférer rien de cet ordre. En fait, sa difformité paraît au contraire lui gagner faveur et vote de confiance, comme lorsqu'un

étranger débarque au village et décide de le prendre sous son aile (RBM 33–61). Un seul regard aura permis à ce visiteur d'évaluer la marginalité du jeune Innu. Un seul regard aura permis de le classer dans la catégorie des excentrés. Et c'est sur la base de cette différence que l'enfant a été désigné pour effectuer une tâche qui, dans les circonstances narrées, consistait à un privilège. La différence de Wapush aux yeux de l'étranger justifie « un traitement spécial », entraîne un surplus de respect. Et même si la marginalité du garçon, visible parce qu'inscrite à la surface même de son corps, organise et structure ses relations aux autres — et, dans une autre mesure, à son environnement — elle ne résulte pas en son exclusion. Le texte construit l'image non pas d'une victime de discrimination, mais bien d'un être épris de liberté et de grands espaces. Aussi, contrairement aux exemples de Mikael et du narrateur d'*Eux*, son apparence, son identité, ne donnent pas prétexte à son expatriation.

Sur ce point, je me permets de revenir sur le cas de Fé. Qu'elle marche à reculons (FMF 88), se découvre des pouvoirs de médium (184) ou écrive une oraison funèbre pour un pigeon (111), tout cela ne semble pas particulièrement choquer ceux qui l'entourent. Le seul trait physique qui la distingue est sa corpulence. Or, quoique la narratrice en veuille à sa grand-mère de lui reprocher constamment ses « quelques livres de graisse en trop » (19), elle est loin d'être blessée de ne pas correspondre à son idéal de minceur : à l'inverse, elle se rebelle en s'empiffrant comme un goinfre dès que l'occasion se présente (19–20). Autrement dit, elle utilise un préjudice à son avantage, ce que traduit parfaitement l'extrait suivant :

Moi, quand je mange, c'est parce que j'ai faim ; quand j'en reprends, c'est parce que c'est bon ; et quand j'en reprends une troisième fois chez les Aristos, c'est juste pour les faire chier. Ha, ha ! Mon petit plaisir secret est de défier du regard toute cette bande de coincés du derrière en trempant lentement et longuement une grosse tranche de pain beurrée dans le pot de crème fraîche qui accompagne le caviar. Ça les rend tous fous. Ils me dévisagent, dégoûtés et envieux. (FMF 20)

L'on peut juger rafraîchissant cette tournure narrative sur le thème des rondeurs. La plupart du temps dans les récits étudiés, être bien en chair ou trop maigre débloque sur une logique d'exclusion. C'est le cas notamment des personnages d'Ulysse et d'Ophélie, tous deux mal dans leur peau, lui dans son surplus de poids, elle dans sa maigreur (*Ophélie* 49). Et

contrairement au personnage de Fé qui n'a aucun problème avec ses formes, Ophélie a besoin du regard d'un autre, en l'occurrence d'Ulysse, pour arriver à aimer, apprivoiser son corps rachitique. Comme quoi une apparence distinctive n'est pas forcément le berceau de toute marginalité.

Enfin, un personnage peut chercher à signaler aux autres son appartenance à une catégorie marginale en modifiant son apparence de manière à signaler sa différence. Il s'agit alors d'une différence intentionnelle dont l'unique fonction est de signaler à la fois l'appartenance (à un groupe marginal) et la non-appartenance (à la norme). C'est ce que fait notamment le protagoniste d'*Eux* lorsqu'il décide de changer son apparence au retour des vacances estivales :

Du noir. Jeans noir, chandail noir, bottes noires. Je me suis vêtu en noir, comme pour faire le deuil de mon été, de la personne que j'étais vraiment, des bons moments. Du noir pour refléter celui que je broyais, pour être terne et neutraliser toutes les couleurs qui pourraient les attirer vers moi. Du noir pour m'endurcir, endurcir mon image, pour que plus jamais ma mère ne me regarde comme un petit garçon. (30)

L'intention est double : se faire oublier et faire oublier l'enfant sans défense. Pour la jeune victime, le stratagème échoue. Le déguisement ne trompe personne, ni lui, ni ses bourreaux.

Si la marginalité se loge dans l'excès ou l'insuffisance, elle s'érige également sur la surface de l'ambiguïté, du difficilement identifiable. Le personnage de la médium dans le récit de FÉMFé fournit ici exemple qui illustre tout à fait cet aspect. Lorsque, pour la première fois dans le récit, la narratrice se rend chez elle, elle décrit ainsi l'apparence de cette étrange intervenante :

On sonne, et malgré le boucan, madame Moera nous ouvre et nous fait signe d'entrer. Je dis « madame » pour être polie, et parce que c'est comme ça qu'on l'appelle, mais la vérité, c'est que j'ai aucune espèce d'idée si c'est un homme ou une femme. Elle est Noire, assez petite, cheveux crépus, courts, avec calvitie prononcée sur le dessus de la tête, joues et yeux trop maquillés, des longues jambes maigres, ventre gonflé, visage masculin et très ridé, presque centenaire, et des yeux globuleux avec le blanc jaunâtre. Elle ressemble beaucoup à une grenouille qui aurait mis des vêtements de femme d'un autre âge, en tissus pastel, des colliers de plastique et des souliers beiges compensés. (FMF 173)

L'apparence incongrue signe une originalité assumée qui se plaît dans les zones grises. Bisexualité, ethnicité, théâtralité, vieillesse, déformation, animalité, monstruosité : tout y est. La multiplication de ces vecteurs de marginalité donne lieu à un personnage qui oscille entre le burlesque et le carnavalesque. L'analogie avec l'amphibien nous ramène au conte de fée, et certes, madame Moera remplit à l'égard de l'héroïne la fonction de fée marraine – et ce dans les deux récits d'Amélie Dumoulin. Cette référence vient pour la peine enjoliver l'étrange médium en la couvrant d'une aura de bonté et de protection.

Dans son essai sur le sorcier Yaka, Devisch offre une perspective éclairante sur la fonction qu'exerce le corps dans l'expression de la marginalité.

Le corps humain est une source et un lieu de symbolisation de la marge et de sa transgression. En termes phénoménologiques, l'idée de la double nature de la marge, les Yaka la dérivent du corps vécu, de l'expérience de la double nature du corps. Sous l'angle de ses aspects spatiaux et temporels les Yaka considèrent le corps à la fois délimité par l'enveloppe charnelle (*nitu*) et comme lieu et source d'échange avec l'extérieur et avec les autres, échange qui est à la base de l'identité individuelle et sociale (*muutu*). Le corps nous délimite par notre peau physique et « sociale » (celle-ci étant constituée p.e. par l'habillement, la décoration, le sentiment de pudeur, etc.). Il nous offre une étendue propre dans l'espace et aussi dans le temps étant donné que le corps naît, se développe et meurt. En même temps, le corps est le moyen et le lieu qui nous donne accès à la présence de l'autre, c'est-à-dire qui nous situe dans un échange avec l'autre et le monde. (120–1)

Cette lecture du corps, qui rejoint en tout point celle de Thérien citée en introduction à la présente section, introduit une analogie qui vient enrichir notre analyse de l'excentrement fictif. La marge, au même titre que le corps, laisse voir une dualité qui fait d'elle à la fois un lieu de rencontre et de collusion. Cette dualité, relevée initialement dans les variations sombres et lumineuses, se multiplie en se diffractant, telles les rides concentriques formées par la pierre jetée dans l'eau. Là où donc se joue l'identité sociale et individuelle du sujet fictif marginalisé se tient le spectre d'un échange qui avilit et aliène et ceux qui s'en sortent le mieux ont la chance de rencontrer un regard charitable, généreux.

2.3.2 Le verbe déflaboxé

La marginalité de Mona et Fé transparait, plus que chez les autres narrateurs, dans leurs aspects langagiers. À l'instar des personnages de Réjean Ducharme, lesquels s'expriment certes en québécois, mais dans une poésie qui disloque le quotidien, Mona enfile métaphores et jeux de mots dans une langue aux accents indéniables, véritable caisse de résonance de sa vision atypique du monde. Étrange amalgame que celui de l'oralité et de la poésie, de ce registre de langue familier et cette musicalité poétique. La narratrice se présente au lecteur dans une authenticité signée par cette distance à la norme du langage écrit ; sa parole paraît d'autant plus vraie qu'elle est libérée de la contrainte grammaticale. Fait alors saillance cette propension à mettre en image ce qui couve sous les mots. Le récit débute par ailleurs sur un poème écrit de la main de la narratrice – poème qui est retourné raturé de « bêtises à l'encre rouge enragée » et annoté « 0 sur 10 » (CTC 17). À sa sœur qui lui demande pourquoi son enseignante n'a pas aimé son texte, Mona répondra : « Parce qu'elle déteste les vieux mots déflaboxés et pauvres comme nous autres » (52). La langue prend ici les inflexions mutilées d'une communauté « à côté ». Se tisse dans la marge de ce devoir raturé l'image d'une marginalité qui n'est ni confortable, ni nourrissante, mais plutôt qui aliène, pénalise et défait. Toutefois, ce qui permet au récit d'avancer, au-delà de cette histoire d'inceste dont les sœurs sont témoins, c'est la transformation potentielle de Mona, celle d'une marginalité héritée, en quelque chose d'autre : d'où ma persistance à voir dans la marginalité de Mona une marge non pas destructive, mais vitaliste.

Bref, l'oralité et la poésie portées par la voix de la narratrice contribuent à donner vie à cette jeune fille isolée qui semble vouée à croître dans un sol aride. En contrepartie, la stratégie narrative adoptée n'est pas absente de traces d'appropriation, de décalage et de dédoublement de la voix. Par moments, le stratagème se disloque, et l'on n'entend plus tout à fait Mona, mais bien Marie-France Hébert. Par exemple, lorsque les deux sœurs mettent la main sur un livre qui appartient à Jon — et qui se trouve en fait à être *Les contemplations* de Victor Hugo — l'instance narrative dévoile en ces mots ce qu'en pense véritablement la jeune narratrice :

Un livre de poèmes ! Des vrais. Je m'en doutais. Les pires. Des mots bien habillés. Des mots qui se tiennent par la main dans la page. Qui racontent pas d'histoires, parlent pas de

quelqu'un en particulier, ils se contentent de te tourner autour avec leurs sentiments. La première chose que tu sais, tu te retrouves tout nu au milieu de toi sans une histoire pour te couvrir, sans un seul personnage derrière lequel te cacher. (CTC 52–3)

Cette réflexion sur la poésie vient briser l'illusion référentielle : l'effet de réel s'en trouve momentanément suspendue, altérée. Comment une jeune fille, qui admet, elle-même, ne pas être une grande lectrice, pourrait être en mesure d'émettre ce point de vue ? Ici, parce que l'auteure a momentanément imposé à son héroïne sa propre perspective sur l'art poétique, il devient évident que ce n'est plus tout à fait Mona qui s'exprime, mais bien Marie-Francine Hébert. La jeune marginale sert, pour la peine, de porte-voix. Il ne suffit donc pas, pour comprendre la manière dont la marginalité est portée par la voix du personnage décentré, d'identifier les stratégies narratives mises de l'avant, mais surtout d'en évaluer la consistance. Quoi qu'il en soit, il s'agit, dans le cas de ce récit, d'un exemple qui démontre la précarité dans laquelle se retrouve toujours le sujet-personnage adolescent : créature d'un adulte distancé de ce territoire qu'est l'enfance, il semble condamné à une existence dédoublée, fracturée, fragmentaire. Ici, on peut se demander si le jeune lecteur s'arrêtera également à ce type d'incohérence, de discontinuité dans la fabrique du personnage. Pour ma part, je suis portée à croire qu'il est rarement dupe.

Quoique le discours de Fé ne sonne pas comme celui de Mona, il est tout autant oralisé, poétique, imagé. Sa voix transperce le texte de multiples façons (homélie, messages, texto, listes⁵²) et cette diversité apporte une profondeur au personnage. De plus, parce que de nombreux dialogues viennent rythmer le récit de son histoire d'amour, le discours direct se trouve privilégié. Lors de ces échanges, le lecteur découvre une Fé plus timide, qui s'exprime avec peu de mots, hésite. D'ailleurs, l'usage des points de suspension semble systématique dès qu'il s'agit de transcrire ses répliques. Le lecteur accède ainsi à une nouvelle version de l'héroïne. S'il n'en était que des monologues intérieurs, sa personnalité resterait plus opaque.

L'accent peut par ailleurs constituer un vecteur de marginalité. Mona, lorsqu'elle trace notamment le portrait de Jon, insiste sur la manière dont il s'exprime.

⁵² À la fois dans *FéMFé* et *Fé verte*, mais plus apparent dans *Fé verte*.

« Je suis une effrontée... ». Jon, lui, il est tellement poli, on s’imaginerait pas. Jamais un mot plus haut que l’autre. Il a un accent français en plus. On a l’impression de pas savoir parler à côté de lui. Même la prof se force. Son poème racontait un lever de lune. Un lever de lune; pour qui il se prend! Je savais même pas que ça existait. Lui, oui. Il sait tout. Il a zéro faute en dictée. C’est sûr, il passe son temps à lire. Il a pas le choix; les autres élèves le trouvent bizarre, lui parlent seulement s’ils sont obligés. (CTC 20)

Il ressort du jugement de la narratrice une lecture hyperbolique des traits du nouvel élève. L’emphase et la démesure sont portées par l’usage intensif d’adverbes modalisateurs tels que « tellement », « jamais », « tout » et « zéro ». Au Québec, l’accent français, tout comme l’accent anglais, présente un univers sémantique distinct, bien à lui, que ne partage donc pas aucun autre accent. La perspective de Mona offre une lecture qui s’accommode du concept d’insécurité linguistique de William Labov, concept qui renvoie au sentiment de ne pas bien parler, de ne pas posséder spontanément la manière prestigieuse d’utiliser la langue (Labov cité par Bouchard 7). Distance et proximité interviennent dans ce rapport à la langue, tracent des lignes de ruptures entre le bas et le haut, le colonisé et l’Européen, l’instruit et l’ignare. Dans cette classe d’élèves québécois, le nouveau venu est doublement marqué : il est l’enfant noir parmi les blancs, l’enfant français « en plus ». Cette mise en discours de la marginalité de Jon fournit ici un excellent exemple d’une marginalité qui se dessine sous le « signe + » (Vincent, « Nécessité », 77).

2.3.3 Au nom de la Rose, du lièvre et des autres oubliés

Tout nom peut contribuer derechef à signaler la marginalité d’un personnage. La « rosamoureuse » de *FéMFé* a pour sa part un nom qui en dit long. La *fata*, — incarnation de la destinée, ou du destin, *fatum* —, est inscrite dans la carte de ce personnage qui trouvera sa « magie », son don, notamment au contact du personnage d’une médium, Madame Moera, — qui rappelle de manière explicite la *moira*, soit le destin chez les Grecs. La narratrice à l’égard de son prénom confie tôt dans le roman :

C’est certain que mes parents devaient se croire vraiment hot de m’avoir appelée comme ça, Fé. Mais franchement, en tant que fille dodue et zéro gracieuse, j’ai pas toujours trouvé ça facile de vivre (depuis presque 15 ans) avec un nom qui fait penser, quand on l’entend, à une pitoune légère qui vole en pétant du brillant. Je ne sais pas... (FMF 11)

L'humour de la locutrice traduit une confiance et une joie de vie qui tranchent avec l'ironie et le sarcasme souvent de mise chez les marginalisés des romans étudiés. La métaphore du renversement convoque la résilience de l'héroïne qui refuse l'apitoiement.

Dans les cultures autochtones, le prénom n'est jamais accidentel ou arbitraire. Wapush, en awishnaabe, signifie « lièvre ». Né difforme, l'enfant qui porte ce nom est reconnu par les siens pour avoir la vitesse et l'agilité de l'animal. Tout comme pour Fé, le texte ne capitalise pas sur l'aspect péjoratif du prénom (bec de lièvre), mais bien sur ce qui signe une qualité.

Le narrateur d'*Eux* pose à l'égard de l'ononastisme marginal un cas singulier dans le corpus. Cette absence de désignation avait d'abord été associée au désir de l'auteur de désingulariser le sujet dans une visée didactique, une impression renforcée par les derniers énoncés du premier tome alors que le narrateur émet : « Je pourrais être votre frère, votre père, votre cousin, votre voisin, votre professeur. Vous m'avez peut-être déjà croisé dans la rue. Je suis peut-être assis à côté de vous. Je pourrais être toi » (E 107). Stratégie astucieuse qui traduit toutefois le refus de mettre en mots, de reconnaître, de voir. Cette identité refusée signale une marginalité qui annihile le sujet.

Le prénom Ophélie est pour sa part traversé d'un vaste champ sémantique. S'il est vrai qu'il s'agit d'une héroïne suicidaire associée à la folie et au féminin, l'imaginaire qu'elle déploie s'étend, comme le soutient notamment Elaine Showalter, bien au-delà de cette fragile figure shakespearienne.

Though she is neglected in criticism, Ophelia is probably the most frequently illustrated and cited of Shakespeare's heroines. Her visibility as a subject in literature, popular culture, and painting, from Redon who paints her drowning, to Bob Dylan, who places her on Desolation Row, to Cannon Mills, which has named a flowery sheet pattern after her, is in inverse relation to her invisibility in Shakespearean critical texts. (77)

La Ophélie du roman de Charlotte Gingras présente une personnalité retranchée et un intérêt marqué pour les arts visuels. Dans l'immeuble désaffecté où elle établit son atelier, elle dessine sur le mur « le corps d'une fille nue, la tête en bas, la bouche entrouverte, longs cheveux flottants » (*Ophélie* 37). Cette image reflète évidemment l'état d'âme de la jeune artiste constamment aux prises avec sa colère sombre, un aspect qui confirme cette analogie

avec la vase. Il y a quelque chose de l'ordre de l'enlèvement. Ce qui est d'autant plus intéressant dans le cas de notre Ophélie, c'est que ce prénom n'est pas le sien, mais constitue en fait un nom d'emprunt. La narratrice confie à sa locutrice, Jeanne, l'écrivaine qui lui a donné le cahier dans lequel elle écrit, porter ce nom en secret (15).

À ces prénoms, s'ajoutent les noms, mais surtout les sobriquets injurieux que se voient mériter pratiquement tous les exclus qui peuplent les récits étudiés. Comme le rappelle Anna Caiozzo dans *Monstres et imaginaire social*, « pour intégrer ou exclure, il faut distribuer, classer, opérer un partage » ; et c'est bien là ce que permet l'attribution de surnoms. Les qualificatifs qui visent à humilier sont les dispositifs qui les propulsent et maintiennent dans la marge. Le narrateur d'*Eux* confie, en regard de l'épisode qui l'a propulsé dans la marge : « À partir de ce moment-là, j'ai été étiqueté. Proie facile, loser, niaiseux, *nerd*, *jerk*, rejet, fif » (16). Ces injures proférées à répétition le maintiennent dans son statut de « disqualifié » (selon la théorie de la « disqualification »⁵³ sociale de Serge Paugam), ou encore de « désaffilié » (selon la théorie de la « désaffiliation »⁵⁴ sociale de Robert Castel). La sensibilité du jeune voisin de Mona n'est pas non plus épargnée. Dans la scène où tout le village est réuni autour de l'arbre duquel refuse de descendre l'Oiseau, l'arrivée d'une femme cause une nouvelle commotion : c'est la mère de Jon, « la mère de l'écœurant, du petit torrieux, du Nègre, de l'animal » (CTC 97). Il va sans dire que cette lecture ne nie aucunement la fonction surmoïque des surnoms, celle qui participe notamment à la structure du groupe qui les impose. Or, le fait est que, dans les récits étudiés, l'on ne retrouve nul sujet marginal qui, se voyant « baptisé » d'un surnom, devient la possession du groupe. En aucune circonstance le surnom n'assume la fonction de badge ou d'insigne ni n'atteste de l'appartenance ou de la reconnaissance d'un individu par une communauté.

Dans un autre ordre d'idées, ce ne sont pas tous les marginalisés du corpus qui se résignent aux étiquettes qu'ils se voient tôt ou tard attribuer. Quand Fé déménage en campagne (*Fé*

⁵³ Dans la perspective de Serge Paugam, « le concept de disqualification sociale renvoie au processus d'affaiblissement ou de rupture des liens de l'individu avec la société au sens de la perte de la protection et de la reconnaissance sociale. L'homme socialement disqualifié est à la fois vulnérable face à l'avenir et accablé par le poids du regard négatif qu'autrui porte sur lui » (Paugam 1).

⁵⁴ Robert Castel définit la désaffiliation comme « ce basculement dans un mode d'existence qui n'est structuré ni par un rapport continu au travail ni par l'inscription dans des formes stables de sociabilité » (Castel 20).

verte), elle se voit affublée du titre de « Gouine-Frite » après avoir embrassé sa copine devant tous les clients de la cantine où elle travaille (63). Gouine est une insulte au Québec et en France pour désigner une lesbienne. Le sobriquet méprisant ne vient toutefois pas perturber outre mesure l'esprit de cette citadine exilée. Mieux encore, elle dit adorer ce nom et l'utiliser « secrètement pour désigner » son lieu de torture (69). Ce n'est d'ailleurs pas le seul moment dans ce récit où un personnage marginal prouve qu'il est possible de contrer l'effet pervers d'une désignation imposée. Pain au chocolat, le jeune voisin que la narratrice garde occasionnellement, finit par confier son désir de ne plus se faire appeler par ce surnom qu'elle utilise pourtant de manière affectueuse. Avec la complicité de Fé et de son ami, Yan, l'enfant de huit ans se rebaptise « Wapi ». La narratrice confie alors : « C'est vrai, que je me dis, un jour, même si on a eu très mal, on est tanné d'être regardé comme un petit pain au chocolat brûlé et on a envie, comme les autres, d'être juste un petit garçon heureux » (FMF 66). Cette scène entre les trois amis introduit l'idée du renversement par la réappropriation.

Enfin, force est d'admettre que ce type de renversement ne se retrouve dans aucun des autres récits retenus pour cette étude ; les jeunes injuriés se courbent généralement sous l'insulte et souffrent en silence de leur excentrement.

2.3.4 Entre monstre et fantôme

L'incipit d'*Eux* procure une lecture de la mise en jeu du regard – regard que les autres portent sur le sujet marginalisé, mais aussi regard du marginalisé sur lui-même. Dans un monologue incisif au « je », le narrateur énonce, en parlant d'un groupe de filles de son école : « Leurs yeux te dévisagent, t'analysent et te jugent de ne pas être celui que tu devrais » (8). Ici, la métonymie vient appuyer cette importance du sens de la vue puisque ce sont les « yeux » qui « jugent ». On note au passage la stratégie narrative qui consiste à utiliser un pronom explétif, « tu », dans la visée d'interpeller le lecteur dans sa marginalité. En fait, ce que le narrateur partage, c'est sa lecture de la signification de cette attention qui n'est ni recherchée ni voulue. Il s'agit d'une interprétation, qui peut correspondre ou non aux intentions « réelles » de ces témoins oculaires ; ce qui importe, c'est la perception de celui qui est vu. Dans le cas présent, il s'agit d'un sentiment d'inadéquation : est sous-entendue l'idée d'un manquement à une obligation, d'une faute par rapport à une norme,

une attente. Si le narrateur perçoit leur regard, c'est qu'il les observe aussi ; il les regarde le regarder, puis infère une évaluation, un jugement.

En effet, il ne faudrait pas voir, dans ce jeu du regard, une posture unidirectionnelle : si le marginal est observé, lui aussi, retranché dans sa zone liminaire, se prend à étudier ceux qui l'entourent. Cette observation confirme l'idée voulant que dès l'instant où l'on est dans le regard sur/de l'animal, il y a toujours interchangeabilité et réciprocité. Ils sont en effet plusieurs, du haut de leur point de vue, à freiner la course du temps pour mieux faire sens de ce qui les entoure. C'est notamment le personnage de l'Oiseau, la sœur de la narratrice du *Ciel tombe à côté* qui, du haut des arbres, aime à écornifler les voisins (38). Mais nul autre personnage marginalisé n'exprime le sentiment d'être vu comme le fait Mikael dans *Hare Krishna*. Le récit débute alors qu'il feint de dormir sur la banquette arrière de la voiture. À l'avant, sa tante et sa mère parlent de lui. Alors qu'elles commentent sa nouvelle coupe de cheveux, le narrateur enchaîne dans un monologue intérieur : « Je devine que ma mère se retourne. Elle ne répond pas. Elle doit avoir une expression de dégoût, de découragement, d'impuissance. Mes cheveux avaient toujours été pour elle une source de fierté, un lien qui nous unissait » (9). Mikael voit sans voir : il s'imagine les deux femmes le regarder, suppose leur désapprobation, ou plutôt l'infère. Bref, tous ces personnages marginaux scrutent autant qu'ils sont vus ; des seuils de la marge qu'ils habitent, ils plongent leur regard sur ceux qui évoluent dans les sphères desquelles ils sont purgés ou d'où ils se sont volontairement extirpés. La réitération de ce type de scène dans la poétique de la marge rappelle la philosophie existentialiste de Jean-Paul Sartre selon laquelle l'autre

est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi. Dans ces conditions, la découverte de mon intimité me découvre en même temps l'autre, comme une liberté posée en face de moi, qui ne pense, et qui ne veut que pour ou contre moi. Ainsi, découvrons-nous tout de suite un monde que nous appellerons l'intersubjectivité, et c'est dans ce monde que l'homme décide ce qu'il est et ce que sont les autres. (Sartre 10)

Pour ce qui est des personnages marginaux, la manière dont est vécue l'emprise du regard des autres dépend forcément de la nature féconde ou sombre de la marge dans laquelle ils évoluent.

Lorsqu'en début de récit, le narrateur de *La chute de Sparte* dépeint la foule bigarrée qui s'entasse devant la polyvalente Gaston-Miron, il le fait de manière telle que la marge se cristallise en une courtepointe de styles et d'attitudes, un tableau qu'il conclut sur ce ton sentencieux : « Et parce que la vie n'est pas une pub de Coke, il y a cette majorité de jeunes sans style défini, hybrides, inclassables » (15–17). Dans la perspective de Steeve, l'hybridité autant que l'absence de signes distinctifs tombent sous la gouverne du majoritaire, de l'ordinaire. L'inclassable s'efface, disparaît sous le couvert réconfortant de son anonymat. Cette idée de l'indétermination rappelle Fé : la jeune fille est ce mélange inqualifiable de naïveté, d'assertion et de fabulation. À l'école, elle n'appartient à aucun groupe spécifique. Tel un électron libre, elle évolue dans son univers sans chercher à se conformer à un modèle en place. L'on peut dire que dans son illisibilité, ce personnage rappelle celui de Mona.

Ceci m'amène à interroger qui, dans cette « esplanade » (15), se plie aux normes en place — et qui les transgresse ? Où se trouve la conformité dans cette cour d'école ? Est-ce que les jeunes facilement identifiables à un groupe d'appartenance se plient davantage à un modèle que ceux qui refusent d'adhérer à un code (vestimentaire, culturel, axiologique) spécifique ? Si ce qui motive ces derniers se résume à un désir de se fondre dans la masse, alors certes, la logique à l'œuvre dans cette horde humaine en est une de conformité. Les véritables anticonformistes dans l'histoire racontée par Steeve ne sont ni les « gothiques » (15), ni les « rappeurs » (*La chute de Sparte* 15–16), ni les « skateux » (17), ni les « néo-hippies » (17), mais bien ceux refoulés à la « porte des rejets », soit l'entrée des « nerds, des gros, des maigres, des laids et des fifs. (...) Un agglomérat de solitudes. Une sorte de cour des miracles de Gaston-Miron » (65). La référence à ce dernier espace appelle une autre image, celle de cet agglomérat de miséreux dépeint par Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris* :

C'était une vaste place, irrégulière pavée, comme toutes les place de Paris alors. Des feux, autour desquels fourmillaient des groupes étranges, y brillaient çà et là. Tout cela allait, venait, criait. On entendait des rires aigus, des vagissements d'enfants, des voix de femmes. Les mains, les têtes de cette foule, noires sur le fond lumineux, y découpaient mille gestes bizarres. Par moments, sur le sol, où tremblait la clarté des feux, mêlée à de grandes ombres indéfinies, on pouvait voir passer un chien qui ressemblait à un homme. Les limites des races

et des espèces semblaient s'effacer dans cette cité comme dans un pandémonium. Hommes, femmes, bêtes, sexe, santé, maladie, tout semblait être en commun parmi ce peuple, tout allait ensemble, mêlé, confondu, superposé ; chacun y participait de tout. (65)

Les exclus de Gaston-Miron sont, à l'instar de cette foule bigarrée, un amas de laissés-pour-compte. Et parce qu'ils sont, tels les déchets, entassés derrière le bâtiment, ils ne font pas partie de la première description de l'école du narrateur (pp. 15–18). Si « l'esplanade » (devant l'école) et « la porte des rejets » (derrière l'école) extériorisent tous deux une hétérogénéité sociale, il s'agit toutefois d'une hétérogénéité bien différente : tandis que la première est acceptée, ouverte, célébrée, la seconde caractérise le bannissement, la désinsertion, la ségrégation. Vraisemblablement, certains marginaux se trouvent à être invisibles.

C'est d'ailleurs là une caractéristique établie par François Paré lorsqu'il énonce que la « minorisation naît de l'indiscriminé, de l'indifférence exacerbée » (*Théories* 39). Selon l'auteur, souffrir d'une différence correspond à « une forme pathologique de discrimination » (39) ; d'autres formes de marginalisation « mènent plutôt à une pauvreté absolue de la désignation, une invisibilité de l'être » (38). Cette désignation entravée se retrouve dans l'anonymat du narrateur d'*Eux*. La jeune victime est sans nom. Les textes étudiés révèlent la mise en jeu de ces deux types d'exclusion.

Le marginal narré, lorsque qu'il est incapable de vivre pleinement son décentrement, se retrouve coincé dans un entre-deux qui n'a rien de confortable ni d'enviable, un véritable *no man's land* où il lui est simplement impossible *d'être*. Alors que son hyper-visibilité fait de lui un étranger, elle vient d'un même élan amputer son cercle social, le vider partiellement ou entièrement de sa substance. Et tout en étant confronté aux regards qui s'acharnent sur sa différence, ce dernier exprime ressentir deux impressions en apparence contradictoires, soit l'impression de passer inaperçu et celle de ne pas être vu pour ce qu'il est vraiment. C'est là le paradoxe du métissé que Gloria Anzaldúa illustre à l'aide de la métaphore du visage indien : « I am visible—see this Indian face—yet I am invisible. I both blind them with my beak nose and am their blind spot » (108). Aussi, à partir du moment où l'étrangeté (*alienness*) d'un sujet narré est la seule chose qui est vue, le risque que celui-ci soit délesté de son humanité est grand. Il prend alors la figure du monstre dans son rapport aux autres, dans la violence qu'il subit, dans l'aliénation qu'on lui impose. Concurrément, il perd

son épaisseur individuelle lorsqu'il devient, à l'image du fantôme, invisible, transparent. Ce jeu du visible et de l'invisible entraîne la fabrication des figures du fantôme et du monstre lesquelles, tout en étant construites à partir du champ lexical, demeurent essentiellement le fruit de la manière dont sont décrites les dynamiques sociales à l'œuvre dans la vie de ces personnages.

Quelques précisions s'imposent en regard de ces deux figures. D'abord, le fantôme dont il est question ici s'appuie sur la notion de « living ghost » d'Esther Pereren, dont les caractéristiques dominantes sont : « *their lack of social visibility, unobtrusiveness, enigmatic abilities or uncertain status between life and death*⁵⁵ » (5). Dans les récits étudiés, cette image du fantôme émerge dès que le marginalisé ressort à la lecture comme un être que les autres ne voient pas, ou encore un être condamné à une demi-vie, une vie de mort-vivant, une vie privée de tout ce qui en fait une vie pleine.

Pour ce qui est de la figure du monstre, il faut, elle aussi, la comprendre dans le sens de monstre humain. La notion de *monstrum* constitue, dans la philosophie occidentale, un objet d'étude particulièrement prisé : d'Aristote à Michel Foucault, monstruosité et altérité ont répétitivement été pensées de concert, un argument notamment repris et défendu par Filippo Del Luchesse :

Monstrosity does not simply offer the line or the margin as the site of conflict, difference, or what remains unknown (...); it entails a reflection upon the role played by alterity and otherness in the grounding or emergence of identity. In other words, it draws our attention to the role played by marginality, and otherness of various kinds, in the definition, conception, and understanding of identity during the early modern period and beyond. (2)

Les marginalisés des romans étudiés revêtent la figure du monstre lorsqu'ils se retrouvent à être persécutés en raison de leurs différences : l'acharnement que les autres mettent à les poursuivre, les humilier, les maltraiter — à leur rendre la vie infernale — prête vie à la métaphore du monstrueux, du grotesque. Paradoxalement, cet acharnement n'est pas exempt d'un sentiment d'attrait. Sur le sujet, Jean Foucart énonce :

⁵⁵ C'est moi qui souligne ici.

Le monstre, en effet, est l'autre qui nous dérange, nous pose des problèmes et nous met en question, enfin harcèle notre quiétude et exacerbe nos fantasmes. Souvent, le monstre attire, fascine et dégoûte à la fois ; en partie, sa fascination naît d'un attrait pour l'angoisse et l'abjection. (Foucart 47)

Le narrateur d'*Eux* et le personnage de Mikael provoquent une telle fascination autour d'eux. Enfin, tout comme pour la figure du fantôme, la monstruosité d'un sujet débloque sur la notion frontière : le monstre, comme l'explique Foucart, « symbolise la remise en cause de la frontière qui sépare les hommes des animaux, les hommes de la divinité, la vie de la mort comme horizon, le permis de l'interdit, le normal de l'anormal... » (53). Pour cette raison, cette figure convoque, tout comme la marginalité, une réflexion sur la liminalité, l'identité, le vivre ensemble.

D'ailleurs, il est significatif à cet égard que, dans leur fond sémantique, les termes « monstre » et « fantôme » partagent une connexion avec le verbe hanter. Le fantôme hante plus qu'il n'habite les lieux qu'il fréquente, tout comme le monstre hante l'esprit de ceux qui ont le malheur de vivre dans sa proximité. Aussi, par définition, la hantise est un processus qui, tout comme la marginalisation, se rattache à un lieu. Claire Pagès propose, dans son article sur la hantise pulsionnelle, une analyse freudienne du concept de la hantise en s'intéressant aux notions de retour du refoulé et de répétition. Elle avance notamment que « l'inquiétant est engendré par une forme de hantise qui tient à la prévalence d'une figure de dédoublement et à la perception d'une forme de répétition subie et sans production de différence » (5). Le double tient dans le cas des marginalisés devenus monstres et fantômes au fait qu'il demeure impossible, pour ceux qui les regardent, de ne pas se reconnaître en partie à travers eux : ils constituent une version potentielle d'eux-mêmes, et cette mêmeté se révèle gênante, obsédante. Si l'on revient à eux, vers eux, c'est que l'attrait qu'ils exercent auprès des témoins passifs de leur écart, de leur décalage, réside dans le rappel qu'ils constituent : rappel que leur apparence discordante demeure malgré toute familière, rappel que la frontière se veut bien mince, que le basculement n'est pas toujours inévitable.

Dans le triptyque de Patrick Isabelle, l'adolescent torturé finit par croire qu'il est ce monstre que l'on a fait de lui. Il énonce à cet effet : « Maman, les gens me fuient, ils me regardent comme si j'étais un *freak*, et merde, peut-être que j'en suis un » (E 44-5). Or,

durant toutes ces années de sévices répétés, pas un seul allié ne vient à sa rescousse : nul ne semble percevoir de l'acharnement que l'on met à le détruire — nul ne le *voit* dans son malheur, ni adulte ni autre élève de l'école ne vient à sa rescousse. Dans les espaces qu'il hante plus qu'il n'habite, il se déplace tel un fantôme — sans bruit, de peur d'attirer l'attention de ses tortionnaires. Pour la majorité silencieuse, complice de ses supplices, il est inexistant. Une scène dramatique traduit particulièrement bien la manière dont s'articulent ces deux figures et c'est celle où, après s'être fait voler ses vêtements dans le vestiaire du gymnase, ce dernier rentre chez lui à moitié nu dans la neige et le froid. Gelé, drogué, traumatisé, il soupe avec ses parents qui, horrifiés par « la violence et la souffrance en direct à l'écran » (E 50), ne remarquent aucunement l'état de leur propre fils. Après cet épisode, il retourne en classe « en zombie, en mort-vivant errant par automatisme » (46). Ici, l'image du cadavre revenu à la vie tient à la fois de ces deux figures. Enfin, la dernière agression narrée finit par modeler son apparence physique à celle qu'on lui a projetée durant toutes ces années. Le narrateur d'écrire :

Ma mère m'avait fait faire une prothèse dentaire pour remplacer les dents que j'avais perdues, mais je ne l'avais pas encore. Quand j'ouvrais la bouche, j'avais l'air mort, en putréfaction. Le miroir, pour une fois, me renvoyait exactement l'image de ce que je ressentais de l'intérieur. (86–7)

Il en sera venu à se détester lui-même, à se conformer à cette image déformée qu'on lui servait en permanence. Enfin, le dénouement d'*Eux* laisse planer le doute quant à la suite des événements : le narrateur s'est-il enlevé la vie ? Si tel est le cas, alors tout son témoignage serait une prosopopée, c'est-à-dire le témoignage d'un fantôme. Il faut lire *Nous* pour apprendre qu'il n'en est rien, que le narrateur a survécu, et qu'il se retrouve en prison.

Ce drame d'intimidation se révèle d'une extrême cruauté. Or, l'on pourrait reproduire une analyse similaire à partir de l'étude de plus d'un des récits étudiés. Dans *Garçon manqué*, et *Hare Krishna*, il est possible de repérer la réitération des deux mêmes figures : le monstrueux du personnage marginalisé fait aussi de lui un sujet qu'on évite, qu'on ignore. Dans ce jeu sur le perceptible et l'imperceptible, c'est le surcodage de ce qui relève de la différence qui engloutit l'individu, l'humanité du sujet excentré — dans le sens de ce qui fait de lui un être humain, un semblable. Figures de la disparition, le monstre et le fantôme

mettent en relief les tensions à l'œuvre entre le pluriel et le singulier, entre l'homogène et l'hétérogène, entre la norme et l'exception.

Dans un même ordre d'idées, la figure du monstre émerge dès que sont mises en scène les populations démunies. Dans les récits de science-fiction *Feu* et *La vraie vie*, on entasse les laissés-pour-compte à l'intérieur de murs desquels ils ne peuvent sortir : la société, en quelque sorte, se purge de ses monstres. Le narrateur de *La vraie vie*, J.-F., observe à propos de ces derniers : « À partir du moment où on vous donnait le statut de citoyen neutre, qui était un synonyme de désœuvré, personne ne s'intéressait à vous. Vous deveniez invisible » (72). Dans le récit *Feu*, les Rats constituent « une multitude invisible, impossible à dénombrer », qui vit « dans les sous-sols » et mène « une existence de nomade dans la cité » (87). Ce sont des « insoumis », des « indésirables », des « immigrants illégaux, réfugiés, misérables en provenance d'ailleurs » (19), des « orphelins », des « criminels » : bref, « tous ceux que la Cité consume et rejette à ses frontières » (16–17). À l'instar du rongeur dont ils empruntent le nom, symbole de la maladie et de la mort, ils provoquent la peur, la répugnance, le rejet.

D'autres lignes de partage apparaissent à la lecture lorsque dans le récit, il est question pour Fé d'accompagner son père dans sa tournée nocturne de câblage. Ce soir-là, tous deux se retrouvent dans « un coin pauvre, super pauvre de la ville » :

Pour la première fois, il insiste pour que je descende du camion avec lui parce qu'il veut pas me laisser toute seule pendant qu'il fait son piratage de câble. J'entre avec lui dans un appartement décrépit, fait sur le long. À l'intérieur, la lumière est trop forte et ça sent le *butch* de cigarette et la pisse de chat. Il y a tellement de choses partout qu'on sait plus où marcher : matériel électronique désuet, jouets pétés, vêtements pêle-mêle, meubles éclopés, matériel sportif sale, même un vieux Ski-Doo, tout ça empilé le long des murs, parfois jusqu'au plafond. Je me dis qu'il faut manquer de tout pour avoir besoin de vivre parmi tant de choses.

J'entends, au bout du corridor, des enfants qui jouent dans le bain et des adultes qui parlent dans la cuisine. Une petite dame maigre et frêle, teint vert et cheveux cassis, passe devant moi, et me met un verre de jus rouge dans les mains, sans rien me dire, et repart faire sa besogne dans la pièce du fond. Je sirote mon punch aux fruits chimique, debout, pendant que papa s'active autour de la télé.

Un chat passe, puis deux, puis trois. Un quatrième sort de derrière une pile de chaises longues rouillées, avec de la bouffe dans la gueule. La fumée de cigarette s'accumule au bout du corridor et crée une sorte de fantôme en suspension. Sur la table du salon, il y a une montagne d'assiettes sales avec de la nourriture collée dessus. (FMF 91)

Il ressort de cette description une image d'un désordre abject où la puanteur des hommes se mêle à celle des bêtes. La forme spectrale des habitants des lieux – « maigre » ; « teint vert » ; « frêle », « cheveux cassis » – contribue à l'aspect sinistre de l'appartement. Or, ce tableau que dépeint la jeune fille subit une correction lorsqu'ayant quitté les lieux, le père de cette dernière lui assure que ces enfants ne sont pas à plaindre :

C'est pas notre vie, mais c'est pas une vie de merde non plus. Les enfants prennent leur bain, y'a quelqu'un qui veille sur eux, y'a d'la bouffe dans le frigo... (...) Et y'a du chauffage dans la maison. Non, je te jure, Fé, qu'eux, y vont bien... Comparés à d'autres, y vont super bien, O. K. ? (92)

L'abject, que traduisent la saleté, l'obscurité, la maladie, est une notion qui, comme la monstruosité, constitue « un pôle d'appel et de répulsion » (Kristeva, *Pouvoirs*, 10). Créatures de la nuit, les laissés-pour-compte du récit de *Feu* sont dépeints tels des ombres, des cadavres ambulants hantant les bas-fonds d'une Cité aux allures post-apocalyptiques. Et, à travers les mises en scène de leur univers, ce qui devient perceptible, c'est la monstruosité, l'insolite, l'inconnu, et non pas le pauvre, le misérable, le famélique. Comme de quoi la marginalité est, comme le soutient Yves Barel, un écran qui cache autant que projette :

Le marginal est un être qui est perçu comme se mettant « hors système » du fait d'une « inadaptation » quelconque : il est aux confins, à la périphérie, au-delà de la ligne d'horizon sociale, posé dans une distance et un éloignement qui gênent le regard, car on ne voit vraiment que ce qui est, dans une certaine mesure, familier, et non ce qui est étrange et étranger, ce qu'il est difficile de ramener à une norme connue. Ce qui est vu, c'est l'étrangeté de l'être, non l'être lui-même. (36)

Barel parle d'une distance « qui gêne le regard » : qui torture (*gehine*), qui entraîne en enfer (*géhénne*) celui qu'on ne reconnaît plus comme un semblable, celui dont la marginalité, l'étrangeté, voile l'humanité. Faut-il alors se surprendre que cette figure du monstre, qui se

déploie à travers la mise en scène d'actes de violence, provoque de fortes réactions physiques de dédain et d'abjection ? On s'en prend au corps, à cette membrane de contact, lieu de la différence et du refus des codes.

Que ces deux figures s'inscrivent dans les textes où la marge est dépeinte comme un espace de destruction n'a pas de quoi surprendre. À elles seules, elles portent la question du vivre ensemble et du rapport à l'autre. Chez Julia Kristeva, le monstrueux et l'altérité sont pensés dans une même enclave conceptuelle (*Étrangers à nous-mêmes*). Pour ma part, je suis tentée d'y voir les traces de mécanismes de contrôle social pour gérer la différence, mécanismes à l'œuvre dans le réel, et repris, inconsciemment ou non, dans la fiction.

Dans son essai sur le sorcier et le devin Yaka, Devisch tente de démontrer en quoi ces figures, à travers des gestes de transgressions, explorent les vertus de la marge. Dans ce contexte culturel, la violence infligée au corps des marginaux peut être expliquée à la lumière de l'analogie du piège de chasse telle que développée par Devisch. L'anthropologue observe que tout « effacement d'une frontière culturelle » ou « désagrégation d'une division sociale par l'effet de la transgression » provoque la résurgence de « signifiants flottants » (126).

Dans ces franges du trouble sémantique, dans cette percée au-delà de la marge du licite, ou du nommable et du codifiable, dans cette liminalité surgissante, c'est le corps et ses registres sensoriels qui opèrent le passage de l'expérience d'ordre physiologique et sensible à son expression symbolique et vice-versa. C'est le corps sensoriel qui transfère l'expérience d'un registre sensible vers un autre, qui des messages auditifs en sensation olfactives, ou images visuelles. C'est le corps qui subit, soit un effet de plaisir, de renforcement vital, soit de déplaisir ou d'horreur. Nous voilà confronté au corps comme échangeur des codes surgissant à la marge entre la négativité et la positivité, entre la perte et le renouveau. Les Yaka traduisent cette qualité captatrice, transformatrice ou libératrice de la marge en recourant à la métaphore du piège de chasse : le piège capture l'animal dont la mort est pourvoyeuse de nourriture, donc d'énergie humaine, de *m-mooyi*. C'est en fait reconnaître que le manque d'être, la perte peut être une source d'être, de sens, de croissance. (126)

Partant de cette lecture, l'on pourrait avancer que la violence que subissent les marginaux découle d'une modification de sens, de codes. Le fait que l'on voit mal comment la violence que subissent ces marginaux pourrait présenter le potentiel d'aboutir sur une

transformation positive ne diminue en rien l'intérêt de ce premier élément de la thèse de Devisch. Il reste que la question du corps est inséparable de celle du monstre, un argument que défend notamment Foucart :

Dans toute figure de la monstruosité, le corps est présent en tant qu'image ou représentation, soit au titre de la réalité monstrueuse même (le corps difforme, monstrueux de la femme-tronc, des sœurs siamoises, de l'homme léopard, de l'hydrocéphale ou du gigantisme), soit au titre du fantôme, du mythe, du rêve (cyclope, loup-garou, vampire, Frankenstein, etc.).
(47)

Qu'il s'agisse de marginalité monstrueuse ou de monstruosité marginale, l'une ou l'autre a besoin, pour exister, d'une paroi extérieure sur laquelle se poser. Dans le cas des Rats qui peuplent les bas-fonds desquels tente d'échapper le narrateur de *Feu*, l'on peut y voir un croisement entre la réalité et le fantôme. Le corps de Wapush, aux yeux des membres du clan qui l'ont secouru, est monstrueux. Lorsqu'il finit par se révéler à eux, tous « sont étonnés », croient voir « une apparition, un fantôme ou même un monstre » (RBM 113).
Le narrateur de confier :

Je suis certainement surprenant à voir : ma bosse ronde, toute nue, qui a poussé comme une excroissance au milieu de mes épaules, mon bec-de-lièvre proéminent, mes dents entrecroisées, mes bras et mes jambes maigres, démesurés, mes cicatrices galeuses qui déchirent ma figure, me lacèrent le ventre et la cuisse. Je suis certainement un revenant, u personnage qui à la fois intrigue et fait peur. (RBM 113)

Le champ lexical de l'anormalité traverse ce portrait vif du voyageur. D'ailleurs, sa nudité ne préserve aucun détail des regards intrigués de ces hôtes et ajoute à l'incongruité de la scène. Celui que la destinée a marqué sous le signe de la faim est dépeint dans la défectuosité de sa bouche, l'orifice sur lequel l'on peut rattacher les nombreuses hypothèses et constatations de la psychanalyse freudienne et lacanienne. Source de plaisir, mais aussi de cannibalisme, la bouche de Wapush, aux yeux « des mangeurs de viande crue »⁵⁶, ne peut qu'être source d'étonnement. Tout est démesure chez l'Innu : sa maigreur, sa longueur, ses blessures. La monstruosité, comme le dit Foucart,

⁵⁶ Sur l'étymologie de « Esquimau » et sa signification péjorative et erronée de « mangeur de viande crue », voir l'essai de José Mailhot. L'auteur précise notamment que ce « prétendu sens » est « en réalité une

c'est avant tout le corps en tant que forme monstrueuse, insolite, terrifiante ou inédite. S'il est vrai que la monstruosité se signale par un excès, une profusion de formes surajoutées, des excroissances, des appendices grotesques ou alors, à l'inverse, par des manques caricaturaux, des pertes stupéfiantes, des défauts singuliers, il est vrai aussi que la monstruosité, c'est l'écart, la petite différence significative (par exemple, les doigts chez les « envahisseurs ») qui peut s'élargir en béance, puis en abîme, où l'alchimie des formes ne connaît plus de limites. En ce sens, la monstruosité, c'est le dépassement boulimique des limites formelles ou normatives. Par définition, le monstre n'a pas de limite. (48)

Le monstre n'a pas de limite, et dans l'extrait cité, Wapush non plus n'en a pas. Il n'est plus l'étranger venu de loin, mais bien cette figure cauchemardesque de laquelle naissent les légendes. D'ailleurs, il surgit littéralement de sa couche, là où, depuis son sauvetage, les femmes le gardaient hors de la vue des hommes et de l'activité quotidienne de l'abri de glace.

Dans un autre ordre d'idées, les livres viennent peupler la solitude de plusieurs de ces personnages en marge. C'est le cas notamment de Jon, qui selon Mona, « passe son temps à lire » simplement parce qu'il « n'a pas le choix : les autres élèves le trouvent bizarre, lui parlent seulement quand ils sont obligés » (CTC 20) ; du narrateur d'*Eux*, qui vit « par procuration dans les livres », ses « véritables amis, ceux qui ne le jugeaient jamais » (E 27,53) ; de Steeve, le narrateur de la *Chute de Sparte* ; de l'Oiseau, qui devine plus qu'elle ne lit le livre qui lui a donné Jon et d'Ulysse, qui voyage, le nez plongé dans des atlas (*Ophélie* 137). Lorsque le narrateur d'*Eux* est incarcéré, les livres que son père lui amène régulièrement constitue sa seule évasion. Lorsqu'il se met aussi à écrire, il confie :

J'avais toujours lu énormément. Avant mon arrivée en enfer je dévorais les livres à une vitesse hallucinante. Les mots m'apaisaient. Une chose indéfinissable se produisait quand je m'immergeais dans la fiction. Je me sentais intouchable en m'ancrant dans l'imaginaire. Chaque page devenait pour moi un lieu où la réalité n'existait pas. Une échappatoire

invention dont l'origine n'est pas retraceable mais qui, colportée depuis des siècles par des historiens, des locuteurs algonquiens, des anthropologues, des linguistes, s'est répandue dans l'opinion publique avec un succès étonnant le jour où elle fut prise à leur compte par les Esquimaux eux-mêmes pour des motifs politiques x (59-60). Aussi, tandis que « le concept de « mangeurs de viande crue » appliqué aux Inuit n'a [...] de support linguistique que dans une ère restreinte aux Algonquins et aux Ojibwas », le sens de « esquimau » serait « parlant la langue d'une terre étrangère » (64).

salvatrice qui avait beaucoup meublé mes nuits, à un moment de ma vie où tout me semblait sans intérêt. J'avais toujours lu énormément... mais je n'aurais jamais cru qu'écrire me défoulerait autant. (N 45)

Pour ce jeune délinquant, tout comme pour les autres exilés du centre, la fiction vient palier à l'absence, combler le manque et la perte. Comme l'écriture ou les pratiques esthétiques, la lecture demeure pour ces exclus une procédure de sublimation. Véritables sorties hors de la frontière des groupes, ils constituent, en somme, l'ultime refuge pour les monstres et les fantômes.

Faire des marginaux des monstres, les forcer à vivre tels des fantômes, revient, en quelque sorte, à des actes, gestes, qui permettent au groupe dominant de cadastrer la différence pour mieux la gérer. Pas tous les marginaux sont condamnés à l'abject, à la violence, à une vie de mort-vivant : qu'est-ce qui fait que certains le sont, et pas d'autres ? Trinh T. Minh-ha développe l'argument que toute différence peut être supervisée, c'est donc dire récupérée, neutralisée et dépolitisée⁵⁷ (52). Il serait donc impossible d'échapper au contrôle, de glisser entre les filets mis en place. Et si la grande majorité de ces sujets narrés dont la marginalité ne semble pas conduire à l'opprobre était simplement constituée de représentants de cette marge domptée, acceptée et acceptable ? La réitération de ces figures, tout autant que leur absence, soulève ce type de questionnement, lequel permet d'aller au-delà du simple constat descriptif.

Conclusion

La marginalité narrée se déploie sur un jugement différentiel ; tandis que d'un binarisme rigide découle une représentation plus sombre de la figure du marginal, une logique d'opposition indéterminée convoque une mise en scène plus positive.

Pour leur part, les habitants de la marge sombre se présentent à la lecture comme des sujets au sentiment d'identité fragmentée. On retrouve dans leur discours, dans leur représentation, comme une impossibilité de se structurer en « une » identité entière, capable de se tenir ensemble. Il y a à bien des égards une perception de dispersion et d'inéquation entre l'extérieur, la surface de contact, et l'intérieur, ce que les autres ne voient pas, le

⁵⁷ Ma traduction.

jardin secret, la psyché. Au sentiment d'être un et plusieurs à la fois s'ajoute celui de n'être personne. Aussi, le jeu de la discordance/concordance entre le corps et l'esprit permet de représenter des personnages décentrés non seulement de leur univers, mais également d'eux-mêmes.

De leur côté, la marginalité construite sur une logique de la différence qui se lit non pas comme un manque, mais comme une irrésolution, favorise la fabrication d'une marginalité lumineuse. Lucie Guillemette, dans un article sur le roman pour adolescentes, fait l'analyse du discours des protagonistes⁵⁸. Les conclusions auxquelles elle parvient concordent avec les personnages de Mona, de Fé et de Wapush. Tout comme pour ces derniers, leur parcours identitaire « donne lieu à la recherche d'un "autre qu'eux"⁵⁹ » et leur quête s'inscrit dans un désir d'aller « au-delà des dualismes » et de « se dégager des discours d'autorité » (« Discours » 283).

La marge est un concept scalaire : l'on est toujours le *marginal* de quelqu'un. Par conséquent, lorsqu'un récit accumule les personnages dissonants, tous occupent rarement le même positionnement sur cette échelle d'exclusion. Du reste, il n'est pas impossible d'être le mouton noir d'un troupeau de... moutons noirs, comme le sont notamment les jumeaux Tomas et Janice dans *Feu*. Enfin, le statut de marginal ne traverse pas nécessairement tous les contextes sociaux dans lesquels gravitent un seul et même sujet fictif. Comme le rappelle la spécialiste en études féministes Laurie Finke

White middle-class women may be marginal or oppressed in relation to white middle class men; but in relation to black women, even perhaps black men, they are, because of their race, potentially the oppressors. There are no oppressed groups pure and simple, only shifting relations between oppressors and oppressed. (253)

On peut relever cette qualité relative de la marge dans certains récits étudiés, notamment la trilogie de Patrick Isabelle. La réputation de la jeune victime reste longtemps méconnue de son seul ami, Zach (E). Aux yeux de ce dernier, ce jeune voisin n'a rien de détestable ni d'étrange. Son ignorance préserve pendant le temps qu'elle perdure une oasis de paix pour

⁵⁸Le corpus est composé de la trilogie de Marie-Francine Hébert, *Le cœur en bataille*, Montréal, La courte échelle, 1990.; *Je t'aime, je te hais*, 1991 ; *Sauve qui peut l'amour*, 1992.

⁵⁹ Une expression d'Alice Jardine (Guillemette 296)

l'adolescent qui n'a aucune chance d'ériger des relations d'amitié entre les murs de l'école. *Le projet Ithuriel*, en raison des nombreux groupes de marginaux que le récit déploie, présente également plusieurs scènes où la relativité de la marginalité est mise en évidence. Si les « Vampyr » sont perçus comme dangereux par la population en général, ils sont vus comme un moindre mal par le médecin en charge du dispensaire qui, en échange de sang, les utilise comme des sentinelles (83). Les « Arlequins » « tolèrent » les harmonistes, alors que les « Vampyr » les « ignorent » (106). La marginalité, étant une question point de vue, s'avère forcément contextuelle.

Enfin, l'on peut se demander, à l'instar de Jan Beatens, si, parmi toutes ces marges, il était possible d'y voir de *fausses* et de *vraies* marginalités. Est-ce qu'au fond, la marginalité de Fé, de Mona et de Wapush n'en serait pas vraiment une ? Et si, pour être *vraiment* marginal, il fallait finalement penser la marginalité comme une comparaison négative ?

CHAPITRE 3

3 Habiter la marge

[I] want to stand as close to the edge as I can without going over. Out on the edge you see all the kinds of things you can't see from the center.

Kurt Vonnegut, *Player Piano*, 84

Traditionnellement dans la littérature pour la jeunesse, le jeune héros quitte la maison en début de récit et n'y revient qu'après avoir vécu quelque péripétie – soit la même structure que les contes étudiés par Propp. Dans leur essai critique à quatre mains sur le sujet, Perry Nodelman et Mavis Reimer consacrent notamment un chapitre entier à la triade « home/away/home »⁶⁰, un arc narratif qu'ils perçoivent comme étant « the most common story line in children's literature » (97). Ce motif constitue donc le point d'ancrage de cet essai sur la marginalité spatiale. L'intention à l'œuvre consiste par conséquent à s'offrir une exploration des marges que l'on retrouve dans les romans du corpus restreint. Il s'agit donc de détourner l'accent, qui jusqu'ici ciblait essentiellement le personnage, pour le réorienter sur la dimension spatiale. L'hypothèse avancée veut que l'itinéraire de ces marginaux fictifs emprunte un schéma semblable à celui des héros de la littérature pour la jeunesse, c'est-à-dire un parcours qui se lirait ainsi : maison/marge/maison⁶¹. Le parcours étant tracé, la marche réglée, il ne reste qu'à passer le seuil.

⁶⁰ Ces auteurs ne sont pas les seuls à s'être intéressés à ce schéma dans la littérature pour la jeunesse, voir notamment Hunt.

⁶¹ Ce schéma rappelle la tripartition « séparation/marge/agrégation » qu'utilise Arnold Van Gennep dans ses travaux sur les rites de passage. L'auteur soutient notamment : « Si donc le schéma complet des rites de passage comporte en théorie des rites préliminaires (séparation), liminaires (marge) et postliminaires (agrégation), il s'en faut que dans la pratique il y ait une équivalence des trois groupes, soit pour leur importance, soit pour leur degré d'élaboration. En outre, dans certains cas le schéma se dédouble : cela lorsque la marge est assez développée pour constituer une étape autonome. C'est ainsi que les fiançailles sont bien une période de marge entre l'adolescence et le mariage ; mais le passage de l'adolescence aux fiançailles comporte une série spéciale de rites de séparation, de marge et d'agrégation à la marge ; et celui des fiançailles au mariage, une série de rites de séparation de la marge, de marge, et d'agrégation au mariage. Cet enchevêtrement se constate aussi dans l'ensemble constitué par les rites de la grossesse, de l'accouchement et de la naissance. Tout en essayant de grouper tous ces rites avec le plus de clarté possible, je ne me dissimule pas que, comme il s'agit d'activités, on ne saurait atteindre en ces matières un classement aussi rigide que peut l'être celui des botanistes, par exemple » (20).

3.1 Le manque, l'amour et la faim

Les romans du corpus restreint présentent des histoires qui, contrairement à ce qui est d'usage dans la littérature consacrée aux plus jeunes enfants (0–6 ans), se déroulent à l'intérieur d'un espace-temps qui s'étend au-delà de l'unité quotidienne. Aussi, plutôt que d'être construits autour d'un itinéraire unique et linéaire, ces récits multiplient les scènes d'éloignement et de retour entre un point d'origine (le noyau familial) et différents lieux qui se trouvent en dehors, entre une époque antérieure et celle du présent de la narration.

Les récits de Fé et de Mona sont construits autour d'un seul événement : Fé rencontre Félix, Mona est témoin d'une scène incestueuse. L'histoire d'amour de Fé s'étend sur une année, l'aventure de Mona sur quelques mois. Les deux protagonistes ne quittent pas leur foyer familial si ce n'est que pour se rendre à l'école ou s'offrir la liberté de quelconque activité ne nécessitant pas la supervision de leurs parents ; les déplacements de Mona oscillent principalement entre la maison et le lac caché, et ceux de Fé entre l'appartement du Mile-End et le *Salon Rosa*. Le récit de Wapush raconte l'enfance du héros suivie d'un long exil volontaire qui se conclut — une fois le jeune Innu devenu adulte — par le retour en terre ancestrale. Le schéma parcouru se lit donc ainsi : Pays des Innus/Pays de Tulugak/Pays des Innus⁶². Enfin, la saisie du parcours de Mikael et du narrateur d'*Eux* se trouve complexifiée par la narration. L'histoire de Mikael, — c'est-à-dire celle de son adolescence houleuse, de sa fugue à Montréal, de l'expérience de l'itinérance, de la vie à l'Ashram et enfin de son retour forcé pour les funérailles de son père — est relatée dans un total désordre chronologique. Aussi, le texte met l'emphasis non pas sur la période d'errance, mais sur celle de la confrontation qui accompagne son retour : le lecteur découvre le passé du narrateur qu'au fil de la lecture et par le truchement d'analepses. Si on remet dans l'ordre les événements racontés, le parcours du jeune moine se trouve lui aussi à respecter l'arc narratif caractéristique de la littérature pour la jeunesse — Beauce/Ashram/Beauce. Enfin, le triptyque de Patrick Isabelle couvre l'adolescence de la victime jusqu'à sa réintégration sociale ; la succession *Eux/Nous/Lui* correspond à la séquence maison/prison/maison. Quoique le narrateur d'*Eux* quitte le foyer familial pour

⁶² Comme il s'agit d'un roman d'apprentissage ou roman initiatique, la perspective de Joseph Campbell sur les parcours typiques du héros mythologique pourrait vraisemblablement se prêter à l'analyse des déplacements de ce jeune protagoniste.

une période de temps définitive — à l’instar de Mikael et de Wapush — les déplacements qu’il effectue dans le premier tome rappellent les circonvolutions de Mona et de Fé — maison/école/maison.

Ce qui ressort et paraît particulièrement significatif dans l’étude de ces parcours tient aux motivations à l’origine des détours encourus, c’est-à-dire de ces déplacements qui relèvent de l’accidentel et de la sortie de cadre. À première vue, les raisons qui causent l’éloignement diffèrent pour tous ces jeunes narrateurs. Or, chacune de ces quêtes s’explique à travers les notions, telles que les a développées Pierre Ouellet, d’*eros* et d’*orexis*. Ainsi, dans un de ses essais sur le principe de l’altérité, ce dernier soutient qu’au fondement de toute forme de communauté se trouve le manque :

Il y a une verticalité du rapport communautaire qui fait que le lien se noue d’abord avec les absents, (...), pour que l’horizontalité même du rapport humain entre contemporains devienne possible, notamment à travers le double lien de *l’eros* et *d’orexis*, de l’amour et de la faim, qui prennent tout deux leur source dans l’expérience radicale du manque : je m’unis à l’autre dans la chasse ou dans l’amour non pas pour me fondre à lui ou communiquer avec lui dans un désir illusoire de devenir un ou même, mais parce que je suis comme lui à la poursuite de ce qui manque à mes désirs ou à mes besoins, à la recherche de ce qui n’est pas là, de ce qui n’est pas à moi ni à personne, dont je fais ma proie et auquel je suis en proie, engageant toute ma passion et toute ma peur dans ce rapport au « tout autre » que je vis avec *un* autre ou avec *les* autres. (Ouellet, « Le principe », 28–9)

La quête de ces cinq protagonistes commence par un manque, ne serait-ce que minimalement celui d’une « identité à combler » (29). Leur écriture à tonalité intimiste raconte le vide, l’absence, l’envie. Les motivations de ces corps en mouvement démontrent une angoisse partagée, portée par le désir de quelque chose qui, pour certains, n’est ni nommé ni nommable.

Fé débute son récit en énonçant que, comme elle ne semblait démontrer aucune compétence particulière, on l’a laissé grandir en espérant qu’elle trouve un jour ce que son père appelle « sa vraie nature » (FMF 12). Quelques pages plus loin, la narratrice confie son désir de voler, une ambition qui, à ses dires, n’est qu’une « question de persévérance » (16). Ce désir de prendre son envol, quoiqu’il serve à construire cette image d’une personnalité un

brin schizoïde, un brin rêveuse, se lit en filigrane de la première quête, celle qui renvoie aux nombreuses questions « non résolues » que se pose la protagoniste, à savoir ce que sont ses « goûts », ses « intérêts », sa « vraie passion » (44) — bref, son essence. Il s'agit donc d'une quête téléologique s'inscrivant dans un raisonnement ontologique aristotélicien. Le désir de voler manifeste d'une anticipation : je n'existerai *vraiment* que lorsque j'aurai trouvé celle que je suis — d'ici là, *je* suis incomplète.

Si le personnage de Mikael poursuit également une quête téléologique, elle se révèle de nature éthique et métaphysique. Les confidences du jeune moine sur les raisons qui ont motivé sa fugue traduisent un nihilisme destructeur :

J'ai commencé à détester ma vie, je devais avoir 13 ans. La pression de performer, le désir de me dépasser, même si j'avais l'air heureux sur le podium, ça m'étouffait. Je rêvais toujours à la mort. Savoir que j'avais la possibilité de me tuer, n'importe quand, dès que j'en pourrais plus, je trouvais ça encourageant, rassurant, pis ça me donnait une espèce d'énergie qui m'incitait à essayer n'importe quoi. À repousser mes limites. (HK 172–3)

L'angoisse de vivre de l'adolescent renvoie à ce que Ouellet identifie comme cette « intranquillité quotidienne » que nous cause la conscience de notre finitude, intranquillité qui dans sa perspective, participe à former la base sur laquelle s'érige un sentiment d'unité, de communauté (« Le principe » 28). La même absence de sens, la non-intelligence du monde, qui l'a amené à quitter le milieu familial, l'a conduit à l'Ashram. S'il adopte si rapidement le mode de vie monastique, c'est qu'il recherche désespérément une manière de vivre. Tout comme Fé, il n'existe que dans une logique de projection — je n'existerai vraiment que lorsque j'aurai trouvé la vraie façon de vivre.

La quête du narrateur d'*Eux* se transforme au fil du drame qu'il vit. Au désir d'avoir droit à une vie normale — j'existerais si —, succède le désir de mourir — je ne veux plus exister —, puis le désir de se venger — la seule manière d'exister est de ne plus jamais être une victime. L'adolescent, isolé de tous, est à la fois *en proie* à un désespoir sans fond et *la proie* de prédateurs insatiables. Lorsqu'il réintègre la société après avoir purgé sa peine, il reprend contact avec son seul ami, son ancien voisin, Zach. L'envie qu'il éprouvait à l'époque à son égard ne l'a pas quitté ; elle le « consume » toujours, « ravage son équilibre » (L 106) — s'il était Zach, il existerait.

Le personnage de Mona, dans le soin et l'hésitation qu'elle met à aller vers Suson et Jon, raconte l'angoisse d'être transformée lors de la collision avec les autres. Cette peur, cette anticipation de la rencontre, de l'amitié, s'expliquent par le sentiment de ne pas avoir été voulue ni choisie par ses parents (CTC 14). La fille que « personne n'écoute » est tendue vers une chance au bonheur et à l'amour, a faim d'un retour d'affection qui tarde à venir (13).

Enfin, le personnage de Wapush ressort à la lecture comme le seul de ces protagonistes capable d'une autonomie. S'il part à la recherche du bout du monde, c'est qu'il parce qu'il croit que pour mener une vie satisfaisante, pour espérer un jour vivre en paix parmi les esprits, il doit « aller jusqu'au bout de [lui]-même », « au-delà de [ses] possibilités » (RBM 83-4). Wapush marche à son propre rythme⁶³ et n'existera que lorsqu'il se sera rendu là où il croit qu'il doit se rendre.

L'on voit en quoi les déplacements de ces sujets narrés se comprennent à travers les notions de faim et de fin. La famine marque le destin du jeune Innu qui perçoit dans les limites de son univers la finalité de son existence ; Mona et Fé ont faim d'amour, de cette rencontre avec l'autre, mais aussi avec quelque chose qui ne serait qu'à elles, qui les distinguerait du lot. Mikael conçoit que la finalité de sa vie est de vivre dans le déni de soi. La faim, chez lui, a un lien avec les modifications alimentaires de l'ashram où les gens sont végétariens. C'est un changement énorme qui mêle faim et fin. Enfin, le narrateur d'*Eux* ne voit aucune autre fin possible que de tenir la promesse qu'il s'est faite à lui-même de ne plus jamais être une victime.

Leurs itinéraires et leurs motivations étant établis, je propose à présent de suivre pas à pas ces cinq protagonistes en orientant le regard sur ce qui manifeste l'excentrement, la bordure, l'à-côté, l'au-delà. L'analyse, suivant la perspective de Philippe Hamon sur l'espace et le personnage, cherchera à cerner les rapports « d'opposition, de ressemblance et de transformation » à l'œuvre entre le sujet marginal et les marges que successivement il habite et traverse, parmi lesquelles se trouvent le foyer familial (home), les espaces

⁶³ Le texte mentionne que Wapush transporte dans ses bagages un *tewegan*. Alors qu'il est en chemin, ce dernier partage le souvenir de la transmission de cet objet. Il sort alors le tambour et en joue comme Mishta Napeo le lui a montré (83).

d'enfermements (*away sombre*), les espaces de découvertes (*away lumineux*), et les espaces de retour (*home*) (Hamon, *Le personnel*, 234). Le quai d'embarquement : la maison.

3.2 Home — Mise à mort d'un mythe

Ce qui ressort de la récurrence du schéma traditionnel *home/away/home*, c'est la valorisation de la maison, du foyer familial (*home*), un concept à géométrie variable que traduit adéquatement les expressions « *there is no place like home* » ou « *home sweet home* ». Aux dires de Shelley Mallett, « *home* », un concept pluridimensionnel au carrefour de multiples disciplines aurait connu un regain d'intérêts considérable au début du troisième millénaire. La revue critique qu'élabore cette auteure sur le sujet constitue un excellent point de départ à qui voudrait approfondir le sujet, de même que la synthèse de Rybczynski, *Home : A Short History of an Idea*. Une analyse étymologique, sociohistorique et psychologique de la notion constituant une tâche qui outrepassé les limites de cette dissertation, je reprendrai donc les conclusions de Mallett.

[Home] can be a dwelling place or a lived space of interaction between people, places, things; or perhaps both. The boundaries of home can be permeable and/or impermeable. Home can be singular and/or plural, alienable and/or inalienable— able, fixed and stable and/or mobile and changing. It can be associated with feelings of comfort, ease, intimacy, relaxation and security and/or oppression, tyranny and persecution. It can or can not be associated with family. Home can be an expression of one's (possibly fluid) identity and sense of self and/or one's body might be home to the self. It can constitute belonging and/or create a sense of marginalisation and estrangement. Home can be given and/or made, familiar and/or strange, an atmosphere and/or an activity, a relevant and/or irrelevant concept. It can be fundamental and/or extraneous to existence. Home can be an ideological construct and/or an experience of being in the world. (84)

L'on note ici l'usage intensif des conjonctions « *and* » et « *or* », lequel constitue le signe d'une conception poreuse et d'un inconfort à loger à son enseigne une définition cohérente — surtout lorsque l'auteure écrit « *a relevant and-or irrelevant concept* ». La volonté de demeurer ouverte, mais de ne pas choisir, semble le symptôme d'un hôte qui ne veut pas choisir de l'être. Au demeurant, cette définition ne résout en rien mon problème de traduction. Le terme « *maison* » peut connoter à la fois « *home* » et « *house* », tandis que les expressions « *foyer familial* » et « *chez soi* » m'apparaissent cerner davantage ce que

sous-tend la notion de « home ». J'utiliserai donc ces trois variantes, en prenant soin de clarifier le sens voulu lorsque référant à la « maison ».

Je reviens donc à la triade *home/away/home*. L'implicite derrière cette séquence veut que le retour s'impose non pas comme une sentence, mais qu'il soit appelé de tout vœu par le jeune héros que l'éloignement momentané aura convaincu du bien-fondé d'un chez-soi. Aussi, lorsqu'un texte de fiction n'exploite pas cette carte de l'éloge du milieu familial, lorsqu'il traduit plutôt l'image d'une rupture, d'un refus ou d'une distance irréversible et volontaire, l'on peut alors suspecter qu'il ne s'agit pas de littérature pour enfants. Ceci dit, les œuvres destinées aux adolescents seraient plus susceptibles de faire exception à la règle (Clausen 143). Cet argument trouve par ailleurs écho dans l'hypothèse plus générique avancée par Nodelman voulant que les textes pour « jeunes adultes »⁶⁴ commencent généralement par les polarités caractéristiques du genre, mais présentent — au minimum — le potentiel de les déconstruire (*Hidden*, 58). Par ailleurs, ce refus du retour au bercail pourrait en partie justifier ce que certains chercheurs perçoivent comme un brouillage des frontières, lequel repose sur l'idée qu'entre le roman pour adolescents et celui pour adultes, la marge se révèle parfois bien mince⁶⁵.

Sur la relation compliquée qu'entretient le personnage enfant avec le lieu où il habite, Jerry Griswold, directeur du *National Center for the Study of Children's Literature* de l'Université de San Diego et spécialiste de la littérature pour la jeunesse, présente, dans un article sur *The Wizard of Oz*, une synthèse plus nuancée sur ce qu'il en va réellement. Pour ce faire, il cite Pamela Lyndon Travers, l'auteure de la série *Mary Poppins*.

This is what P. L. Travers, the author of the Mary Poppins books, means when she says every great children's tale is the homecoming story of the Prodigal Son all over again. Travers has her own interpretation of the story. There is a part of us, she explains, that is like the Prodigal Son — that leaves the father, makes mistakes, goes to the depths, but finally returns to the father. And there is a part of us that is like the brother to the Prodigal Son, the one who never left the father's side. There is in all of us, in other words, a Dorothy who must go to Oz, must desire a way home, wrestle with problems to learn they are easily dissolved, seek solutions to find they cannot be found outside herself, and finally wake up. And there is a sometimes

⁶⁴ Je traduis ici l'expression « young adults ».

⁶⁵ Un point de vue que je ne partage pas, voir le chapitre *Lire la marge*.

sleeping Dorothy who never leaves Kansas, nor wishes to, because she realizes in her heart of hearts that "There's no place like home." (475)

Le personnage-enfant est donc un sujet tiraillé. Les mouvements qu'il opère entre chez lui et l'extérieur ne supposent pas une volonté franche et entière de rompre avec l'univers qui l'a vu naître. L'explication de Travers met en relief le tiraillement, l'incertitude et le désir contrariés qui percent la construction de ces sujets fictifs et s'inscrivent dans la trace de leurs pas.

Ceci étant dit, on ne doit pas à Nodelman et Riemer, mais bien à Virginia Wolf⁶⁶, la thèse voulant que le mythe de la maison comme lieu ultime de réconfort soit ce qui distingue la littérature pour enfants des romans pour adultes.

For the most part, writers for adults portray us as both deprived of a familiar home and free in an unfamiliar universe. Implicitly, they show that comfort, or the belief that one can be at home in the world, is myth. (...) Whereas much adult literature laments our homelessness and reflects the fragmentation or loss of myth, most children's literature celebrates home and affirms belief in myth. (Wolf 53-54)

La vision du monde à l'œuvre dans la littérature pour enfants, plus spécifiquement cet idéal de la maison, confirmerait, dans la perspective de cette auteure, un besoin d'unité, de certitude et de perfection, besoin, juge-t-elle, essentiel à la psyché humaine (Wolf 55). Cette célébration du foyer familial se voudrait un reflet de la manière dont l'enfant perçoit son espace, voir notamment cette manière singulière de ne pas s'inscrire dans une temporalité changeante, mais dans une permanente stabilité. (Wolf 55-6). Enfin, tout comme Nodelman, Wolf conçoit une progression dans cette mise en scène mythique de la maison, une progression qui tient compte du développement cognitif du jeune lecteur visé :

To a large extent, then, this theory may explain why mythic places flourish in children's literature and why they are treated differently in books for readers of different ages. We might expect many books for the very young to focus on place as home, often as a mythic house. Then, in books for increasingly older children, we might expect the focus to shift to

⁶⁶ Wolf est l'auteur de nombreux essais sur la littérature pour enfants et est reconnue comme une spécialiste de *Laura Ingalls Wilder* (l'auteur de *Little House on the Prairie*) et de *Louise Fitzhugh* (l'auteur de *Harriet the Spy*).

the need to protect, make, find, or recover a home. The next shift would be to a character's internalization of the meaning of home, and finally, perhaps, to the ironies of homelessness, "the wake of home." These changes reflect the historical evolution of literature from myth to irony. (Wolf 56)

Dans cette citation, l'expression "the wake of home" renvoie à un poème d'Adrienne Rich que Wolf utilise en guise d'amorce à son essai. L'image de la trace ou du sillage renvoie à ce désir de l'enfant de recréer, dès que se présente l'occasion, un espace capable de lui procurer la même impression de confort qu'il associe avec la maison. "The child's soul carries on // in the wake of home // building a complicated house // a tree-house without a tree // finding places for everything the song the stray cat the skeleton" (Rich cite par Wolf 53). À cette image de la cabane dans les arbres, l'on peut ajouter celle du fort sous la table construit avec des couvertures et des coussins du sofa. Et cependant que l'enfant vieillit, le jeu de substitution persiste malgré l'épuisement du mythe, ou malgré les déceptions : "The child's soul musters strength // where the holes were torn // but there are no miracles: // even children become exhausted" (53). L'article de Wolf a été publié il y a plus d'un quart de siècle. L'on pourrait avancer qu'au cours des années, ce type d'inscription a connu certaines métamorphoses. À cet égard, Wilson et Short, partant d'un corpus de romans contemporains pour la jeunesse publiés aux États-Unis, en Angleterre et en Australie, observent l'apparition de ce qu'elles nomment un « postmodern metaplot » et qui renvoie au type de scénario où le personnage enfant ne quitte pas de sa propre volonté le milieu familial en début de récit, mais se voit plutôt abandonné par les adultes responsables d'assurer son bien-être. Le défi qu'il doit alors relever consiste à se refaire un chez-soi dans un univers où se confrontent les modes de vie et les valeurs proposés par des adultes en déroute. Il revient donc à l'enfant, et non à l'adulte, la responsabilité de garantir l'idéal de la maison.

The postmodern metaplot signals that childhood is not an idyllic time. Home may be safe at one time but the safety disappears. Children in these stories can't go home again because their home isn't where they want to dwell. Home isn't a place of refuge or comfort. Children must set out to make sense of the past in order to construct a better home, a place of their own creation. (Wilson & Short 134)

Bon nombre des récits étudiés dans le cadre de cette dissertation rencontrent les caractéristiques de cette version révisée du mythe de la maison. Pour ce qui est strictement des romans du corpus restreint, le verdict se veut toutefois moins tranché.

Le personnage de Fé approuverait sans doute la perspective de Gaston Bachelard voulant que « la maison abrite la rêverie, (...) protège le rêveur (...) [et] nous permet de rêver en paix » (*La poétique* 25-26). La narratrice exubérante de *FéMFé* décrit sa famille comme des excentriques incapables de faire quoique ce soit dans les normes, à preuve, ces étranges sorties aux pommes et à la plage alors que la saison est déjà terminée (FMF 27 ; 39). L'appartement du Mile-End se présente à la lecture comme un lieu où Fé est couvée d'un amour sans concession par des parents qu'elle chérit. Et si elle se plaint de la routine du samedi — « ménage », « soupe Pho au vietnamien » et « stupide télé » (53) — elle se sent « comme un bébé abandonné » en l'absence de ses « vieux » (53). Cet idéal se trouve cependant altéré lorsque, dans la seconde partie du récit, le père de Fé plonge dans un état dépressif. La maladie mentale dont il souffre déplace (enfin) les préoccupations de la protagoniste. Un peu plus tard dans le récit, elle découvre son père à moitié-mort sur le balcon : « nu, en petite boule (...) couché entre deux sacs de vidanges (...), de la neige partout sur son corps long, maigre et inerte » (53). Quoiqu'après cet épisode dramatique, Fé hérite quasi entièrement de la responsabilité de son père, celui-ci remonte éventuellement la pente et tout ce petit monde se retrouve heureux chez eux : « Notre petit appartement est un nid, et ma famille, malgré tout, un refuge » (203). Le dénouement réintroduit l'image du nid-cocon de l'incipit. Le mythe est assuré ? Seulement si on nie entièrement la nature fragile du nid :

Le nid — nous le comprenons tout de suite — est précaire et cependant il déclenche en nous une rêverie de la sécurité. Comment la précarité évidente n'arrête-t-elle pas une telle rêverie ? La réponse à ce paradoxe est simple : nous rêvons en phénoménologue qui s'ignore. Nous revivons, en une sorte de naïveté, l'instinct de l'oiseau. (Bachelard, *Espace*, 102)

Il était sans doute trop précipité d'associer nid et confort du foyer, puisque, comme le rappelle le philosophe, « pour comparer si doucement la maison et le nid, ne faut-il pas avoir perdu la maison du bonheur ? » (100). Il y aurait donc dans cette image même quelque chose de l'ordre du manque et du nostalgique. Ainsi, la rêverie qu'engage le cocon-nid, n'entraverait pas le mythe de la maison, mais lui impartirait une « primitivité » (103). L'on

ajoutera également que si Fé jouit d'un environnement familial chaleureux, il n'en va pas autant pour les autres jeunes sujets fictifs qui gravitent autour d'elle. Parmi ces derniers, le garçon qu'elle garde est celui qui souffre le plus :

On pourrait penser qu'un enfant qui s'est fait brûler vif a droit à une portion extra d'amour de la part de ses parents. Eh bien non ! La mère de Pain au chocolat est partie faire tourner, je sais pas où, des ballons sur son nez, et il vit avec sa grande sœur Emma qui est jamais là, et avec son père Benoît, un homme un peu bête, un peu froid, un peu Gino, qui joue au squash un lundi sur deux. Sur leur frigo, dans le corridor, dans la chambre du père et partout dans leur appart, il n'y a QUE des photos d'Emma. (FMF 48)

L'injustice de la situation paraît d'autant moins tolérable que le garçon de huit ans a déjà suffisamment souffert. Ce personnage secondaire vient gonfler les rangs des jeunes marginaux abandonnés de leur famille et contribue, par le fait même, à cristalliser cette image d'une enfance marquée par le manque.

L'on quitte donc le nid de Fé pour la triste maison de Mona. Tôt dans le récit, la jeune narratrice fait naître, par un inventaire d'objets du quotidien, une image désolante, sinon « résignée » du lieu qu'elle partage avec sa sœur et ses parents (CTC 37) : « corde à linge », « frigidaire » et « télé » brossent les contours d'un logis auquel les deux sœurs préfèrent la liberté du « dehors » et des berges du lac environnant (12-13). À la violence du père s'ajoute le détachement d'une mère épuisée par sa grossesse (14). Le seul espace refuge de cette maison, c'est le fauteuil placé au bord de la fenêtre dans lequel les filles s'enfoncent parfois, histoire de s'apporter un peu de réconfort, comme ce tableau où elles apparaissent « endormies collées serrées. Un gros paquet de sœurs entremêlées dans le vieux fauteuil » (102). Parce qu'elle fait intervenir l'image du racoin, cette scène traduit l'intimité dans ce qu'elle a de plus vulnérable. Bachelard souligne que « tout coin dans une maison, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination, une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison » (*Espace* 130). À la vue de ces corps ramassés sur eux-mêmes, pour un bref moment dans l'histoire de cette triste maison, « l'immobilité rayonne » (130). Or, le fait reste que ni Mona ni l'Oiseau ne croient à cet idéal de la famille (CTC 32), une perspective que traduit notamment la scène de la visite prénatale à l'hôpital. Si les deux sœurs acceptent d'accompagner leurs parents, c'est parce que, l'espace d'un moment, elles

se sont laissées bercées par l'illusion d'une famille heureuse : « Papa a prononcé le mot "famille" d'une certaine manière, avec le rire de maman en plus, on a voulu y croire » (56). L'usage des guillemets, dont l'usage premier est vraisemblablement d'identifier le mot dont il est fait mention, ne convoque pas moins le sarcasme de la narratrice consciente du triste décalage entre la réalité connotée et la sienne. L'impression se trouve d'ailleurs ravivée par la famille de Jon. Un jour, les deux sœurs, intriguées par le passage d'une voiture qu'elles n'ont jamais vue dans le voisinage, aboutissent en catimini près de la maison de Jon. Là, elles découvrent une scène qui a le don de leur rappeler la sécheresse de leur propre milieu familial.

Accroupies derrière un bosquet, on voit un homme noir, brun pâle en fait, descendre de l'auto, attendre, joyeux, à coté. Jon sort de chez lui avec son sac à dos. Les deux se regardent, un sourire si blanc leur fend la face jusqu'aux oreilles. L'homme accourt les bras ouverts, Jon se jette dedans, ils se serrent fort : c'est son père. Je peux pas m'imaginer dans les bras du mien; on serait bien trop gênés. Ils montent dans l'auto. La mère de Jon apparaît, le blanc des yeux inquiet, à la fenêtre de la maison. Jon lui fait, en partant, un geste de la main pour la rassurer. Ça la rassure pas, elle garde les yeux là où son fils a disparu. Le cœur plein de lui. Oiseau et moi, on reste à genoux derrière le bosquet. En morceaux. Je peux pas imaginer ma mère le cœur plein de moi. Oiseau non plus, j'en suis certaine. (CTC 38)

La métaphore de l'effritement, de l'éclatement, traduit ici l'immense désarroi que produit le spectacle d'une famille aimante sur ces deux témoins invisibles. Le décalage est si grand que la narratrice partage l'impression d'une fiction, impression qui n'est rompue que lorsque le trio disparaît de sa vue : « Je regarde le film dans lequel je suis pas et je serai jamais. Le père repart, il reviendra, à bientôt. Jon et sa mère rentrent chez eux en se tenant par la taille. Là, je les entends rire. Rire. Dans la vraie vie » (39). Par la suite, la jeune fille évite même de passer devant leur maison, sous prétexte « qu'il y a trop de joie par là » (44). Synonyme ni de chaleur ni de tendresse, la maison de Mona vient faire dérailler le mythe du foyer familial, une réalité dont la narratrice s'est fait une raison, comme le suggère l'introduction du chapitre « Parents et autres animaux » : « Le caquet bas, les yeux vitreux au bord du chemin, ma maison est résignée » (37). Il ne tiendra donc qu'à elle de se construire « des "murs" avec des ombres impalpables [de] se reconforter avec des illusions de protection » (Bachelard, *Espace*, 24).

Tout comme Mona, Wapush trouve le réconfort d'un foyer dans la nature avoisinante. Orphelin et élevé par sa grand-mère, il ne retourne vers elle que le soir venu après de longues journées à explorer la forêt dans la plus grande solitude ; il confie d'ailleurs que la vieille dame est la seule raison pour laquelle il revient, qu'il sait qu'elle s'inquiète et qu'elle attend, sans le montrer, son retour (32). Le feu qu'elle attise jusqu'à son arrivée traduit la chaleur d'un chez-soi, tout comme cette image de Wapush enfant « enroulé dans la vieille peau de caribou » laissée par sa grand-mère à son attention (32). Le texte n'apporte aucune autre précision en regard de ce lieu. Le lecteur est donc libre de combler les blancs et d'imaginer à sa guise l'endroit où rentre Wapush tous les soirs. Dans l'espace communautaire où grandit le jeune Innu, un second lieu occupe la fonction d'un chez-soi, et c'est « la grande tente érigée » au centre du village (40). De nouveau, le feu vient symboliser la nature fraternelle des liens qui unissent le groupe d'hommes et de femmes rassemblés sur le même territoire :

Le bois craque dans l'âtre et pétille. Les flammes montent et se reflètent sur les pommettes saillantes. Elles allument de petits feux dans les yeux noirs. Les femmes font infuser une tisane de rameaux de cèdre. Une douce odeur de résine embaume rapidement le *shaputuan*⁶⁷.
(RBM 40)

La description place les corps des habitants de la communauté dans un lieu qui procure réconfort malgré la faim, la faim qui signe le destin de cet enfant né durant une terrible et longue période de disette. Comme on l'a auparavant précisé, le récit de Wapush couvre plusieurs années de sa vie, de l'enfance à l'âge adulte : il quittera son village, aboutira au pays du Tulugak après un long périple où il rencontrera sa future compagne (109) et deviendra père (157). Or, cette deuxième maison appartient à l'ailleurs (*away*) et fera donc l'objet d'une analyse sous cette perspective. Aussi, quoique Wapush finira par se sentir chez lui dans cet abri de glace, il rentrera ultimement chez lui. La légende sur l'« origine des saisons » placée en début de narration annonçait le cycle à venir de même que le dénouement heureux (22-26). Bref, ce récit autochtone déplace le mythe du foyer familial et la négation du traditionnel foyer nucléaire travaille les repères du lecteur. Les scènes qui relatent l'enfance de Wapush de même que les descriptions qui les accompagnent

⁶⁷ Souligné dans le texte. À noter que le terme n'est pas traduit et qu'aucun glossaire n'a été annexé à cet ouvrage. Le lecteur est donc amené à inférer qu'il s'agit de la grande tente. Cela crée aussi ce que l'on pourrait appeler un effet de réel ethnographique.

manifestent un milieu communautaire d'entraide et de respect — et malgré de rudes conditions, l'harmonie semble régner.

Pour Mikael et le narrateur d'*Eux*, la maison familiale ressort à la lecture comme un lieu qui n'a rien mythique. Même si ces deux adolescents ont connu une enfance « normale », et qu'ils ont grandi au sein d'une famille nucléaire dans des foyers où des parents ont tenté d'assurer amour, confort et sécurité, l'adolescence les a projetés dans un éveil brutal. Mikael confie que ses parents n'ont rien fait pour qu'il ne veuille plus faire partie de leur vie, qu'ils ont simplement fait de leur mieux (E 160). Mais pour des raisons extérieures à eux, le sentiment d'unité, de stabilité, de même que l'illusion de permanence (Wolf 58), ne sont assurés pour Mikael par ses parents. En fin de récit, le jeune moine vit un moment de réconfort dans les bras de sa mère et, dans cette étreinte, retrouve son « cœur d'enfant » (HK 176). Si l'on peut voir dans cette dernière expression un écho du mythe de la maison, l'on en retrouve un second dans la réponse qu'offre Mikael à sa mère lorsqu'elle lui demande ce qui lui manque de l'Ashram. Il identifie « le sentiment de ne jamais faire d'erreurs, de prendre toujours la meilleure décision, facilement, de faire le choix le plus sain, celui ayant la plus grande valeur » (181). Cette quiétude de l'esprit que Mikael-moine parvient à goûter, mais qui fait cruellement défaut à Mikael-adolescent, c'est précisément ce vers quoi tend désespérément la jeune victime d'intimidation du récit de Patrick Isabelle.

Le drame de cette victime est bien de ne jamais avoir droit à un moment de répit, le martyr qu'il subit à l'école ne s'interrompt que durant les weekends ou les vacances. Mais sa maison ne constitue pas pour autant un refuge. Il s'y sent incompris de ses parents, lesquels, malgré quelques tentatives maladroites de rapprochement, n'arrivent pas à lui procurer le réconfort et le support dont il a besoin. Le narrateur de confier à leur égard :

Ma relation avec mes parents avait pris une sérieuse débarque depuis un an, je n'avais pratiquement aucun contact avec eux, à part pour les formalités de base. Viens manger, va te coucher, as-tu pris une douche, as-tu passé une bonne journée, tu vas pas sortir habillé de même, parle-moi pas sur ce ton. (E 42)

Si sa relation avec son père s'améliore un peu lors de son incarcération — ce dernier lui apporte de la lecture —, sa mère sombre dans la dépression. Lorsqu'après avoir purgé sa peine, il rentre à la maison, l'adolescent devenu homme n'a pas le sentiment de rentrer

« chez lui » ; il trouve rapidement refuge au sous-sol, dans son ancienne chambre (L 12). Lorsqu'avec l'aide du centre jeunesse, il décroche un boulot dans « un restaurant de quartier, à l'autre bout de la ville, à l'autre bout de chez lui, le plus loin possible de sa réalité », le lecteur est amené à croire à une rédemption possible — le jeune homme se refait une vie (L 67-9). Paradoxalement, un rapprochement avec ses parents concorde avec la vente de la maison familiale. Un soir de fermeture au restaurant où il travaille, le narrateur, nostalgique, se surprend à y croire :

Il y a des soirs comme ceux-là qui évoquent des souvenirs d'enfance, sans qu'il ne sache trop pourquoi. Un petit chatouillement dans la poitrine qui ressemble à du bonheur. Sa vie n'est pas parfaite, mais il a le pressentiment, pour la première fois depuis longtemps, qu'à partir de maintenant, tout ira mieux. (...) Ça lui fera bizarre de vivre dans une autre ville que celle où il a grandi. (...) Plus aucune rue ni aucune maison ne lui rappelleront son adolescence. Un nouveau départ véritable. (L 133-4)

Le même soir, il appelle sa mère pour lui signifier son retard. La conversation lui procure un réconfort et un sentiment de sécurité en regard du futur jamais ressenti auparavant. Mais toutes les histoires pour adolescents ne se terminent pas nécessairement bien, et celle de cette victime devenue meurtrier en est un exemple.

L'image de ces milieux familiaux, à l'exception du récit de Wapush, est davantage portée par la diégèse que par la description, une stratégie narrative qui contribue paradoxalement à donner l'impression de lieux traversés plutôt que véritablement habités. Au fil de la lecture, le lecteur collectionne des indications sur les objets, les meubles, les couleurs qui animent ces différents intérieurs familiaux. Ultimement, le texte le laisse libre, à partir de scripts qui lui sont propres, de se les représenter. De la maison de Mikael, il découvre d'abord « le portique », puis « le plancher », la « télé », « le corridor », « le four », « l'armoire à épices », et enfin « le salon » (18). L'opération ici développée relève à la fois de « l'aspectualisation » et de la « mise en relation », le descripteur dépeignant les lieux à travers ses composantes, voir de ses « parties » et ses « propriétés » (Adam 11). La focalisation interne, quoiqu'elle satisfasse une fonction mimétique, présente le défaut d'empêcher une vue d'ensemble ; le regard ne s'attarde pas sur le décor, l'esprit se contente à peine de reconnaître la matérialité des lieux. Pourtant, le scénario de l'arrivée se prêtait à

la description⁶⁸. Ce type d'occasion manquée est récurrent dans les romans du corpus si bien que tous ces milieux familiaux finissent plus ou moins par se ressembler. Dans cette topographie du domestique, une ligne de partage émerge cependant ; le niveau socioéconomique signale une distinction entre ceux qui ont tout, et ceux qui ont peu. Et sans surprise, la marge vitaliste n'est pas celle des bas quartiers.

3.2.1 Dans la maison du père

Ce survol de ces foyers fictifs permet de relever la récurrence d'un topique : au sein de toutes ces familles, c'est le père qui est mis à mal. Le père de Fé devient frappée d'impuissance par sa dépression, celui de Mikael décède d'un cancer sans qu'entre eux rien ne soit réglé et le père de Mona est violent verbalement à son égard — il la battait jusqu'à ce que sa mère intervienne (CTC 14). On retrouve par ailleurs deux pères incestueux dans ce dernier récit. Et si le narrateur d'*Eux* confie ne pas supporter la pitié de sa mère (E 84), il dépeint toutefois l'image d'un père émotivement détaché et incapable de lui venir en aide. Enfin, le père de Wapush meurt noyé : « Il a risqué sa vie pour nous rapporter de la nourriture. Son canot a chaviré. Il était épuisé et trop faible pour nager, alors il a disparu dans les flots » (RBM 27). Le manque du père. Le père manquant.

De telles récurrences ne correspondent toutefois pas à une nouveauté. Deux filiations sont ici à prendre en compte, la première découlant du genre littéraire, la seconde, du lien culturel. Traditionnellement, les textes que l'on destine aux enfants, plus spécifiquement les contes de fées, font mauvaise presse au père ; les pères d'Hansel et de Gretel, de Cendrillon et de Blanche-Neige sont dépeints comme des hommes faibles qui, sous l'influence de leur femme, causent énormément de souffrance à leurs enfants⁶⁹. L'on objectera que le roman-miroir pour adolescents a peu en commun avec ces contes, mais il n'en constitue pas moins une extension. Certaines composantes de ces fictions auraient vraisemblablement survécu au passage des années. Et si le tableau que dressent les romans du corpus restreint se révèle particulièrement sombre, force est d'admettre qu'un examen

⁶⁸ Hamon affirme notamment que tout « déplacement de personnage, entrée ou sortie, déplacement de temps ou de lieu, mention d'un seuil ou d'une frontière franchie, en effet, tend à introduire du « nouveau » dans un texte, donc à déclencher naturellement la description » (*Introduction* ; 181).

⁶⁹ Sur cet argument, l'on pourrait objecter, à l'instar de Maria Tatar qu'il n'en a pas toujours été, comme elle le démontre par l'analyse de versions de ces mêmes contes datant du 19^e siècle (153).

similaire à partir des autres romans du corpus étendu ne découle pas nécessairement sur un verdict plus nuancé ou plus lumineux.

Au Québec, cette figure du père a été scrutée à la lumière de différentes perspectives, notamment celle lacanienne de François Ouellet (le drame du fils qui échoue à se faire père), freudienne de Heinz Weinman (le roman familial), et psychocritique d'André Vanasse (père vaincu et fils castrés). Le titre de cette sous-section, « Dans la maison du père », se veut bien sûr une référence à l'étude sur la représentation des femmes dans la littérature québécoise du 20^e de Patricia Smart. Le personnage de Mona habite dans « une maison où le Père est tout-puissant », où tandis que le fils à venir a « une place pour lui dans la Maison », les deux sœurs, sont reléguées à un rôle d'« objet silencieux et immobile », l'aînée se retrouvant avec la responsabilité de s'occuper de sa sœur et d'aider sa mère, bref de soutenir « l'édifice » (Smart 33), c'est-à-dire la « maison du père », laquelle est constituée « par les figures du père, du fils ou du prétendant et de la femme-objet qui forment ses trois pointes. Ce triangle correspond à la configuration familiale et culturelle dont hérite chaque écrivain et écrivain, et représente la structure de base que la femme doit faire éclater afin d'inscrire sa propre subjectivité dans l'espace de l'écriture » (31-32)

La mère de Mona ne lave pas le plancher, elle « étend son linge », et hormis cette référence de la narratrice à ce père qui se retient de donner « des claques depuis que [sa] mère a menacé de le dénoncer » (CTC 18), elle est dépeinte à bout de nerfs, larmes à l'œil — « avec les yeux pleins de choses molles gluantes qui collent » (14) —, vaguement indifférente au sort de ces filles (63). Les deux premières strophes du poème de Mona, un texte qui peint un tableau particulièrement révélateur du patriarcat familial, figent les positions respectives des parents : la mère domestique sa « misère » tandis que le père se sert « une bière » (11). Bien que ce poème, véritable fil d'Ariane à la structure diégétique, Mona le rédige en devoir, le geste de l'écriture ne lui permet pas moins de « sortir du silence » (Smart 33).

Plus récemment, Lori Saint-Martin, dans un essai qui, partant d'un corpus d'œuvres québécoises contemporaines, interroge les figures du père à travers notamment la manière dont les enfants romanesques vivent et pensent cette relation, soutient que, loin de ressortir

comme une « unique métaphore forte », cette figure se manifeste désormais comme « un carrefour d'interrogations » (18) : « [L]e trop et le pas assez se confondent étrangement : un père peut être absent et violent par intermittence, par exemple, ou encore à la fois violent et absent, comme les pères incestueux (...) qui envahissent le corps et l'esprit de l'enfant tout en restant distants et détachés » (93). Les représentations à l'œuvre dans le corpus démontrent de façon persuasive que « le trop et le pas assez » s'est infiltré jusque dans les pores des fictions romanesques que l'adulte fabrique pour les adolescents. Et si de nombreux textes en sont encore à faire le procès des pères, d'autres présentent des figures plus positives, notamment celles des « pères in extremis qui assument leur paternité au cours du roman, voire seulement à la fin » (*Une bougie à la main*), « les pères remparts alliés de la fille contre la mère » (*La fille qui rêvait d'embrasser Bonnie Parker ; Ce qui se passe dehors*) et « les pères marginaux par rapport aux normes sociosexuelles » (Saint-Martin 311).

À l'intérieur du corpus restreint, le père n'est toutefois pas le seul à blâmer en regard de l'effritement du mythe du foyer familial. La « figure de la Méduse », « de la mère dévorante », telle que théorisée par Andrée Vanasse, émerge à la lecture du récit de Mikael et du narrateur d'*Eux*. Dans le récit de ce dernier, la relation, déjà abîmée, s'étiolle suite au crime du fils — lequel a depuis un moment déjà abandonné tout espoir :

C'est la pire chose qu'un fils peut apercevoir dans les yeux de sa mère. Maman, ma force tranquille. J'aurais préféré y voir de la déception, de l'amertume, de la colère. Je ne voulais pas de sa pitié, je voulais qu'elle se lève de sa chaise, qu'elle réagisse, qu'elle me frappe de toutes ses forces pour me réveiller. Mais elle est restée là à me prendre en pitié. J'ai haussé les épaules et j'ai quitté la pièce. Après je n'ai plus regardé en arrière. (E 18)

Le portrait de ces mères rejoint l'idée d'une mère qui étouffe, écrase, avilit. Dans les récits du corpus étendu se déploie un échantillon quantitativement remarquable de mères inaptées absentes, abusives, brisées. La mère de Christina, alcoolique, disparaît suite à une tentative de suicide (*Une bougie à la main* 13) ; celle de Jacob est une travailleuse du sexe (*Le coup de la girafe* 12) ; celle de Manouane sombre dans la folie (*Miss Pissenlit*) ; celle de Chris l'abandonne (*Le boulevard* 7) et celle d'Ophélie également (*Ophélie* 58). Bref, l'on ne peut pas dire que le portrait des mères est plus reluisant que celui des pères.

La distribution entre mythe traditionnel et postmoderne se lit par ailleurs à travers une thématique socioéconomique. À cet égard, *Je voudrais qu'on m'efface* dépeint un accablant tableau des familles du quartier d'Hochelaga. À l'exception de Mikael, dont la situation économique familiale change pour le pire avec la mort de son père, une réalité que le lecteur découvre dans le second roman, *Hare Rama*, aucun des protagonistes du corpus restreint ne vit dans l'abondance. Des quatre récits, seule Fé connaît véritablement la douceur d'un foyer — car si Wapush semble ne pas souffrir de sa situation d'orphelin, il se trouve néanmoins un père de substitution. Le corpus étendu permet une meilleure saisie de la distribution à l'œuvre. Bon nombre de ces personnages marginaux vivent au sein d'une famille dysfonctionnelle ; l'on compte de nombreux parents présentant des problèmes de dépendance (*Je voudrais qu'on m'efface*, *Ophélie*, *Le coup de la girafe*, *Une bougie à la main*), ou incapables de s'occuper de leur enfant (*Miss Pissenlit*, *Boulevard*) ; des scènes de violence domestique (*Bouées de sauvetage*) ; des adolescents orphelins ou placés en famille d'accueil (*L'enfant mascara*, *Ophélie*). Ces protagonistes connaissent la douleur de l'absence, du manque, du rejet. Et même lorsqu'ils échappent au drame d'une enfance dévastée ou interrompu, ils ressortent à la lecture comme déracinés, tendus vers un chez-soi de substitution. Et de nouveau, s'ils ne vivent pas tous dans un milieu défavorisé, aucun ne connaît l'abondance.

Est-ce que l'on peut faire un lien entre cette mise à mal du mythe de la maison et le fait qu'il s'agisse de récits qui mettent en scène des protagonistes marginaux ? Tel qu'avancé dans le premier chapitre, l'aspect carencé du lieu familial pourrait en quelque sorte justifier la marginalisation de ces jeunes être fictifs au sens où serait ici à blâmer l'insuffisance du parent à fournir un environnement adéquat au sain développement de leur progéniture. Le script de l'enfance malheureuse traverse toutes les littératures. Du reste, ce type de mise à mort du foyer idéal est un incontournable du roman socioréaliste, roman qui se targue, s'il faut le rappeler, de dépeindre crûment les réalités de la vie jusque dans leurs aspects les plus éprouvants — et comme la famille est la source de toutes névroses et psychoses...

De l'autre côté de l'Atlantique, Daniel Delbrassine constate par ailleurs que l'on retrouve également dans le roman français pour adolescents une critique virulente des parents. De manière générale, « les reproches des adolescents se focalisent sur deux domaines : celui des valeurs non partagées — argent, apparences, réussites professionnelle... — et celui des

responsabilités éludées — affections, éducation, ... — (« Portraits » 12). Si l'auteur soulève l'hypothèse d'un prétexte de l'auteur adulte pour régler ses comptes, la conviction n'y est pas. J'admire toutefois la justesse de son argument lorsqu'il enchaîne en rappelant que la crise identitaire de l'adolescent est une crise contre l'autorité dont le parent constitue, en principe, la première forme. Or, quand « les parents sont eux-mêmes en difficultés », le jeune est forcé de réagir différemment (« Portraits » 13). D'où l'une des transformations majeures qu'a connu le personnage adolescent au cours des dernières décennies : on est passé « d'un personnage en révolte contre une institution qui agit comme frein à ses désirs, à un héros parfois désemparé, souvent en manque de repères stables. Les nouveaux adolescents de papier semblent prêts à renoncer à une part de liberté pour gagner en sécurité... » (13). Cette lecture convient tout à fait aux marginaux des récits étudiés. La maison échoue à leur procurer un sentiment de réconfort, et ce manque propulse leur quête, leur promenade hors des sentiers battus, hors d'une normalité rassurante.

Abondant dans le même sens que Delbrassine, Benoît Virole, psychanalyste et écrivain français, perçoit dans le roman français une nouvelle figure de l'adolescence.

Dire non aux folies adultes, aux enfermements familiaux, identitaires, religieux ou sectaires, affirmer l'indépendance de son désir et de son action, affronter seul les conséquences de ses choix, fussent-ils contraires à ses propres intérêts apparents, telles sont les coordonnées de la figure de la révolte que l'on retrouve classiquement — parfois jusqu'au stéréotype — dans la littérature pour la jeunesse, et ce depuis fort longtemps. Pourtant, il n'est pas certain que cette figure de la révolte soit prédominante dans la littérature « adolescente » actuelle. Plus exactement, la révolte ne porte pas sur l'ordre établi, mais sur l'absence de sens. À une idéologie libertaire semble de se substituer une idéologie de la recherche de signification.

(30)

Absence de sens, mais surtout absence de modèles valables ou solides sur lesquels prendre appui. Quand la famille échoue à fournir les fondements, quand elle-même se montre vacillante, imparfaite, usée, alors se pose un lourd brouillard sur le quotidien du jeune en manque de repères. Par ailleurs, cette perspective pourrait en partie expliquer le modeste nombre de rebelles rencontrés dans la compilation des ensembles textuels.

3.2.2 La chambre

J'ai hésité à intégrer la chambre à coucher du héros marginal à l'intérieur de la section sur l'espace familial de la maison. La chambre est le premier espace qui nous appartient, que l'on peut décorer de manière à imprégner un peu de nous-mêmes, de manière à se sentir véritablement chez soi.

“A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction”, soutient la célèbre auteure de *The Room of One's Own* (4). Si cet espace, dans la perspective de Woolf, constitue la preuve d'une certaine autonomie, il assure surtout une liberté de pensée — liberté dont la femme est privée par le patriarcat. Confinée au salon familial, elle ne peut écrire la poésie qui l'habite. La chambre de l'adolescent remplit ces mêmes fonctions d'affranchissement. Dans cet ordre d'idées, Laurent Bazin, spécialiste de la littérature française du XX^e siècle à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, affirme que cette pièce de la maison

accompagne [la] maturation [de l'enfant] en en cristallisant les temps forts autant que les contradictions. Or ce rapport évolue de façon significative au moment de l'adolescence : d'un côté la chambre perpétue le cadre de vie où le jeune a grandi jusque là, faisant ainsi le lien avec cette enfance dont il se sent encore dépositaire ; de l'autre elle marque au même moment un temps de rupture dans la mesure où l'espace cesse d'être un donné légué par des parents qui l'ont façonné en lieu et place de l'enfant d'autrefois. L'adolescent prend possession de sa chambre, se l'approprie et la façonne à son image, notamment en termes de décoration, de style et d'atmosphère. Il s'y affirme et s'y affiche : en projetant sa personnalité sur les murs au travers des affiches, photos et autres posters, il oppose à son environnement familial un univers différent, marqué par la revendication de goûts propres, le choix de nouvelles figures modélisantes et l'adhésion à des communautés d'appartenance générationnelle. (2)

À la lecture des romans des corpus, ce lieu est apparu, pour plusieurs de ces jeunes excentrés, leur première marge habitée. C'est là où souvent ils trouvent refuge contre l'âpreté de leur vie quotidienne ; là où ils font notamment leurs premières expériences sexuelles ; là où ils laissent libre cours à leurs émotions derrière la porte fermée qui marque ce territoire protégé, intime et personnel. Il s'agit d'une marge au sens où, dans l'espace physique qu'est la maison, la chambre de l'adolescent constitue un interstice. Je prête ici à

ce terme la définition que propose Gloria Anzaludúa (1999), soit celle de l'espace situé entre les différents univers qu'habite un individu⁷⁰ (42). Aussi, il me semble que la chambre d'enfant n'a pas la même connotation que la chambre d'adolescent. La seconde, contrairement à la première, est une chambre où l'adulte a déjà moins d'emprise, où le seuil se passe uniquement sous l'observation de certains protocoles. Enfin, la chambre constitue une alternative à l'espace domestique et à l'espace extérieur. N'étant ni l'un ni l'autre, elle fournit un territoire neutre où le regard des autres a déjà moins d'emprise.

Les deux narratrices de *FéMFé* et du *Ciel tombe à côté*, contrairement à ce que j'ai observé dans les romans du corpus étendu, font bien peu de cas de leur chambre respective. Il faut attendre la fin du récit de Mona pour apprendre qu'elle partage le lieu où elle couche avec sa sœur cadette — et tout ce que le lecteur découvre de cette chambre de filles, c'est un lit superposé. Parce qu'il « fait noir souris », il n'en saura pas plus (CTC 108). Or, tandis que le sommeil fuit la narratrice, une conversation se tisse entre les deux sœurs. Si elles peuvent échanger aussi librement, c'est que nul parent n'est présent pour cadastrer les petites voix qui remplissent le silence de la nuit. La scène permet à elle seule de figer cette image d'un lieu de confidences, d'un espace refuge dans une maison où tout est lourd. Tout comme l'observe Bazin en regard de la chambre comme espace fictif, l'on remarque que « l'évocation des lieux proprement dits reste (...) sommaire, laissant de côté les descriptions détaillées pour leur préférer des listes concises dont la valeur est plus socio-psychologique que picturale » (Bazin 4).

Pour la narratrice de *FéMFé*, c'est la chambre de sa copine, Félix, et non la sienne, qui s'inscrit dans la diégèse. C'est là où, pendant un été entier, un « été de siamoises », les filles se retrouvent pour se rapprocher (119). La chambre de Fé est curieusement absente du décor de l'appartement qu'elle partage avec ses parents. Il me vient d'ailleurs à l'esprit cette scène où la jeune Montréalaise se réveille auprès de son ami Yan, dans le salon, sur « le divan, en bobettes, la camisole remontée jusqu'au cou, habillée d'une minuscule serviette orange » (192). Si l'idée ne lui était vraisemblablement pas venue de se réfugier dans sa chambre, c'est que les parents de Fé sont tout sauf contrôlants. Le texte trace rapidement le portrait d'un couple ouvert et faisant preuve de souplesse dans l'éducation

⁷⁰ Ma traduction de : « the spaces between the different worlds *one* inhabits ».

de leur fille. D'ailleurs, dans cette histoire, c'est plutôt Fé qui, lorsque son père tombera en dépression, devra endosser le rôle de l'adulte — renversement typique dans la littérature pour la jeunesse. Si la nécessité d'un interstice, d'un espace personnel, ne se fait pas sentir dans le premier tome, il émerge néanmoins dans *Fé Verte*. Lorsque la famille déménage en campagne pour l'été, le trio partage quelque temps une roulotte avant que les parents ne décident de laisser entièrement les lieux à Fé (115). Ce camper occupe la même fonction que la chambre d'adolescent : celle d'un lieu où le parent n'a ni d'yeux ni d'oreilles.

De toutes ces chambres d'adolescents, celle du narrateur d'*Eux* — à l'image du désespoir qu'il l'habite — reste sans doute la plus sombre. Dans cette maison familiale située ailleurs que dans « les beaux quartiers » (E 24), le sous-sol abrite le seul espace où la jeune victime peut se réfugier à l'abri des humiliations quotidiennes qu'il subit à l'école. Avant et après son incarcération, cette pièce lui permet d'échapper à la surveillance de ses parents, et à un univers extérieur difficile sinon impossible à intégrer — ou à réintégrer.

Je suis entré dans ma maison à bout de souffle, ne sentant plus mes jambes. J'ai enlevé mes bottes à toute vitesse, paniqué, et j'ai couru dans ma chambre. Je ne voulais pas voir mes parents, je ne voulais pas qu'ils me voient comme ça. La chaleur s'est mise à me faire mal, des aiguilles attaquant tous les pores de ma peau. Ma mère est venue frapper à ma porte. Elle m'a lancé quelque chose comme : « Je commençais à m'inquiéter, on t'attendait pour souper. » (E 47-48)

Dans cette scène, la chambre se veut le seul lieu inviolable où le narrateur peut espérer se mettre momentanément à l'abri du danger. Si les paroles de la mère traversent l'épaisseur des murs, leur opacité lui dérobe les profondeurs de l'abîme dans lequel est plongé son fils. Le mur-écran empêche le rapprochement, annule ce qui aurait pu découler sur une opération de sauvetage. Et quoique le narrateur quitte momentanément son enceinte pour rejoindre ses parents dans la salle à manger, il a tôt fait de réintégrer son asile obscur.

Je me suis levé de table et je suis descendu au sous-sol, dans ma chambre. Échoué sur mon lit, je me suis enterré avec toutes les couvertures que j'ai pu trouver et je me suis effacé dans les tissus, dans le noir et la chaleur de mon corps. J'aurais voulu crier, hurler de toutes mes forces, faire sortir de moi le mal permanent qui me nouait le ventre, cracher mes tripes vers l'univers entier pour me défouler, pour m'en débarrasser. J'aurais voulu pleurer, vomir à nouveau. Mais mon corps était devenu las, immobile, comateux. Mon esprit et ma vision se

sont embrouillés et je me suis senti mieux. Quelque part entre la conscience et la réalité, j'ai flotté dans la pénombre de ma chambre. C'était le plus près que je pouvais être de la mort. De la paix. J'ai dormi pendant deux jours. (E 49)

La cave, comme le souligne Bachelard, est « d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines » (*Espace* 35). L'idée d'une descente en soi est de surcroît portée par l'image de ce jeune garçon, qui touchant le fond, se retrouve immobilisé de frayeur. La chambre-refuge laisse place à la chambre-tombeau. D'ailleurs cette chambre restera, malgré les années, le territoire habité par toutes les peurs de cette victime ignorée. Le lieu concrétise donc ici « le sentiment d'incompréhension » du personnage en regard d'un « environnement qui [lui] échappe et qu'[il perçoit] sur le mode de la claustration » (Bazin 5).

Enfin, l'univers de Wapush ne se plie pas au schéma à l'œuvre dans les autres récits. Le concept de chambre d'adolescent ou même de chambre à coucher ne semble pas faire partie de son mode de pensée — une réalité qui se modifie pour le jeune Innu lorsqu'il se retrouve au sein du clan Aouittukmiut, un espace sur lequel je reviendrai dans l'analyse de l'ailleurs. L'espace qu'habite Wapush enfant se passe de murs et de cloisons. D'ailleurs, ce dernier passe le plus clair de son enfance dans la nature environnante. Se demander ce que l'absence de chambre signale est un raisonnement à ne pas poursuivre : les concepts de chambre et de maison n'appartiennent pas à cette fiction autochtone et ne doivent par conséquent ni être plaqués ni transposés — avancer que la nature remplit pour cet enfant sylvestre la même fonction qu'une chambre constituerait une lecture irrecevable.

Il reste que pour la majorité des récits du corpus restreint (et du corpus étendu), la chambre

est ainsi l'endroit où l'adolescent se ressource autant qu'il se construit, où il se réfugie, mais aussi où il se cherche et parfois même se perd — en somme un cadre où il prend ses distances d'avec le monde auquel il oppose ses propres représentations. C'est donc simultanément un lieu matériel et un espace mental, bureau d'étude mais aussi théâtre des émotions ; bref un dispositif dramaturgique où le sujet se met lui-même en scène, un pied dans le réel et l'autre dans le jardin secret de ses aspirations. (Bazin 7)

Bref, cette première marge, si elle en est une, concrétise notamment les relations d'opposition à l'œuvre entre les jeunes protagonistes et l'autorité parentale, entre l'intime et le familial, entre le dedans et le dehors — une « dialectique d'écartèlement » (Bachelard, *Espace*, 191) qui traverse tous les espaces habités et même non habitables des romans ici étudiés et sur laquelle je reviendrai en cours d'analyse.

Ce statut d'espace territorial avec ses frontières, ses zones de démarcation et ses logiques internes nous semble fondamental : il montre que, dans tous ces récits, la chambre et le désordre qui l'accompagne occupent une fonction symbolique chargée d'incarner dans les coordonnées du réel la spécificité irrefragable d'un sujet qui se vit comme étranger dans son propre univers. (Bazin 5)

Les récits de Mikael et du narrateur d'*Eux* intègrent des scènes où les protagonistes réintègrent la maison natale. Ces lieux travaillent la mémoire de ces derniers qui, happés par le souvenir et leurs « habitudes organiques » (Bachelard, *Espace*, 32), se retrouvent alors projetés dans un avant qui n'est plus. Enfin, avant de quitter le domestique et de suivre l'excentrement de ces cinq protagonistes, je rappellerai, citant de nouveau Bachelard que l'essence de la notion de maison transparaît dans tout espace habité (24).

3.3 Away — Les ailleurs de la marge

Le personnage adolescent évolue dans un univers fictif qui s'étend bien au-delà des lieux qu'il habite. Son quotidien le pousse à arpenter des territoires autres que domestiques, à explorer davantage son environnement. Cette expansion est évidemment calquée sur l'idée voulant que l'adolescence s'accompagne d'une plus grande autonomie, une idée que Cuin réitère tout en insistant sur sa dimension spatiale.

[C]e processus d'autonomisation de l'acteur par rapport aux contraintes sociales primaires connaît des traductions spatiales particulièrement significatives (Félonneau & al., 1997; Kokoreff, 1996). Ainsi, au sortir d'une enfance exclusivement vécue dans le cadre familial et à l'école, les adolescents sont irrésistiblement attirés vers des espaces (le proche voisinage, puis le quartier ou la cité, puis le centre-ville) de plus en plus éloignés du « foyer » originel, qu'ils explorent à la recherche de terrains d'expériences propres à assouvir des aspirations que les seules institutions familiale et scolaire ne sont plus en mesure de satisfaire (Cuin & Zaffran, 2003). (77)

La distance parcourue, dans le contexte du roman pour adolescents, se double donc d'une seconde couche d'interprétation : il ne s'agit plus seulement de reprendre un schéma qui a fait ses preuves, mais aussi de conserver, de cette période de la vie, l'élan centrifuge qui la caractérise. Le chemin que je propose suit donc deux parcours : celui des protagonistes de la marge sombre et celui de la marge lumineuse. Au premier groupe correspondent les espaces d'enfermements, soit l'école, la prison et la chambre-psyché, et au second, les espaces de découvertes, la ville et la nature.

3.3.1 Les espaces d'enfermement

La notion de panoptique révisée par Michel Foucault, métaphore de la surveillance, me sert ici de seuil à cette analyse de ces représentations de la marge qui enlisent, étouffent et brisent, les sujets qui s'y déploient. Non seulement ces lieux signent une opposition négative entre les personnages, mais manifestent d'une hiérarchie en venant valoriser les uns et dévaloriser les autres.

3.3.1.1 École

Comme le souligne pertinemment Daniela Di Cecco, si l'espace mythique de l'enfance est le jardin, c'est l'école qui encadre l'adolescence (« École » 50). À l'exception de Wapush, le quotidien des protagonistes du corpus restreint s'organise entre deux pôles : la maison et l'école. L'apprentissage de l'autre passe d'une part par la structure familiale (le même, le sang) et, d'autre part, par la structure sociale (rapport de domination, lien contractuel). Leur emploi du temps se retrouve ainsi rythmé par le calendrier scolaire. Dans le roman-miroir, l'école demeure un espace fictif difficilement contournable : même lorsque l'intrigue se déroule durant la saison estivale, ce lieu s'impose par son absence, fait saillance par contraste à une liberté à bout de bras portée.

Dans les récits de Mona et de Fé, l'école se passe de description et s'inscrit dans les textes essentiellement dans sa fonction de complément circonstanciel : c'est un lieu *où l'on est*, *où l'on va* ou que *l'on quitte*, si bien que quiconque venu d'une autre dimension et n'ayant que ces deux romans pour se faire une idée de « l'école » serait bien mal venu d'avancer la moindre définition. Et s'il est vrai que l'année scolaire prend fin tôt dans le récit de Mona, et que l'action du récit de Fé privilégie un autre cadre spatial, en l'occurrence la ville, il

reste que, dans la très grande majorité des romans du corpus, le même type d'affleurement ressurgit.

Serait-ce que l'école, l'école secondaire ou la polyvalente, et ce malgré sa jeune histoire⁷¹, serait donc si bien incrustée dans les mentalités, dans l'imaginaire social, qu'il serait devenu superflu de s'attarder à la contextualiser ? Certes, l'on pourrait objecter que la littérature pour la jeunesse n'est pas reconnue pour ses longs passages descriptifs, et que le genre tend à privilégier l'action et les dialogues au détriment de détails qui risqueraient d'alourdir le texte ou d'ennuyer le lecteur⁷². Personnellement, je persiste à y voir un script, une notion des sciences cognitives aménagée par Bertrand Gervais selon lequel, dans certaines circonstances, le lecteur « devient en quelque sorte responsable du territoire imaginaire couvert par le récit » (*Actions*, 175), la description étant mise en parenthèses au profit du savoir cognitif présupposé entre l'énonciateur et le lecteur. Gervais donne l'exemple suivant pour illustrer son propos : « Buffalo Bill entre-t-il dans un *saloon*, le texte lui fournit le patron, le bar, les tables, ainsi que la composition générale de la clientèle et demande au lecteur de suppléer le reste » (175). Dans la même logique, les textes étudiés fournissent les murs, les tableaux et les tables — libre au lecteur d'imaginer le reste.

Par voie de conséquence, l'école se verrait généralement graciée de descriptions seulement lorsque sortant de l'attendu, de l'ordinaire. Par exemple, l'incipit de *La vraie vie*, ce roman d'anticipation qui met en scène une société québécoise dystopique sous la doctrine d'un diktat religieux, débute sur le témoignage du narrateur qui retrace son enfance à l'Institut. Cette école, qui tient davantage du pensionnat ecclésiastique que de l'école secondaire, nécessite une mise en image dont peuvent se passer les récits réalistes. Parmi les autres romans du corpus étendu, seul le narrateur de *La chute de Sparte* consacre une description à son école au nom évidemment évocateur, soit la « Polyvalente Gaston-Miron » :

D'un point de vue architectural, je ne connais rien de plus laid qu'une polyvalente. C'est un improbable amalgame de bunker gouvernemental est-allemand, de pénitencier à sécurité

⁷¹ Le terme « Polyvalente » n'est plus officiellement utilisé depuis le 10 février 2001, l'expression « école secondaire » étant préférée. Sur la trajectoire de l'enseignement post-élémentaire au Québec, voir l'essai critique *Histoire de l'éducation* de Louis-Philippe Audet.

⁷² Un lecteur dans cette logique perçu comme souffrant d'une paresse rampante, d'un genre d'allergie à toute scène moindrement susceptible de le garder en éveil, de susciter son intérêt déjà sans doute limité pour la lecture.

maximale et de caisse populaire. (...) Béton craquelé, plâtre jauni, métal rouillé et couleurs tristes. Aucun matériau noble, aucune verdure, aucune gaieté. Censé apaiser nos caractères énergiques, le vert tendre des murs donne la nausée. Quand en plus la peinture est écaillée de partout, ça devient carrément déprimant. Sans doute pour qu'on ne puisse pas s'y précipiter, les fenêtres meurtrières ne s'ouvrent pas. (...) À la longue, je suis sûr que cet environnement merdique finit par miner notre moral et nos résultats scolaires. (19-20)

L'affect qui ressort de la claustration fait impression dans ce passage. La référence au « bunker » renvoie à l'appareil d'état et à la prison-forteresse, tandis que celle de la caisse populaire impartit une connotation financière en lien à la circulation de l'argent de même que l'idée d'un cadre soumis à un ordre strict et une bureaucratie lourde. Aussi, y survivre nécessite d'en comprendre les codes de conduite, ce qui n'est pas le cas notamment du personnage d'Ophélie dans le roman éponyme qui confie : « Je n'en peux plus de cette école. (...) Je ne sais pas comment survivre ici » (*Ophélie* 19). L'on peut trouver qu'il y a quelque chose de forcément ironique à ce que la polyvalente, dont le nom traduit l'idée d'une pluralité de valeurs, et donc à un espace d'ouverture sur le multiple, apparaît dans ces récits sous la forme d'un calque antithétique à la mission initialement donnée. Dans cet ordre d'idées, le narrateur d'*Eux* compare l'école secondaire à « une société bien organisée, finement huilée » dans laquelle l'on retrouve « une hiérarchie, des groupes particuliers et différentes classes de gens » (E 43). S'il arrive de trouver des représentations passablement neutres (Fé et Mona), l'école n'est pratiquement jamais un lieu inclusif et chaleureux — sauf si n'est qu'en référence à la dernière école fréquentée, celle qui, nostalgie aidant, se révèle, *a posteriori*, toujours mieux que la suivante.

Produit de la diégèse, l'école tient donc, un peu comme la maison, à cet assemblage de bouts d'espaces enfilés dans plus ou moins le même ordre : vestibule, salles de classe, cafétéria, vestiaires, toilettes, gymnase. Ces points névralgiques revêtent invariablement les mêmes fonctions : tandis que la cafétéria, les vestiaires et les toilettes demeurent les lieux privilégiés de scènes d'intimidation, de solitude et de vulnérabilité, la cour arrière témoigne des marginaux. Ces lieux sont reliés par des corridors qui se ressemblent tous, perçus par les pieds qui les arpentent. Dans des salles de classe qui ne prennent forme que par l'imagination du lecteur, les fenêtres fonctionnent comme des lignes de fuite qui permettent au jeune protagoniste de se distancer de la voix de l'enseignant, du chahut des

autres. Fenêtre sur le monde extérieur, là où la vie paraît finalement avoir le droit de tressaillir, de gigoter, de s'exprimer. Dans le paysage qui se déploie derrière la vitre, le regard s'y perd tout autant que l'esprit.

En 1973, Gilles Groulx, répondant à une requête du *Ministère de l'éducation*, réalise un court métrage sur une polyvalente. Le documentaire, titré *Place de l'équation*, confronte les perspectives antagonistes de deux enseignants en regard de leur fonction et celle de l'institution pour laquelle ils œuvrent. Les premiers plans montrent exactement le même réseau d'espaces névralgiques que les récits enfilent. Dans les vestiaires, l'étroitesse des allées et à la bassesse des plafonds participent à produire un effet visuel claustrophobe alors que dans la cafétéria, l'absence de fenêtres se trouve compensée par la multiplication de néons blafards. Un gros plan sur un mur entièrement recouvert de clés renforce l'impression d'un lieu d'enfermement. Alors que le visuel participe à traduire une mainmise totale sur l'adolescent, la série d'entrevues avec le personnel de gestion expose les inepties d'une administration excessivement lourde. Le documentaire se termine sur deux scènes qui traduisent l'idée d'une liberté retrouvée : la première montre quelques autobus stationnés le long de la clôture de métal qui enclot la polyvalente, la seconde, un petit groupe d'élèves à vélo au sommet d'une colline. En somme, malgré un demi-siècle d'écart, l'on note le peu de variations dans la manière de dépeindre cet endroit qu'est l'école secondaire. Et si dans les textes étudiés, la chambre du personnage adolescent constitue par excellence l'espace en marge de la vie familiale, l'école, pour sa part, présente elle aussi divers espaces interstices, dédales et racoins non recommandés.

À cet égard, le tableau qu'en trace le narrateur d'*Eux* offre une variation cynique sur le thème de surveiller et punir, puisqu'en fait, l'autorité en place « ne punit personne. On réprimande et on oublie et on croit que c'est suffisant, que ça ne se reproduira plus » (E 32). Pis encore, alors que les bourreaux restent impunis, la victime innocente, lorsqu'elle ose se défendre, se voit obligée de présenter des excuses (E 39). Continue alors, sous le regard indifférent des adultes, des présumés « surveillants », une véritable poursuite menée par un désir boulimique d'assurer son autorité sur l'autre.

J'avais réussi avec assez de finesse à l'éviter depuis le début de l'année, mais il continuait de me guetter et de m'attendre dans le détour. Il me chassait comme un chat chasse une souris et prenait un plaisir sadique à me voir fuir. Je quittais toujours l'école en conséquence en ne

prenant jamais la même sortie, la même route. Parfois, j'attendais que tous les autobus scolaires soient partis, d'autre fois, je me précipitais dehors avec la foule pour passer inaperçu. (E 34)

Surveillance et punition s'opèrent par conséquent sur le plan horizontal, et non vertical ; l'adulte n'est pas l'autorité, en fait, dans ce récit, et dans bien d'autres, il ne joue que la fonction de cadre, au sens où il permet, organise, gère, la chasse. Seul contre, tous, le narrateur d'*Eux* se sent « prisonnier, entouré par des géants, par eux qui [ont] tous le même regard, comme de hyènes affamées qui s'apprêtent à jouer avec leur proie » (E 12). Jusqu'au jour où les rôles s'inversent et que la proie devient la victime. Il y a donc « désenfermement » du pouvoir (Foucault 210).

S'il y a permutation des rôles, il y a aussi transgression. La première agression dans les toilettes manifeste un désir d'humilier, de soumettre, qui passe par la sexuation de la victime :

J'étouffais la gorge nouée, mes yeux brûlaient de rage, et lui, il continuait de faire aller ses mains dans les poches de mon pantalon. J'ai réessayé de me défaire de son emprise mais son genou s'est enfoncé de plus dans mon derrière.

« Qu'est-ce qu'y a, ti-cul ? As-tu peur d'aimer ça ? C'est quoi, t'es un p'tit fif, toi ? Me semblait aussi que t'avais l'air d'un fif. »

Je me suis trouvé face à lui, face à eux. En oubliant la douleur, j'ai voulu me frayer un chemin entre eux, mais ils refusaient de me laisser partir. « T'aimes ça, toi, manger des graines, hein ti-cul ? Ben, envoye, mets-toi à genoux ! » (E 13)

L'on retrouve ici les mêmes concepts d'eros et d'*orexis*, déployés dans une logique de force, d'assouvissement. Lorsque le narrateur, après des années de sévices, ouvre le feu sur ces jeunes qui ont fait de son adolescence un enfer, il devient l'ogre, et ce faisant, passe une marge, une frontière. À vrai dire, la transgression a lieu avant la fusillade, la transformation est provoquée par une dernière désillusion, celle causée par le retrait de son seul ami :

Quand il a vu que j'étais retourné à mon livre, il a fini par partir. Quelque part en dedans de moi, je venais de tuer la dernière parcelle d'amitié qui me restait pour lui.

Je suis sorti de chez moi pour profiter de la grisaille de l'automne. L'air frais, le calme des feuilles mortes, leurs couleurs. Il y avait quelque chose de très beau dans cet environnement mourant qui m'apaisait un peu. Tranquillement, j'ai retrouvé mon corps, j'avais moins mal. Mes pas, au départ souffrants, se faisaient plus certains. Mieux. (E 87)

À ce moment du récit, la victime devient bourreau. À ce moment du récit, une marge est troquée pour une autre marge. Et, comme le rappelle Henri Lefebvre, l'expérience de tout franchissement se fait dans l'émotion, même lorsque celle-ci se décline dans une variation mortifère :

[P]asser une frontière est toujours quelque chose d'un peu émouvant : une limite imaginaire, matérialisée par une barrière de bois qui d'ailleurs n'est jamais vraiment sur la ligne qu'elle est censée représenter, mais quelques dizaines ou quelques centaines de mètres en deçà ou au-delà, suffit pour tout changer, même le paysage... c'est le même air, c'est la même terre, mais la route n'est plus tout à fait la même (...). (Lefebvre 99)

Tout se trouve effectivement changé. Lorsque le tueur armé se présente devant l'école, « devant la polyvalente maudite », celle-ci lui paraît soudainement « plus du tout impressionnante », mais « terne et sans importance » (E 87). La marge n'est ni un espace, ni un lieu, mais une perception, une préhension désirante du territoire : celui qui marche dans la marge — au contraire de celui qui y est poussé — ne peut le faire autrement qu'en prenant en charge la part affective de la vie commune dans « un brusque retour du refoulé » (Ouellet, « Le principe », 20).

3.3.1.2 *La prison*

Le narrateur d'*Eux* quitte une prison pour une autre : le centre jeunesse. Dans ce nouvel environnement, la gestion du temps et des lieux manifeste une discipline pire que celle de l'école, si dense en fait que le jeune condamné n'a besoin « ni de penser ni de réfléchir », exécutant tout geste dans un automatisme de robot (N 13). À la clôture, s'ajoute donc le « quadrillage » spatial et temporel : à « chaque individu, sa place ; et en chaque emplacement, un individu » (Foucault 144 ; 147).

Nous sommes des oubliés, des numéros. On nous a dépouillés de notre identité et laissés pour compte. Ici, nous ne valons rien. Nous sommes du bétail. Des microbes. Nous

dérangeons. Nous sommes dangereux. Et on nous le rappelle tous les jours, toutes les heures. À chaque instant. On nous gave, on nous l'enfonce dans la gorge, jusqu'à étouffer, jusqu'à en vomir. (N 48)

Au centre, tous les détenus, dépouillés de leur individualité, finissent par se ressembler, comme le manifestent les passages narratifs où l'énonciation passe du « je » au « nous », passages dont la fréquence se multiplie à mesure que la lecture progresse. La première manifestation de ce type de glissement surgit lorsque le narrateur se rend compte qu'il n'est qu'une victime de la société, une réflexion immédiatement suivie d'un argument qui signe un jugement inclusif : « Personne ne s'était arrêté une seconde pour se demander pourquoi *nous*⁷³ étions ici, ce qui *nous* avait poussés à commettre les délits dont on *nous* accusait » (N 30). Il y a toujours une solidarité dans la marge, qu'elle soit vitaliste ou non.

Ouellet propose l'argument que la mort de la démocratie, celle conçue originellement dans le but de donner la parole au peuple, la parole à tous, a causé les « pathologies sociales », expression qui renvoie aux différentes identités brisées que recouvre l'expression de dépossédés-du-monde (Ouellet, « Le principe », 27). Le texte reprend à son compte cette idée de calamité comme le démontre ce fragment poétique venant clore un chapitre : « Enfermez-nous. Oubliez-nous. / Vous ne ferez qu'aggraver le problème. / Nous sommes un fléau. / Un virus » (N 32). Source de contagion morale, ces jeunes marginaux se perçoivent également comme les débris que la société rejette, ils sont de l'ordre du scatologique, de la défécation : « Nous. / Nous sommes des déchets. / Nous sommes la honte que vous cultivez en silence. / Nous sommes le reflet de ce que vous ne voulez pas voir » (N 43). Ici, la référence au miroir vient soutenir l'hypothèse voulant qu'« une société se qualifie par ce qu'elle rejette » (Tournier 286). Et comme toute marge, l'espace d'incarcération altère ceux qui s'y entassent, « les transforme à son image », si bien que « personne ne s'en sort indemne » : « Nous y entrons malgré nous et nous en sortons malgré nous. Entre les deux, un tordeur » (N 75). Le centre jeunesse essorera entièrement l'ancienne victime devenue bourreau de ce qui lui restait d'humanité. C'est d'ailleurs en ces murs qu'il prend conscience, lorsqu'acculé au mur, du plaisir de laisser libre cours à la violence : « Rien d'autre que la rage n'existait. C'est là que j'ai compris pourquoi tous les bourreaux récidivaient. Même le goût du sang dans ma bouche était jouissif. J'étais en vie.

⁷³ Je souligne.

J'étais la vie. Je la sentais à travers chacune des fibres de mon corps » (N 79). Cette dimension jouissive d'un acte d'une violence transgressive manifeste une « intériorisation psychique du paradigme de la domination » (Ouellet, « Le principe », 22). Après un moment, le narrateur fait à nouveau l'expérience d'un renversement de rôle :

Je me suis adapté. Transformé. Après des années à m'entraîner à être invisible, j'avais appris à me faire caméléon. Le véritable problème, c'est que je commençais à y croire. J'étais devenu une autre version de moi-même, capable du pire. J'errais dans les corridors en roi, portant mon arrogance comme une armure. J'avais déjà vécu ça avant, mais jamais avec autant de conviction. Jamais avec une telle liberté. Je ne demandais pas le respect. Je l'imposais. J'étais prêt à tout. À n'importe quoi. Face à n'importe qui. Je me suis fondu parmi eux. Parmi nous. Jusqu'à devenir l'un des leurs. (N 93-3)

Dans ce glissement du « eux » au « nous » tient toute la trajectoire du narrateur. Une portion de la collectivité finit par absorber l'élément étranger. Pour ce jeune adolescent, la transformation achève de le briser, l'enfonce dans le purgatoire où, loin de faire la paix avec ses démons, il s'enlise dans une résignation vidée de toute rage, de toute haine, un état d'inertie qui, le grugeant de l'intérieur, ne lui laisse qu'un sentiment d'être — enfin — dépossédé de lui-même (N 114). *Il* est sa propre prison.

3.3.1.3 *L'autre chambre*

À l'école et la prison, succède à présent une dernière marge d'enfermement : la psyché. Le narrateur d'*Eux* se retrouve prisonnier de sa propre haine, consumé par son désir de vengeance, sa promesse de ne jamais plus être une victime, et le plaisir jouissif que procure tout acte de violence, d'agression. Pour le personnage de Mikael, son ancienne chambre, loin d'être réintégrée avec bonheur, conjure ses ambivalences identitaires — la chambre d'enfants devenue lieu d'enfermement se lit comme la métaphore de son esprit ; la culpabilité qu'il avait refoulée à l'égard de son père s'impose dans la matérialité des lieux, il reconnaît sa présence dans la « porte » devant sa chambre, « la serrure », « la clé » (HK 116). Et, malgré le fait qu'une clé peut avoir une double fonction, celle de l'enfermement et de la privauté, c'est la première que le texte exploite étant donné que le sujet n'en est pas le possesseur. Pour le jeune moine en déprogrammation, cette pièce se révèle être un véritable lieu de torture qui participe à faire éclater cette identité spirituelle

qu'il s'était construite au cœur de l'ashram. Dès lors, son esprit tourmenté devient sa prison, une prison que même les mantras désespérés n'arrivent à transcender. Le personnage apparaît dès lors scindé en deux entités, deux subjectivités conflictuelles qui le déchirent de l'intérieur, qui forment sa cage et ses barreaux. Cette idée d'une déchirure n'est pas sans rappeler la poésie de Gloria Anzaldúa et la manière dont elle dépeint l'expérience de la marge : « 1,950-mile-long open wound/dividing a *pueblo*, a culture, / running down the length of my body, /staking fence rods in my flesh, /splits me splits me /*me raja me raja* » (Anzaldúa 24). Le « je » scindé, éclaté, le « je » dans son unicité empêchée, dans son hétérogénéité entière : la marge transforme, la marge marque, signe l'hybridité de l'être qui se pense, ou plutôt qui n'arrive plus à se penser « un ».

La déchirure exprimée et ressentie par le personnage de Mikael est béante, gangréneuse. La chambre, véritable machine à activer la mémoire — comme le traduisent les nombreuses analepses qui viennent interrompre le récit de cet épisode — expulse le pus, force une réinterprétation, une reformulation. Le captif s'en sortira donc ébranlé, mais lucide. Les derniers 48 heures coincés dans cet espace marginal qu'est devenu momentanément son ancienne chambre auront permis le retour du refoulé alors qu'il pleure « les premières larmes, les vraies, celles que tout le monde semblait attendre impatiemment » (HK 172).

Est-ce que le temple, l'Ashram dans son entièreté, fonctionne, à l'instar de la chambre, comme une métaphore de la psyché ? Est-il espace d'enfermement ou d'ouverture ? Le récit de Mikael se termine sur un constat qui offre, à cet égard, matière à interprétation : « Ce temple a été mon bouclier contre une tonne d'émotions que je trouvais trop dangereuses, trop destructrices. La tristesse, la colère, le sentiment d'injustice, l'abandon, la trahison, la peur. Le temps est venu de baisser les armes » (HK 190). Les motivations initiales, celles qui ont amené le narrateur à traverser une marge, à joindre un espace en marge, manifestent ce « désir partagé de ce qui n'est pas » (Ouellet, « Le principe », 29). Le manque, l'absence de sens l'a conduit chez les moines. Une fois entre ces murs, coupé du reste du monde, l'adolescent a appris à discipliner son esprit en ordonnant son quotidien de manière à ce que chaque seconde soit consacrée à Krishna (HK 106). Et malgré la manifestation de certains éléments d'un espace panoptique — clôture, quadrillage, rang — il manque le dispositif du regard et de la surveillance. D'ailleurs, le temple présente une

ouverture sur quelque chose d'autre, sur de l'autrement — le dernier terme marquant un glissement sur le plan de l'altérité. Refusant de reproduire le modèle en place, de poser les mêmes gestes que tout le monde « pour se rassurer, pour se reconnaître dans la vie de l'autre, se sentir normal », Mikael trouve réconfort dans une doctrine de renoncement et d'amour (HK 140).

Enfin, à ces marges destructives s'opposent celles plus lumineuses, qui, tels des carrefours, favorisent la rencontre, la collision, l'hétérogène. Et si les espaces d'enfermement enlisent le marginal dans un état mortifère, les espaces de découvertes l'entraînent à voir large, à comprendre le multiple de manière à y lire du même.

3.3.2 Les espaces d'ouvertures

Fé, Mona et Wapush se déploient à l'intérieur de marges qui, à l'instar de *l'agora* de l'antiquité grecque, favorisent l'échange et la rencontre. Leur trajectoire se compare à celle des protagonistes des romans de la route du Québec, au sens où elle procède, selon les circonstances, de deux motivations antagonistes, l'une portée par un désir de rupture, l'autre, par un désir de socialisation (Morency 25). Il sera donc utile de procéder à une exploration organisée sous deux thématiques, la première tournée vers la ville, la seconde, vers la nature.

3.3.2.1 *Le salon Rosa*

Pierre Ouellet débute un essai sur « les lieux d'abordage » avec cette question : « Qu'est-ce qu'un Nouveau Monde ? » (Ouellet, *Où suis-je*, 63). Cette interrogation se prête tout à fait aux circonstances de cette enquête dont la tâche consiste effectivement à identifier ces espaces qui apparaissent au sujet narré comme une véritable *terra incognita*.

Parmi les univers des romans du corpus restreint, l'espace urbain ne prend véritablement vie que sous le regard, et sous les pieds, de Fé. À l'image du cocon qui apparaît dans l'incipit, succède une scène qui se déroule dans l'appartement du Mile-End où père, mère, fille et tortue vaquent à leurs occupations routinières, puis une seconde qui introduit l'école, et enfin une dernière qui raconte les escapades du jeudi sur la rue Saint-Laurent (FMF 16). Ces quelques pages d'introduction suffisent amplement à fixer l'ordinaire. Et, comme il

est d'usage dans plusieurs récits, un événement vient interrompre cette monotonie du « je » qui se fait connaître en se racontant.

La « grande découverte » de Fé, celle qui « va changer [sa] vie pour de bon », c'est le « minisalon[sic] de coiffure » où travaille Félix, la jeune coiffeuse dont elle tombera amoureuse. Alors qu'elle tournait « un coin de corridor en béton », son regard a capté « quelque chose de troublant et d'extraordinaire », « un petit univers caché dans un œuf » :

C'est un salon de coiffure! Là! Un salon de coiffure miniature, coincé entre les deux grandes portes de métal donnant sur d'autres locaux industriels. C'est fou! Je suis saisie, je l'avais jamais remarqué avant. Le local doit pas être plus grand qu'une salle de bain et pourtant, chaque centimètre carré semble habité. La lumière est chaude et contraste avec les néons du corridor. Les murs sont recouverts de vieilles tapisseries colorées, de photos d'artistes ou d'animaux, et de vieux ciseaux rouillés. Il y a une miniradio[sic] d'où sort une minimusique[sic], un vieux siège de barbier rouge et brillant comme une auto tamponneuse, un lavabo beige, une odeur de doux et de vieux en même temps, et une fille de dos, avec une serviette rose sur la tête, qui parle au téléphone. Je remarque la montre calculatrice jaune à son poignet. Au-dessus du mur, dans le corridor, un écriteau jauni avec des lettres dorées: Salon Rosa. Je suis collée là. Je sais absolument pas comment je vais m'arrêter de le fixer. (FMF 17)

L'altérité des lieux, d'abord portée par des figures de contraste — immense/minuscule, industriel/domestique, chaud/froid, vieux/jeune — s'impose au regard de la jeune citadine pourtant rompue à l'hétérogénéité familière de son quartier. Les deux portes fonctionnent comme un cadre qui circonscrivent le lieu pour mieux le mettent en évidence — à moins que ce ne soit pour en assurer la garde. Par ailleurs, la petitesse du local, en plus de rappeler certains usages de la dimension spatiale dans la construction de l'univers fictif d'*Alice in Wonderland*, contribue à donner au salon l'air d'avoir poussé là, par magie ou par l'intervention d'une fée bienveillante. Portée par un bric-à-brac assumé, l'apparence surannée du décor charge l'endroit d'un récit inspiré et irradie la silhouette qui l'anime d'une aura d'emblée fantasmée. Il ressort de l'ensemble du tableau dépeint une impression de clandestinité feutrée ou d'incursion en territoire interlope, impression imputable en partie à la qualité furtive de la trajectoire du personnage-voyeur, en l'occurrence Fé.

Le nom même de l'endroit, *Rosa*, évoque, dans sa variation latine, l'exotisme du Sud. Aussi, à travers l'univers sémantique de la fleur, le terme connote la souffrance (ex. : *il n'y a pas de rose sans épines*) et la santé (ex. : *frais comme une rose*), deux aspects qui viendront modeler l'histoire d'amour de Fé. D'ailleurs, si la rose était, pour les Grecs, la fleur de l'amour, elle célèbre toujours aujourd'hui les sentiments amoureux (donner et recevoir des roses à la Saint-Valentin). L'on peut également penser à la sentimentalité excessive véhiculée notamment par l'expression *à l'eau de rose*, sensibilité de l'adolescente amoureuse pour la première fois. Si le nom d'un personnage n'est jamais fortuit, il en va autant pour le nom d'un lieu.

Le salon, cette « fleur sortie du béton » (FMF 21), constitue une marge interstitielle, non pas au sens que lui prête Foucault, soit celui des confins du 19^e siècle (Foucault 307), mais un entre-deux, un no-man's land empreint « de tolérance, de permissivité ou d'inventivité », une des définitions (que j'altère passablement) proposées par Nicolas Bautès et Catherine Reignens (20). Vus de l'extérieur, Fé estime que les habitants de cet interstice, le père et la fille, ont l'air de « poissons dans leur aquarium » (FMF 46). La métaphore n'est pas sans intérêt, l'aquarium constituant un écosystème en soi, régi par ses propres règles et délimité par ses propres frontières.

Cette première description du *Salon Rosa* est suivie d'énoncés exclamatifs qui renforcent le sentiment d'une découverte qui fait événement. La narratrice, multipliant les références à l'époque des conquistadors, confie notamment avoir « trouvé un trésor », se sentir « comme une exploratrice », vouloir « voler un échantillon pour le ramener dans mon monde » et se prendre pour « Christophe Colomb » (18). L'impression perdue au point où le local, objet de fantasme et de « rêveries », devient, pour la jeune fille à l'esprit imaginaire, « le théâtre de plein de scénarios » (26). Or, l'impact du salon n'est pas seulement fictif puisqu'il altère passablement le quotidien de l'héroïne. Dès la deuxième visite, la narratrice reconnaît d'ailleurs que la transformation ne se limite pas à sa nouvelle coupe de cheveux.

Je sors du salon transformée, presque belle. En tout cas, je porte en moi quelque chose de beau et de neuf que je sais pas encore nommer, mais qui paraît, avec mes cheveux, mais aussi avec mon corps, plus droit, plus électrique. Peut-être qu'au fond de moi, il y a une véritable fée qui veut se réveiller. (FMF 23)

L'on peut parler véritablement d'événement au sens où il marque une rupture dans l'ordinaire. L'espagnol, porté essentiellement par la musique qui joue constamment dans le salon, contribue à disséminer un exotisme à l'endroit. Le nouveau est multiple, se présente dans un contraste à la fois modeste et criard, assuré et euphonique. Et si Fé multiplie ses visites au salon, c'est qu'elle est la proie de cette faim désirante pour Félix, la jeune coiffeuse punk péruvienne, la « drôle de fée » qui habite cet « endroit fantastique » (28). Au fil des rendez-vous, le salon devient, pour la « rosamoureuse », comme un « chez-soi » (28). Il y a un syncrétisme culturel dans cette collision avec la marge, dans cet attrait irrésistible, cet appel gourmand de l'autrement, de l'entre-deux, de l'à côté. Un syncrétisme qui d'ailleurs ouvre sur d'autres marges, d'autres interstices, voir *À l'envers*, ce local où l'entraîne Félix pour une soirée de slam.

Entrée de *L'Envers*, 20 h 22. Il fait noir et froid. Sur le gazon givré, face à la porte toute délabrée, il y a deux poules en liberté et des sculptures en métal recyclé plutôt menaçantes. Derrière la porte, un long corridor d'escalier morbide au bout duquel je trouverais sûrement la mort de façon sadique si j'étais dans un film d'horreur. (...) Un grand loft, des musiciens sur une scène raboutée avec des caisses de lait, des piles de livres contre les murs, des lumières de Noël, des gens partout. Tout le monde parle, tout le monde fume, tout le monde boit. Sur le mur, il y a une expo de photos en noir et blanc magnifique : des gros plans de musiciens et d'instruments. J'observe le monde depuis l'intérieur de mon masque de lutteur⁷⁴. Une faune. Un écosystème. (FMF 77-9)

Après le salon-aquarium, il s'agit de la deuxième allusion dans le récit à une marge-niche. La métaphore permet d'insister sur les faits particuliers de dynamique et d'échanges qui sont propres à ces espaces en marge de l'habituel. À travers la perspective fantaisiste de la narratrice, le local se charge d'une aura de suspicion et d'interdit que suffisent à rendre les silhouettes de métal placées sur la devanture. Le fait que l'héroïne n'a pas l'âge légale de se retrouver sur les lieux n'est pas sans exacerber cette perception de clandestinité et de zone frontalière. Dans cette description, de nombreuses lignes viennent délimiter les lieux

⁷⁴ Il s'agit ici d'une référence à prendre au sens propre et non pas figuré puisque Fé porte pour l'occasion un véritable masque de lutteur, une « cagoule verte et or » que son oncle Patrice lui a rapportée d'un voyage au Mexique (78).

et ajoutent à l'image d'une cartographie labyrinthique : le dédale est là, il est facile de s'égarer en raison de la complication des détours et de la multitude des voies. Fé a découvert le salon au hasard de sa forêt urbaine ; ce second local semble relever du même genre de trajectoire. Au passage, l'on peut s'étonner que les clients de cet endroit fument puisque ce qui était vrai de ce type d'établissement est chose du passé depuis déjà quelques années dans notre réalité contemporaine. Enfin, Fé redécouvre un autre Mile-End en compagnie de « sa blonde » avec qui elle apprend « à aimer DANS le monde », un quartier qui lui paraît alors encore plus chez elle (119).

Chaque incursion dans la marge est un événement. Chaque traversée altère et modifie : Fé, au contraire du narrateur d'*Eux* et de Mikael, fait l'expérience d'une marge qui nourrit et non qui éteint. En cours de récit, la jeune Montréalaise et sa meilleure amie Lucie se lancent le défi de parcourir la ville à reculons : si la ville n'est pas une marge, la manière dont les deux filles explorent leur territoire dénote un désir de faire différemment, de s'offrir une perspective autre : comme le « nomadisme lectural » (Thérien, « Prolégomènes », 127) tient à une posture du lecteur – une notion qui sera développée dans *Lire la marge* –, l'expérience de la marge lumineuse, celle qui se rapproche d'une altérité radicale, quémande une certaine disposition.

3.3.2.2 *La nature : Mona et Wapush*

Ainsi que la ville est au récit de Fé, la nature est à celui de Mona et de Wapush. Pour ces deux protagonistes, l'appel des espaces verts, non aménagés par l'homme, les propulse hors des sentiers battus, favorise la rencontre, la découverte de soi et de l'autre.

Le flou du cadre spatio-temporel du récit de Mona traduit, à la manière du conte (il était une fois, dans un pays lointain), une impression d'universalité et de fracture avec la « réalité ». Au passage, certains aspects de ce texte rappellent la littérature du terroir — oralité, région, figures du père et de la mère⁷⁵. Comme Mona vit en région, elle n'a qu'à passer le seuil de la maison, qu'à sortir « dehors », pour se retrouver parmi une faune

⁷⁵ Il pourrait être intéressant de pousser davantage cette intuition à la lumière des réflexions sur le néo-terroir. Sur le sujet, voir notamment le dossier « Territoires imaginaires » de la revue *Spirales* paru en 2014 sous la direction de Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier ainsi que le dossier « Les régions à nos portes » de la revue *Liberté* paru en 2012 sous la direction de Pierre Lefebvre.

(grenouille, castors, rouge-gorge,) et des milieux naturels (rivages, boisé) diversifiés (CTC 12-13 ; 24). Cependant, cette nature qui l'entoure ne constitue pas un espace homogène : il y a la nature domestiquée — son chat, la cour arrière, le lac du coin — et la nature moins familière — notamment le lac caché et la faune qui l'habite. C'est par ailleurs cette nature plus *sauvage* qui se révèle plus significative dans le développement des événements racontés.

Mona habite à proximité de deux lacs, soit le lac *officiel* des environs et un second, moins fréquenté. Les sœurs évitent le premier en raison de son aspect moribond ; pour elles, le « vrai lac est ailleurs. Caché. »

Les castors l'ont fait dans le bois en construisant une digue dans le ruisseau. Personne le sait, à part Angélique et moi. Personne le saura jamais. Même si on s'ouvrait la trappe par accident. Personne comprend ce que ma sœur dit. Et moi, personne m'écoute. (CTC 13)

Parce qu'elles se croient les seules à en connaître l'existence, cet espace permet d'introduire la topique de la *terra incognita*, de l'espace vierge et donc secret, ouvert à l'intimité et au fantasme. D'ailleurs, y parvenir ne va pas sans embûches. Dans les mots de la narratrice : « Il y a pas de sentier, Oiseau et moi, on se fraye un chemin dans le barbelé de broussailles pour garder notre lac secret » (CTC 45). L'image du fil de fer traduit la difficulté, évoque en outre les camps de la mort, les prisons — bref, une claustration sans appel qui n'a rien d'agréable. On comprend cependant que la difficulté est imaginée, qu'elle relève de la perspective des fillettes qui romancent leur univers pour le plaisir de jouer. La fuite au lac revêt par conséquent des airs de rituel et implique le passage d'une frontière, ne se serait-ce qu'une imaginée.

Les descriptions de cette nature fictive entraînent un certain nombre d'oppositions, lesquelles, se nouant et se dénouant, donnent vie aux personnages qui la traversent tout en enrichissant le texte d'une fluide polysémie. Parmi ces contrastes, trois systèmes binaires apparaissent particulièrement significatifs : autorité/liberté, solitude/solidarité, être pour les autres/être en soi.

Le cadre ordinaire de ces deux sœurs se trouve sous la gouverne de l'autorité parentale (la maison) et institutionnelle (l'école). Par conséquent, leur « vouloir-faire » est constamment ramené à leur « pouvoir-faire » (Hamon, *Texte*). La nature leur permet d'échapper temporairement au contrôle des adultes de leur milieu, de se réfugier dans les moments de détresse : dans cet univers où le castor est roi, la dureté n'a plus d'emprise. Aussi, lorsque Mona reçoit une mauvaise note pour son poème, ce n'est pas vers sa mère qu'elle accourt, mais bien le lac.

Rendue au lac caché, je me suis sauvée tout croche derrière la roche. Sans regarder l'eau, c'est niais, comme si quelqu'un pouvait voir au travers; il est si clair, le lac caché. Je voulais que personne me voie. Même pas les castors. Je voulais me débarrasser de ma copie. Comme si j'étais sale ou je sais pas quoi. (CTC 19)

Il y a dans ce déplacement une volonté de rompre avec ce qui ne va pas, de mettre une distance entre soi et tout le reste. La clarté du lac contraste avec le brouillard qui voile l'esprit de l'élève défaite par les ratures de son enseignante. En fait, les scènes où la narratrice se retrouve au lac mettent en relief les sentiments de l'adolescente d'une manière telle que le lecteur a par moment l'impression d'en savoir plus sur ses états d'âme que ce que s'admet l'héroïne. C'est le cas notamment de ce passage où c'est la solitude et l'ennui qui la ramènent sur les berges.

J'entends qu'on saute d'une roche à l'autre — nos roches ! celles qu'on a placées le long de la rive où l'eau débord de la digue. Un animal ! Un des castors, ou peut-être un renard. J'ai rien à craindre, en sécurité sur la grosse pierre à l'ombre de l'épinette. J'en profite pour avoir la paix. Ma sœur est restée à la maison, elle s'est couchée dans le lit à côté de maman trop enceinte par une chaleur pareille. Le mal de cœur, les cheveux dans la face, elle est à bout, ma mère. Elle rit même plus au téléphone avec ses amies d'avant qu'on connaît pas. Je sais pas quoi faire, elle nous regarde plus, je trouve pas le sentier. Ma sœur l'espère. (CTC 43)

La narratrice confie vouloir « la paix », alors que ce qui lui fait défaut, c'est vraisemblablement le manque d'attention de sa mère. D'ailleurs, ce flux de pensée perd en cohérence à mesure que la jeune fille réfléchit. Les deux derniers segments de l'extrait cité connotent la détresse et l'insécurité — des sentiments opposés à ce que prétend ressentir Mona sur sa roche. Ces segments présentent une rupture avec le reste du monologue, une

rupture qui traduit la difficulté que Mona éprouve à conjuguer avec ce qu'elle perçoit comme un abandon.

De plus, le lac caché favorise également un rapprochement : accroupies sur leur roche, les filles se découvrent une complicité que les « occupe-toi de ta sœur » des parents freinent plus qu'ils n'encouragent. Le silence est également présent lors de ces scènes, le même silence « qui peut se glisser dans les bras du silence de l'autre » (CTC 116). L'endroit se lit comme un espace de rencontre et de prospection. C'est notamment sur les rives du lac que Mona échange une première parole avec Jon, là où, pour la première fois, ce dernier parvient à récupérer Angélique qui avait monté trop haut dans un arbre, et là où la sœur aînée l'aperçoit nu en train de se baigner (43-8). Bref, le lac fonctionne comme un point d'attraction autour duquel gravitent ces trois enfants ; il permet la rencontre, la collision.

Pour Mona et sa sœur, le lac caché constitue à la fois un lieu de ségrégation, séparé des autres, voire fortifié par une végétation rébarbative ; véritable forteresse, ou *hortus conclusus*, c'est également un lieu qui se fait matrice de nouveau savoir. Sur les rives du lac, Mona et sa sœur affectionnent particulièrement une corniche sur laquelle a poussé une étrange épinette — une métaphore de la marginalité et de la résilience mise dans la bouche du personnage de l'Oiseau. La nature, à l'image de la mère qui veille sur le bien-être de ces enfants, fournit à nouveau une explication, une prise de conscience.

Cet espace en marge de la vie quotidienne présente à la fois quelque chose de sain et de destructif. Ainsi, vecteur des instincts les plus vils, la nature se fait parfois témoin passif de crimes abjects, ou encore miroir des pensées les plus sombres, telle la mère moribonde, furieuse, infanticide. Sur l'extrait de la quatrième de couverture du *Ciel tombe à côté*, il est question de la vie « servie comme de la viande crue », une comparaison qui structure l'écriture de la nature dans le récit de Mona. À l'image de ce mariage du mal et de la beauté telle que déployée dans *Les fleurs du mal* de Baudelaire, elle séduit autant qu'elle répugne, comme il en va notamment du lac de l'endroit que la narratrice dépeint en ces mots : « Le fond se remplit de choses molles gluantes qui collent quand on se baigne ; on se baigne plus. Il se meurt d'asphyxie, tout le monde le dit » (CTC 13). Et même si le lac caché n'a pas l'aspect dantesque du premier, il est néanmoins perçu par la narratrice comme

inquiétant ; parce qu'il est l'« œil de la terre » ⁷⁶(CTC 13), elle s'en méfie, suspecte que « quelqu'un *peut* voir au travers » (CTC 19). Bref, le lac, pourtant refuge, n'en est pas moins menaçant. Dans cet ordre d'idées, la forêt environnante constitue le théâtre privilégié de scènes d'agression. Tandis que Mona évite de près d'être molestée dans les bois à proximité de chez elle (CTC 35), Jon se fait également tabasser par les mêmes voyous contre lesquels il a défendu sa jeune voisine. Ce type de cruauté mise en scène en pleine nature revêt une couleur dramatique que tout autre environnement parviendrait difficilement à rendre. Mère Nature n'est pas que douceur et les leçons qu'elle prodigue à ses enfants requièrent parfois de les déstabiliser. Enfin, brutale compassion est sans doute l'oxymore qui dépeint le mieux cette figure ambivalente qui émerge à la lecture de ces récits.

Le déplacement, le décentrement, que cet espace *plus sauvage* exige se fait métaphore du cheminement psychologique de Mona, car s'il y a retournement dans le fil de l'histoire, il y a également, et peut-être surtout, retournement dans l'esprit de celle qui se déplace, qui, alignant les pas, part à la rencontre de ce lieu qui se lit nature. Il faut par conséquent considérer ces déplacements non pas comme la réitération de la dyade nature/culture, mais bien comme réitération d'un schéma *home and away*. Le lac découle davantage de la structure diégétique que de la description. Les trois jeunes protagonistes évoluent, se déplacent dans ce paysage riverain ; tour à tour, ils partagent leurs perceptions, offrent des informations spatiales en lien avec certains événements passés ou futurs. Visité à différentes heures du jour et de la nuit, le lac s'offre dans son hétérogénéité de formes.

Tout comme Mona, Wapush ressent, pour les grands espaces, un attrait irrésistible. L'histoire de sa naissance le prédestine à un périple extraordinaire. Sa mère, du nom de Shikuan, « printemps », meurt en couche, déjà fragilisée par des conditions d'extrême famine. Peu de temps après cette venue au monde dramatique, son père, Mispun, qui veut dire « Neige », disparaît en héros sur le lac déchaîné où il était parti pêcher pour nourrir les siens. Sa genèse, signant sa filiation avec les territoires enneigés du nord, place sa destinée sous le signe du « courage » et de l'« espoir » et de la faim (15-16). Sur ce dernier point, le jeune Innu de confier : « La faim a été ma première compagne et elle ne m'a jamais quitté

⁷⁶ Vraisemblablement un clin d'œil à Gaston Bachelard qui a écrit : « L'œil véritable de la terre, c'est l'eau » (Bachelard 39).

depuis. Installée en permanence dans mon ventre, elle me torture les tripes et me harcèle sans cesse » (15). Commencée sous de tels auspices, sa vie s'annonçait sous la bannière de l'extraordinaire.

Tout comme Mona, Wapush préfère à la compagnie des siens, la « quiétude de la forêt » (31). Or, contrairement à cette dernière, sa motivation ne découle pas d'une volonté de fuir l'autorité. En fait, nul ne semble vraiment se soucier des va-et-vient de l'enfant. Laisse à la charge de sa grand-mère, l'orphelin jouit d'une liberté absolue. Aussi, son désir de la solitude ne s'explique pas dans une logique d'exclusion, mais se vit plutôt comme un appel.

J'ai commencé à courir dans mon enfance, sans trop m'en rendre compte. J'ai ressenti dans tout mon être un besoin irrésistible de détalier, d'aller de plus en plus vite, de plus en plus loin. Gambader dans la forêt, contourner les arbres, les voir défiler de chaque côté de moi, sauter toujours de plus en plus haut et de plus en plus loin est vite devenu mon jeu préféré. (30)

L'enfant passe donc la totalité de son temps loin des tentes du « village » (40), où il ne revient que pour dormir. Et durant ces années d'explorations continues, il rêve souvent qu'il « marche dans la neige », comme si son destin venait l'avertir de l'épreuve à venir (32).

Le voyage qu'entreprend Wapush au seuil de sa vie d'adulte a tout de la mission divine : la quête lui est donnée par son unique ami, un chaman puissant, alors sur son lit de mort (64), l'étoile Polaire guide sa route (69), et de puissants esprits accompagnent son pèlerinage (71). Sa longue marche vers les « territoires inexplorés » dont lui avaient parlé les Anciens procède d'une progression lente et respectueuse (69). Lorsqu'il arrive enfin au seuil de la toundra, ce territoire sans arbres le fige dans une angoisse difficile à surmonter. Wapush, « un homme de la forêt », s'étonne de l'absence d'arbres, de ce « désert gelé, immobile, imperturbable » (73). Cet horizon qui s'étend devant lui rappelle un « océan dénudé qui ondule à l'infini », une analogie qui l'apaise, puisqu'il a toujours aimé l'eau (27). Tout comme la mer, cet ailleurs est à l'image de la distance, de la difficulté d'accès, de l'isolement absolu, de la séparation et quoique sous les yeux, il s'étend au-delà de la ligne d'horizon, se laisse saisir dans ce qu'il a de visible et d'invisible (Jourde 25). Cet infini de l'ailleurs qui s'étend sous ses yeux, cette « totalité cohérente même si et parce

qu'(elle) ne donne pas tout à voir », le voyageur le devine, l'anticipe. (Collot 212). Dans ce « règne de l'horizontal indéfini », l'espace manifeste une ouverture du « non-abrité » et du « non-abritable » (Richard 114). D'où le cautionnement d'une limite à ne pas franchir, à ne pas transgresser : l'infini n'a rien de rassurant, et pour cause. Et tout comme la mer, cette étendue enneigée correspond à ces « région [s] ambiguë [s] où l'être passe, brusquement ou insensiblement, à l'autre » (Jourde 96). Ne quitte-t-on pas le rivage pour aller vers d'autres horizons, pour arriver « ailleurs » ? Wapush ne restera pas éternellement sur le seuil de la toundra, puisque, fondamentalement, « toute limite appelle un franchissement » (Westphal 71). Ce dernier, depuis sa naissance, manifeste un nomadisme intransigeant. Dans ce refus de l'immobilisme d'une vie sédentaire se devine la séduction, le fantasme d'une vie hors de toutes normes, hors tous codes. La démesure de la terre des nomades équivaut à la possibilité d'une existence sur laquelle aucune résistance n'a d'emprise, qu'elle soit extérieure ou intérieure à soi.

Par une nuit étoilée, Wapush perçoit dans l'apparition d'aurores boréales le signe qu'il attendait pour s'aventurer dans cet infini angoissant (78). Se sentant invincible, il s'engage franc nord armé de la certitude de sa mission, « il marche pour aller au-delà de lui-même », puisant courage dans le chant appris de Misha : « Tout au long de ton chemin / ne parle pas du bout des lèvres (...) n'agis pas du bout des doigts / ne marche pas sur la pointe des pieds / n'aime pas comme un nuage passager (...) » (83). Et s'il parvient à conjuguer un moment avec la rudesse du pays, un événement viendra mettre fin à sa lente progression, empêchée par des vents tumultueux, prolepse des événements à venir, et le propulsera à la rencontre de l'autre. Les Anciens l'avaient prévenu de l'existence d'un monstre (76) ; son destin bascule sous les griffes d'un ours blanc (95-104).

L'endroit où Wapush se réveille suite à son héroïque combat se dévoile à lui au fur à mesure que ses sens se raniment. Le texte, multipliant les contrastes d'ordre sensoriels, arrive à connoter l'étrange, le non-familier, l'inquiétant. Le son doux « des voix de femmes » et « des rires clairs d'enfants en cascades » se détache « des cris lointains » et « des mots rauques, arrogants » émis par un homme « impatient et agressif » ; aux caresses familières d'une « main chaude » contraste une langue aux connotations gutturales et étrangères ; et l'appel de la mort s'estompe sous les soins constants d'une bienveillante protectrice (15-

6). Dans cette scène de l'éveil, la cécité temporelle du malade contribue à saturer l'atmosphère d'une aura onirique.

Parmi tous les romans retenus pour cette étude, peu de scènes se déployant dans l'espace de la domesticité ne se distinguent avec autant de force que celle où Wapush décrit ses premières nuits dans la famille d'Amrualik, celle qui deviendra sa conjointe. En regard de cette cohabitation nocturne, il confie :

Les enfants attendent que tout le monde ronfle pour ramper jusqu'à nous sous l'amas de fourrures. Ils sont à la recherche de la chaleur de nos corps. Il y a un garçon et une fille. Ils sont nus comme des mulots à la naissance, ronds, dodus, durs. J'en profite pour les toucher, les caresser du bout des doigts. Ils sont pleins de vie. Les enfants sont beaux, musclés et vigoureux. Une nuit que je passais mes doigts sur des lèvres épaisses, des dents fermes m'ont mordu. Pas durement pour me faire mal, mais juste assez pour me taquiner, pour me dire bonjour. J'ai souri et je suis certain que l'enfant a souri, lui aussi. Cette toute petite morsure dans le noir m'a donné un grand bonheur. J'ai senti mon cœur battre très fort dans ma poitrine. (RBM 108)

La première fois où j'ai lu ce passage, je n'ai pas pu faire autrement que d'interrompre ma lecture. Il me semblait soudainement important de connaître l'âge qu'avaient Wapush et Amrualik alors que je conservais de ce tableau la nudité des enfants, les attouchements, la bouche, la morsure. L'image de ces deux petits endormis près de ce jeune couple encore pourtant étranger l'un à l'autre constitue à ce jour un résidu de ma lecture. D'ailleurs, tout dans cette partie du récit provoque un effet étrange, déstabilisant. Même une fois rétabli, la famille d'accueil persiste à restreindre l'étranger à la section de l'igloo réservée aux femmes de sorte que ce dernier, prisonnier, ne connaît de ce peuple que leurs habitudes domestiques. Cette lente intrusion traduit la fragilité de la rencontre, de l'adaptation, de l'apprentissage de l'autre. Les scènes d'intérieur mettent d'ailleurs en lumière l'ambivalence d'un regard qui approuve et condamne, séduit et répugne, évite et poursuit — regard par ailleurs bidirectionnel, car si l'étranger intrigue, le clan fait aussi l'objet d'une réelle fascination (112-3). Au fil du temps, l'Innu trouvera chez les Talaguks une seconde famille, et eux, un chasseur émérite.

La distance, qui ne s'inscrit pas seulement dans le lieu, mais dans le temps également, constitue un enjeu essentiel dans le récit de Wapush. Or, en aucun cas il ne s'agit pour ce voyageur d'une distance intérieure ; malgré la rudesse du paysage, malgré sa longue guérison, malgré la froideur des hommes du nouveau clan à sa présence parmi eux, jamais ce dernier ne perd « la structuration de son espace intime » (Jourde 47). Wapush, contrairement aux quatre autres protagonistes du corpus restreint, sait exactement *qui* il est.

3.4 Home — espace de retour ?

Est-ce que le parcours de ces protagonistes se termine à leur même point de départ, c'est-à-dire, est-ce qu'ils reviennent tous sans exception chez eux ? Quelles transformations la marge a-t-elle opérées dans leur vision du monde, dans leur conception d'eux-mêmes ? Et enfin, leur quête se solde-t-elle par un échec ou un succès ?

En fin de parcours, tous ces protagonistes vivent une transformation qui les amène à reconsidérer le regard qu'ils portent sur leur lieu d'origine, sur ce qui relève du familier et du familial. Et s'il n'y a pas à proprement parler de rupture ou de dislocation pour ces cinq protagonistes, il y a au minimum distanciation. L'adage héraclitéen passablement usé voulant « qu'on n'entre jamais deux fois dans le même fleuve » traduit l'itinéraire de ces habitants de la marge.

La faim de Wapush ne trouvera satisfaction qu'avec la réalisation que ce qu'il cherche se trouve en lui ; le « tout autre », le bout du monde, est en chacun de soi. Et de nouveau, à travers les conclusions auxquelles l'Innu parvient, c'est Bachelard qui se donne à entendre :

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie réfrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. (*Espace*, 169)

Le voyageur démontre que le mouvement est également propice à la rêverie. L'enfant n'aura pas réfréné le désir d'expansion et l'adulte aura poursuivi sa marche au rythme de son propre tamtam. Alors que son départ du pays des Innus se pensait à la première personne du singulier, *je* pars au bout du monde, son retour se conjugue à la première

personne du pluriel : « Nous sommes si petits dans ce monde, si petits, si fragiles et si forts à la fois. Nous sommes d'ici et de nulle part ailleurs. » (RBM 239). Ici, c'est l'altérité radicale de Pierre Ouellet qui se fait entendre.

Singularité et communauté signent la composition du triptyque de Patrick Isabelle, puisqu'entre *Eux-Nous-Lui* se déclinent toutes les variations du même et du diversifié, comme en témoigne déjà ce *Nous* à la fois collectif et individuel, intercalé entre un *Eux* disjoint (seul contre eux) et un *Lui* conjoint (*je suis lui, je lui parle, lui me tue*). Ce n'est plus l'intranquillité qui ressort à la lecture du drame, mais bien l'« être pour la mort », l'être qui, conscient de sa finitude, parvient à un deuil du soi, dans une lucidité qui anéantit toutes les marges et conduit le protagoniste à ce brutal constat : « Je ne devrais pas être là. Lui non plus. Nous sommes condamnés » (L 75). Le texte, en amenant le lecteur à perdre ses repères, l'invite à se saisir du « chiasme » que constitue notre « altérité [notre marge] commune » (Ouellet, « Le principe », 33).

L'angoisse de Mikael ne s'éteint que lorsqu'il prendra la décision d'opter pour une non-identité, un soi en devenir. Le dénouement du récit de Fé suggère une variation sur le même : du haut de son perchoir, la jeune héroïne s'offre une vue d'ensemble. La verticalité de sa position permet une horizontalité de paysage ; elle voit loin, ratisse large. L'horizon qui s'étend devant elle peut être lu comme une métaphore de sa propre compréhension de son univers et du monde qui l'entoure. Sa « vraie nature » serait à l'image de l'hétérogène qui grouille sous ses yeux : constamment en transformation, multiple, ouverte aux possibles et à l'indétermination. Mikael et Fé auront tronqué leur quête téléologique pour une conception pragmatique ou existentialiste de la vie et de l'être. *De j'existerais si*, ils sont passés à *j'existe, dès lors je suis*.

Enfin Mona arrive à la réalisation que, malgré le « nuage de poussière qui enveloppe [la] maison » (CTC 37), le ciel présente parfois des trouées et que l'amitié peut naître des peurs et des désirs partagés.

Une dernière remarque en regard de la verticalité que l'on observe dans le parcours de certains de ces marginaux. Il est possible de rattacher cette réitération à la figure de l'adolescent introspectif, figure que Benoît Virole relève dans le roman contemporain pour adolescents produit en France et dont on perçoit le jumeau dans l'ensemble textuel. Dans

la perspective du psychanalyste, la « verticalité de la chute est paradigmatique de cette figure introspective » :

La tentation suicidaire, risque réel à l'adolescence, est la forme extrême de la chute introspective. Moins dramatique est la fugue, l'exil dans un ailleurs, fuite géographique illusoire car on n'échappe pas à soi-même. Reste le refuge, l'endroit à soi, une soupenne ou un garage abandonné. Parfois le refuge devient un ailleurs imaginaire (...). D'autre fois le refuge est groupal (...). Mais il n'y a pas d'ailleurs ni de refuge durable. La destinée de l'adolescent est celle d'une confrontation avec le réel d'une société préexistante, et dans laquelle il devra faire sa place. (30)

Cette perspective pourrait résumer à elle-seule la quasi majorité des parcours des marginaux ici étudiés. Tout y est : la tentation de s'échapper en souhaitant la mort, le fantasme de la fuite, le réconfort d'un abri temporaire. Et comme leurs acolytes des romans français, ces personnages en chute n'ont d'autre choix, ultimement, que d'affronter leurs réalités, qui, vu les balises du genre, ne sont jamais très éloignées des nôtres.

L'insatisfaction, le manque, ou l'absence d'un chez soi exprimé par ses personnages peut se lire non seulement à la lumière d'un schéma récurrent caractéristique d'une catégorie de récit littéraire, mais également comme un symptôme de malaise commun à tous. C'est là un argument que soutient notamment l'essayiste britannique Charles Leadbeater :

Across these issues — from technology to immigration, urbanisation and climate change — the idea of home is central. Fears that we are losing our place are rife. We live in a restless, rootless world that prompts nostalgia, a yearning for an impossible return to an imagined home. Perhaps that's why there are so many books in English about the Danish idea of *hygge*, how to make everything cosy and warm. (It involves blankets, fires, sitting in circles, chatting and not breaking out on your own.) (Leadbeater s.p.)

Une grande majorité des marginaux rencontrés en cours d'enquête se présentent foncièrement comme des êtres en manque de ces choses qui apportent au quotidien un certain degré de réconfort, qu'il s'agisse de couvertures ou de compagnie. Les récits de ces marges et de ces personnages marginaux parviennent, comme peut-être bon nombre de textes de fiction, à nous mettre « en contact avec *ce qu'on n'a pas* et *ce qu'on n'est pas*,

avec *ce qui n'est pas* ou *ce qui n'est plus* » (Ouellet, « Le principe », 34). Et s'il ressort de leurs traversées que le marginal est, à l'image du minoritaire, « un perpétuel mutant », ce n'est pas tant parce qu'il est coincé entre « l'être et le non-être », mais bien parce qu'il est confronté, comme tout et chacun, à « la fragilité du non-identique » (Paré, *Théories*, 25). Cette lecture des marges habitées fait la preuve que les fameux « miroirs » du roman pour adolescents peuvent aussi se lire comme des prismes qui « décomposent en diffractant » l'épreuve de « l'altérité radicale » (Ouellet, « Le principe », 35). L'on conclut donc sur ces paroles de Vonnegut qui tracent l'horizon de ces exilés du centre : “[I] want to stand as close to the edge as I can without going over. Out on the edge you see all the kinds of things you can't see from the center” (Vonnegut 84).

CHAPITRE 4

4 LIRE LA MARGE OU L'EMPIRE DU PSEUDO

Tout romancier est un encyclopédiste du normatif ; la relation aux règles, le savoir-vivre (au sens large de ce terme), avec son appareil de normes, de principes, de manières (de table et autres), de sanctions, d'évaluations et de canevas plus ou moins codés, qu'ils soient prohibitifs, prescriptifs ou permissifs, constitue le matériau et le sujet principal de tout roman. Le normatif informe et définit chaque personnage du roman dans son action, le personnage étant de surcroît délégué à sa propagation, à son estimation, à sa constitution.

Hamon, *Texte et idéologie*, 220

Tout indique que le décor est truqué, sans que l'on parvienne à établir ce qu'il dissimule ; la seule certitude est que les certitudes réalistes sont trompeuses (...).

Saint-Gelais, *L'empire du pseudo*, 239

La marginalité de tout personnage se doit, pour arriver à prendre vie, pour « sortir » du texte (*exister*), d'être lue. La marge sera ici étudiée dans son rapport à celui qui, tenant l'œuvre entre ces mains, fait la rencontre de ces sujets fictifs excentrés de leur univers. Les interrogations au fondement de la démarche prennent par conséquent comme objet l'affect que produit le personnage marginal sur son lecteur. L'on cherchera notamment à identifier et à évaluer les mécanismes textuels qui amènent lecteur à s'imaginer ces marginaux, à leur prêter une conscience et à ultimement peut-être, les laisser le transformer. C'est donc ce double processus de fabrication et de réception qui constitue ici l'axe de réflexion de ce chapitre.

4.1 L'effet-personnage

En guise de préambule, il est nécessaire d'énoncer les circonstances particulières qui entourent le champ de la réception. D'une part, je n'ai plus, depuis un moment déjà, l'âge des destinataires des romans étudiés, une distinction qui suppose de nombreux décalages de différents ordres, ne serait-ce qu'au niveau du développement psycho-cognitif, affectif et intellectuel. À ce premier écart, s'en ajoute un second : la lecture et la relecture des textes des corpus entraîne une posture d'« archilectrice » (Thérien, « L'exercice », 40). L'on peut assumer que le « lecteur ordinaire », le lecteur adolescent ou autre, procédera plus simplement (40). Et enfin, j'ai aussi lu tous ces textes en sériation. Du point de vue théorique, ces trois conditions renvoient à différents objets. Aussi, au lieu d'étudier l'acte de lecture supputé à quelqu'un d'autre, ou encore de s'attarder à la question d'un lectorat ciblé, il s'agit plutôt de s'intéresser à ce qui relève du « lire la marge », c'est-à-dire de tenter l'exercice de capter les effets de l'acte de lecture des textes des corpus.

Pour être en mesure d'évaluer ce que le jeune lecteur fait des personnages marginaux des romans du corpus — et ce que ces derniers font de lui — il me fallait un outillage théorique qui me permettait d'inclure le sujet et de sortir de la fausse objectivité créée par les a priori transcendants. Plusieurs chercheurs ont contribué à penser l'activité qui unit le lecteur et le personnage de fiction. Les théories sur l'effet-personnage de Vincent Jouve serviront ici principalement de canevas intellectuel. Aussi, le plan de ce chapitre suit l'argumentation de Jouve : tandis que la première partie de l'analyse portera sur la *perception*, soit la représentation du personnage, la seconde traitera de la *réception*, soit ce que le lecteur fait, par le biais de sa mémoire et de son imagination, de sa culture et de sa bibliothèque, des marginaux disposés par le texte.

Dans sa théorie de l'effet-personnage, Jouve tente de répondre à la question : « qu'est-ce que le personnage pour le lecteur ? » (13). Son approche repose sur le principe que le personnage ne prend sens qu'à travers la lecture. Dans cette optique, quoique le texte guide la lecture, le lecteur détient toutefois un rôle actif :

Par la façon dont [le lecteur] combine et actualise les données du texte, il ne manque pas d'imprimer sa marque aux créatures romanesques : l'identité des personnages est nécessairement liée à son état affectif. C'est sur le double plan émotionnel et intellectuel que

le sujet s'implique dans l'univers littéraire. Le lecteur a ainsi une part active dans la création des personnages : il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte — et même fortement présent — en tant que consciente percevante. (39)

En regard de ce dernier emprunt à la phénoménologie de la lecture de Iser, l'on objectera ici qu'il ne s'agit pas d'une condition nécessaire et suffisante de la lecture et que le lecteur, même dans la construction de son champ perceptuel, n'est pas dans le texte. Il reste que, selon cette explication de Jouve, le personnage se veut le fruit d'une collaboration entre le texte et le lecteur. Cette coopération, terme utilisé par Eco qui l'érige en principe, est toutefois à lire sur une échelle dont le texte et le sujet lisant occuperaient chacun des pôles. Par exemple, l'image mentale que se fait le lecteur du sujet romanesque requerrait davantage l'activité du lecteur qu'elle ne reposerait sur le texte. Dans le premier cas de figure, le lecteur doit, pour matérialiser une image à partir des informations inscrites dans le texte, puiser dans sa propre encyclopédie (terme également emprunté à Eco) d'expériences, activer des données extra-textuelles et intertextuelles, biographiques et culturelles (Jouve 71). Cette part subjective de la perception renvoie à la « *memoria* » du lecteur, une notion de Gilles Thérien qui réfère à ce dit « palais de mémoire » que possède chaque lecteur et qui donne lieu à un intertexte personnel (Thérien, « L'exercice », 30). Ceci dit, Thérien accorde plus de poids au lecteur que ne le fait Jouve, une perspective qui ressort notamment lorsqu'il soutient que « la coloration donnée à la lecture dépend autant sinon plus de la constitution du sujet que de la lecture en train de se faire » (31). C'est donc affirmer que le lecteur a, dans la création des personnages, non pas une « part active », mais bien toute la part active : le texte n'a pas grande part active dans les circonstances tout à fait communes où un lecteur lirait mal, ne s'intéresserait pas aux descriptions ou imaginerait d'autres couleurs que celles précisées dans le texte. Est-ce à dire que sans l'imagination du lecteur et sans sa mémoire, ni le texte, ni la fabrication cognitive du personnage, ne peut être activé ? Enfin, même si Jouve admet la « composante subjective des représentations du lecteur » (71), il persiste néanmoins à défendre que l'effet que le personnage produit n'a rien du hasard, qu'il est supporté par une « forme concrète » (39). Il importe de retenir de cette introduction que l'effet que produit le personnage repose sur une interaction certaine et que texte et lecteur interviennent (à des degrés différents) dans le processus de saisie du personnage.

4.1.1 Perception du marginal

Suivant la logique à l'œuvre dans la théorie de Jouve, il s'agit de débiter cette analyse du personnage par l'examen de la saisie du sujet fictif, non pas comme représentation mentale, mais comme « réalité textuelle » (56). À cet effet, Jouve identifie un certain nombre de composantes génériques, narratives et discursives qui contribuent à structurer l'image mentale du personnage. L'analyse de cette image suit de près la grille de perception⁷⁷ fournie par l'auteur (73-74), laquelle regroupe quatre paramètres : 1) les frontières du personnage (représentation/réalité); 2) la distance du personnage (culture/tonalité/lisibilité); 3) la dimension du personnage (densité référentielle); et 4) l'incomplétude du personnage. Je ne considérerai que les caractéristiques qui sont actualisées. Enfin, la lecture des personnages a été prélevée à partir de l'incipit des romans du corpus restreint. Ce choix s'explique sur la base que toute perception est ponctuelle et qu'elle est appelée à se modifier en cours de lecture.

Fé et Mikael ressortent à la lecture comme des personnages individualisés ayant des modèles possibles dans le monde de référence du lecteur. Tous deux sont par ailleurs séparés de ce dernier par une distance minimale, une proximité qui se joue sur trois niveaux. D'une part, le cadre spatio-temporel proposé est le même que celui du lecteur (proximité culturelle). De plus, la tonalité dans laquelle ils se dévoilent demeure extrêmement familière : l'image de chacun d'entre eux est donnée par une « écriture simple et transparente [et] principalement référentielle » (74). Enfin, ces trois marginaux présentent une extrême lisibilité. Mikael tient le rôle de l'adolescent ingrat, révolté et cynique, appliquant la certitude de sa foi à une vision manichéenne de la société et du monde. Fé, quant à elle, évoque l'image de l'adolescente couvée et rêveuse, d'un optimisme bon enfant et représentante d'une gauche montréalaise « granola », antibourgeoise et anticapitaliste. Tous deux se lisent comme en marge d'une certaine normalité ; à cet effet la plupart des notations en début de texte renvoient à ce qui les maintient à l'écart des autres (voir chapitre *Dire la marge*). Ils sont également intégrés à des orchestrations narratives simples. Leur incomplétude est compensée sur le plan du

⁷⁷ Jouve construit cette grille à partir des arguments que développe Thomas Pavel dans le chapitre trois de son essai de *L'univers de la fiction*, « Frontières, distances, dimensions, incomplétude », pp. 95-144.

signifiant par des procédés mimétiques qui contribue à les caractériser, voir le recours au style direct dans les passages dialogués, l'accès aux pensées et aux sensations.

Si la perception du narrateur d'*Eux* se distingue de ces deux premiers personnages, c'est davantage sous le critère de la transparence. D'abord, cette jeune victime d'intimidation constitue une représentation avec laquelle l'adolescent d'aujourd'hui est à la fois familier et moins-familier. Si le texte le présente comme le typique élève exclu des autres, désespéré et sans malice (de l'ordre du familier), il construit néanmoins cette figure du criminel par défaut, produit de la société qui ne lui a pas donné de chance (de l'ordre du moins familier). Aussi, cet être de papier n'a pas la même transparence que ces deux autres personnages : de nombreux aspects esthétiques de l'écriture sont notamment responsables d'une certaine opacité. Cette polysémie de l'écriture vient brouiller la lisibilité de ce garçon qui partage, au fil d'une bouleversante confession, ce qui l'a poussé à poser un acte impardonnable. Le désordre de la narration contribue également à faire de ce personnage un sujet plus distancé du lecteur.

Pour sa part, Mona se présente davantage à mi-chemin entre les frontières du « réel » et de « l'irréel » (66). Sans dire qu'elle se rapproche d'une figure mythique en particulier, la jeune protagoniste se lit comme cet idéal de l'enfant empreint de naïveté et de sagesse, héritage culturel de l'*Émile* de Rousseau. La manière dont elle s'exprime, à savoir cette poésie « ducharmienne », de même que la manière dont elle conçoit le monde qui l'entoure ajoute à cette impression de dénivellement. De plus, au flou spatial s'ajoute un flou temporel : l'absence de références à la technologie contemporaine (portables, téléphones intelligents) laisse planer le soupçon d'un décalage dans le temps. Mona se trouve donc à être séparée du lecteur contemporain par une distance plus grande que celle de Fé, Mikael et du narrateur d'*Eux*.

La perception de Wapush oscille, tout comme celle de Mona, entre deux pôles, soit, d'une part, le mythe odysseén et, d'autre part, la réalité des peuples autochtones qui vivaient au nord des Amériques à l'époque pré-colombienne. Le titre du récit dans lequel il s'inscrit signe d'ailleurs le destin mythique du jeune protagoniste : « le bout du monde » évoque un ailleurs impossible qui relève d'un imaginaire de la fin. Ce personnage est perçu comme une figure mythique, mais théoriquement possible, dans un monde qui est décalé de celui

du lecteur — décalé dans le temps, dans l'espace et dans sa dimension culturelle. Aussi, plus d'efforts sont requis de la part de ce dernier pour s'ajuster au cadre de référence qui lui est proposé. D'ailleurs, dans un vraisemblable souci de lisibilité, l'éditeur a placé en annexe une liste qui esquisse un bref portrait de tous les personnages prenant part au récit. Comme pour *Mona*, la narration stylisée, notamment le recours fréquent aux figures de style, augmente le sentiment de dénivellation entre le personnage et le lecteur. Aussi, *Wapush* correspond à cette figure de l'Autochtone à l'esprit tranquille, libre et confiant. Il raconte notamment la faim, l'isolement, l'aventure, et le dépaysement avec un détachement serein, une perspective qui laisse deviner une distance par rapport aux événements racontés. À l'opposé du registre réaliste dans lequel s'inscrivent *Fé*, *Mikael* et le narrateur d'*Eux*, le récit de *Wapush* (et peut-être dans une plus faible proportion celui de *Mona*) s'apparente à ces « fictions de la sagesse, paraboles, fables, prophéties, romans à thèse » (Pavel 108). Enfin, la nature fictionnelle de tous ces marginaux est « dissimulée »⁷⁸, et ces derniers sont le foyer d'une forte densité référentielle : sujets de l'intrigue principale, ils sont le produit de descriptions (scènes reportées, portraits) plus que d'échanges.

4.1.2 Réception du marginal

Il s'agit à présent de voir ce que le lecteur fait de ces représentations et donc de passer à l'analyse de la réception du personnage marginal. La question que l'on se pose ici traite par conséquent de ce que le lecteur fait de ces figures que le texte construit (Jouve 79).

Jouve, s'inspirant de la typologie des niveaux de lecture de Michel Picard⁷⁹ (*La lecture comme jeu*), distingue trois différents modes de réception auxquels correspond une « instance lectrice » : il s'agit de « l'effet-personnel » (le *lectant*), « l'effet-personne » (le *lu*) et « l'effet-prétexte » (*le lisant*) (82). Dans tout texte de fiction, ces trois modes/instances se retrouvent enchevêtrés l'un dans l'autre. Enfin, chacun de ces modes suppose une activité différente :

⁷⁸ La perception de « la nature fictionnelle d'un personnage » renvoie à son statut de « figure représentée » ; ce qui entre ici en jeu tient à l'importance « ontologique » que le narrateur concède à un personnage. Il y a dissimulation dans les romans du corpus en raison du fait que le narrateur est aussi le protagoniste de l'histoire (Jouve 68).

⁷⁹ En regard de l'adaptation qu'il fait de la théorie de Picard, Jouve énonce : « Si la notion de *lectant* nous semble riche et pertinente, nous renoncerons au concept de *liseur* (peu opératoire) et nous détacherons du concept de *lu* celui de *lisant* (part du lecteur piégé par l'illusion référentielle et considérant le temps de la lecture, le mode du texte comme un monde existant) » (81).

Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques. En d'autres termes, le *lectant* considère le personnage par rapport à l'auteur, le *lisant* le considère en lui-même, et le *lu* ne l'appréhende qu'à l'intérieur des scènes. (82)

Aussi, Jouve postule qu'il est toujours possible d'identifier le mode « dominant » d'un texte et que c'est ce mode qui structure la réception du personnage (169-173). Différentes hiérarchies dans l'organisation de ces modes produisent différents types de romans. À cet égard, Jouve identifie trois schémas récurrents : celui à l'œuvre dans le roman de « littérature de masse », dans le roman de « littérature classique » et dans le « Nouveau Roman ». Puisqu'il semble plus simple de commencer ici par les absents, je commencerai par dire qu'aucun roman du corpus ne relève de cette dernière catégorie : la réception du personnage marginal comme pion (comme un être de papier ou une créature purement discursive) ne constitue pas un mode qui semble avoir trouvé sa place dans la production littéraire pour adolescents. Ceci dit, il semble que la majorité des romans étudiés s'inscrivent dans la catégorie que Jouve nomme « littérature classique » et qui regroupe « des récits utilisant pleinement les trois effets du personnage, mais privilégiant tantôt l'effet-personnel (dans une *visée didactique*⁸⁰ et militante), tantôt l'effet-personne (dans un souci de *peinture réaliste et d'authenticité psychologique*) » (172). Ici, il est important d'émettre une première hypothèse : dans le contexte du roman pour adolescents, il est peu concevable de parler d'un juste équilibre entre ces deux pôles. La visée didactique l'emporte de loin sur le souci réaliste. Il devient donc nécessaire d'ajouter une quatrième catégorie à celle de Jouve, celle du roman pour la jeunesse (tous destinataires confondus) qui regroupe des récits utilisant les trois effets du personnage, mais qui, dans une visée didactique, surévalue l'effet-personnel, tout en privilégiant, dans un souci de réalisme et d'authenticité psychologique, l'effet-personne.

⁸⁰ C'est moi qui souligne.

4.1.2.1 L'effet-personnel et la visée didactique

La plupart des textes du corpus se présentent sous la forme des romans à thèse. Le personnage marginal permet dans tous les cas de transmettre un message d'affirmation de soi, d'altruisme et d'espoir. Cette finalité « extra-romanesque » découle d'une volonté de persuasion : le texte doit parvenir à placer son lecteur dans la « perspective voulue ». De nombreux marginaux du corpus sont les narrateurs de leur récit. Or, la persuasion, selon Greimas, repose sur un « camouflage subjectivant » : « le sujet de l'énonciation s'affiche comme un je (...) garant de la vérité, alors que la communication de celle-ci exige de lui la construction d'une "machine à produire du vrai" »⁸¹ (Greimas⁸² cité par Jouve 206). Aussi, ces mêmes narrateurs autodiégétiques se retrouvent donc avec la responsabilité de persuader le lecteur de leur *vérité*. Pour atteindre cette visée, ils peuvent faire acte de « d'intimidation » ou de « pédagogie » (208), un lexique qui ne manque pas d'à-propos dans le contexte du roman pour adolescents. Il y a notamment « cooptation » lorsque ces derniers énoncent « savoir » ou « comprendre » telle ou telle autre présomption. L'on retrouve ce type de technique dans le dénouement du récit de Mikael alors que celui-ci réalise avoir fait fausse route :

Tous ces mois où j'ai regardé l'ancien Mikael de haut ! Tout ce temps où j'ai jugé les passants, mes amis, mes collègues, ma famille, en prenant plaisir à me dire que je valais mieux qu'eux. Quelle supercherie, quand même ! Le but de la vie n'est pas de chercher à atteindre un idéal ou à être meilleur que les autres. Il est tout simplement d'être vrai. (185)

Dans cet extrait, le jeune moine n'est plus qu'un « pion herméneutique » : ce que vise l'auteur à travers sa construction (100). Le ton est sentencieux. Ces énoncés de principes touchent au savoir-vivre du sujet énonciateur, le dernier savoir du personnage (Hamon, *Texte*, 58). Mikael ne peut être perçu autrement que comme une détermination du projet romanesque de l'auteur (59). S'il est vrai que tout personnage constitue un « foyer normatif » tout indiqué, « l'effet-idéologie » à l'œuvre chez le personnage du roman pour

⁸¹ L'on pourrait ici objecter, comme le fait notamment Gervais, que l'analogie entre un acte de lecture et acte de communication demande, pour être opérante, d'être considérablement assouplie : « S'il y a communication, il faut reconnaître que la transmission du message qui en est un élément essentiel est une transmission différée. L'émetteur est rarement présent au moment de la transmission – cela ne fait pas partie du moins des conditions de satisfaction de l'acte -, il ne peut presque jamais vérifier la réception du message » (*Tensions* 108).

⁸² *Du sens II*, p. 111

adolescents semble relever d'une autre amplitude. Ce dernier, à plus forte mesure, paraît incapable de faire oublier au lecteur sa fonction de porte-voix. La vision du monde qu'il supporte devient à son tour le socle sur laquelle l'écriture de son histoire vient se déposer.

Il arrive qu'un narrateur fasse preuve de persuasion d'une manière moins contraignante. Lorsque le lecteur est amené à inférer lui-même la vérité à l'œuvre derrière la construction d'un personnage, alors seulement est-il possible de parler de « pédagogie » (208). L'une des méthodes les plus fréquemment utilisées consiste à proposer plusieurs points de vue. Jouve, reprenant la théorie de la lecture d'Iser, identifie quatre stratégies textuelles pour coordonner ces perspectives : « la compensation, l'opposition, l'échelonnement et la succession » (208). Par exemple, lorsqu'un personnage autre que le personnage-narrateur vient conforter son point de vue, il y a compensation. Dans ces circonstances, le lecteur, malgré la diversité de focalisation, se trouve à lire l'histoire « dans une perspective unique que rien ne vient remettre en cause » (208).

La compensation ne ressort toutefois pas comme un mécanisme privilégié dans les romans du corpus ; en fait, lorsqu'on la retrouve, c'est habituellement à l'intérieur de textes qui mettent en scène une marginalité vitaliste. L'on peut citer notamment le cas du personnage de Fé. Tandis que se découvrir amoureuse d'une autre fille n'est pas chez elle vécu comme un drame, l'ouverture de ses parents en regard de son homosexualité vient conforter cette première perception. L'absence de conflits place le lecteur dans une situation confortable, ce qui n'est pas le cas de bon nombre des romans analysés. En effet, à première vue, les textes du corpus, surtout ceux de la marge sombre, présentent systématiquement dans leur trame narrative un personnage qui tient le rôle d'opposant et qui, conséquemment, vient introduire une vision antithétique à celle du marginal-héros. Or, le problème avec ces types de stratégies d'oppositions, c'est qu'elles tendent rarement à se déployer de manière pédagogique : chacune de ces thèses est amenée à travers une focalisation unique (celle du marginalisé) et il est toujours possible d'ériger « l'une ou l'autre thèse en norme absolue » (210). Le seul roman qui mise sur une opposition de type pédagogique est le dernier roman du triptyque de Patrick Isabelle, *Lui* : le lecteur « est amené à construire son propre point de vue à partir du principe qu'aucune référence n'est universelle » (210). Enfin, sont également absentes de l'ensemble de la production les coordinations par « échelonnement » ou par « succession », deux stratégies pédagogiques qui consistent à brouiller les cartes ;

dans ces instances narratives, aucune hiérarchie, nivellement ou point central n'organise les perspectives (210). Même dans *Lui*, l'ancienne victime devenue bourreau ressort à la lecture comme le point de vue à privilégier — une impression que lecteur qui n'aurait pas précédemment lu *Eux* et *Nous* pourrait néanmoins ne pas partager. Mais enfin, pour en revenir à l'argument de départ, il reste que, dans tous les récits où se déploient ces sujets excentrés, l'effet-personnel ressort comme le mode de réception recherché.

4.1.2.2 *L'effet-personne et le souci du réalisme*

Il s'agit à présent à d'exposer les mécanismes qui sous-tendent l'effet-personne et le souci réaliste qui l'accompagne. Comme l'énonce Jouve, « si la persuasion a recours au camouflage *subjectivant*, la séduction, elle, relève du camouflage *objectivant* » : « oubliant la présence du narrateur, je suis séduit par des personnages que je reçois comme “vivants” » (211-2). À cet égard, de nombreux passages des romans du corpus misent sur « l'effet-personne », soit le mode de réception dans lequel « l'être romanesque (...) se donne à lire comme un autre vivant susceptible de maints investissements » (108), mode qui renvoie à ce que Michel Erman nomme « l'effet de présence » (18). Ce type de réception favorise l'illusion référentielle et une réponse affective du lecteur.

L'ensemble des personnages marginalisés du corpus restreint sont des personnages « livrés » (on connaît leurs pensées) et « proximisés » (l'intériorité est « révélée telle quelle ») (Jouve 178). L'usage récurrent du monologue intérieur et de la focalisation interne participe notamment à créer « le sentiment d'une activité psychologique » complexe (112). À noter que le roman *Lui* apporte là aussi une variation en ce sens que la narration hétérodiégétique omnisciente permet au lecteur d'en savoir plus sur le protagoniste que ce que ce dernier semble savoir sur lui-même. Enfin, en regard du savoir que le lecteur possède sur ces personnages, la narration autodiégétique des récits du corpus pourrait laisser croire à tort à une proximité égale ; or, comme le précise Jouve, ce type de mise en récit ne favorise pas ce type d'effet (180). Même en mettant à nu leurs pensées, leur âme, même en partageant leurs angoisses, peurs et désirs, ces narrateurs ne parviennent pas à parfaire l'illusion d'une fusion, d'une réelle empathie, soit cette « aptitude à saisir autrui de façon adéquate » (180). Le lecteur en sait autant sur le sujet fictif que ce dernier

choisit de lui dévoiler ; le rapport à l'autre est donc plus ou moins le même que celui qu'on a dans la vie « réelle » avec ceux qui nous entourent (180).

En plus de « l'évocation d'une vie intérieure », contribuent également à cette impression d'une vie psychique les bouleversements émotifs que vivent ces êtres romanesques (Jouve 111). Les scènes narrées dans lesquels ils ressortent en crise, tourmentés par leurs désirs frustrés, amputés de leur capacité à accéder à une vie qui vaut la peine d'être vécue, contribuent à donner l'impression d'une « vie psychologique riche et authentique » (112). Clairement, la visée à l'œuvre dans ces passages est de maintenir cette illusion d'un sujet au bord de l'effritement. La fragilité s'infiltré également dans tous ces monologues intérieurs qui conjurent les incertitudes du sujet énonciateur. Les doutes, pour reprendre la fameuse citation d'Albert Camus, « c'est ce que nous avons de plus intime » (*Œuvres* 210). Parce que les savoir-vivre et savoir-être de ces adolescents narrés se trouvent entravés, leur récit dépeint les vacillements incessants d'un esprit hésitant, velléitaire, perplexe.

Dans sa théorie du personnage, Hamon offre une lecture de l'originalité des personnages de Zola qui trouve écho dans les marginalisés des romans pour adolescents. Selon lui, la particularité des personnages de cet auteur tient de leur « dépendance à l'égard de la topographie » :

[L]a crise psychologique est presque toujours une crise qui affecte le personnage franchissant une frontière. La narrativité, comme la psychologie des personnages, doit donc être pensée d'abord, chez Zola, en termes de territorialité. Toute action d'un personnage est, soit instauration d'une clôture, soit effraction ou effacement d'une clôture. (Hamon, *Le personnel*, 229)

J'aurais voulu décrire la fragilité des personnages marginalisés des corpus que je n'aurais pu dire mieux. La marge ne peut se désolidariser d'une analyse de l'espace. Aussi, elle se pense dans un territoire en termes de distance et d'excentrement. Le vouloir des marginalisés narrés se résume à ces trois mêmes instances : vouloir se protéger des autres (ériger des clôtures), vouloir transgresser une norme (enfreindre une clôture, une norme), vouloir rejoindre le groupe dominant (effacer des clôtures)⁸³. Ces derniers ressortent donc à la lecture comme « le lieu d'une surdétermination modale » (Jouve 113). Le vouloir, le

⁸³ L'on retrouve ici les trois axes vouloir-pouvoir-savoir du modèle actantiel de Greimas.

pouvoir et le savoir du personnage marginal adolescent ont trait à son être et à son devenir : soit on l'empêche de devenir ce qu'il veut, soit-on le force à être ce qu'il ne veut pas ; mais dans tous les cas, il ne sait jamais trop qui il est. Enfin, comme dans tout roman, c'est le savoir qui, ultimement, rétablit le pouvoir.

C'est seulement lorsque le personnage est perçu comme un être vivant par le lecteur qu'il peut susciter différents sentiments de sa part. Cette dimension affective s'inscrit également dans la réception de l'effet-personne puisqu'à « l'effet de vie » vient se greffer ce que Jouve nomme le « système de sympathie⁸⁴ ». Trois codes régissent ce système : les codes narratif, affectif et culturel. Le « code narratif est le seul à provoquer l'identification du lecteur au personnage. Le code affectif n'entraîne pour sa part qu'un sentiment de sympathie. Le code culturel, enfin, valorise ou dévalorise les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant » (123). Enfin, Jouve spécifie que les deux premiers codes découlent de mécanismes textuels et dominant largement le dernier, et que chaque récit est libre d'organiser ces trois codes à sa guise.

Mais il importe de prendre la portée de la séduction à l'œuvre dans l'effet-personne. Si l'on retrouve davantage de marginalisés que de marginaux dans les récits retenus pour cette étude, c'est parce que la machine à désir que constitue l'opprimé est plus rentable que celle de l'esprit libre. L'attrait pour le héros déchu peut notamment résider dans la promesse d'un récit de rédemption. Le plaisir découle alors de voir renaître de ses cendres le mutilé, d'être témoin de la transformation d'une victime en un sujet conquérant, de partager le parcours de ceux qui, contre toutes attentes, parviennent ultimement à s'en sortir. La « victime innocente » constitue, comme le rappelle notamment Jouve, « un cliché de la littérature du XIX^e siècle⁸⁵. Évidemment, l'exclu est celui qui « incarne les vraies valeurs » et par conséquent, celles qui viennent renforcer la visée pédagogique à l'œuvre dans le récit. Bref, l'on voit bien les raisons pour lesquelles le marginalisé par dépit arrive aisément à susciter la sympathie du *lisant*.

⁸⁴ Jouve spécifie en note de bas de page qu'il entend la notion de sympathie au sens que lui donne le philosophe Max Scheler dans *Nature et force de la sympathie* (1950) de « participation compréhensive aux sentiments d'autrui ».

⁸⁵ Sur la « victime innocente », Jouve cite Hamon, *Texte et idéologie*, 225 (Note à moi-même : Mansour).

Ces figures de sujets fragilisés mais triomphants contribuent également à libérer certaines pulsions du lecteur. Par exemple, ce type de récits de rédemption conduit généralement à des scènes de violences ou d’humiliation ; la participation (fictive) du lecteur est dès lors sollicitée. Le contrat tacite active le voyeurisme du lecteur qui est invité à visionner ces scènes de dégradation. Le désir de voir, comme le soutient Picard, « joue un rôle important dans notre désir de lire » (61). Si à cet égard les romans du triptyque de Patrick Isabelle offre un exemple tout indiqué, il en va également de *La lettre f*. Dans l’incipit du récit, le narrateur, dénommé Daniel Fauteux, apprend que le régime politique au pouvoir vient de décider d’éradiquer tous les individus dont le nom de famille comme avec *La lettre f*. La suite du récit se présente comme un véritable jeu du chat et de la souris dans les dédales d’une ville témoins des crimes les plus abjectes. Le court récit se lit d’un trait et tient en haleine le lecteur dans une réception qui tient davantage de la lecture *play* que de la lecture *game* (Picard 166)⁸⁶.

La fascination pour le récit des marginalisés est comparable à celle que l’on peut ressentir à visionner des films comme *Rocky*, *The Karate Kid*, *Rudy*, *Remember the Titans* (et de nombreux films de Disney). L’erreur serait d’y voir un plaisir sadique. Il s’agit plutôt d’un phénomène connu en psychologie sous l’expression « the appeal of the underdog⁸⁷ » et qui fait référence à l’attrait qu’exercent, dans le contexte d’une compétition, les figures de ceux perçus comme désavantagés. Selon une des hypothèses notamment défendues par Joseph Vandello, si on est davantage attiré par les perdants — ceux perçus comme injustement désavantagés —, c’est que le plaisir est plus grand lorsque la conquête paraît moins évidente (1603). Les libres d’esprit, les rebelles, les dissidents détiennent le clair avantage d’une personnalité assumée, entière, forte : aussi, la victoire semble déjà plus probante. Par

⁸⁶ Picard reprend la distinction entre *play* et *game* introduite par le psychanalyste Winnicott : « le jeu, en relation manifeste avec la *symbolisation*, serait à la fois *défensif* et *constructif* (...). Quant à ses formes, il s’agirait d’une *activité absorbante, incertaine*, ayant des rapports avec le *fantasmatique*, mais également avec le *réel*, vécue donc comme *fictive*, mais soumise à des *règles*. Sa gamme s’étendrait des manifestations les plus archaïques et spontanées aux recherches les plus compliquées, de *paidia*, *Kredati*, *jocus*, à *ludus*, ou, si l’on veut bien adopter ce vocabulaire, en hommage à Winnicott, du *playing* (à l’exclusion du *fooling*) aux *games* (à l’exclusion du *gambling*, du moins s’il est massivement dominé par le hasard et/ou l’appât du gain) » (30).

⁸⁷ Sur le sujet : “The term underdog first surfaced in the 19th century. The word originated from dog fighting, a common practice in those days, in which the losing dog was declared the “under dog” because it would usually submit, rolling over on its back, allowing the stronger dog to tower over him. The weaker dog was literally under the stronger one. One should note that being an underdog, based on the present day definition, exists for the most part at the point in time before an outcome is determined” (Goldschmied 1-2).

voie de conséquence, le type de plaisir que l'on tire à la lecture de leur récit diffère grandement. Comme le dit Jouve, « susciter la sympathie du lecteur en jouant sur son savoir est une stratégie efficace. Mais c'est en affectant son vouloir que le texte est vraiment tenteur » (213).

Enfin, tandis que Jouve spécifie que chaque code intervient dans la réception des personnages, il a soin de spécifier que tout texte peut jouer sur la manière dont ces derniers coïncident ou non entre eux. À son sens, les romans où ces codes se contredisent se révèlent plus intéressants que ceux où l'alignement est observé, où la réception affective paraît imposée « de façon autoritaire » (213). Sans surprise, les romans des corpus favorisent, sauf exception, l'alignement à la contradiction.

Pour mettre en lumière cette dernière affirmation, on reviendra aux romans du corpus restreint. L'exemple de Fé est ici tout à fait indiqué. Les deux récits dont elle est l'héroïne sont construits de la même façon. Écrits à la première personne, les textes présentent chacun un système de sympathie dans lequel il y a coïncidence entre les trois codes. L'identification avec la jeune Montréalaise est initialement portée par la voix narratrice aux tonalités intimistes. Le lecteur, notamment parce qu'il *voit* à travers elle et qu'il a perpétuellement accès à ses pensées, partage le même savoir que l'adolescente sur l'univers qu'elle habite — d'où l'identification de type « informationnel ». Du reste, Fé, parmi l'éventail de personnages mis en scène, demeure de loin celle que le lecteur connaît le mieux. La sympathie dépendant largement de la connaissance qu'on a d'un personnage, cet aspect vient valider l'orientation précédemment portée par le code narratif. Par ailleurs, c'est dans cette quête du « moi », cette recherche d'une unicité subjective si dominante dans la modalité volitive de la jeune fille, que le lecteur est amené à se reconnaître. Le désir étant « un vecteur de sympathie privilégié », le thème de l'amour que l'on trouve au cœur des deux récits de Fé contribue également à créer un effet d'intimité, de familiarité (Jouve 138). De plus, alors que les codes narratif et affectif désignent sans ambiguïté la jeune « rosamoureuse » comme l'unique héroïne du récit, le code culturel vient à son tour sécuriser le lecteur dans son sentiment de sympathie puisque lui aussi comprend ce qu'il en va de la non-conformité dans une société qui, malgré un idéal de tolérance, persiste à percevoir négativement ce qui fait saillance. L'alignement des codes de sympathie à

l'œuvre dans la réception du personnage de Fé s'avère représentatif de l'ensemble de marginaux fictifs des romans étudiés.

Je préciserais cependant que s'il est vrai que la grande majorité des récits étudiés favorisent la cohérence dans l'organisation des codes responsables de l'investissement émotif du lecteur, certaines exceptions émergent du lot. Le triptyque de Patrick Isabelle constitue un exemple éloquent. Tandis que le témoignage d'une souffrance sans nom favorise la sympathie du lecteur, la voix narrative crée pour sa part une distance avec le lecteur en raison notamment de l'anonymat de ce dernier. L'absence de désignateur suspend, du moins dans les premiers moments de la lecture, l'effet-personne. Sur le sujet, Hamon soutient que « l'absence de désignateur peut jouer à plusieurs niveaux » ; il peut notamment signifier « une perte de vouloir, une dépossession de vouloir qui peut empêcher le sujet d'accéder au statut du sujet réel » (Hamon, *Le personnel*, 134). Le code culturel se trouve pour sa part à renforcer cette impression de distance dès que se concrétisent les intentions criminelles de la jeune victime. Chacun des romans du triptyque apporte de nouveaux possibles herméneutiques de sorte que même le bourreau arrive dans le dernier roman à se parer d'une part d'humanité, à basculer de sa posture de vilain pour rejoindre l'ambiguïté qui signe le dénouement.

Force est d'admettre que les trois romans de cet auteur constituent l'exception : il est bien rare, dans les fictions pour adolescents, de voir un auteur jouer aussi librement sur le système affectif du lecteur. Et quand il devient possible de repérer cette transformation dans l'effet de lecture, il ne s'agit non pas de franche coudée, mais bien de quelques petits pas hésitants. Le jeune qui lit des œuvres littéraires qui lui sont destinées arrivera sans peine à déterminer qui des personnages est *méchant*, qui est *bon*, et surtout vers qui doit aller sa sympathie. Cette fixation sur l'alignement dans l'effet-personne de ces récits repose sur le présupposé implicite que le jeune lecteur prendra plaisir à la lecture si le texte ne lui donne pas trop de difficultés. En fait, ce qui ressort de cette analyse de l'effet-personnage, c'est bien cette volonté de tout mettre en œuvre pour garantir une expérience de lecture reconfortante : la proximité est reine. Pour exposer l'origine de ces prémisses, il faut retourner à un moment charnière dans l'histoire de la littérature québécoise pour enfants, soit l'invention du roman-miroir.

4.2. L'invention du roman-miroir

Les causes et les circonstances qui ont conduit à la légitimation d'une littérature pour adolescents s'inscrivent dans un ensemble de processus sociaux qui se sont déroulés au siècle dernier. L'on entend éclairer les modes de réception des personnages impliqués dans la genèse du roman-miroir.

4.2.1 Genèse

S'il n'y a pas toujours eu des « adolescents », il y a cependant toujours eu des enfants âgés de douze à dix-huit ans. Et bien qu'André Turmel offre une excellente généalogie de l'enfance au Québec, l'on observe cependant un vide théorique en regard de l'histoire des adolescents. Il est vrai que l'on peut, à l'instar de Françoise Lepage (« Le concept »), se rabattre sur des sources canadiennes et américaines. Or, si ces études parviennent à fournir un aperçu des facteurs qui ont contribué à modifier la place des jeunes de cet âge dans la société de même qu'à favoriser l'émergence d'une identité spécifique, elles ne rendent aucunement compte des singularités du Québec. D'ailleurs, dans son essai canonique sur l'histoire de l'adolescence au Canada, Cynthia Comacchio reconnaît ne pas couvrir la particularité de la province francophone — de même que celle des autochtones, des minorités, de la classe ouvrière et des jeunes en régions rurales (15). Les conséquences qu'ont entraîné les grandes crises du XX^e siècle — les deux Guerres Mondiales et la Grande Dépression — sur la famille ne peuvent s'accommoder d'une lecture unique (*Dominion* 8).

En regard de cette dite singularité québécoise, l'on peut y voir ce que Turmel identifie comme une modernisation vécue sur mode du « rattrapage » (*Québec* 15). Il faut savoir cependant que l'historien préfère pour sa part parler d'« une modernité alternative hybride » qui « place le Québec et le collectif de l'enfance dans une position en apparence contradictoire: un pied dans la modernité qui s'installe partout, l'autre dans certaines pesanteurs de la société agraire qui subsistent malgré tout » (15). Et, tout comme Comacchio, Turmel perçoit lui aussi une hétérogénéité dans les transformations qui ont affecté la famille et souligne des distinctions majeures en fonction de la religion pratiquée (catholique ou protestant) et de la langue parlée (française ou anglaise) (73). L'exode rural, le passage de l'agriculture à l'industrie manufacturière, les changements démographiques,

la scolarisation obligatoire⁸⁸ et la popularisation des théories sur le développement de l'enfance n'ont pas affecté ces groupes dans la même mesure — ni dans les mêmes temps.

Au Québec, « le point tournant de l'évolution du concept d'adolescence apparaît, selon la lecture qu'en fait Françoise Lepage, au moment de la Dépression. Les conditions de vie de la jeunesse changent. Le travail est rare et ce sont les derniers arrivés sur le marché du travail qui font les premiers l'expérience du chômage (« Concept » 244).

Cette période provoque un profond changement social d'où naîtra l'adolescence comme groupe social. Car que font ces jeunes qui ne trouvent plus à s'employer dans la société des adultes, qui autrefois les absorbait au sortir de l'enfance? Ils continuent à aller à l'école et s'inscrivent en masse dans les établissements d'enseignement secondaire. Ainsi coupés du monde adulte, ils prennent conscience de leur singularité en tant que groupe et c'est à partir de cette époque, ou plus exactement après la guerre — car la Seconde Guerre mondiale a momentanément rouvert les portes des manufactures aux adolescents —, qu'a commencé à apparaître une culture de l'adolescence. Au tout début des années cinquante se répand partout en Occident la notion de « teenagers ». Des films *comme La fureur de vivre* (1955), avec James Dean dans le rôle d'un adolescent anticonformiste et rebelle, peignent une certaine adolescence, qui inquiète les adultes, et fournissent de nouveaux héros aux jeunes. Durant ces années commencent également à fleurir les modes vestimentaires adolescentes (surtout pour les filles), et l'emploi d'un langage de caste. A la fin de la décennie, le rock'n'roll exploite de nouveaux thèmes : l'amour, le sexe, l'opposition aux adultes. (244-5)

Les années cinquante correspondent également à la période que Comacchio identifie comme le début du culte de l'adolescence au Canada :

With the mass media, especially television, Hollywood, and above all, advertising agencies, united in exploiting the lucrative teenage market. The term “teenager” only came into widespread use during that decade, as the age group took on new visibility: in Ontario alone, their number grew nearly 73% between 1956 and 1966. The backdrop to all these

⁸⁸ À cet égard, André Turmel observe : « Le Danemark fut, en 1840, le premier pays à se doter d'une loi de l'obligation scolaire. Le Québec attendra jusqu'en 1943 avant que son Parlement l'imite, soit cinquante-deux ans après l'Ontario, et sera la dernière province canadienne à le faire » (87).

developments was the unprecedented affluence of the times. Although the historic regional, class, “race”, and gender differentials were by no means erased, more Canadians enjoyed better living standards than ever before. (« Rising » 159)

Au Québec, il faut attendre la décennie soixante pour voir des modifications en regard de la solidification du collectif de l’adolescence, modifications qui transparaissent notamment dans la production littéraire qu’on destine à ces lecteurs. Avant cette période, l’adulte proposait aux jeunes Québécois qui avaient acquis les fondements de la lecture des biographies de Saints et des romans bien-pensants de l’époque.

De nombreux romans publiés dans les années 1950 perpétuent une thématique conservatrice : l’agriculturisme (*L’orpheline du rang St-Jean* d’Arthur Oliver [1956]), les romans moralisateurs de Françoise Dulac (*Le jeu* [1955]) publiés dans la collection au titre éloquent de « Terroir », chez Granger, enfin, et surtout, la littérature pour adolescentes (romans et essais), qui va constituer, jusque dans les années 1960, le secteur le plus conservateur de la littérature pour la jeunesse. (*Histoire* 204)

Il ne faut donc pas se surprendre si, à cette production marquée par un fort didactisme moralisateur, les jeunes Canadiens-Français préfèrent le “comic” américain et les œuvres littéraires pour adultes venant d’Europe. Lepage a cependant soin d’inclure dans sa revue historique quelques auteurs québécois qui, à la même époque, ont su proposer aux jeunes des récits qui se démarquaient du reste de la production. Parmi ces derniers s’inscrivent notamment les œuvres de Paule Daveluy.

L’essai critique de Françoise Lepage sur l’œuvre de cette auteure se révèle particulièrement instructif en regard de l’influence de cette dernière sur l’institution littéraire québécoise pour la jeunesse, non seulement en tant qu’auteure, mais également comme éditrice et traductrice. Deux œuvres, selon Lepage, se distancent radicalement de la production de l’époque, soit *Sylvette et les adultes* (1962) et *Sylvette sous la tente bleue* (1964). Dans ces deux romans pour jeunes filles, l’action est contemporaine à la réalité des lectrices et la perspective de la protagoniste est introduite par le truchement du journal intime — une forme de narration toujours dominante dans le roman-miroir contemporain (Lepage, *Paule*, 169). Aussi, contrairement au roman bien-pensant de l’époque, la narratrice, même lors du dénouement, n’arrive pas résoudre sa quête identitaire. Comme l’écrit Lepage, elle « a

certes progressé à la fin du roman — elle est moins peureuse et elle a appris à faire la différence entre amour et séduction —, mais elle se rend compte elle-même qu'elle ne sait toujours pas qui elle est, ce qu'elle veut et où elle va» (Lepage, *Paule*, 169). Cette indétermination tranche avec le reste de la production de l'époque où il convenait, dans une visée morale, d'apporter toutes les réponses. Malgré l'enthousiasme du public, il faudra attendre encore quelques années avant que la forme ne soit reprise par d'autres auteurs.

À la fin des années 1960, les acteurs du milieu de l'éducation constatent l'état moribond de littérature pour la jeunesse. Cet éveil s'inscrit dans le sillage du *Rapport Parent* qui change la donne et dresse un portrait relativement autonome des enfants et des adolescents.

Toute notre enquête et notre rapport, toutes les structures supérieures et le ministère, toutes les structures régionales et le régime financier, toutes les structures pédagogiques ont un seul objet : l'enseignement à donner aux enfants. Cette vaste architecture d'ensemble est destinée à abriter la jeunesse du Québec, c'est-à-dire tous les enfants de la province, qu'ils soient riches ou pauvres, intelligents ou peu doués, promis à un brillant avenir ou appelés à jouer un rôle plus modeste. Ce qui importe d'abord, ce n'est pas de conserver ou de créer tel type d'administration ou de financement, telle catégorie de fonctionnaires, tel genre d'institutions, mais de protéger et développer chaque enfant ; administrateurs, fonctionnaires, institutions, maîtres, système d'enseignement n'existent qu'à cette fin. L'école n'est pas d'abord un lieu où règnent des administrateurs et des enseignants ; c'est un lieu mis à la disposition de l'enfant pour qu'il y travaille à son apprentissage intellectuel et humain ; l'école est l'atelier de cet apprentissage. Maîtres et orienteurs guident cet apprenti vers les instruments et outils intellectuels — cours, laboratoires, livres, principes de base, notions, connaissances — qui favoriseront cette évolution si intense, si active, si difficile parfois vers la maturité. L'éducation des jeunes et les progrès de l'enseignement doivent s'appuyer sur une constante attention naturelle à l'égard de l'enfant aussi bien que sur la recherche. C'est en fonction des besoins de l'enfant que doivent s'aménager les programmes d'études et tout le système scolaire. (Vol. II, ch. XI, 525⁸⁹)

Le développement de l'élève, de tous les élèves, se trouve au centre des préoccupations du nouveau modèle proposé. À l'enseignement traditionnel s'oppose une approche basée sur une conception de l'enfant qui s'appuie sur des perspectives développementales et une

⁸⁹ Ce dernier folio correspond au paragraphe et non à la page.

vision « rousseauiste » (Vol. II, ch. XI, 527.) L'adulte, quant à lui, est dévêtu de son statut d'autorité pour se voir reléguer à celui de passeur, de « guide ».

Les parents ont, eux aussi, tout comme les maîtres, à comprendre et accepter ces méthodes nouvelles, plus profitables à l'enfant. Et le maître sera ainsi, à son tour, une sorte d'élève ; il apprendra de ses écoliers bien des choses : d'abord à mieux les connaître, ensuite à mieux voir et mieux respecter leur sérieux, leur bonne volonté, leur initiative, leur intelligence, leur indépendance qui est une étape vers leur nécessaire autonomie et l'une des formes de leur dignité. (Vol. II, ch. XI, 545)

La conceptualisation de l'adolescence qui sous-tend la direction des programmes secondaires et post-secondaires présente une perspective genrée qui reprend l'image de l'adolescent perturbateur et en crise.

Garçons et filles manifestent alors leur besoin d'indépendance, leur goût de l'évasion ; instabilité et affirmation du moi, indépendance et conformisme, goût de la solitude et de la camaraderie ou de l'amitié, insécurité et désir d'émancipation, effervescence sentimentale et lassitude physiologique alternent en eux. C'est avec ce mélange d'idéalisme et de violence, de sentimentalité et de révolte que doit compter l'éducateur ; il doit accepter que la personnalité de l'adolescent s'affirme, qu'il réclame son autonomie, il doit s'attendre à l'instabilité de l'adolescent afin de ne pas en éprouver une déception exagérée, il doit fournir aux jeunes de cet âge des moyens de satisfaire et d'utiliser positivement leur besoin d'évasion, il doit les aider à voir plus clair dans leurs sentiments, à dégager leur personnalité véritable sans peurs ni angoisses exagérées, à surmonter leurs ambivalences, à mieux se comprendre dans leurs attitudes nouvelles vis-à-vis leurs parents, leurs maîtres, leurs camarades, leur univers moral et religieux ; le maître doit, à l'occasion, leur laisser percevoir que cette traversée, parfois si difficile, de l'adolescence fait partie de toute vie humaine, comme les cris et les pleurs de la première enfance, bien que les adultes semblent ensuite avoir oublié ces deux étapes de la vie aussi totalement l'une que l'autre. C'est à ces adolescents pleins de tumulte intérieur, incertains de leurs gestes, de leur corps et de tout leur être, que le maître a cependant mission de faire aimer l'étude, de donner une soif de comprendre tout ce qui se passe autour d'eux ; c'est eux qu'il a mission d'intégrer graduellement à la vie de plus en plus complexe du monde où nous vivons, de les y intégrer par l'activité scolaire, et selon une dynamique culturelle qui les incitera à participer eux-mêmes un jour à cette évolution du monde. (Vol. II, ch. XI, 535)

Une intégration réussie constitue donc l'objectif ultime de l'approche proposée. En somme, le rapport Parent se veut un artefact historique de première main pour qui cherche à discerner les transformations qu'a connu la conceptualisation de l'enfance et de l'adolescence au Québec. L'on peut par ailleurs inférer que les présupposés à l'œuvre derrière ce grand projet ont fortement façonné la production littéraire pour la jeunesse de l'époque.

Aussi, pour en revenir aux tristes constats de la fin des années 1960, la crise, qui touche l'ensemble de la production, de l'édition et de la distribution (Lepage, *Histoire*, 275-7), n'est pas étrangère aux restructurations qui affectent le milieu de l'éducation :

L'abolition du *Département de l'Instruction publique* (DIP) et son remplacement par le ministère de l'éducation en 1964 plongent ce secteur (l'édition pour l'enfance et pour la jeunesse) dans une crise dont il mettra une dizaine d'années à se relever. Du jour au lendemain, les éditeurs se voient privés du marché des livres de prix qui constituait leur principal débouché. La laïcisation des structures et des contenus de l'enseignement entraîne également la disparition de plusieurs maisons d'édition religieuses et la mise à l'écart de la quasi-totalité des ouvrages pour la jeunesse produit avant 1960. L'offre des éditeurs ne répond plus à la demande sociale et aux nouvelles valeurs de la Révolution tranquille ; la plupart des ouvrages deviennent alors obsolètes et sont éclipsés par des collections plus attrayantes et modernes d'éditeurs français et belges. (Michon 212)

De surcroît, ce « creux de vague » institutionnel s'accompagne de ce qui est alors perçu comme une véritable « crise de la lecture ». En effet, de nombreux pédagogues de l'époque s'inquiètent des effets néfastes de la présence tentaculaire de la télévision et de la bande-dessinée. L'on craint que le texte ne puisse rivaliser avec l'attrait de l'image au point où la mort du livre est annoncée⁹⁰ (277).

Outre les développements de l'audiovisuel, l'on s'en prend également à la forme et au contenu des œuvres mis à la disposition des jeunes lecteurs. On accuse d'abord la densité sémantique de ces ouvrages, c'est-à-dire les « phrases trop complexes avec des incises nombreuses et longues, l'emploi de temps verbaux peu usités dans la langue courante, donc

⁹⁰ L'on ne peut ici s'empêcher d'observer que l'avènement de l'Internet a suscité plus ou moins les mêmes types de discours inquiets.

incompris des jeunes, des tournures stylistiques recherchées, pseudo-poétiques ou pseudo-littéraires [et] un pourcentage excessif de mots nouveaux inconnus des jeunes lecteurs » (Lepage, *Histoire*, 277). Encore faut-il spécifier ici que c'est le lecteur débutant qui préoccupe l'essentiel du débat, la prémisse voulant que s'il préfère la bande-dessinée, qui connaît alors d'un succès sans précédent, ce soit parce qu'il peut aisément décrypter le texte (277). Enfin, pour ce qui est du contenu, on remet en question leurs décalages sur les attentes des jeunes lecteurs.

Des études sociologiques menées au Québec entre les années 1969 et 1972, il ressort que les livres mis à la disposition répondent peu à leurs besoins de loisirs et d'information. N'y trouvant pas ce qu'ils cherchent, ils se tournent vers la littérature pour adultes et lisent Kafka, Sartre et Vian. Leurs lectures n'ont rien à voir avec les histoires aseptisées qui meublent alors les bibliothèques pour jeunes. Les jeunes lisent pour se documenter et ils aiment les livres réalistes qui dépeignent la vie et la réalité. (Lepage, *Histoire*, 286)

La perspective qui clôt cette citation correspond aux conclusions d'une enquête sociologique sur les habitudes de lecture d'un groupe d'adolescents vivant à Montréal. Bref, c'est donc fort de ces nouvelles convictions que l'adulte va inventer le roman socioréaliste pour adolescents. Les récits qu'on destine au jeune lecteur seront désormais narrés au « je » par un protagoniste qui a le même âge que lui, qui s'exprime de la même manière que lui et qui partage la même réalité que lui. Ces romans méritent également l'appellation de « romans-miroirs » puisqu'ils proposent à leurs lecteurs « une réplique conforme en très grande partie à leur vie et à leurs préoccupations » et « répondent à leurs questions sur eux-mêmes » (Lepage, *Histoire*, 302). Était alors né le roman pour adolescents.

Dans son essai sur le roman pour adolescents, Danielle Thaler, interrogeant la source d'inspiration de ce produit littéraire et son lien de filiation avec le *Bildungsroman*, conclut que la

différence capitale entre les deux genres (..) est celui de l'âge des protagonistes représentés. Le roman contemporain d'adolescent pour adolescents a de l'adolescence une conception restrictive. Tout tourne autour de quatorze-quinze ans et des premiers émois sexuels. Les romans de formation s'intéressaient surtout à des personnages qui entraînent dans la vie,

faisaient leur apparition dans le monde. Les auteurs préféraient les prendre au sortir de l'enfance et de l'adolescence pour les conduire un peu plus loin. (Thaler, « Visions », 11)

Cette distinction conduit à une modification du préconstruit du temps. Dans les romans pour adolescents contemporains, la diégèse tend à s'inscrire à l'intérieur d'une temporalité plus resserrée, soit quelques semaines, voire quelques mois. Thaler remarque finement que ce qui est différent entre les romans de formation et le roman actuel tient à une conceptualisation ponctuelle de l'adolescence.

L'adolescence était un début qui ouvrait sur des horizons jusque-là insoupçonnés (exotiques, sociaux, sentimentaux), elle est devenue une fin en soi. Sans nier sa spécificité, on ne s'y attardait pas, parce que ce qui méritait d'être raconté suivait et se prolongeait; l'adolescence est aujourd'hui le point d'ancrage de la fiction, ce qui se raconte pour soi, sans appeler nécessairement d'avenir. (12)

Bien sûr, à ces distinctions s'ajoute celle des thématiques déployés. Or, cette fixation sur les problèmes sociaux dans le roman pour les jeunes n'est pas distinctif de la production québécoise. Non seulement elle émerge aux États-Unis à la même époque, mais également en France, un fait que confirment Bruno et Geneste dans leur étude sur l'histoire du roman pour adolescents. Ces auteurs font toutefois une distinction entre roman-miroir et roman social : tandis que les années 1970 à 1990 correspondent à l'avènement du roman social, les décennies successives (jusqu'aux débuts du 20^e siècle) voient la montée en force des romans-miroirs et du glissement du roman social vers le roman humaniste (399-400). La distinction reste pourtant nébuleuse, si ce n'est que le roman-miroir, qui renvoie à l'autofiction ou « récit fictif de vie », traite davantage de thématiques intimes (image de soi, sexualité, amour) que le roman social (pauvreté, racisme, citoyenneté) ou humaniste (valeurs universelles, poids de l'histoire) (400-416). Ainsi, les développements du roman québécois pour adolescent ne doivent pas être perçus dans leur insularité culturelle.

Enfin, il n'est pas surprenant que ce soit la génération des baby-boomers qui, au Québec, ait donné vie au roman-miroir. Dans *La génération lyrique*, François Ricard développe la thèse d'un narcissisme collectif « joyeux et confiant » (153). Il conclut d'ailleurs un de ses chapitres par une réflexion sur ce qui ressort des vestiges visuels de l'époque, c'est-à-dire une homologie totalisante.

Quand on regarde aujourd’hui des portraits de hippies ou des photographies prises lors de ces grandes fêtes mémorables qui rassemblaient la jeunesse de l’époque, on est surpris (...) par l’étrange *ressemblance* qui unit tous ces êtres. C’est partout le même t-shirt, le même blue jean délavé, le même bandeau au front, les mêmes pieds nus. Chaque garçon, chaque fille, semble le jumeau, la jumelle de chaque autre. (...) Mais la ressemblance ne s’arrête pas aux corps : elle touche aussi les gestes, les attitudes, l’expression du visage, les pensées sans doute. (...) Alors vous *voyez* ce qui provoque cette impression de vertige : il ne se trouve, dans cette foule, aucun élément étranger, pas un seul visage mûr, pas un seul vieillard. Rien ne cloche dans la photo, rien ne diffère : tous ont le même âge, la même jeunesse, et c’est cela, en fait, qui les rend à la fois si heureux et si beaux. (159-160)

Il serait aisé de se réapproprier une grande partie de ce passage pour illustrer l’homogénéité à l’œuvre dans la production romanesque contemporaine pour adolescents. Que la génération qui a grandi sous l’égide du même produise et reproduise du même paraît à présent cohérente. Certes, les auteurs contemporains pour la jeunesse appartiennent majoritairement aux générations *x* et *y*, celles qui ont succédé à la génération des baby-boomers. Ces écrivains ont toutefois hérité d’un moule, et c’est ce dernier qui semble dur à casser. Et si la question de l’auteur est importante, c’est parce que celui qui tient la mine (on me pardonnera l’expression désuète) est le même qui tient le miroir : l’on a beau marteler que le principe consiste à offrir une perspective qui miroite celle du destinataire, il restera toujours que cette perspective n’est jamais autre que celle de l’adulte — et l’on revient donc à Jacqueline Rose.

Depuis l’invention du roman-miroir, les caractéristiques du roman pour adolescents sont restées les mêmes. Les textes produits pour ce destinataire privilégient une narration au « je » dans une écriture qui imite le ton « spontané » et « intime » de la langue parlée, soit celle que *l’adulte* conçoit comme « la langue du lecteur » ; ce jeune narrateur est pratiquement toujours un adolescent « moyen » (aux yeux de *l’adulte*) et dont le portrait est construit de manière telle que le destinataire « moyen » s’y reconnaîtra sans peine (toujours selon l’évaluation de l’adulte) ; enfin, les événements racontés se déroulent généralement dans un cadre réaliste et contemporain (Lepage, *Histoire*, 301). La genèse ici esquissée offre donc une explication en regard de l’homogénéité relevée dans les récits du corpus. Si l’effet-personne peut être perçu comme le régime de lecture dominant, c’est parce que la visée du roman-miroir est de favoriser une lecture plaisante — et par

conséquent facile. D'où cette impression d'une écriture non pas simple — la simplicité d'un texte constituant la marque d'une élégance intellectuelle —, mais simplifiée, voire simpliste.

4.2.2 Implications

Le roman pour adolescent s'érige sur la conviction que le lecteur prendra plaisir à la lecture s'il se reconnaît dans le personnage qui lui est présenté. Le principe d'identification gouverne entièrement l'écriture, cadastre à la fois la voix du sujet énonciateur et son identité, de même que la teinte de l'univers habité. Cette obsession problématise grandement la représentation de personnages marginaux.

L'identification à l'œuvre dans le roman pour adolescents repose sur le principe réducteur d'une homologie ontologique : le lecteur s'assimilera à un sujet fictif dans les circonstances où ce dernier partage avec lui un maximum de traits communs. L'identification ainsi conçue fonctionne sur du même. Or, en quoi est-ce que toute analogie de circonstances assure à elle-seule osmose, transfert et projection ? D'ailleurs, il existe, hormis l'identification par association, quatre autres catégories du même type soit celles de l'identification admirative, par sympathie, cathartique et ironique (Glaudes 112).

L'on pourrait également argumenter, à l'instar de Jouve, que la sympathie du lecteur n'est qu'un effet du texte. Ce dernier soutient en effet que l'identification relève essentiellement du code narratif. Le lecteur s'identifie à celui, qui dans le texte, occupe la même position que lui. Il s'agit donc d'une homologie situationnelle. Je, en tant que lectrice, m'identifie d'abord au narrateur. Ce dernier se trouve à être responsable de guider vers qui doit aller ma sympathie. Dans ce cadre théorique, il devient possible pour un lecteur de s'identifier à un protagoniste qui n'a rien en commun avec lui. Qu'il lise *La métamorphose* de Kafka, *Les héritiers de la mine* de Saucier, ou *Sur la route* de Kerouac il trouvera, dans la voix narrative, un guide suffisamment convaincant pour l'amener à se laisser prendre au jeu. L'identification suivra. Dans la perspective de Jouve, s'identifier consiste alors à marcher dans les pas d'un autre.

Pour réfléchir aux conséquences de cette analogie pédestre, l'on peut s'imaginer une randonnée en raquette. Un promeneur solitaire s'élance dans un champ recouvert d'une

fraîche couche de neige. À l'orée du bois, il perçoit une piste, celle d'un autre raquetteur. L'attrait de ce tracé frais ne se fait pas attendre : mettant son pas dans celui de l'autre, le raquetteur s'enfonce entre les épinettes décharnées sur la piste d'un guide fantôme. Cet autre randonneur inconnu, se l'imagine-t-il alors qu'il contourne les mêmes criques, enjambe les mêmes souches, les mêmes rochers ? Choisit-il à son tour de s'arrêter derrière la cabane vermoulue ? Et si sur le rebord d'une fenêtre au carré cassé, il s'assoit pour souffler un peu, pour écouter la chouette hululer, est-ce que ce marcheur s'amuse à recréer la promenade de son précurseur ? S'il voit le cercle d'un contenant qu'on aurait déposé sur ce cadre, se prend-il à s'imaginer un thermos de chocolat chaud, une fiasque de rhume, un café fort ? Si chaque enjambée lui raconte cet autre marcheur, rien ne garantit en revanche qu'il se prendra à la rêverie. L'identification, selon Jouve, consiste-t-elle à se lancer sur la piste d'un randonneur fantôme ? Lire, dans cette perspective, revient à emprunter un parcours balisé, ou encore à mettre sa parole dans la parole d'un autre. Le processus nécessite donc un déplacement de l'esprit ; l'attention se détourne un moment du soi pour vivre par procuration l'espace d'un énoncé, d'une image. Et s'il reste toujours possible de s'aventurer hors du tracé, l'on ne peut espérer se rendre à la fin sans suivre de près le sentier balisé.

Si le roman pour adolescents reposait sur une telle perspective de l'identification, les représentations de la marginalité ne se trouveraient pas à subir les mêmes forces qui les régissent présentement. L'on ne s'inquiéterait pas de présenter un protagoniste qui risquerait d'être perçu comme étant trop éloigné de la réalité du lecteur moyen. Peut-être aussi verrait-on un équilibre proportionnel dans la représentation des marginalités subies et affirmées. Même les essais sur la question de l'altérité ou de la diversité dans la littérature pour la jeunesse érigent pratiquement toujours leur argumentation sur la problématique de l'identification.

L'ouvrage critique édité par Noëlle Sorin, *Imaginaires métissés en littérature pour la jeunesse*, présente différentes perspectives critiques sur la diversité dans la littérature québécoise pour la jeunesse. Si la notion de métissage est pertinente pour l'analyse, c'est qu'elle accueille dans son sillage d'autres concepts analogues tels que celui de la diversité, l'altérité, l'hétérogénéité, de la marginalité et des minorités. Ce qu'il faut toutefois savoir d'emblée, c'est que ce volume d'articles s'inscrit dans la collection *Éducation-recherche*

des Presses de l'Université du Québec. Aussi, la question du métissage se trouve à être appréhendée à la lumière des préceptes de la didactique de la littérature dans lequel le lecteur occupe une préoccupation centrale. D'ailleurs, sur la quatrième de couverture de l'ouvrage en question se trouve explicitement formulée la visée pragmatique du recueil :

Les enseignants trouveront en ces pages des suggestions d'œuvres à découvrir et à partager avec leurs élèves, favorisant chez eux la compréhension, la tolérance, la créativité, la connaissance de soi et des autres, la construction d'une identité personnelle et sociale, pour un monde d'ouverture et de fraternité.

Ce type de profession de foi dans les pouvoirs de la littérature est affaire courante dans le milieu de l'éducation. Nonobstant l'aspect grinçant de cette envolée hyperbolique, l'on retient néanmoins de cette visée une fixation autour de l'identité. L'une des auteurs de ce volume collectif, Danielle Thaler, débute notamment son essai en introduisant la problématique du soi et de l'autre. Il est d'abord question de la convention voulant que, afin de favoriser le processus d'identification, l'on donne aux héros des romans destinés à des adolescents le même âge que leurs lecteurs potentiels. Cette amorce lui permet de passer *de facto* à la question qui la préoccupe :

Comment mettre en scène l'Autre, celui justement dont, par définition, le lecteur doit se distinguer ? En effet, on ne rend une œuvre accessible qu'en partageant avec son lecteur un minimum de valeurs dans lesquelles celui-ci se reconnaîtra implicitement. On peut donc penser que c'est sur la confrontation de ces deux univers, celui du lecteur et celui du personnage, que vont se fonder les romans dont l'ambition est de raconter les minorités ethniques et culturelles à des lecteurs d'une culture dominante. (*Métissage* 13)

Tandis que l'ouvrage collectif de Sorin offre une lecture de l'hétérogène dans l'espace littéraire québécois, l'on doit notamment à Rudine Sims Bishop d'avoir propulsé le débat sur la représentativité des personnes de couleur dans les livres américains pour enfants. Je cite ici l'introduction de la conférence qui a marqué le début de la discussion sur le sujet :

Books are sometimes *windows*, offering views of worlds that may be real or imagined, familiar or strange. These windows are also *sliding glass doors*, and readers have only to walk through in imagination to become part of whatever world has been created or recreated

by the author. When lighting conditions are just right, however, a window can also be a *mirror*. (Bishop ix)

L'auteure déplore que les jeunes de la culture dominante se reconnaissent systématiquement dans les fictions que l'adulte leur propose. Aussi soutient-elle que tout enfant, minoritaire ou non, bénéficie d'une variété de perspectives et d'univers proposés. Les métaphores de la fenêtre et de la porte coulissante s'avèrent heuristiques afin de poursuivre cette analyse de la réception du personnage marginalisé.

4.3. Au-delà du miroir

Ainsi, à la métaphore du miroir vient s'ajouter celle des fenêtres et des portes. Il s'agit donc à présent d'évaluer si les romans du corpus autorisent le lecteur à aller au-delà de l'illusion du même et de vivre une ouverture sur quelque chose d'autre, quelque chose de moins familier.

4.3.1 Fenêtres et portes

Dans la perspective de Bishop, la fenêtre correspond à ces instances fictives où le lecteur accède, par l'intermédiaire du texte, à une réalité différente de la sienne. À présent, l'on peut inférer que la vitre, faisant fonction de barrière ou d'écran, vient marquer une distance, reléguant ainsi le lecteur à la position de spectateur. S'agit-il d'une fenêtre ouverte ou fermée ? La première permettra de mieux percevoir ce qui se déploie de l'autre côté du châssis. D'ailleurs, ce cadre se trouve à circonscrire le champ d'horizon. Ce faisant, il offre un tableau. Et qu'importe en fin de compte qu'elle soit ouverte ou close puisque fondamentalement la fenêtre ne se veut qu'un espace de guet, qu'un poste d'observation. Certes, il peut arriver que, pour des raisons ou une autre, il faille se jeter en travers, mais on admettra que la fonction initiale de cette ouverture se résume à faire entrer la lumière, à offrir une vue sur ce qui se passe dehors. La silhouette derrière les carreaux épie les voisins, le quartier qui s'éveille, prend note de la météo, ou profite simplement d'une pause avant de retourner vaquer à ses propres occupations. Enfin, qui a le nez à la fenêtre tourne nécessairement le dos à ce qui passe en dedans.

La porte permet pour sa part d'accomplir ce que la fenêtre ne permet pas : passer le seuil. Mais auparavant elle crée le seuil, mécanique d'ouverture et de fermeture ; ouverture s'il

n'y en a aucune comme le cas discuté ici, mais aussi fermeture, forteresse, protection. Aussi, entre s'offrir une lecture réconfortante qui renvoie le reflet de sa propre réalité, ou une autre moins familière qui offre l'image d'un univers totalement différent, se trouve aussi la possibilité d'une lecture-excursion. Le texte invite alors le lecteur à quitter sa posture de spectateur pour s'immerger dans ce tableau que le narrateur peint pour lui. Si une scène peut longtemps marquer le souvenir d'un être humain, rien n'égale le pouvoir transformateur du voyage. De la simple balade du flâneur au périple de l'aventurier, toute immersion hors de l'ordinaire, de l'habitude, du familier, s'accompagne d'un risque : celui d'être momentanément déstabilisé.

Eu égard à la marginalité, tous les textes érigés sous l'égide des critères de lisibilité et de proximité imposent au lecteur, au mieux, une posture de spectateur. Aussi, chaque fois où le texte lui rappelle l'existence de l'auteur, une circonstance inévitable et récurrente dans la littérature pour la jeunesse, la vitre se fissure un peu plus.

Johanne Prud'homme, spécialiste de la littérature pour la jeunesse, soutient que l'herméneutique de tout texte qui s'inscrit à l'intérieur de cette catégorie repose sur les notions d'« accessibilité » et d'« intentionnalité » (Prud'homme 76). Des marques relevant de l'un ou l'autre de ces axes de modélisation sont aisément repérables dans l'ensemble de la production. Il s'agit de stratégies visibles de l'ordre notamment de « *l'adressement*, de l'ajout de définition en œuvre, de passages explicatifs, etc » (79). Tous ces mécanismes convergent vers un même but : assurer l'intelligence de ce qui est raconté de manière à ce qu'aucun doute ou blanc ne soit laissé inexplicé. Selon Prud'homme, les textes pour la jeunesse « donne[nt] du déjà clair, du déjà entendu, du déjà compris » (85). Le destinataire, parce que confiné aux rôles « d'apprenti-lecteur » et « d'apprenti-vivant », se voit par conséquent offrir des récits « dont la résolution en œuvre est le résultat d'un parcours balisé avec précision par l'auteur et menant, pour respecter l'éthique éducationnelle, psychologique ou morale de notre époque, à une fin heureuse » (86). Bref, ce sont ces mêmes « foyers » d'accessibilité et d'intentionnalité qui se lisent comme des rappels constants de l'existence de l'auteur.

La littérature pour la jeunesse n'a pas inventé ni n'a le monopole de l'écriture didactique : on la retrouve notamment dans la genèse de la science-fiction et du roman d'espionnage,

un argument que soutient Richard Saint-Gelais dans *L'empire du pseudo* (147). À cet effet, la perspective développée dans la section qui traite de l'histoire discursive de la science-fiction (chapitre V) peut se révéler tout aussi éclairante sur le type de didactisme à l'œuvre dans les récits que l'adulte d'aujourd'hui écrit pour les générations grandissantes. Saint-Gelais rappelle notamment que, dès la parution des premiers ouvrages de science-fiction, les nombreux segments textuels de nature didactique ont rapidement été décriés par pratiquement tous les acteurs du milieu — littéraire, écrivains, éditeurs et lecteurs inclus. Leur pire handicap était de venir suspendre « le fil du récit » (148). Aussi, si des défauts d'amplitude (segment trop long) ou d'intégration (manque d'élégance) pouvaient constituer des irritants, ce qui, selon Saint-Gelais, accuse la dislocation, relèverait plutôt de la posture de transmetteur (153) :

Dire que le texte fournit aux lecteurs les données encyclopédiques qui leur sont nécessaires revient à dire que le narrateur, instance pourtant fictive, s'adresse...au lecteur. (...) On conçoit que, dans ces conditions, l'autonomie du monde fictif soit mise à mal : le monde fictif n'apparaît plus comme une entité indépendante, mais bien comme un simulacre construit de toutes pièces par le texte. (154)

Dans le roman pour adolescents, les foyers d'accessibilité et d'intentionnalité contribuent à faire émerger cette impression de simulacre. Il s'avère ici toutefois important de souligner que Saint-Gelais distingue deux types de didactismes : le didactisme strict et le didactisme honteux. Le didactisme strict, qui se retrouve surtout dans les premiers ouvrages de science-fiction, cause de davantage d'écueils à la lecture, soit : « lourdeur, interruption du récit, déni de l'initiative interprétative du lecteur [et] contradictions menacent l'illusion référentielle » (158). Le didactisme honteux déplace pour sa part les contradictions inhérentes à toute écriture qui vise à combler des lacunes de nature encyclopédique (165). Enfin, Saint-Gelais avance l'argument que l'unique façon de « concilier l'irréconciliable » (168) tiendrait au « pseudo-réalisme », une stratégie qui consiste à dissoudre les informations encyclopédiques dans le récit : s'il est possible d'identifier certaines stratégies didactiques de ce type dans les romans du corpus, l'on ne peut toutefois pas parler d'une approche généralisée. La science-fiction a connu à cet égard une longue métamorphose ; le roman pour adolescent est encore jeune : peut-être suivra-t-il les mêmes développements ?

J'insiste ici toutefois sur le fait que, dans le roman pour adolescents, le didactisme de type encyclopédique n'est pas le seul type de didactisme : contrairement à la science-fiction, le roman pour adolescent est aussi un roman à thèse. À cet égard, Jouve rappelle que toute fiction entièrement érigée sur un désir de persuasion risque fortement « d'entraîner le lecteur dans une soumission intellectuelle » (Jouve 223-224). Cette soumission, terme au reste problématique puisque faisant intervenir un tiers dans l'acte de lecture, fonctionnerait à partir de l'alignement des codes de sympathies. Sur cette idée d'une écriture qui vient amputer le lecteur du plaisir de l'interprétation, puisque c'est ce dont il est question ici, d'autres auteurs prennent à témoin un mimétisme obsessif. Sur le sujet, Ingrid Joubert soutient dans un essai critique sur l'effet miroir dans le roman réaliste franco-manitobain que le réalisme fait appel « à la passivité du lecteur qui subit et consomme » (Joubert 252). De nombreux romans pour ados se lisent comme des programmes humanistes obsédés par un désir de mimétisme : le lecteur doit être outillé pour mieux comprendre la société dans laquelle il vit. Le principe d'écart minimal s'en trouve réduit à néant : il y a si peu de blancs à remplir que le lecteur s'en voit privé d'évasion. C'est d'ailleurs un trait que Bruno Bettelheim reproche aux appropriations modernes des contes de fées pour enfants :

De nos jours, les enfants sont beaucoup plus gravement lésés : ils n'ont même pas la chance de connaître les contes de fées. La plupart d'entre eux, en effet, n'abordent les contes que sous une forme embellie et simplifiée qui affaiblit leur signification et les prive de leur portée profonde. (40)

Dans la perspective du pédagogue, si les contes contemporains, notamment les scénarios proposés par Disney, n'arrivent plus à rejoindre l'inconscient du lecteur, c'est parce qu'ils réfèrent explicitement à une réalité extérieure : la « nature irréaliste » des anciens contes permettait de « rendre compte des processus internes à l'œuvre dans l'individu » (43). Contrairement aux productions plus modernes, ces histoires, s'inspirant des mythes, demandaient au lecteur de faire acte d'interprétation. C'est seulement parce que la morale à l'œuvre s'inscrivait subtilement qu'elle arrivait à avoir une portée (16). Hormis quelques exceptions, symbolisme et subtilité ne sont plus l'apanage du roman contemporain pour adolescents — une observation qu'il vaudrait la peine de confronter en prenant comme objet d'autres produits littéraires, notamment l'album illustré destiné à de plus jeunes lecteurs.

Dans les textes retenus pour cette étude, ce sont souvent les marginalisés de longue date qui se trouvent à porter à bout de bras les visées humanistes poursuivies par l'auteur (voir ici l'auteur implicite). Dans *FéMFé*, ce rôle revient à l'étrange madame Moera. La voyante, dans un français approximatif, explique à Ophélie — au lecteur — que la vie se résume à « [a]pprendre à tomber, apprendre à se relever » (178). Dans *Le ciel tombe à côté*, c'est le personnage d'Angélique, la sœur de la narratrice, qui dans sa sagesse « d'enfant-simple », procure à sa sœur une lecture de sa marginalité qui se définit à l'intérieur d'une logique de résilience — ne serait-ce que lorsqu'elle développe une analogie entre elle et « l'épINETTE sur la roche » (109). Dans *Ophélie*, la leçon morale est portée par le personnage de Jeanne, l'écrivaine que rencontre la narratrice en début de récit. Ophélie, à la lecture des textes de cette dernière, comprend que celle-ci s'évertue « à imaginer, malgré les embûches, des fins lumineuses » (70). Même placé dans la bouche d'autres sujets narratifs, ces postulats profondément humanistes n'impregnent pas moins la trame de ces récits.

En somme, l'on voit bien en quoi les caractéristiques du roman-miroir ne peuvent faire autrement que d'avoir un impact sur l'expérience de la marge narrée. La fixation sur le même fait en sorte que la grande majorité des romans du corpus échouent à proposer autre chose que des vitrines sur une marge édulcorée — des devantures qui donnent sur des espaces aménagés, des sujets exposés à dessein d'instruction.

Élaborons à présent sur la métaphore de la porte. L'expérience de lecture à laquelle renvoie l'énoncé suppose une immersion complète du sujet lisant. S'aventurer ainsi dans les dédales d'une fiction n'est pas sans danger : une telle lecture transforme, altère. Il ne s'agit plus simplement de se laisser divertir par ce qui se passe à l'écran (de la fenêtre), mais bien de passer le seuil, de se laisser transporter hors de soi. Cette expérience correspond à celle que décrit Gilles Thérien dans un essai sur la littérature et l'altérité. Dans la perspective qu'il développe, l'altérité ne se trouve pas dans le texte, mais bien dans l'esprit du lecteur :

La lecture permet au lecteur de sortir de lui-même et de s'engager, au niveau des fantasmes, sur la voix de l'altérité. Le lecteur quitte sa propre frontière pour examiner à loisir l'espace de sa lecture. Grâce à la dynamique des processus lecturaux, il peut choisir de complexifier sa lecture, d'évoquer des figures qui auront une influence sur sa propre expérience (...). Le lecteur pourra lui-même lever le voile sur sa propre altérité, celle qui est inscrite dans la familiarité de son identitaire. La lecture se vit alors comme une forme de nomadisme : quitter

son territoire pour aller vers un territoire inconnu, une descente en soi. (Thérien, « Prolégomènes », 127)

Ce type de lecture permet une expérience qui va au-delà de celle que proposent les textes-miroirs et textes-fenêtres. Aussi, pour marcher dans l'univers fictif qui lui est donné, le lecteur doit quitter momentanément son port, son point d'ancrage, pour accepter de vivre, le temps d'une lecture, le moins familier, l'*unheimliche*. D'où l'argument d'une lecture « déstabilisante » (139).

Thérien insiste sur le fait que ce « nomadisme lectural » n'est pas dépendant « d'élément textuel thématized en fonction de l'altérité » (Thérien, « Prolégomènes », 127) — ce qui revient à dire qu'aucun des romans du corpus ne garantit de *facto* un tel type d'expérience de lecture. Qu'est-ce donc, concrètement, qui conduit à ce type de voyage de l'esprit ? Sur le sujet, Thérien reste vague. Si l'on retourne à l'extrait cité, l'auteur insiste sur le libre arbitre du sujet lisant : il « *peut* choisir de complexifier sa lecture » et il « *peut* lever le voile sur sa propre altérité ». À cette première circonstance intérieure, s'en ajoute une autre de nature extérieure au lecteur : le nomadisme n'est possible qu'avec les textes qui cherchent à « provoquer une rencontre altérante » (127). Lorsque Bishop présente sa métaphore tripartite de la lecture, elle a soin de spécifier qu'une fenêtre peut parfois devenir miroir. Il serait donc possible dans certaines circonstances que le lecteur parvienne à se reconnaître (miroir) dans ce qui lui est présenté sous le signe de la diversité (fenêtre). Tout comme Thérien soutient que le nomadisme lectural nécessite le « bon terrain » (Thérien, « Prolégomènes », 128), Bishop précise que cette permutation de la fenêtre en miroir requiert « the right lighting conditions » (ix).

L'on doit à Bertrand Gervais les notions de « lecture-en-progression » et « lecture-en-compréhension » (« Tensions » 117). La première correspond « au scénario minimal de progression à travers un texte » et renvoie à une lecture dominée par le plaisir de se rendre à la fin du récit, de découvrir la fin de l'histoire (117). C'est une lecture de surface, qui ne s'encombre pas des détails de compréhension.

Lire en progression consiste tout à la fois à défricher et à reconnaître des signes (processus perceptif), à comprendre et à saisir les éléments représentés (cognitif), à réagir émotivement à ce qui est lu (affectif), à suivre le déroulement de

l'argumentation — qu'elle soit narrative, théorique ou autre (argumentatif) — ainsi qu'à intégrer et contextualiser les composantes du texte en fonction de savoirs pratiques, idéologiques et imaginaires (symbolique). L'activation de ces processus est d'abord fonctionnelle, elle permet à l'activité de se dérouler. (117)

La seconde procède d'une attention plus soutenue et requiert plusieurs relectures. L'intérêt se détourne des contenus pour se ramener sur les jeux de significations. Selon Gervais, un texte peut ne pas se prêter à une lecture littéraire, voire à une lecture responsabilisée (« Régis » 16). L'hypothèse ici avancée, c'est que les textes étudiés favorisent une lecture rapide qui encourage « des approximations, les sauts de lecture, des illusions de compréhension ou illusions cognitives » (12). Ce seraient autrement dit des textes dont l'attrait principal résiderait dans la complétion.

J'ai offert, dans le chapitre précédent, une analyse des figures de monstre et de fantôme : cette observation est le produit d'une lecture en compréhension. Les romans pour adolescents, tout comme la littérature pour la jeunesse, se prêtent à un travail herméneutique, un argument que défend notamment Prud'homme. Il reste que, comparativement à des œuvres moins confinées à des normes de lisibilité, ces textes tendent à favoriser une lecture en surface : pour cette raison, les marginaux qui habitent les romans étudiés sont essentiellement perçus comme support d'une visée formatrice.

Conclusion

Au seuil de cette enquête, je prends conscience à quel point certains présupposés ont guidé cette démarche : je n'ai retenu que les histoires de ceux qui, en raison de leurs caractéristiques distinctives, me sont apparus marginaux. Fé, l'homosexuelle dodue, Mona, la dernière de classe sans ami, Wapush, l'autochtone difforme, Mikael, le Krishna tourmenté, et le narrateur d'Eux, le tueur désespéré, ont tous été sélectionnés d'emblée. Aussi, cette étude de la réception permet à présent de nuancer certaines inférences.

Si la marginalité des personnages de Mona et de Fé apparaît diluée, c'est en partie parce que leur construction repose non pas sur une vision du monde centre/marge, mais sur un idéal de résilience. À cet égard, tandis que le récit de Mona se clôt avec la citation éloquente de Clarissa Pinkola Estès — « Arborer fièrement les cicatrices de nos combats, écrire nos

secrets sur les murs, refuser d'avoir honte» (123) —, celui de Fé se termine sur le bilan victorieux de la jeune amoureuse qui, dans une lettre à Félix, confie : — « N'empêche je suis heureuse d'être là, debout, vivante et en seul morceau. J'ai survécu à l'amour, à tes quatorze mille fuites, et la mort temporaire de mon père. Pas mal je trouve » (223). Ces deux sujets romanesques servent avant tout à illustrer un message d'espoir : à la fin, tout ira bien. Tout ira bien pour Mona qui s'est fait des amis. Tout ira bien pour Fé, l'adolescente que la découverte de son homosexualité et la dépression de son père a forcée à s'extirper du cocon protecteur dans lequel elle vivait depuis sa naissance. D'ailleurs, c'est sur le toit qu'elle termine son récit. Pour celle qui cherchait sa vraie nature, « tout devient clair » ; il faut « Chercher le haut... ». L'image de la chrysalide a cédé le pas à un désir du panoramique.

Dans un même ordre d'idées, le dénouement du récit de Wapush voit l'Innu au bec-de-lièvre, devenu père, accompagné de son fils et de sa femme, entreprendre le long périple qui le ramènera vers le lieu de sa naissance. Ces circonstances de retour se prêtent à des réflexions existentielles :

Le ciel étoilé d'une multitude d'âmes qui brillent et la lune pleine et protectrice se marient à la toundra grise et mystérieuse qui s'étale à nos pieds. Nous sommes si petits dans ce monde, si fragiles et si forts à la fois. Nous sommes d'ici et de nulle part ailleurs. Je me souviens des paroles de Tulugak. Il disait : « Wapush, j'ai la réponse à ta question. Le bout du monde, il est ici, en toi, au plus profond de toi-même. » (239)

La morale de l'histoire est double : l'être humain est ce mélange de fragilité et de force, et la réponse à toutes les questions se trouve en soi. C'est là essentiellement la même conclusion à laquelle parvient le personnage de Mikael. Après avoir passé une partie de son adolescence à la recherche d'un idéal de vie, le jeune moine termine son récit sur un dernier énoncé de vérité : « il n'y a plus de fabrication » (194). L'architectrice en moi y a bien sûr vu une référence à l'être de papier, à l'ambition mimétique de l'écriture romanesque. Or, il y a bel et bien dans cette affirmation le refus d'une mise en récit. La fabrication touche la configuration de l'identité. Ce qui prend fin consiste par conséquent à cette idée de la fabrique du soi comme un travail de modelage, de montage : la réponse vient de l'intérieur.

Enfin, le narrateur d'*Eux* présente une richesse et une complexité sémantique, narrative et axiologique qu'aucun autre personnage du corpus n'arrive à égaler. Les derniers énoncés qui viennent clore le triptyque sont éloquents de la vision à l'œuvre : « Ça aurait pu être lui. J'ai vu la peur dans ses yeux. Ça m'a fait du bien. Alors j'ai tiré »⁹¹ (142). Le lecteur est amené à déduire de ce dénouement ouvert (qui est mort ? est-ce que quelqu'un meurt ?) que le cauchemar du narrateur peut devenir la réalité de chacun et que les frontières qui délimitent la marge sont poreuses.

Dans *La maison du père*, Patricia Smart infère qu'un roman n'arrivera à nous parler que s'il « échappe à [son] message » (100). Je persiste à croire qu'aucun sujet fictif ne peut espérer sublimer entièrement les circonstances de sa fabrication. Aussi, en regard de Fé, Mona, Wapush, Mikael et du narrateur d'*Eux*, la marge, qui préexistait dans ma *memoria*⁹², n'est pas celle sur laquelle les textes ont choisi de jouer. À une validation de l'excentrement, les auteurs ont préféré l'affirmation du fragile. Si j'ai entrepris une enquête sur le personnage marginal dans le roman pour adolescents, c'est que j'avais espoir d'y trouver un territoire de résistance — mais c'est la friabilité de l'être humain qui fait saillance. Dans cet ordre d'idées, Yves Barel, dans son essai sur la marginalité sociale, souligne la difficulté inhérente à identifier la marginalité :

[Il] est rare qu'on soit, qu'on se dise ou qu'on soit dit marginal tout court : on est marginal et on est vieux ou jeune, femme, loubard, néorural, pauvre, handicapé, « gens du voyage », etc. (...) Ici la marginalité apparaît comme la mise en connexion de ce qui n'était pas connecté, mais cependant connectable (ou qui le devient). (...) C'est un peu comme si, devisant de marginalité, c'est d'autre chose que l'on veut parler en réalité, et dont on ne peut pas parler parce qu'on n'arrive pas à l'identifier, à le localiser, à l'objectiver, de manière correcte. (39)

⁹¹ Une note pour clarifier le traitement narratif de ces trois tomes. Quoique la narration passe du « je » au « il » entre les deux premiers tomes et le dernier, l'on retrouve néanmoins des passages où le « je » reprend la parole. Ce changement de voix a lieu uniquement dans les brefs paragraphes qui entrecoupent les chapitres. Si l'on retrouve plus tard dans la lecture les scènes d'où sont tirés ces extraits, l'identité de l'énonciateur conserve son ambiguïté.

⁹² La *memoria*, cette notion de Gilles Thérien identifiée brièvement dans l'introduction de ce chapitre, correspond « au lieu et à l'espace de l'expérience d'intégration et de prospection du lecteur » (*Exercice* 30). Elle « s'offre à l'imagination pour produire des figures qui marqueront les diverses étapes de la naissance d'un sens » (30).

Cette « autre chose » qui semblait impossible à délier au début de ce projet de recherche émerge de l'examen de l'effet-personnage. Ces personnages marginaux exposent la vulnérabilité de l'adulte dans son rapport à lui-même, aux autres, dans son rapport à l'adolescent. En observant les perspectives de Jacqueline Rose et de Peter Nodelman, l'on peut rester sur l'impression que ce ne sont pas les caractéristiques des personnages qui sont signifiantes, mais celles qu'ils ne possèdent pas. Dans le cas de ces adolescents de papier, les absences autant que les réitérations dévoilent les incertitudes de l'adulte marionnettiste et ventriloque, incertitudes liées aux savoir-être, savoir-vivre et savoir-devenir.

CHAPITRE 5

5 GENRISER⁹³ LA MARGE

La problématique de la représentation des genres masculin et féminin dans littérature pour la jeunesse a, plus particulièrement depuis l'expansion des études féministes dans les années 1960, fait l'objet de nombreuses enquêtes⁹⁴. Dans ce chapitre, il s'agit de s'intéresser à la manière dont les textes colligés pour cette étude dépeignent les filles et les garçons, et ce à la fois dans leur manière d'être et de faire. Mais auparavant, on s'intéressera brièvement à la question d'un point de vue purement quantitatif.

5.1 Auteurs et protagonistes

Dans son étude sur la masculinité dans la littérature pour la jeunesse, Anne-Marie Dionne, citant le travail d'Ingrid Johnston et Jyoti Mangat⁹⁵, introduit l'argument voulant que les enfants et les adolescents soient en général « exposés à une littérature écrite principalement par des hommes, dans laquelle les protagonistes sont principalement de sexe masculin » (« Masculinité » 86). Au moment de l'élaboration des corpus, une attention particulière a été portée au genre sexué des auteurs et des personnages dominants, l'objectif étant de favoriser un juste équilibre entre les représentants des genres masculin et féminin. Malgré cette sensibilité, une disparité subsiste : l'on compte au total douze femmes auteures pour dix-huit hommes et quatorze héroïnes pour dix-huit héros, un écart qui paraît à première vue venir corroborer la thèse de ces auteurs.

De récents sondages sur la lecture confirment l'idée répandue voulant que les filles lisent plus que les garçons⁹⁶. Par ailleurs, ces mêmes lectrices se montreraient, contrairement aux jeunes lecteurs, tout aussi réceptives à un texte dont le héros ne présente pas le même genre

⁹³ Je propose ce néologisme comme traduction de *genderize* qui signifie, selon la définition du dictionnaire : "to make distinction in (a group) according to gender" (Collins Dictionary).

⁹⁴ Jane Suderland, dans *Gender, Language and Children's Fiction*, inclut une revue littéraire exhaustive des études anglo-saxonnes qui ont contribué à mettre en lumière les asymétries perpétuées par la production destinée à de jeunes lecteurs (9-14).

⁹⁵ Ingrid, Johnston and Jyoti Mangat, "Making the invisible visible: Stereotypes of masculinity in canonized high school literature." *Ways of being male, New York, Routledge*, 2002, pp. 133-149.

⁹⁶ Voir notamment les résultats du sondage pancanadien effectué par la maison d'édition *Scholastic* en 2017. http://www.scholastic.ca/rapportsurlalecture/files/KFRR_2017_Book_FR.pdf

qu'elles⁹⁷. Vraisemblablement, ces deux données, qui circulent amplement dans les milieux de l'édition et de l'éducation, sont susceptibles d'avoir une incidence sur la distribution du personnel romanesque. Dans cette perspective, l'hypothèse que la thématique de la marginalité comme facteur à l'origine du déséquilibre observé entre le nombre de protagonistes masculin et féminin paraît difficile à défendre. En ce qui concerne la disproportion entre le nombre d'auteurs des deux genres, aucune explication n'apparaît ici satisfaisante. Étant donné la proximité qu'entretient le roman pour adolescents avec les milieux de l'éducation, la tendance inverse aurait réservé moins de surprise. N'ayant pas la prétention de résoudre cette énigme, l'on se limite donc à souligner cet écart quantitatif avant de passer à l'examen des aspects qualitatifs susceptibles de jeter la lumière sur la genrification à l'œuvre dans les textes étudiés.

5.2 Une littérature stéréotypée ?

La littérature pour la jeunesse a mainte fois été libellée comme une littérature où le cliché et les stéréotypes ont droit de légion. Et quoique certains essayistes aient démontré la valeur didactique du stéréotype (Amossy ; Hamon, « Statut »), c'est davantage leur aspect négatif qui, dans le contexte, fait couler l'encre. On leur reproche notamment une représentation sexiste des garçons et des filles. L'adjectif renvoie ici aux deux sens que lui prête André Michel⁹⁸, soit le « sexisme explicite » « qui ne rend pas compte de la diversité des situations des hommes et des femmes », et le « sexisme latent », lequel donne « à voir des situations inégalitaires issues de la réalité, sans les remettre en question » (Michel cité par Brugeilles et al. 261). Sur la question des stéréotypes du genre dans la littérature pour la jeunesse, Perry Nodelman identifie la cristallisation d'une conceptualisation traditionnelle :

The reinforcement of traditional gender assumptions is one particular and particularly important aspect of the colonizing work of children's literature — so much so that a defining characteristic of children's literature is that it intends to teach what it means for girls to be girls and boys to be boys. A fairly large proportion of children's literature consists of books specifically for boys or girls that act to address — or produce — the presumably different

⁹⁷ Suderland cite en regard de cet argument l'étude de Sally Maynard et al. et celle de Georges Norvell.

⁹⁸ André Michel, *Non aux stéréotypes : vaincre le sexisme dans les manuels scolaires et les livres pour enfants*, Unesco, 1986, p. 53

tastes and interests of male and female children. Whether novels for adolescents or picture books for younger children, texts about — and therefore, people often assume, for — boys still tend to replicate the strenuous adventures in the larger world out there of older texts like Stevenson's *Treasure Island*. Books about — and therefore, people often assume, for — girls tend to replicate the domestic settings and relationship intrigues of older texts like *Anne of Green Gables*. (*Hidden* 173)

C'est là une observation à laquelle n'échappent pas les ouvrages retenus pour cette étude. À de rares exceptions près, le paratexte présente des éléments qui signalent le destinataire visé : du rose pour les filles, des couleurs primaires pour les garçons. Au schème chromatique s'ajoute le type de police de caractère de même que les éléments qui composent l'illustration de la page couverture. Des romans comme *FéMFé*, *Fé verte*, *La fille qui rêvait d'embrasser Bonnie Parker*, *Miss Pissenlit*, *Le projet Ithurriel* et *Ophélie* ne présentent aucune ambiguïté quant aux lectorats ciblés : les jeunes lectrices sont clairement sollicitées. Des romans comme *La chute de Sparte*, *La vraie vie*, et *Eux* exhibent pour leur part une couverture qui annonce davantage un désir de séduire les garçons. Outre l'esthétique générale de ces livres, la composition de l'illustration contribue à ce type d'impression, le portrait d'un garçon ou d'une fille annonçant d'entrée de jeu le genre sexué du protagoniste, un élément d'importance dans une littérature fondée sur le principe d'identification. Il est vrai cependant qu'un petit nombre d'ouvrages proposent une apparente neutralité. À cet égard, la maison Leméac paraît s'être donné le mandat d'éviter à tout prix les couvertures genrées. Le triptyque de Patrick Isabelle révèle notamment une transformation dans le choix de la mise en page. Les second et troisième tomes, *Nous* et *Lui*, contrairement au premier, *Eux*, favorisent une esthétique minimaliste au détriment de la représentation d'un sujet humain. Le genre du destinataire visé devient alors une donnée plus difficile à inférer — et donc, perd de son importance.

L'on convient aisément que les observations colligées ici nous en disent peu en regard du type de représentations que ces mêmes textes construisent. D'ailleurs, pour *Le projet Ithurriel*, la couverture s'avère trompeuse — ce roman d'anticipation n'a en effet rien du récit à l'eau de rose typiquement réservé aux filles. Aussi, pour aller au-delà de la simple impression, il faut par conséquent quitter le paratexte et investir les récits en prêtant une

attention particulière aux aspects susceptibles de manifester une perspective figée des genres.

5.2.1 Des portraits types

Considérant successivement les romans du corpus restreint et étendu, il s'agit de s'intéresser d'abord aux portraits des protagonistes et des personnages secondaires (leur « être »), puis à la nature de leur participation aux événements racontés (leur « faire »). L'objectif consiste à exposer les variations en fonction des genres tout en tentant l'exercice d'une synthèse nuancée.

Les livres pour les filles tendent traditionnellement à mettre en scène des héroïnes “admirably tomboyish”, un argument que défend notamment Nodelman et que confirment nos ensembles textuels (*Hidden* 175). Considérons pour commencer les deux héroïnes du corpus restreint. D'une part, Fé se présente comme l'antithèse d'une fée délicate (FMF 11-12) ou de la ballerine qu'était sa grand-mère (44). Pour sa part, Mona se dévalue constamment en comparaison à la « belle » Suson, sa jeune voisine toujours bien mise et qui a de bonnes notes à l'école (CTC 30-31). D'ailleurs, elle préfère de loin s'aventurer dans les boisés qui bordent le lac caché plutôt que de rester sagement chez elle. Si l'on considère les textes du corpus étendu, le même type de récurrences émergent. Les héroïnes de *Miss Pissenlit* (Manouane), *Ophélie* (Ophélie), *Une bougie à la main* (Christina), *Le projet Ithuriel* (Cassandra) et *La fille qui rêvait d'embrasser Bonnie Parker* (Florence) sont dépeintes comme des jeunes filles dont l'apparence et le comportement s'éloignent d'une conception traditionnelle de la féminité. Manouane se compare au pissenlit, une analogie qui met non seulement en relief le sentiment de la narratrice d'être mal-aimée, mais dont les connotations diurétiques, pisse-en-lit, traduit l'absence de finesse et d'élégance (*Miss Pissenlit* 24). Ophélie, quant à elle, se décrit comme une adolescente gothique à « l'air baveuse » (*Ophélie* 14), l'antithèse de l'héroïne shakespearienne dont elle emprunte le prénom qui évoque une « grande douceur » (15). Cette fausse image de « dure à cuire » rappelle d'ailleurs le personnage de Christina : « mèche mauve sur cheveux de jais, un serpent d'un centimètre de large rasé sur le dessus du crâne, maquillée jusqu'aux oreilles, un sourcil percé », la jeune fille qui emménage chez sa grand-mère a tout de la jeune rebelle (*Une bougie à la main* 45). Même Cassandra, l'acrobate-ballerine, est dépeinte comme une

femme dont la silhouette enfantine abrite une force et une agilité physique herculéennes (*Le projet Ithuriel* 53). Enfin, Florence se dit l'antithèse de la fille sexy et s'imagine que tous les autres étudiants comprennent mal ce que son meilleur ami, le beau Andy, peu bien lui trouver (*La fille qui rêvait d'embrasser Bonnie Parker, 5 avril*⁹⁹). Cinq héroïnes, dont quatre sont des artistes, qui refusent donc d'adopter le modèle d'une docile domesticité.

Dans l'extrait cité en introduction, Nodelman identifie le personnage d'Anne Shirley comme la quintessence de la protagoniste adolescente – un modèle qui aurait traversé l'épreuve du temps. Or, si l'on s'en tient au parcours de la jeune orpheline, force est d'admettre que celle à la chevelure carotte et à la personnalité lumineuse finit éventuellement par devenir une jeune institutrice respectable dont la transformation de la couleur des boucles devenues auburn avec les années confirme l'idée d'une conformité achevée, d'une rentrée dans les rangs. Autrement dit, celle qui a passé son enfance à repousser les limites d'une féminité encombrante a, une fois devenue adulte, fini par adopter le modèle d'une domesticité rangée, un argument que développe notamment Gillian Thomas dans son essai sur l'évolution du personnage de la jeune insulaire à travers les six romans dont elle est l'héroïne¹⁰⁰ (37). Contrairement à l'histoire de cette célèbre orpheline, celles de Mona et Fé ne couvrent qu'une courte période de leur vie. Aussi, les excipits de leur récit ne les expulsent pas dans une féminité convenue. Même si en toute fin de récit Mona décide de sortir de son isolement pour aller vers les autres, notamment vers Suson, sa nouvelle sociabilité ne doit pas être perçue comme un geste de conformité à un idéal de féminité. La jeune poétesse continuera vraisemblablement à explorer les alentours du lac en compagnie de sa sœur et de Jon et rien ne laisse supposer qu'elle adoptera l'apparence docile et délicate de sa nouvelle amie. Quant à Fé, elle maintient elle aussi un refus apparent de se plier aux conventions liées au genre. D'ailleurs, dans *Fé verte*, elle n'apprécie pas particulièrement les commentaires de sa grand-mère en regard de sa perte de poids et de son teint bronzé (85). En somme, si ces deux héroïnes qui ne répondent pas de *facto* aux critères esthétiques d'une conception plus traditionnelle de la féminité, les

⁹⁹La pagination de la version électronique de ce roman ne correspond pas à la pagination de l'ouvrage papier. Faut de ne pouvoir identifier le folio de la page, l'on a opté pour citer le titre des chapitres, lesquels correspondent à des dates.

¹⁰⁰ Dans les mots de Thomas: "If the Anne of the first book is often considered a spirited individualist, then the Anne of the final book seems a rather dreary conformist" (37).

textes d'où elles émergent n'érigent pas moins une image qui se conçoit à travers le prisme de la notion de beauté.

En revanche, l'on constate que les héroïnes du corpus étendu connaissent pour la plupart le même parcours qu'Anne Shirley et que leur côté plus garçon manqué subit, en fin de récit, un adoucissement. On insistera ici sur le fait que, pour la majorité de ces héroïnes, cette transformation se manifeste par la solidification d'une relation amoureuse hétérosexuelle. Si Christina, Manouane, Ophélie et Cassandra finissent par se montrer moins abruptes et plus charitables dans le jugement qu'elles portent sur autrui et sur elles-mêmes, les *explicit* des récits dans lesquels elles se déploient s'assurent de les placer au bras d'un amoureux au comportement irréprochable. Autrement dit, avoir un copain participe à assurer une fin heureuse et apparaît comme la preuve ultime d'une réalisation de soi. Christina, après s'être promis de faire tout ce qu'il faut pour appuyer sa grand-mère convalescente, quitte à se montrer « joyeuse et douce et conciliante » (*Une bougie à la main* 287), retrouve le bonheur d'appartenir à un groupe alors qu'elle et sa meilleure amie forment, avec leur nouveau copain respectif, un joyeux quatuor (302). Et quoique l'héroïne se prend à rêver d'une autre version d'elle-même, plus « fonceuse » et « audacieuse », elle reste préoccupée de ce que ce nouvel amoureux pensera d'elle, s'il aimera ou non celle qu'elle veut être (295). C'est là un dénouement d'autant plus navrant que le récit propose l'histoire d'une jeune fille blessée par les manquements d'une mère vulnérable et la mort accidentelle d'un premier amoureux. De conclure le long cheminement d'une gamine aux prises avec de nombreux deuils (celui d'une mère aimante, d'une vraie famille, de son ancienne vie, de son ancien amoureux) sur une romance démontre la prédominance de certaines cristallisations narratives ou modèles culturels convenus. Ophélie et Manouane s'épanouissent également grâce à l'affection d'un adolescent de leur âge. Même Cassandra, l'ex-acrobate qui porte secours à une enfant étrange et la défend au péril de sa vie se voit elle aussi graciée d'un amoureux transit, « le beau Louis », « le prince médiéval du Terrier » (*Le projet Ithuriel* 108). Parmi ces protagonistes, seule Florence se voit privée de la finale à la Disney. Célibataire, elle décroche après sa première année de Cégep et part en voyage sac au dos en compagnie d'Andy, son meilleur ami. Elle persiste par ailleurs à faire « ce qu'elle a envie de faire », quitte à se rendre seule à Tel-Aviv malgré l'interdiction

de ses parents et le désintéret d'Andy pour ce lieu (20 décembre). Autrement dit, la seule héroïne qui échappe à la valorisation à travers une relation amoureuse est gaie.

Bref, outre Mona et Fé, celles qui étaient présentées en début de récit comme des « tomboys » connaissent ultimement une transformation qui les rapproche davantage d'une certaine idée de la féminité. La métamorphose rappelle celle que connaît le personnage d'Allison Reynolds, « la détraquée », dans *The Breakfast Club*, le film pour adolescents iconique de la décennie quatre-vingts. Parmi les autres jeunes en retenue,

Allison stands out as the truest misfit. She dresses in black and gray clothing that conceals her entire body in heavy fabrics. She has unkempt, unruly hair that covers her face, preventing others from having access to her full facial expressions. And, she refuses to speak. (Nault 308)

Or, celle qui persiste à maintenir une aura de mystère finit, comme chacun des autres adolescents confinés à la bibliothèque pour la journée, par dévoiler ses secrets les plus intimes. Le bénéfice thérapeutique de cette séance improvisée se matérialise par un changement draconien de son apparence. Le personnage de Claire Standish, « la fille à papa », entreprend d'en faire une jeune fille acceptable.

Claire pulls Allison into a room adjacent to the library and gives her a makeover, replacing her gloomy black and gray ensemble with pink and purple separates, and a purple headband with a giant bow attached that pulls Allison's hair back from her face, revealing freshly painted lips, cheeks and eyelids. Allison's new look catches the attention of Andrew, who comments that he can, finally, see her face. It is obvious by the awestruck expression on Andrew's face and the saccharine music accompanying Allison's "reveal" that she and Andrew are now in lust, and their subsequent make-out session in the parking lot bears this out. (Nault 308)

La métaphore de la chenille-papillon s'inscrit dans une logique d'assouvissement : celle qui refusait le moule d'une féminité attendue s'est vue « graciée » d'une rentrée dans les rangs, un accomplissement confirmé par la reconnaissance d'un garçon. Et, dans un même ordre d'idées, ce type de transformation ne peut se penser sans la notion de beauté.

L'on retrouve chez Mona la même sensibilité à l'apparence esthétique que chez Fé. Dans le cas de cette dernière, la préoccupation est principalement portée par sa fixation sur Suson, fixation qui se limite à son apparence délicate conforme à l'image d'une féminité traditionnellement attendue. Le passage suivant démontre la manière dont le texte arrive à suggérer cette obsession de Mona :

« Je suis une effrontée. Je suis une effrontée... » Tout le contraire de Suson. Elle est si distinguée; la prof lui parle comme si elle était en porcelaine. Tellement bien habillée, avec des vêtements neufs, des souliers différents et ses cheveux qui brillent. Elle a toujours quelque chose de « charmant » à raconter dans ses compositions. Pour qui elle se prend ? On sait bien, son père est le chef de la police, même qu'il est maire en plus. Ça paraît qu'il est fier d'elle, son père, à la manière dont il la regarde. « Elle est belle rare, cette jeune-là! » dit mon père. « C'est parce qu'elle est blonde avec des yeux bleus », dit ma mère. (CTC 19)

Le texte ne s'en tient d'ailleurs pas à cette lecture : lorsque Mona se fait agresser dans le boisé entre chez elle et l'école par les voyous du coin, l'un de ses attaqués lui lance : « T'es pas assez belle pour faire ta fraîche » (35). Cette interjection contribue à relancer l'idée voulant que la beauté de la narratrice constitue un incontournable.

La perspective de ces narratrices se voit en outre enrichie de celle des autres sujets fictifs qui gravitent autour d'elles. Étant donné qu'il s'agit de narration autodiégétique, ces occurrences surgissent principalement dans les dialogues. Par exemple, dans *FéMFé*, le personnage de Ian, dans un passage dialogué avec sa meilleure amie, Fé, lui dit un peu bêtement qu'elle est « belle pour une grosse » (FMF 54), un compliment (balourd) que lui avait déjà fait (sans balourdise) Félix (48). Ce qui nous amène à observer que si la fille « zéro gracieuse » ne présente pas les traits attendus de la féminité, le texte, en revanche, insiste sur ce critère de beauté. La jeune lesbienne est dodue *et* (à moins qu'il ne faille dire 'mais') belle.

Ce dernier aspect est d'autant plus significatif qu'il en va autrement des protagonistes masculins de cet ensemble textuel. Les descriptions de Wapush, de Mikael et du narrateur d'*Eux* font peu de cas de leur apparence esthétique. Le lecteur ne sait rien de l'aspect physique du jeune moine si ce n'est que le détail de sa coupe de cheveux — le plancheur et consommateur de marijuana a rasé sa longue manne après avoir intégré l'Ashram, un

détail qui ne s'accompagne d'aucune appréciation esthétique. Dans un même ordre d'idées, la déformation physique du jeune Innu n'est pas assimilée à un verdict de laideur. Et si la victime d'intimidation réitère se sentir « laid », le terme connote son aliénation ; il s'agit donc d'une dévaluation non pas à dominance esthétique, mais morale.

J'estime important d'insister ici sur le fait que cette asymétrie en matière d'appréciation esthétique m'est apparue uniquement qu'après de nombreuses relectures des textes, un délai qui vient confirmer la nature insidieuse de ce type de cristallisation. À l'intérieur du corpus restreint, la beauté ressort comme un critère dominant uniquement dans la construction des personnages féminins, des êtres de papier créés par deux femmes. Ce constat m'a amené à retourner aux textes des trois autres auteurs pour voir si les personnages féminins secondaires faisaient systématiquement ou non l'objet d'une appréciation esthétique.

Dans les deux récits qui mettent en scène Mikael (*Hare Krishna* et *Hare Rama*), l'on retrouve le personnage de Vicky. La première description de ce personnage secondaire apparaît tôt dans la lecture du premier roman alors que le narrateur l'aperçoit au restaurant : ce dernier constate alors que durant son absence, si celle-ci n'a pas grandi, ses hanches ont élargi (HK 50). Cette observation, qu'il garde pour lui-même, ne s'accompagne pas d'un jugement esthétique explicite. Lorsque la jeune fille réapparaît dans le texte, c'est à nouveau son corps qui est l'objet de l'attention du garçon. Le spectacle de Vicky attendant le bus l'amène à se demander comment il est possible d'avoir « un aussi gros cul à seize ans » (114). Cette fois, la dévaluation est patente. La troisième et dernière scène à laquelle prend part celle que le protagoniste a toujours jugée insignifiante met en jeu le désir frustré du jeune moine. De sa fenêtre, Mikael aperçoit sa voisine se dévêtir dans sa chambre puis se caresser : l'effet est immédiat, et la masturbation qui s'ensuit se termine sur un élan de frustration (153-4). Bref, construit à travers la seule perspective de cet adolescent peu charitable, Vicky ressort à la lecture comme un être dénué d'attraits physiques et intellectuels. Et si dans *Hare Rama*, la jeune fille devient la principale alliée du protagoniste, ce dernier fait preuve à son égard, malgré un respect grandissant, d'une bienveillance paternaliste.

Dans le cas du narrateur d'*Eux*, le rôle de l'acolyte est tenu un moment par le personnage de Maeva. Le rejeté de l'école ne croit pas à sa chance quand cette « belle » fille populaire l'accoste en plein parc, un adjectif qui n'est utilisé qu'à une seule reprise par le narrateur (E 59). Ce dernier passe du temps en sa compagnie et celle de son copain jusqu'à ce qu'il réalise que leur amitié repose essentiellement sur sa propre capacité à fournir la marijuana. Maeva aura été, l'espace d'un moment, une lueur dans un quotidien chargé d'obscurité. Enfin, Wapush a pour celle qui devient sa femme une appréciation qui dépasse largement la dimension esthétique. Partant de ces cinq récits, il ressort donc que la fixation sur l'apparence esthétique des personnages féminins (qu'ils soient principaux ou secondaires) apparaît davantage dans les textes écrits par des femmes que dans les textes écrits par les hommes.

Dans un même ordre d'idées, la question de la beauté émerge également dans la construction de ces héroïnes. Dans le cas de Florence, quand la mère d'Andy avance l'argument que cette dernière partage une ressemblance avec Faye Dunaway, l'adolescente répond qu'elle est bien trop laide pour mériter un tel compliment, un point de vue que s'empresse de démentir son interlocutrice (*La fille qui rêvait d'embrasser Bonnie Parker, 5 avril*). À travers ce dialogue, le texte a donc soin de spécifier à la lectrice ce qu'il en va de l'apparence extérieure de l'héroïne : celle-ci est « belle », même si elle n'en convient pas. L'on retrouve chez Manouane le même type de dévaluation, un aspect que le texte soumet également à travers la perspective d'un personnage adulte. Selon Mistinguett, la propriétaire française de la boutique de sous-vêtements, la jeune fille « se néglige pour mieux se rendre invisible » (*Miss Pissenlit* 146). Il ressort du dialogue où s'infiltré ce verdict que la narratrice, tout comme Florence, mésestime son apparence. Pour ce qui est d'Ophélie, la question de la beauté émerge alors qu'en début de récit, la mal-aimée confie la crainte que jamais un homme ne la trouve belle (*Ophélie* 21), une inquiétude que dissipe ultimement Ulysse, celui qui revêt la figure du prince annoncé dans l'incipit (14). Pour ce qui est de l'héroïne du *Projet Ihturiel*, si le lecteur peut inférer la beauté de Cassandra à partir des désignateurs relais mis dans la bouche d'autres personnages (« ma belle », « la belle » (79; 108), toute référence à cet aspect s'arrêtent là. Pareillement, peu d'importance est portée à ce critère par le texte qui met en scène Christina.

En somme, si le modèle du garçon manqué constitue une réitération dans les textes étudiés, il se voit souvent modifié en fin de lecture. Et malgré cet écart à une norme genrée, la réalisation de soi passe par la reconnaissance amoureuse (le couple hétérosexuel), et fait habituellement intervenir le critère de la beauté.

L'on délaisse à présent les filles pour s'intéresser au portrait que les textes font des jeunes personnages masculins. Dans son article sur les « représentations de la masculinité dans la littérature de jeunesse », Anne-Marie Dionne rappelle que

l'étude de la masculinité est un sujet d'étude relativement nouveau qui s'inscrit dans les *men's studies*, un champ de recherche qui découle des mouvements féministes des années 1970. Les études s'intéressant à la masculinité considèrent des questions d'ordre social telles que les rôles des genres, les relations hommes-femmes, le patriarcat et la formation de l'identité masculine. (Dionne 87)

Parmi les études consultées sur la question des stéréotypes genrés dans la littérature pour la jeunesse, l'analyse que fait Christine Détrez d'un corpus de best-sellers¹⁰¹ pour adolescents s'avère particulièrement intéressante pour notre propos. L'auteure note notamment que, contrairement aux filles, les garçons se voient refuser entièrement de nouveaux modèles : les textes valorisent chez eux la bravoure, la confiance et le courage, et ce à travers essentiellement le discours des pères (Détrez 79). Sur la base de ces motifs répétés, Détrez conclut que « l'évolution des modèles proposés bénéficie plus aux filles (...) qu'aux garçons » (81).

Si l'on tient compte uniquement des textes du corpus restreint, les personnages masculins (principal et secondaire) dépeignent un tableau qui vient en quelque sorte contredire les propos de Détrez. Quoique Wapush a tout de l'aventurier courageux, il se montre sensible

¹⁰¹ P. Bottero, *Ellana*, Paris, Rageot Poche, 2006 ; P. Bottero, *L'Autre (Le souffle de la hyène)*, Paris, Rageot poche, 2006 ; N. Farmer, *Prisonnier des vikings*, Folio Junior, 2006 (trad. française) ; M. Cabot, *Le roman d'une princesse*, Paris, Hachette, 2009 ; C. Funke, *Cœur d'encre*, Folio Junior, 2009 (Gallimard Jeunesse), 2004 (Hachette) ; H. Montardre, *L'agenda*, Paris, Rageot roman, 2006 ; A.-L. Bondoux, *La Princetta et le capitaine*, Paris, le livre de poche jeunesse, 2006 ; T. de Fombelle, *Tobie Lolness*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2006 ; T. de Fombelle, *Les yeux d'Elisha*, Gallimard Jeunesse, 2007 ; S. Meyer, *Fascination (Twilight 1)*, Paris, Hachette, 2005.

à la forme d'un arbre, éprouve doutes et découragements. L'on admet ici que la sensibilité s'explique sur la base d'une distinction culturelle : dans la culture autochtone, nature et culture entretiennent un rapport différent que celui établi dans la culture des blancs. Pour ce qui est du narrateur d'*Eux*, sa rage n'est ni gratuite ni démonstration de pouvoir. Son endurcissement n'est rien d'autre qu'un mécanisme de survie. Ces deux protagonistes n'ont ni la causticité ni la virulence de Mikael. Et si l'on étend ces observations aux personnages secondaires masculins des sept romans du corpus restreint, force est de constater que là encore les textes se permettent une plus grande variation. Jon, qui trouve en Mona et Angélique des alliées inespérées, est sensible à la poésie et tient à respecter le souhait de sa mère qu'il ne se batte pas. Yan, l'ami d'enfance de Fé, aime s'occuper des personnes âgées et « a une dépendance sévère aux coupons-rabais » (*FéMFé* 108). Bref, en comparaison aux filles, les garçons apparaissent profiter d'un plus grand champ de possibles dans la manière dont ils sont représentés.

Or, si on étend ces observations au corpus étendu, le tableau obtenu diffère de ce premier. Certains textes perpétuent plus que d'autre le modèle d'une masculinité hégémonique, c'est-à-dire qu'ils présentent des personnages masculins dont les traits « se rapprochent des stéréotypes du “vrai” homme et servant d'assises au patriarcat » (Dionne 87). Dans *Chaman*, les qualités des sujets fictifs masculins mises de l'avant sont celles qui ont trait à leurs capacités combatives, leur hétérosexualité, leur soif de pouvoir et de domination. Cela vaut pour le protagoniste, Jeffrey, mais aussi pour le personnage de Coyote, celui qui assume le rôle du macho sûr de lui, à l'abri des complexes et des doutes. Ce dernier ne craint d'ailleurs pas la violence et considère les femmes comme sa propriété. En pour en revenir au jeune héros, quoiqu'il admire ouvertement sa mère, son identité se forge dans le sillage de l'éducation de son grand-père, celui qui entreprend, en cachette de cette dernière, la mission de sauvetage de sa propre fille. En somme, la masculinité mise en scène est du type hégémonique.

Dans cette histoire où s'affrontent des entités spirituelles et matérielles, quatre membres d'une même famille prennent part à la diégèse : le père, la mère, la sœur et le grand-père. De ces personnages, seules la sœur et la mère se voient décrites en termes esthétiques (74 ; 86). Le narrateur réfère à la première en des termes qui connotent uniquement cet aspect de sa personne au point où celle-ci ressort à la lecture comme un sujet plat, privé de toute

profondeur psychologique. À dire vrai, tous les personnages féminins de *Chaman* sont dépeints d'une manière extrêmement stéréotypée, sinon carrément sexiste. Le regard que le narrateur omniscient porte sur chacune d'elles trahit une perspective purement machiste, une observation qui inclut également le personnage d'Ourse Debout, totem et principale alliée du protagoniste. Dans l'ensemble textuel, ce récit se révèle le plus excessif en regard d'une asymétrie dans la construction des sujets fictifs de genres masculins et féminins. Car si les filles héritent du modèle de la femme sensuelle consciente de son pouvoir sur les hommes, ces derniers se voient relégués à l'image de guerrier.

Les narrateurs de *La chute de Sparte* et *Hare Krishna* partagent plusieurs traits physiques et psychologiques avec les personnages masculins de *Chaman*. Steeve fantasme en permanence sur son enseignante et n'arrive jamais à la considérer pour autre chose que son « son cul » (150) tandis que Mikael multiplie en regard de Vicky et de sa mère des commentaires désobligeants. Défendre que ces comportements traduisent un pur machisme ne serait toutefois pas rendre justice à ces personnages. D'une part, pour ce qui est du jeune moine, il faut dire qu'il regarde de haut tous ceux qui ne sont pas Krishna — à une exception près, sa marraine, sa seule véritable alliée. Il ressort d'ailleurs à la lecture comme un adolescent égocentrique dont les jugements manquent sévèrement de générosité, une observation qui vaut également pour le personnage de Steeve.

L'on note par ailleurs que les narrations hétérodiégétiques sont plus révélatrices de certaines cristallisations en regard du genre que ne le permettent les récits autodiégétiques. Cette distinction s'explique sur la base que, pour éviter la redondance, le narrateur omniscient a la possibilité d'opter pour des désignateurs variés et contingents — une stratégie dont peut plus difficilement user un narrateur-personnage. Maina est donc tour à tour « l'enfant de Mishtenapeu, le meilleur des Presque Loups, et de Sapi, une femme sans histoire » (42), « la presque fille de Tekahera » (42-3), une « petite femme d'apparence fragile » (51), « vive et grave » (52), la « femme-loup » (90), « l'étrange petite femme » (191), « l'étrangère » (208), « la femme que [Natak] avait choisie » (209). Ces désignateurs-relais mettent en relief le lien qui, selon les époques de la vie de cette héroïne, ancre son identité. Si elle reste toujours la fille de Mishtenapeu, elle devient tour à tour la promise de Sito, puis l'étrangère, la femme de Natak. La seule femme qui exerce sur sa destinée une influence aussi forte que celle de ces trois hommes est sa mère adoptive,

Tekahera ; « sorcière, grande guérisseuse et formidable conteuse » (36), celle-ci transmet à Maïna l'ensemble de son savoir. Il ressort de la sérialisation de ces qualificatifs le caractère patriarcal des sociétés — sociétés fictionnelles et sociétés existantes dans lesquelles évolue la protagoniste.

Dans ce même ordre d'idées, contrairement aux récits qui se veulent mimétiques de notre réalité contemporaine, ceux qui mettent en scène des univers plus décalés du nôtre ont habituellement soin de mettre en lumière les conventions qui régissent la place des femmes et des hommes. Le texte de Dominique Demers ne fait pas exception à cette règle et multiplie les commentaires de nature ethnologique sur le sujet. Par exemple, si Maïna est marginale, c'est parce que son père lui permet de chasser, un passe-droit qui va à l'encontre de la volonté du vieux Manitou, l'esprit qui, après avoir créé l'homme pour chasser, lui a donné une femme « pour préparer la viande, coudre les peaux et enfanter. Pas pour chasser » (*Maïna* 23). Aussi, le texte souligne que, là où grandit Maïna, un homme peut battre sa conjointe, mais s'il tourmente une autre femme, il s'expose à « d'atroces châtements » (77). Quand la protagoniste se retrouve chez le « peuple des glaces » (220), elle découvre différents us et coutumes dont certains la choquent plus que d'autres, notamment cet usage pour les hommes de prêter leur femme aux visiteurs ou à leurs amis (319). Quoique l'instance narrative ne condamne pas en bloc les abus de pouvoir que subissent les femmes de ces tribus, elle a soin d'intégrer une variété de perspectives sur le sujet lesquelles, malgré leur hétérogénéité, laissent percer un point de vue féministe.

Parmi les récits étudiés, *La vraie vie* reprend à son compte des stratégies narratives similaires lorsque le protagoniste découvre la manière dont vivent les gens à l'extérieur de l'Institut, plus spécifiquement lorsqu'il se voit hébergé par celui qui se fait appeler maître par ses trois femmes. La narration homodiégétique ne permet toutefois pas la même distance anthropologique du récit de Maïna. Le narrateur se dit dégoûté des abus de pouvoir que son hôte exerce sur ses trois épouses (175). Or, comme on le verra sous peu, ce type de commentaires explicites n'annule pas d'autres cristallisations plus latentes en regard des représentations des genres masculin et féminin.

Enfin, les garçons n'ont en général pas droit au même type de dénouements réservés aux filles au sens où ce n'est pas une relation amoureuse qui vient assurer la conclusion d'une

histoire heureuse. Leur récit, quoique n'étant pas totalement dépouillé de ce type de scénario, n'en fait pas l'ultime réalisation du protagoniste. Si Ian (*Feu*) arrive à retrouver sa Zoé (233), cet amour ne lui dicte pas ses projets futurs ni ses pensées immédiates, c'est-à-dire retrouver ses parents, ne pas oublier sa sœur (234). Et quoique J.-F. (*La vraie vie*) trouve réconfort auprès de Saha, c'est en prison qu'il finit, et non pas à son bras. Il est vrai cependant que c'est vers elle que vont ses réflexions alors qu'il se prépare à recevoir sa sentence (213): dans son tout son périple, elle aura été l'unique événement lumineux. Pour sa part, tandis que Steeve (*La chute de Sparte*) voit certes ses espoirs renaître à l'annonce que la belle Véro travaillera dans le même camp d'été que lui, les derniers moments de la lecture sont consacrés au secret qui entoure le suicide de MAG ; l'attrait qu'il ressent pour cette fille n'est pas un facteur qui a contribué au cheminement psychologique qu'il a fait au cours de cette dernière année de secondaire. Dans un même ordre d'idées, le personnage de Mikael (*Hare Rama*), après avoir envisagé un moment ce que serait sa vie avec Vicky, rejette cette vision au profit de celle d'une exploration intransigeante : « parcourir la terre » et « tout expérimenter » pour mieux « sentir », « goûter », « toucher » et « voir » (193-4). L'on est loin de la domesticité réconfortante de nos héroïnes. Cela dit, Chris (*Le boulevard*) réalise en fin de récit que sa nouvelle famille s'érige désormais sur le socle de ses amitiés et de la relation particulière qui l'unit à Chloé (300-2). Parmi les héros du corpus étendu, il est l'un des rares pour qui l'amour contribue au cheminement vers une plus grande autonomie, vers la vie adulte. L'histoire du personnage de Guillaume (*Dépourvu*) est elle aussi ficelée autour d'une relation affectueuse hétérosexuelle. Celle dont ce dernier s'éprend s'avère s'être servie de lui, une trahison qui aura un impact durable sur le cours de sa vie. C'est là une exception dans l'ensemble des récits où le héros est un garçon puisque pour la plupart de ces protagonistes, l'amour est une thématique absente ou secondaire aux événements qui permettent au récit d'avancer.

À la lumière de ces observations, il apparaît impossible de soutenir, à l'instar de Détrez, que la production contemporaine offre une ouverture qui bénéficie davantage aux filles qu'aux garçons. En fait, les portraits recensés révèlent plutôt l'inverse : le modèle dominant pour les filles consiste à celui de l'adolescente qui, ne répondant pas aux critères de la féminité traditionnelle, trouve néanmoins le bonheur au bras d'un garçon. Les garçons, eux, se voit offert un vaste échantillon de masculinités où toutes les contradictions sont

possibles. Sur ce, l'on délaisse l'analyse de l'« être » des personnages pour mieux s'intéresser au « faire » de ces derniers.

5.2.2 En termes de transgression

Puisqu'il s'agit d'une enquête sur la marginalité, l'on ne saurait ignorer la question de la genrisation de la marge. L'intention à l'œuvre consiste donc à évaluer s'il est possible d'identifier certaines différences en regard de l'excentrement des garçons et des filles.

L'on constate d'entrée de jeu que la marginalité des filles n'est pas celle des garçons. Si l'on s'en tient uniquement aux comportements illicites des cinq héros du corpus restreint, l'on relève une franche dichotomie dans la nature des actes posés par les adolescentes et par les adolescents. Reprenons d'abord ce qu'il en va des garçons. Wapush entreprend seul un long périple qui le conduira à refaire sa vie dans une culture qui lui est entièrement étrangère. Rien n'y personne le pousse à cet exil ni ne le force à prendre en charge une chasse aux caribous pour sauver le clan de la famine (RBM ch. 29-37). Quant au narrateur d'*Eux*, ses années de purgatoire achèvent de lever ces derniers scrupules moraux : il entre par effraction chez son voisin (L 92) ; vole une arme (L 93) ; fait feu sur les élèves de son ancienne école (L 96-102) et blesse plusieurs élèves dont l'un meurt sur le coup (L 42). Dès ses premières semaines de détention, il frappe violemment un autre détenu qui avait osé s'en prendre à lui (N 16), puis endosse jusqu'à la fin à son rôle de dur à cuire. À sa sortie du centre jeunesse, on l'aide à obtenir un emploi dans un restaurant à l'autre bout de la ville où il doit se rendre quotidiennement par ses propres moyens (L 68). Il ne retrouve qu'un sentiment de sécurité qu'après s'être procuré un revolver qu'il garde en permanence sur lui (L 74). Son périple se termine alors qu'il se jette dans un combat ultime contre son ennemi juré (L 142). Enfin, de son côté, Mikael fugue, fait l'expérience de l'itinérance (HK 124) et commet une tentative de vol dans un dépanneur (26). Secouru par un des moines, il n'arrive qu'à intégrer l'Ashram qu'en inventant un mensonge de toute pièce à sa tante pour qu'elle signe sa décharge (HK 79). De retour en Beauce, il refuse de se plier aux attentes de sa famille, continue de vivre selon l'enseignement Krishna et planifie quitter le pays pour aller vivre en Inde avec un groupe de moines (HK 39). Lorsque placé devant un choix impossible, il trouve de lui-même ancrage chez une alliée (192). L'on terminera ce

tableau en ajoutant que Mikael et le narrateur font tous deux l'expérience des effets euphorisants du cannabis.

En comparaison à ces trois garçons, Fé et Mona ont l'air de petites filles bien sages. Fé tombe en amour avec une autre fille, se découvre des pouvoirs ésotériques et s'occupe de son père suicidaire. Mona envoie un coup de pied dans la poubelle de ses voisins (CTC 21) et dénonce un père incestueux (100). Ni l'une ni l'autre ne transgresse la loi. Ni l'une ni l'autre ne font véritablement preuve d'assertion. Fé se morfond pendant plus de la moitié du récit en raison de l'abandon de Félix. Sans l'insistance de sa sœur, Mona n'aurait jamais cherché la compagnie de Jon ni n'aurait eu le courage de dénoncer le père de Suson. Toutes deux présentent donc une nature relativement passive. Si elles font preuve d'adaptation, ce ne sont en revanche pas elles qui font avancer le cours des choses. Lorsque Mona se fait agresser dans le boisé près de chez elle, c'est Jon qui vient la secourir (CTC 35). Lorsque son enseignante lui remet une mauvaise note pour son poème, plutôt que de persister à faire valoir son travail, elle va trouver refuge au lac (19). Alors que le père de Fé se trouve au pire de sa dépression, la jeune fille accepte docilement de s'en occuper au lieu de rétorquer à sa mère que ce n'est pas une responsabilité qui devrait lui incomber (164). Dans *Fé Verte*, ce n'est pas elle qui décide de plein gré de chercher un travail d'été ; elle ne se met à la tâche qu'une fois l'idée imposée par sa mère (19). En somme, une franche asymétrie caractérise la construction des adolescents et des adolescentes du corpus restreint : non seulement leur marginalité se déploie sur des pôles opposés (transgression forte et modérée), mais les textes réservent aux héroïnes des rôles plus passifs que ceux des garçons.

Lorsque l'on étend cette analyse à l'ensemble des romans du corpus étendu, le tableau qui en ressort est un peu plus nuancé. En ce qui concerne les actes transgressifs, l'on compte deux narratrices qui enfreignent la loi : Ophélie (*Ophélie*) et Manouane (*Miss Pissenlit*). La première s'approprie un immeuble désaffecté, vole son employeur (*Ophélie* 115) et couvre les murs de la ville de cœurs fissurés. La seconde peint des graffiti qu'elle signe avec le dessin d'un pissenlit (*Miss Pissenlit* 134-5). Pour ces héroïnes, il s'agit de crimes contre la propriété, d'une délinquance qui n'a rien de la virulence de celle des garçons. Dans cette dernière catégorie, l'on retrouve notamment Ian, l'orphelin qui lance des bombes incendiaires (*Feu*) et J.- F., le jeune rebelle qui exécute une attaque kamikaze (*La*

vraie vie). Cette dichotomie corrobore les tendances relevées par les criminologues en regard de la délinquance genrée¹⁰². La sérialisation de ces lectures permet de surcroît de voir émerger le stéréotype voulant que les filles soient moins violentes que les garçons. Au passage, il s'agit d'une perspective que l'on retrouve dans le récit d'*Ophélie* alors que la narratrice confie à Jeanne, son allocutaire, que « si les filles ne sont pas violentes avec les gestes, elles frappent dur avec les paroles » (*Ophélie* 184). Dans ce roman, on rappellera par ailleurs que si la narratrice choisit de squatter temporairement l'atelier, c'est Ulysse et non pas elle qui contre-attaque lorsque des voyous tuent leur chien et saccagent les lieux (*Ophélie* 222) — un comportement qui corrobore ses paroles.

Dans le même ordre d'idées, le personnage de Gabrielle, l'héroïne de *Ce qui se passe dehors*, met en scène un glissement entre deux attitudes polarisées. Alors que le paratexte annonce une histoire d'engagement politique, l'apprentie militante se montre davantage tourmentée par les garçons que par un désir de contestation. Si elle finit néanmoins par s'investir dans la cause pour laquelle elle œuvre, la transformation est telle que le personnage en perd toute crédibilité. L'essentiel de cet engagement se limite par ailleurs à la rédaction et la déclaration d'un discours démagogique : une position qui ne prend action que dans la parole. Enfin, la narration, qui alterne les points de vue entre Émile et Gabrielle, se termine par la perspective de l'adolescent dans une scène qui présente le jeune couple sur le point d'avoir leur première relation sexuelle : un dénouement décevant dans le contexte d'un rare récit sur une jeune fille contestataire.

Tout corpus confondu, on note, par rapport à l'autonomie des personnages adolescents, un éveil en regard de leur capacité à faire des choix, notamment en termes de la place qu'ils occupent, non seulement dans leur milieu immédiat, famille et école, mais aussi dans un extérieur plus vaste qui touche à la complexité du monde dans lequel ils vivent. En revanche, cet éveil va rarement jusqu'à un quelconque engagement d'ordre social ou politique. L'adolescent fictif des romans étudiés ne partage pas, comme le remarque Thaler, l'ambition ou la vocation des héros du même âge des *Bildungsroman* du siècle passé (Thaler, « Visions », 15). Dans le même ordre d'idées, ses désirs ne s'étendent pas au-delà d'un « présent ou d'un futur tout proche », et les crises qu'il traverse — ou qui le

¹⁰² Pour une synthèse de la question, voir le dossier spécial « Délinquance et féminin » de la revue *Adolescence* édité par Chagnon et Dayan.

traversent — sont essentiellement de nature familiale ou limitée à son cercle social immédiat (15). D'où l'impression que la thématique de la « justice sociale » se traduit plutôt dans les romans étudiés par celle de l'« injustice personnelle ».

Ce ne sont toutefois pas toutes les héroïnes qui font preuve d'une attitude passive face à leur destin. Avec Maïna, Dominique Demers offre un personnage féminin capable d'assertivité, un trait qui transparait dès l'incipit :

Maïna voulait tuer. Planter sa lance et voir mourir avant qu'il fasse brun. Tuer, puis éventrer, éviscérer, écorcher et porter la bête encore chaude jusqu'au camp. Elle avançait à grands pas souples, mue par ce désir immense qui l'habitait tout entière. La veille, des hommes avaient ramené un caribou que l'hiver n'avait pas trop amaigri. Malgré sa grande faim, Maïna avait détourné son regard des entrailles fumantes. Le chef, Mishtenapeu, avait compris que sa fille renonçait à la nourriture afin d'amadouer les esprits avant d'accomplir un geste sacré. Maïna espérait qu'en échange le Manitou lui livrerait une bête. (14)

Cette jeune fille, au sein de sa tribu, se révèle « différente » : après avoir tué seule un loup, elle convainc son père qu'elle possède « la ruse, la force, la patience et le courage des vrais chasseurs » (24). À partir de ce jour, ce dernier lui laisse « traverser la frontière entre la femme et l'homme pour lui servir de fille et de fils à la fois » (14). Cette héroïne indépendante et courageuse qui offre un contre-stéréotype de la femme soumise et fragile rappelle le personnage de la femme de Wapush. Celle qui devient la conjointe de l'Innu au bec-de-lièvre est une femme forte, « une femme parmi les hommes » (RBM 130). Le chapitre titré *Amarualik*, le prénom de cette dernière, débute par la confidence du narrateur qui partage avoir l'impression d'« appartenir en exclusivité à cette femme » (109). Ce premier aveu sur la relation de propriété qui l'unit à cette femme est immédiatement suivie de cette admission : « Les rôles sont inversés » (109). Et pour cause : cette femme a hérité non seulement du nom de son grand-père, mais également de son statut au sein du clan, de ses « pouvoirs » et de ses « qualités », d'où notamment le fait qu'elle chasse avec les hommes (132). À cette première justification s'en ajoute une seconde : née dans une période où « il n'y avait pas assez de chasseurs dans le clan », le Balafre, son grand-père, avait ordonné qu'il en soit ainsi afin qu'elle puisse assurer leur survie à tous. En somme, cette femme, qui « a été élevée en garçon », ne fait absolument rien comme les autres femmes de la tribu (132).

Amarualik ne fait pas ce que les femmes font habituellement dans la maison. Elle s'habille en homme, chasse comme un mâle, possède un des attelages de chiens de traîneau les plus prestigieux. Les deux femmes la craignent et l'admirent, car elle peut parler aux hommes sur un ton ferme en les regardant droit dans les yeux. Ce qu'elles n'oseraient jamais faire, car les chasseurs ne le toléreraient pas. Quand Amarualik arrive de la chasse, elle se dévêt et ce sont les deux femmes de son frère qui s'empressent de prendre ses vêtements, de les faire sécher au-dessus de la lampe et de les réparer s'ils sont déchirés. (130-1)

L'inversion ne détonne pas dans le conte de Wapush puisqu'elle s'érige sur un dogme culturel, sur la croyance d'un lègue possible entre une âme mourante et un vassal naissant. La non-conformité de la jeune femme permet également de mettre en relief l'immensité du gouffre qui sépare l'autonomie des femmes de la tribu de celle des hommes, notamment la servitude de ces dernières, la division des tâches et les interdits impartis à chacun des genres sexués. Wapush constate la différence dans une posture d'observateur curieux ; ni la désapprobation ni l'incompréhension ne transperce son discours lorsqu'il fait mention de la position d'exception d'Amarualik. En fait, seul transparaît l'admiration ou l'éloge – ce qui, force est de dire, implique un jugement.

Ces deux dernières femmes contrastent avec le personnage de Kathleen, la sœur du narrateur de *Chaman*. L'on reconnaît ici le scénario de la princesse qui dort tout au long de l'intrigue et qui ne se réveille que par l'intervention de son chevalier servant. Lorsqu'elle danse, son ravisseur, Coyote, voit ses pouvoirs augmenter. Gardée en état de transe, la jeune fille ne peut échapper au contrôle de ce dernier. Le sort ne se brise que suite à l'intervention chevaleresque de son frère. Le texte fait d'elle qu'un objet sensuel, et ce à travers la double perspective de Coyote et de son frère. Le premier est obsédé par sa beauté, « ses longs cheveux noirs, son « teint basané », ses « yeux légèrement bridés » : lorsqu'il la rejoint sur la piste de danse, il la choisit parmi les autres — « cette jeune femme vêtue de rose sera son unique partenaire » (67). La danseuse, dépouillée de tout contrôle sur son corps et sur la situation, se retrouve entièrement à la merci de cet homme qui n'a aucun scrupule à se nourrir de sa sensualité et de sa langueur. De son côté, Jeffrey, torturé par l'esprit de son totem, voit en rêve sa sœur forcée de satisfaire le désir de Coyote.

Elle grimpe sur des rochers, qui lui font une étroite scène où danser. Appuyée contre le tronc, droit et lisse, Kathleen se trémousse de manière suggestive. Comme une strip-teaseuse. Et

de fait, elle commence à retirer des pièces de ses vêtements : ses souliers, ses bas nylon, son chemisier... Des silhouettes éthérées, clairement masculines, émergent à leur tour du sol, entre les rochers. Ils rejoignent la jeune femme sur sa petite scène et dansent à ses côtés, collés à elle. Leurs mains ne sont que des lambeaux de brume, cependant elles caressent tout le corps de Kathleen et celle-ci se laisse faire. Les bras au-dessus de la tête, elle s'offre aux caresses, les yeux perdus dans le vide... (76-7)

Le fait que c'est le frère qui perçoit ainsi la sœur rend ces scènes d'autant plus perturbantes. La mise en scène d'autres personnages féminins aux antipodes de cette représentation « chosifiée » échoue à rétablir une image valorisante de la femme. D'ailleurs, ce n'est pas Kathleen qui hérite de la puissance de l'aïeul, mais bien le petit-fils. Outre le personnage de la mère du narrateur (85-6), qui d'ailleurs n'occupe qu'un rôle de second plan, l'on pense notamment à celui d'Ourse Debout, le totem de Jeffrey qui se matérialise sous la forme d'une jeune fille (14). Moqueuse (27 ; 58), cruelle, vindicative, c'est là un totem puissant, connu et respecté (13). Or, malgré cette image d'un sujet affirmé, la mission de cette entité est de devenir « l'épouse magique » du héros (222). Dès ses premières interactions avec Jeffrey, elle n'est habitée que par l'obsession de le voir accepter leur alliance. En somme, il s'agit à nouveau d'un sujet fictif féminin soumis à une autorité masculine.

Dans un autre ordre d'idées, on observe une différence dans la manière de traiter la thématique de la sexualité selon qu'il s'agisse d'un roman pour les filles ou pour les garçons. *Le ciel tombe à côté* développe notamment une scène où Mona aperçoit Jon se baignant nu dans le lac. L'adolescente raconte ainsi l'anecdote :

Soudain qui je vois, tout noir, tout nu sous la cascade! J'ai jamais vu un gars tout nu, vraiment vu, j'en ai entendu parler, j'ai essayé de l'imaginer. Je suis tellement surprise que j'ose pas le regarder, là, je veux dire à la bonne place ou à la mauvaise, je sais pas trop. Je le regarde, partout ailleurs que là, onduler sous la cascade, l'eau qui pétille sur ses épaules, le soleil qui fond sur ses bras, sa joie qui éclabousse. Jusqu'à ce qu'il m'aperçoive; et ses mains se rabattent là où j'ai pas osé regarder. (CTC 44)

La réaction de Mona dénote donc une pudeur certaine. Le nouveau voisin ne tire pas plus avantage de la situation ni plaisir de l'embarras apparent de la jeune fille. En comparaison, la scène de voyeurisme que l'on retrouve dans le récit de Mikael (HK 153) se révèle

nettement plus crue. En entrevue, India Desjardins, l'auteure de la célèbre série *Le journal d'Aurélie Laflamme*, confie favoriser les émotions à une crudité sexuelle et défend l'idée selon laquelle il est possible de raconter une histoire sans sexe et de comprendre entre les lignes (Desjardins, *Aurélie*, s.p.). Vraisemblablement, les auteures des corpus partagent sur la question un point de vue similaire. Si l'on prend le récit de Maïna, les scènes où la protagoniste a des relations sexuelles multiplient les métaphores, une stratégie qui structure notamment l'extrait suivant :

Une joie puissante enflamma Natak. Il avait vu l'éclair de désir dans les yeux de Maïna. Natak retira vivement son pantalon d'ours blanc puis fit glisser maladroitement celui de Maïna. Il la pénétra immédiatement. Maïna sentit des vagues rouler dans son ventre puis gonfler et enfler jusqu'à atteindre des hauteurs vertigineuses avant de la submerger entièrement. Elle fut ébahie par l'intensité de son bonheur et lorsque Natak retomba finalement à ses côtés, épuisé et heureux, elle roula sa tête sur sa poitrine et se creusa un nid dans son épaule en se promettant de chasser encore souvent avec lui. Natak. (232)

Comprendre à travers les lignes n'est toutefois pas le procédé privilégié de Biz et de François Gilbert. Dans *La chute de Sparte*, le narrateur décrit notamment en détail les fantasmes que l'enseignante de français éveille chez lui :

Après la dernière période, elle me demande de rester pour discuter de la qualité de mes textes. Elle tient à me récompenser pour ma maîtrise de notre belle langue. Elle porte sa jupe trop courte, mais sans pantalon en dessous (...). Juchée sur ses bottillons léopard, elle se retourne en s'appuyant sur son bureau. Une jambe tendue et l'autre à demi repliée, elle me présente le trophée de sa croupe. Utilisant ses hanches des poignées, je la tire à moi d'un coup sec. Elle rugit comme une moto sport. Je m'insère en elle aussi précisément qu'un Bixi dans son support. J'ai le sentiment d'être un tenon qui vient de rencontrer une mortaise parfaitement ciselée. Nous fourrons furieusement pendant qu'elle déclame des extraits de mon travail sur *La philosophie dans le boudoir*. (*La chute de Sparte* 40-1)

Si la maison Leméac a pris un risque en laissant passer cet extrait tel quel, c'est que la scène, malgré sa crudité, est imaginée par le narrateur et n'a pas lieu dans la réalité de ce dernier.

L'on tient en revanche à préciser que le texte de Marie-Francine Hébert ne construit pas l'image d'une enfant totalement asexuelle. Celle qui prie pour que ses seins ne poussent pas plus gros sous prétexte que « ça court mal » (CTC 23) confie, après avoir croisé Jon sur sa route, s'être assise sur son vélo et avoir pressé fort son siège entre ses cuisses pour ressentir une petite joie dans le bas de son ventre (21).

Dans leur ouvrage critique sur l'enfant « queer », Steven Bruhm et Natasha Hurley soutiennent que notre conception actuelle de l'enfance — dont l'adolescence est l'un des pôles — reposerait encore et toujours sur une notion d'innocence héritée d'un cadre de référence judéo-chrétien et qui remontant à un savoir pré-freudien. Tandis que, d'une part, les « enfants seraient (et devraient rester) innocents dans leurs désirs et intentions sexuels » ils seraient « formellement et tacitement présumés hétérosexuels¹⁰³ » (*Préface* ix), une position que viennent contredire, du moins dans une certaine mesure, les textes colligés. En effet, si les adolescents narrés ne sont pas sans désir sexuel, l'on note cependant une asymétrie dans la manière dont est dépeinte cette sexualité selon qu'il s'agisse d'un protagoniste masculin ou féminin. Sexuellement actives, Fé, Maïna, Ophélie et Florence (*La fille qui rêvait d'embrasser Bonnie Parker*) se montrent tout aussi entreprenantes que Mikael, Steeve (*La chute de Sparte*) et Thomas (*Recrue*). En revanche, les scènes où leur désir est mis en scène n'ont pas la crudité de celle des protagonistes masculins.

Une mise au point d'ordre conceptuel s'impose ici. La sexualité d'une personne, comme le rappelle Marie-Ève Lang, « est construite en relation à la fois avec son histoire personnelle et avec les normes sociales – elle est donc le reflet de la culture et de l'expérience du sujet » (189). L'« agentivité sexuelle », un concept « relativement récent et de plus en plus utilisé dans les études sur le genre et sur les jeunes [...] fait référence à la capacité des hommes et des femmes de prendre en charge leur propre sexualité et de l'exprimer de façon positive » (189).

L'agentivité sexuelle renvoie à l'idée de « possession » de son propre corps et l'expression de sa sexualité – en termes simples, se sentir « agent » ou « agente » de sa sexualité (Slavin et autres 2006 : 267). Elle fait référence à la prise d'initiative, à la conscience du désir de même qu'au sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité (...). Cette

¹⁰³ Ma traduction.

prise en charge de son propre corps et de son propre plaisir donnerait l'occasion d'apprécier une sensation de pouvoir (*to feel empowered*) sur la situation de même que sur son corps (*body ownership*). (191)

C'est là un concept voisin de celui de « sujet sexuel » (par opposition à « objet » sexuel) (192). À la lumière des derniers commentaires, ce serait donc l'agentivité sexuelle des personnages ferait ici davantage l'objet de nos observations. Ce ne sont donc pas tous les textes qui offrent une lecture de l'agentivité sexuelle des personnages. C'est le cas notamment de la trilogie de Patrick Isabelle. Le drame humain que ce jeune subit le prive de cette dimension constitutive de l'adolescence. Il en va de manière similaire dans le récit de Wapush puisque le sujet n'est introduit que lorsque ce dernier se retrouve en convalescence dans l'abri de glace. L'on peut voir une démonstration du schéma identifié par Bruhm et Hurley dans le fait que Wapush est pratiquement un adulte au moment où sa sexualité entre en jeu. D'ailleurs, celle qui attise son désir devient ultimement sa conjointe – un protagoniste qui en définitive maintient en tout point un comportement moralement irréprochable. La fuite effrénée dans laquelle sont entraînés les protagonistes des romans de science-fiction *Feu*, *La lettre F* et *Le projet Ithuriel* ne favorise pas la même intimité qu'une histoire d'amour. En comparaison, les récits dont la diégèse incorpore une romance entraînent davantage la prise en compte de l'éveil sexuel du personnage adolescent.

Dans notre ensemble textuel, les récits qui mettent en scène des personnages non-hétérosexuels se trouvent à être, tels que mentionné dans le premier chapitre, des histoires d'amour complexifiées par l'hétéronormativité. Pour cette raison, l'ensemble des aspects qui relèvent de la sexualité (désir, plaisir, découverte) participent quasi inmanquablement à la construction du personnage LGBT+. Autrement dit, ce dernier n'échappe pas à une sexualisation, une observation qui abonde dans le même sens que la thèse développée par Bruhm et de Husley voulant que l'enfant « queer » anéantit, de par son existence même, toute supposition de pureté, de candeur et de naïveté (xi). Dans cet ordre d'idées, l'insistance dans la production romanesque pour adolescents sur les aspects négatifs d'une identification/orientation non hétérosexuelle, de même que l'absence d'adjuvants LGBT+, pourrait s'expliquer sur la base de prémisse.

Pour ce qui a trait essentiellement au comportement sexuel de ces personnages, l'on n'observe aucune différence distinctive dans la représentation des jeunes homosexuels,

lesbiennes et transgenres. Garçons ou filles traversent plus ou moins les mêmes étapes de doutes, d'anticipations et de découvertes. En revanche, l'on pourrait défendre qu'en comparaison avec les autres protagonistes hétérosexuels, la dimension sexuelle de leur identité paraît incontournable. Non seulement les récits dans lesquels ils s'inscrivent se trament systématiquement autour d'une attirance romantique pour un autre jeune, ils incorporent tous des scènes où le désir charnel entre en jeu. De ce fait, les personnages LGBT+ ressortent à la lecture comme des sujets plus préoccupés par leur sexualité —ou encore, plus sexuellement actif que les autres personnages hétérosexuels.

Pour en revenir à la marginalisation genrée, les filles ne sont plus condamnées à une domesticité rangée, on les retrouve moins souvent que les garçons dans des rôles séditieux, une observation qui déborde les frontières du roman-miroir. Quoique la jeune Cassandra (*Le projet Ithurriel*) assure le sauvetage et la protection de Lara, sans le support de Stephan et de son oncle, l'on peut douter qu'elle ait eu l'audace de poursuivre l'entreprise. Dans *La vraie vie*, une autre dystopie du corpus étendu, Rhéa, le seul personnage féminin à tenir un rôle un tant soit peu important dans la diégèse, connaît un sort peu enviable : objectifiée dès son enfance — l'orphelinat la plaçait régulièrement en adoption pour satisfaire le plaisir ponctuel de riches familles (64-5) — le lecteur la retrouve en fin de récit alors qu'elle se prostitue pour survivre. Le narrateur décrit ainsi la manière dont s'est terminée leur dernière rencontre :

Elle s'est emparée de la monnaie que je lui tendais, puis elle a eu toutes les peines du monde à ouvrir la portière de l'automobile. Elle est tombée par terre en la quittant, elle s'est relevée seulement pour ajuster sa robe et sa perruque, puis elle a marché en titubant jusqu'à une autre automobile. (203)

La trajectoire ascendante de ce personnage féminin secondaire dont la lucidité expose la naïveté du narrateur est toutefois compatible avec l'univers proposé, soit celle d'une société misogyne aliénée par un absolutisme religieux. En somme, les romans de science-fiction retenus pour cette étude n'échappent pas aux représentations genrées. D'ailleurs, dans ces mêmes récits, les garçons qui occupent la fonction de héros sont dépeints comme des rebelles frondeurs qui prennent leur sort en main : Ian (*Feu*), J.-F. (*La vraie vie*) et Daniel Fauteux (*La lettre f*) n'attendent pas passivement qu'on leur indique le chemin à suivre. À tort, l'on s'était laissé bercé par l'illusion que les sous-genres romanesques moins

préoccupés d'un mimétisme réaliste étaient plus susceptibles de s'éloigner des clichés et stéréotypes reliés au genre.

Conclusion

À l'intérieur de l'ensemble textuel, la question des stéréotypes genrés affecte autant les représentations des garçons que celles des filles. Or, il est vrai, comme le souligne notamment Dionne, que « sous l'influence du féminisme, les études de genres en littérature de jeunesse ont surtout mis l'accent sur les représentations féminines » (86). En 2002, Claire Le Brun a étudié les représentations de la masculinité à travers un corpus composé de 101 titres parus de 1988 à 2000 dans la collection « Premier roman » des *Éditions de la Courte Échelle* (*Hommes* 31). Ces ouvrages, qui visent un lectorat de 7 à 9 ans, réunissent 25 héros et 7 héroïnes de plus ou moins le même âge. Au seuil de cette enquête, Le Brun conclut :

Bien que l'on puisse regretter une certaine uniformité de la représentation masculine, il nous semble néanmoins que l'ensemble des portraits de garçons livre une image beaucoup plus nuancée de la condition actuelle du jeune garçon que ne le fait l'ensemble des portraits de filles, beaucoup moins important quantitativement de toute façon, comme nous l'avons vu. (...) [On] regrettera aussi la présence de nouveaux clichés tels que le parti-pris systématique contre le sport, ainsi que des choix génériques et narratifs qui imposent à la plupart des intrigues un cadre exigu et restreignent la part de l'imaginaire. Il n'en demeure pas moins que les héros vivent bien plus d'expérience décisive et de rites de passage que les héroïnes (...). (41)

Cette synthèse ne pourrait s'appliquer en bloc aux récits des corpus, un fait qui peut être en partie attribuable à l'écart que présente l'âge des lecteurs pris en compte par l'étude de Le Brun en comparaison à la nôtre, mais aussi à un changement dans les sensibilités. L'on relève, dans la trentaine de romans colligés ici, des représentations typées et d'autres plus nuancées. Le portrait physique et psychologique des adolescents et des adolescentes qui peuplent les univers fictifs rassemblés pour cette enquête, de même que les actes transgressifs qu'ils commettent, offrent une telle variation que toute tentative de généralisation paraît impossible. L'on aurait toutefois tendance à dire que, contrairement à ce qu'observe Le Brun, les contre-stéréotypes (« les nouveaux clichés ») ne sont pas légion. Ici, la métaphore du pendule se prête particulièrement bien aux transformations qu'a

connues le roman pour adolescents à travers les années : l'on serait passé d'une représentation stéréotypée à une inversion des stéréotypes, pour enfin se retrouver quelque part à mi-chemin entre ces deux extrémités. Si des romans comme *Chaman* et *Ophélie* persistent à véhiculer certaines images figées, d'autres heureusement arrivent à construire des personnages uniques qui transcendent les modèles. Force est de constater en revanche que la majorité des récits se retrouvent quelque part entre ces deux cas de figure.

Vraisemblablement, tout type de distinction genrée dans la représentation de personnages adolescents n'est pas étranger à « l'aspect normatif de l'adolescence » : comme le rappelle Galland, « si l'adolescence est de plus en plus définie par des façons d'être et des apparences stéréotypées, un des meilleurs supports d'expression de ces stéréotypes est l'identité sexuée » (Galland 824). Or, quelque chose me retient ici de conclure sur ces mots. Dans bien des cas, les contradictions relevées à l'intérieur d'un même roman et chez un même personnage contribuent à l'illusion référentielle et insufflent au sujet une profondeur psychologique. Si Fé présente les traits d'une fille atypique, cela ne l'empêche pas d'être coquette, ou de se montrer parfois passive face aux événements. Sous un extérieur frondeur, Mikael cache une nature sensible et des convictions vacillantes. Wapush, le vaillant aventurier qui n'hésite pas à affronter un ours à main nue se soumet pourtant entièrement à celle qui devient sa femme. Même Mona, dans sa nature soupçonneuse et introvertie, finit par trouver le courage d'utiliser sa voix et d'aller vers les autres. L'on prend conscience, en écrivant cette conclusion, que tous ces exemples sont tirés du corpus restreint : cet ensemble partagerait en fin de compte plus de traits communs qu'imaginé au départ.

CHAPITRE 6

6 CONTENIR LA MARGE

Partant de l'idée répandue que le contenu romanesque contamine aisément la forme, l'on a cherché à savoir si la marginalité à l'œuvre dans les récits étudiés se réverbérait dans leur écriture. Le réflexe initial a donc été de se montrer à l'affût des habituels indices de désordre – espaces blancs dans la mise en page, anomalies dans la ponctuation, répétitions d'ordre lexicales ou syntaxiques, changements de voix narrative ou jeux de focalisation. Mais comment distinguer ce qui relève d'une contamination du thème de ce qui correspond plutôt à une balise du genre ? D'ailleurs, est-ce que le roman pour adolescents est un genre romanesque en soi ou, au contraire, se présente-t-il sous les mêmes traits que le roman pour adulte ? Ces questions constituent le fil d'Ariane sur lequel s'érige cette réflexion sur l'écriture romanesque pour les 12-18 ans, sur la marge contenue, c'est-à-dire la forme dans laquelle elle se présente.

6.1 Le cas de Dominique Demers

À l'intérieur de notre ensemble textuel, *Maiïna* est le seul roman ayant été publié à la fois pour les adultes et pour les jeunes. Dans son essai sur « les mutations de l'horizon d'attente et de l'intentionnalité » dans l'œuvre littéraire de l'auteur, Daniel Chouinard jette la lumière sur l'origine de cette circonstance.

À la suite des commentaires de son éditeur qui, après avoir lu le manuscrit de *Maiïna*, a trouvé qu'il s'agissait d'un roman qui plairait autant aux adultes qu'aux adolescents, Dominique Demers a lancé le défi suivant aux *Éditions Québec/Amérique* : pourquoi ne pas publier le même roman dans deux collections ? Le résultat est *Maiïna*, roman de 361 pages dans la collection générale et une série en format de poche en deux volumes, *Maiïna tome 1 : L'Appel des loups* (214 pp) et *Maiïna tome 2 : Au pays de Natak* (208 pp) dans la collection « Titan+ » pour les grands adolescents (14 ans +). Même si le texte est identique dans les deux cas, il existe des différences au niveau du paratexte. Mis à part la division en deux tomes dans la collection pour adolescents, les couvertures des deux versions restent fidèles à l'uniformité des collections auxquelles elles appartiennent. De plus, ne voulant pas décourager ses jeunes lecteurs, Demers inclut dans la version jeunesse une section intitulée « *Pour mieux*

comprendre... » afin d'explique aux lecteurs-adolescents les contextes historiques, géographiques et culturels de l'histoire. (Di Cecco, « Maina », 27-8)

Autrement dit, il s'agit ici d'un travail de réédition et non pas de réécriture puisque seul le paratexte a changé (Chouinard, « Mutations », 132 ; Guillemette, « Intertextualité », 96). C'est là une stratégie éditoriale qu'avait connue également la trilogie de l'auteure *Marie-Lune* (édition pour la jeunesse) en *Marie-Tempête* (édition pour les adultes)¹⁰⁴. Entre 1992 et 1994, Québec/Amérique publiait dans sa collection « Titan » les trois tomes de *Marie-Lune* : *I-Un hiver de tourmente*, *II-Les grands sapins ne meurent pas*, *III-Ils dansent dans la tempête*. En 1997, la même trilogie est parue sous un seul titre, *Marie-Tempête*, dans la collection générale du même éditeur. *Maina* et *Marie-Tempête* sont donc des romans qui, ayant été écrits pour un public adolescent, ont été publiés à la fois pour un lectorat adolescent et pour un lectorat adulte. En outre, ces deux publics différents lui ont réservé le même accueil élogieux –sur le site de l'éditeur, l'on peut lire que plus de 50 000 copies de *Maina* et 60 000 des trois romans de *Marie-Lune* ont été vendues.

Le phénomène de double lectorat n'est pas une nouveauté dans l'univers du livre pour la jeunesse, un argument que démontre notamment Sandra Becket dans une étude exhaustive sur le sujet (*Crossover*, 2). La « crossover fiction » désigne notamment — mais pas exclusivement — le type d'ouvrages susceptibles de plaire à un large lectorat de tout âge, à savoir composé à la fois d'enfants et d'adultes (4). Becket reconnaît en revanche que type d'hybride littéraire aurait connu une résurgence à la fin du 20^e siècle suite au succès mondial de la série *Harry Potter*.

L'un des grands phénomènes littéraires des toutes dernières années est la série « Harry Potter » de J. K. Rowling. Lors de la conception de la série, Rowling n'a pas considéré son public éventuel. Elle insiste sur le fait qu'elle n'a jamais pensé à écrire pour les enfants et que c'est plutôt la littérature de jeunesse qui l'a choisie. Le premier tome, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, est sorti dans une collection destinée aux enfants en Angleterre, mais il s'est hissé à toute allure au sommet de la liste des best-sellers pour adultes, de sorte que Bloomsbury n'a pas tardé à en publier une édition pour ce public inattendu. Les deux livres

¹⁰⁴ Ces désignations reprennent ici la stratégie établie par Chouinard pour distinguer les éditions pour adultes et pour adolescents : *Marie-Lune* (adolescents) et *Marie-Tempête* (adultes).

sont identiques, à l'exception de la couverture, qui est plus sobre pour la seconde édition (Beckett, « Livres », 11)

Est-ce que Dominique Demers a considéré son public avec l'écriture de *Maina* ? Si la journaliste Francine Bordeleau estime qu'il ne fait aucun doute qu'elle a pris compte de ses lecteurs adolescents et adultes, ce n'est là qu'une opinion qui reste à valider (7). Et même dans le cas probant où Demers confirmait cette affirmation, l'on n'en serait pas plus avancé. En effet, comment prêter foi à ce genre d'admission alors qu'il est possible de déceler chez une grande majorité d'auteurs une résistance en regard de l'étiquette « auteur-jeunesse » ?

Outre Rowling, Michel Tournier et C.S. Lewis sont communément cités lorsqu'il s'agit d'introduire la question de double lectorat. Leur prise de position en regard de leur statut d'auteur jeunesse se structure respectivement sur une logique d'opposition entre le canonique et le médiocre. C.S. Lewis a notamment écrit : « I am almost inclined to set it up as a canon that a children story which is enjoyed only by children is a bad children's story. The good ones last. A waltz which you can like only when you are waltzing is a bad waltz » (Lewis 24). L'auteur de la fameuse trilogie anglaise *The Chronicles of Narnia* se place donc du côté de l'effet de lecture, le plaisir pour tous étant seul garant de l'excellence et de la pérennité d'une œuvre. Sur le fond, Michel Tournier, cet auteur français dont l'œuvre littéraire comprend des textes créés pour les adultes et/ou les enfants, adopte plus ou moins le même raisonnement. Dans un entretien que l'on peut trouver en ligne dans la revue française *Cahiers Pédagogiques*, ce dernier partage ce souhait :

Mon rêve, si j'étais un génie, ce sera (sic.) d'écrire un traité de métaphysique classique qu'on pourrait faire étudier à des enfants de dix ans. Mon ambition toujours, c'est d'être suffisamment bon pour que les enfants puissent me lire, comme La Fontaine et Perrault (qui n'écrivaient nullement pour les enfants).¹⁰⁵

Ce que partagent donc ces deux auteurs, c'est cette conviction que s'il existe une mauvaise littérature pour enfants, celle qu'ils jugent valable, en revanche, présente des qualités supérieures à celle que l'on destine aux adultes. Un argument auquel fait écho au discours

¹⁰⁵ Sur les contradictions de Michel Tournier en regard de la littérature pour enfants, voir l'article de Danièle Thaler (« Un concept »).

de Philip Pullman donné lors de la réception de la Médaille Carnegie voulant qu'il y ait des thèmes, des sujets, trop larges pour la fiction pour adultes et que seule la littérature pour enfants puisse arriver adéquatement à déployer¹⁰⁶. S'il ressort de ces interventions un malaise en regard de la production littéraire pour la jeunesse, elles manifestent également une lecture élogieuse d'une littérature pour adultes *et lue* par les jeunes. Cette réticence est imputable à la mauvaise presse de la littérature pour la jeunesse. Jusqu'à tout récemment, les auteurs pour la jeunesse étaient perçus péjorativement, le genre étant associé à la paralittérature – *lowbrow*. Avec la massification du livre pour enfants qui a débuté à la fin du 20^e siècle – ou, comme le suggère Beckett, suite au succès mondial d'*Harry Potter* (14) – l'on a vu cette perspective faire place à une évaluation moins rigide.

Pour en revenir à Demers, la réédition de *Maïna* et de *Marie-Tempête* ne nous éclaire pas sur ce qui pourrait relever d'une écriture romanesque pour adolescents. Dans son article sur le travail de l'auteur, Chouinard offre toutefois une piste intéressante en introduisant un troisième ouvrage : *Pari*, publié en 1999, est le premier et seul roman que Demers a écrit pour les adultes. Selon l'essayiste, une réédition pour les jeunes de ce roman présenterait un plus grand défi que celle de *Maïna* et de *Marie-Tempête* et nécessiterait un « reformatage, voire une réécriture » (130). Une lecture comparée de ces trois œuvres conduit l'essayiste à identifier un certain nombre d'« indicateurs de niveaux d'âge ou de groupes culturels de lecteurs » au nombre desquels se retrouvent « le choix de la voix narrative, le passage de l'humour au drame, le transfert des registres stylistiques » et le « traitement de la sexualité » (136). Considérant ces observations, voyons ce qu'il en va à présent des romans des corpus.

6.2 Le roman pour adolescent

Seront tour à tour l'objet de cette section la temporalité des récits, les effets de style et la question de la censure.

¹⁰⁶ Ma traduction de : "There are some themes, some subjects, too large for adult fiction ; they can only be dealt with adequately in a children's book »(CITE).

6.2.1 Des récits linéaires

Prenant à parti l'incipit de *Pari*, Chouinard identifie « le temps » comme marqueur de l'œuvre littéraire pour adulte : ce n'est pas tant l'âge de la narratrice qui entre ici en jeu, mais bien la « polyvalence du point de vue que permet la crise de la maturité » (130). Quoique Chouinard concède que « le retour dans le temps peut exister aussi dans certaines œuvres pour la jeunesse », ce n'est qu'à « la condition expresse de faire disparaître très rapidement le narrateur d'âge mûr » (130). Il poursuit cet argument en observant que dans

les jeux temporels du *Pari*, le présent explique et modifie le passé comme le passé informe et déconstruit le présent : Maximilienne Laforest devient une conscience dans le temps, un je multiple et complexe inscrit dans un réseau d'êtres également complexes, modifiables, à l'opposé de Marie-Lune qui, malgré les petits récits rétrospectifs, vit son difficile passage à l'âge adulte dans un « ici et maintenant » progressif. (130)

Pour ce qui est de cette question de la perspective d'énonciation, il est vrai que peu de récits des corpus présentent un narrateur d'âge adulte. Hormis le récit Wapush – et dans une moindre mesure, celui de Guillaume, le narrateur de *Dépourvu* – les textes qui se présentent dans une narration autodiégétique suivent le même modèle que celui de Marie-Lune : la distance entre les événements racontés et le moment de la narration est minimale. De plus, si plusieurs mettent en jeu une temporalité simple, certains récits incorporent des discontinuités temporelles (analepse, prolepses).

Sur ce point, le triptyque de Patrick Isabelle se révèle un exemple particulièrement riche. Chacun des trois récits débute sur un court extrait tiré de leur scène finale, laquelle relate un événement d'une violence exacerbée : dans le premier tome, il s'agit de la tuerie dans l'école, dans le deuxième tome, de l'agression vicieuse dans les toilettes du centre jeunesse, dans le dernier tome, du combat ultime entre l'ex-victime et son bourreau. Ces brefs incipit (à peine quelques énoncés), sont suivis d'un plus long segment (plus ou moins quelques pages en texte continu), lequel, dans une narration antérieure, retrace la genèse du drame annoncé par l'extrait. Dans *Eux*, les longs segments portent sur les années d'intimidation vécues à l'école secondaire, tandis *Nous* et *Lui*, ces rétrospections sont de moindre

« portée » et de moindre « amplitude »¹⁰⁷ ; dans *Nous*, il s'agit de quelques années, alors que dans *Lui*, de quelques mois à peine (à vérifier). Au fil de la lecture, d'autres extraits de l'excipit sont insérés entre chacun des chapitres jusqu'à la toute fin du récit où l'on retrouve l'ensemble de la scène annoncée en fragment depuis le début. L'on pourrait schématiser ainsi la narration, « B » étant la scène finale, « ^B » un segment de la scène finale, et « A » la genèse du drame raconté :

$${}^B [A] {}^B [A] {}^B [A] {}^B [A] {}^B [A] (\dots) {}^B [A] B$$

Fig. 2 Schéma narratif

Il y a donc deux histoires emboîtées : la première, B, porte sur un crime contre la personne, la seconde, A, sur ce qui a conduit à ce crime. Ces enchâssements ou « anachronies » complexifient sensiblement la lecture et nécessitent, pour être évaluées, l'identification de ce que Gérard Genette désigne comme « une sorte de degré zéro » (78). Sachant que le narrateur écrit son histoire alors qu'incarcéré, les tomes un et deux peuvent se lire comme des analepses. À cet égard, les derniers énoncés du deuxième tome (en italique dans l'extrait cité ci-après) correspondent à ceux qui débute le premier chapitre du même tome (sic.) :

À défaut de crier, de pleurer, de frapper, j'ai ouvert le cahier et j'ai écrit : *Je suis fou. Je dois bien l'être puisque j'ai fait ce que j'ai fait. Il n'y a aucune autre explication qui soit satisfaisante. Quand j'y pense, je ne ressens rien. Ça s'est détaché de moi, comme un lointain souvenir, un rêve fou.* (N 6 et 115)

L'italique du texte sert à indiquer au lecteur le changement de posture, le transfert au support de papier. Mais tout n'a pas été dit sur ces emboîtements. D'abord, schéma narratif illustré précédemment ne rend pas compte des inversions dans la séquence des événements racontés ni des modifications encourues entre le texte de la scène finale et la fragmentation en extraits.

Reprenons l'incipit d'*Eux*. Le premier segment consiste en une strophe de trois vers : « J'ai vu la peur dans ses yeux. / Ça m'a fait du bien. / Alors j'ai tiré » (E 5). La même strophe

¹⁰⁷ Ces deux concepts sont empruntés à Gérard Genette et renvoient respectivement à « la distance temporelle » et à « la durée » (89).

mot pour mot revient dans l'avant-dernier segment du récit qui raconte en détail l'épisode de la tuerie (98) : rien de ce passage n'a été altéré ni modifié. Le deuxième segment, qui couvre les pages 6-9, commence sur ces énoncés : « Je suis laid. Je me sens laid. Je me trouve stupide de me sentir laid » (6). Dans ce chapitre, le narrateur a déjà été victime de sa première agression et raconte, dans un monologue intérieur, le cauchemar de son aliénation. À présent, si l'on remonte le texte jusqu'à son dernier segment, l'on trouve textuellement ces mêmes deux premiers énoncés « Je suis laid. Je me sens laid » (107). La fusillade a alors eu lieu et l'on se situe quelque part en aval de cet événement fatidique. Une troisième temporalité, « C », vient par conséquent s'ajouter aux deux autres. Si l'on revient à l'ordre séquentiel de la lecture, à la première immersion dans le passé du narrateur succède à nouveau un court extrait qui se lit comme suit : « Eux. Elles. Ils ne se doutaient pas de ce qui les attendait, du monstre qu'ils avaient créé » (10). Il faut retourner dans le dernier segment, qui peut être perçu comme un prologue, pour identifier un écho à ces énoncés : « Vous avez fait de moi un monstre, un monstre furieux et meurtrier, incapable de ressentir la moindre émotion » (107). Le quatrième segment relate l'événement qui a marqué le début de son aliénation, soit l'agression subie dans les toilettes de son école en secondaire I (11-16). Le cinquième segment constitue un extrait : « Je ne suis pas gai. / Je ne suis pas un fif. / Crissez-moi patience. //J'aurais dû leur dire » (17). À nouveau, il est possible d'identifier dans la scène de la tuerie un passage qui reprend l'essentiel de ce contenu. Or, cette fois, le texte a subi quelques transformations. L'on peut lire : « Je n'étais pas gai. Je n'étais pas fif, j'aurais dû leur dire » (104). Il y a donc modification des temps verbaux, mais aussi passage du discours direct au discours indirect. Avec le segment six, l'on découvre ce qu'est devenu le quotidien du narrateur suite à l'agression dans les toilettes (18-22). Tandis que le septième segment présente textuellement un extrait de l'épisode de fusillade (23 ; 100), le huitième retrace la seule véritable amitié que le narrateur a construite durant son adolescence (24-30), et le neuvième, ce passage modifié de la tuerie : « Je suis un géant. / Je suis ancré au sol. / Et pourtant je ne suis plus dans mon corps. / je me regarde de l'extérieur, arme au poing. //Et je ne me reconnais pas » (31 ; 103). Le schéma narratif de ces dix premiers segments se lit donc comme ceci :

1^B 2^C 3^C 4A¹ 5^B 6A² 7^B 8A³ 9^B

Fig. 3 Schémas narratifs d'*Eux*

Il y a donc fragmentation du récit, désordre dans la narration et croisement de genres. L'on est loin de la linéarité diégétique et de la simplicité temporelle présumées des romans pour adolescents. D'ailleurs, au fur et à mesure de l'écriture des trois tomes, la maîtrise de l'auteur pour ce type de mouvements d'aller-retour se raffine au point où ils imposent à eux seuls un rythme de lecture tendu et rapide. L'ensemble de ces ruptures crée une impression de friabilité. L'on présume au passage que la disparition du « je » dans le dernier tome signe la mort du narrateur ; s'il ne peut plus se raconter, c'est qu'il n'est plus de ce monde pour témoigner de la suite de son histoire. Aussi tentant qu'il puisse être d'attribuer ce type d'écriture à la marginalité du personnage, il faut néanmoins convenir que ce sont là des techniques caractéristiques du roman contemporain, une thèse défendue par plusieurs. En l'occurrence, tandis qu'Anne-Marie Clément soutient que « la discontinuité appartient à l'épistémè de la modernité et de la postmodernité » (108), René Audet parle « d'éclatement » (14). Difficile donc de défendre un lien de causalité entre la marginalité et ce type de désordre dans la narration.

Il faut reconnaître ici la situation d'exception que constitue le triptyque de Patrick Isabelle. Parmi les autres romans pour adolescents du même auteur, notamment *Bouées de sauvetage*, l'on retrouve déjà une narration plus conventionnelle de la catégorie. Pour ce qui est des autres romans du corpus restreint, la tendance donne davantage raison à Lepage et à Chouinard, en ce sens que la linéarité chronologique s'avère, outre la présence d'analepses internes, respectée.

Le récit de Fé joue déjà moins avec la temporalité. L'on note cependant que l'incipit ne correspond pas au début de l'histoire : la narratrice, après avoir évoqué sa naissance, confie que l'équation qui la définit le mieux à ce moment-là du récit est « Fé M Fé » (12). Or, dès le chapitre suivant, le lecteur retrouve Fé avant qu'elle ne rencontre Félix. Ce n'est qu'un peu plus tard dans la lecture que l'événement prend place alors que, après un certain nombre de visites au salon *Rosa*, l'adolescente prend conscience de ses sentiments pour sa coiffeuse. S'ensuit une visite à la plage où la narratrice trace dans le sable l'équation sur laquelle débute son récit (42). Outre cet écart, le reste du récit obéit à un tracé linéaire qui s'inscrit sur une courte durée (une année).

Dans le récit du jeune moine (HK), c'est à coup d'analepses dans le désordre, c'est-à-dire non séquentiel, que le lecteur découvre les événements qui ont mené à ce retour réfractaire dans un village de la Beauce. Contrairement à l'usage, aucune typographie ne vient souligner ces sauts en arrière, un écart qui peut être perçu comme une preuve de confiance dans les capacités du lecteur à percevoir l'anachronisme. Dans les fictions pour adolescents, il n'est pas rare que la mise en page contribue à clarifier tout type de changements, qu'ils soient de l'ordre de la voix, de la temporalité, ou de la focalisation. Les récits de Wapush et de Mona sont ceux qui, à l'intérieur du corpus restreint, posent le plus la question d'une fiction ramenée à ses plus simples éléments. L'aventure narrée du jeune Innu se lit comme une succession de scènes brèves qui par moment paraissent fort déconnectées les unes des autres. Chaque chapitre est titré de manière à annoncer sans ambiguïté le contenu de l'épisode raconté. L'on trouve notamment « La famine », « L'homme mystérieux venu du nord », « Le départ de Mishta Napeo ». L'on perçoit pour notre part un manque de finesse dans l'assemblage des événements qui marquent la vie de l'autochtone au bec-de-lièvre. Quant au récit de Mona, il ne déroge en aucun point à une chronologie strictement linéaire. L'histoire se déploie sur une période de quelques mois et participe d'une perspective postérieure collée sur les événements racontés.

Si l'on devait étendre ces observations à l'ensemble des romans du corpus étendu, l'on serait bien forcé de reconnaître que malgré quelques œuvres d'exception, le récit rectiligne et simplifié s'avère le mode de narration privilégié — et se révèle donc une balise du roman pour adolescents. Et si la discontinuité s'infiltré dans la trame narrative, le changement est quasi invariablement signalé au lecteur par une modification d'ordre typographique, une attention motivée, on l'aura compris, par le désir d'assurer la lisibilité du texte.

6.2.2 Un style plat ?

Quoique Chouinard ne se prononce pas en regard du style littéraire spécifique de *Pari*, il pose en revanche la question de la spécificité de la littérature pour la jeunesse en termes de « stylométrie », un terme qu'il ne définit pas, mais dont l'usage est suivi d'une parenthèse comprenant trois éléments : « longueur des phrases, lisibilité lexicale, etc. » (132) — une énumération qui échoue donc à fournir un éclairage satisfaisant. En linguistique, la notion renvoie à la science qui utilise les statistiques pour l'étude du style, un concept qui en soi

pose sa part d'apories. L'on peut inférer le sens que lui prête Chouinard en considérant les critères pris en compte dans l'étude comparée qu'il fait des trois incipit des romans de Demers : il est question certes de complexité syntaxique, mais aussi de facteurs narratifs, de thématiques, de tonalité, de synonymie et de recherche lexicale. Partant de cette liste, il s'agit donc de voir ce qu'il en va des récits étudiés.

D'abord, l'on ne saurait confondre l'écriture des auteurs du corpus restreint : Michel Noël, Patrick Isabelle, Amélie Dumoulin, Marie-Francine Hébert et François Gilbert produisent des textes qui, tout en partageant de nombreuses similitudes, présentent certaines caractéristiques spécifiques à chacun. Il est vrai cependant que tous ces textes présentent peu de variations sur le plan du champ lexical et de la synonymie, d'où de nombreuses répétitions. Dans *FéMFé*, l'on relève : vingt-huit occurrences de l'adjectif « belle » — dont trois dans une seule page (23) —, cinquante-quatre itérations de l'adjectif « grand », quarante et une présences du substantif « amour » et cinquante-neuf comptes du verbe « aller ». Dans *Le ciel tombe à côté*, un très court texte de 120 pages, l'on identifie : trente-sept occurrences du substantif « lac », quarante-neuf du verbe « faire » et quarante-deux comptes du verbe « regarder ». Ces deux textes, tout comme celui de Gilbert (*Hare Krishna*) favorisent par ailleurs les phrases courtes et simples au détriment d'une syntaxe plus complexe. Sur ce point, tous les textes convergent.

Force est de reconnaître que dès que l'on étend ces observations à l'ensemble des romans du corpus étendu, les mêmes réitérations s'imposent rapidement. Par exemple, *Hare Krishna* et *La chute de Sparte* partagent la même tonalité caustique ; *La vraie vie*, *Feu*, et *Garçon manqué*, la même écriture prévisible et redondante ; *FéMFé* et *Miss Pissenlit*, le même ton intime et dérisoire ; *Ophélie* et *Une bougie à la main*, le même dosage de drame sur ton de confidences.

Il y a près de vingt ans, Lepage condamnait les pressions commerciales résultant de l'assujettissement de la production au milieu de l'enseignement : en imposant des critères de lisibilité, l'on brimait « le talent des auteurs, tant dans leur écriture que leur inspiration », favorisait un nivellement « de la production vers la base » et un effritement de l'originalité (*Histoire* 335-6). D'un « contrôle du vocabulaire et de la syntaxe » découlait un aplanissement des styles et une standardisation de la langue responsable d'une telle

homogénéisation qu'il serait impossible d'arriver à reconnaître l'auteur d'une œuvre sur la simple base du texte (336). Lepage voyait dans l'accumulation de ces caractéristiques autant de stratégies qui « facilitent la lecture au détriment de la qualité littéraire » (335-6). Cette dévaluation concluait un essai critique et historique finement argumenté et où le ton de mise ne dénote tout au long que rigueur et déférence — un contraste qui vient par conséquent décupler la crédibilité de l'argumentation. L'essayiste fait ainsi mention de « scléroses », une analogie avec le pathologique et la paralysie qui travaille adéquatement sur la connotation recherchée.

L'on rappellera qu'à l'instar de Françoise Lepage, Jack Zipes condamne également l'homogénéisation dans la mise en récit des histoires produites pour les jeunes. Dans les mots de l'auteur : « Children's books are formulaic and banal, distinguishable from another only by their brand label » (7). La formule en question tiendrait à la familiarité du langage, à la transparence et à la simplicité du lexique, à la survalorisation de la diégèse par rapport au descriptif et à une syntaxe répétitive et sans surprise. L'évaluation que Danièle Thaler fait d'une collection de romans québécois pour adolescents publiés à la fin du 20^e siècle n'échappe pas au même constat :

Quand on examine les collections, au-delà de l'opération commerciale qu'il ne faut tout de même pas négliger, et qui est à l'origine de leur prolifération, on débusque tout un système de conventions, d'habitudes, de thèmes qui deviennent vite des stéréotypes. Même l'écriture n'est pas épargnée tant la mode semble imposer un ton jeune et familier, un style fondé sur la phrase courte et la parataxe. D'ailleurs, tout est court dans ce genre romanesque : la phrase, le paragraphe, le chapitre, le volume. Le roman de consommation ne peut s'empêcher d'être réducteur. Ce qu'on a gagné au niveau de la représentation de l'adolescence, on l'a perdu au niveau du poétique, de l'imagination, de l'interprétation. (Thaler, « Collections », s.p.)

La genèse du roman québécois pour adolescents met en lumière les circonstances qui ont conduit à la prévalence de ce type d'écriture. À noter cependant qu'il s'agit ici d'une forme dominante, et non pas généralisée. Certains auteurs s'éloignent de ces balises ou arrivent à les suivre en faisant preuve d'originalité, de créativité. Les phrases courtes et répétitives de Patrick Isabelle ne produisent pas le même effet que celles d'Amélie Dumoulin. Il y a, dans la tonalité familière de Marie-Francine Hébert, une poésie qui prête à l'interprétation. D'ailleurs, comme le fait remarquer Chouinard, les caractéristiques que l'on retrouve dans

le roman pour adolescents sont, dans une certaine mesure, celles d'une esthétique littéraire qui s'est imposé dès les années 1960 et que l'on retrouve encore dans la littérature contemporaine. La proximité de la voix narrative est notamment celle de l'autofiction. L'idée n'est donc pas ici de condamner en bloc ce qui ressemble à des balises du genre, mais bien d'en relever l'existence, et de tenter d'en dresser un tableau nuancé susceptible de rendre justice à l'hétérogénéité de la production.

6.2.3 Une littérature censurée

Selon Chouinard, c'est davantage dans la censure que se distingue la littérature pour la jeunesse de la littérature pour les adultes (137), une opinion largement répandue auprès des critiques du genre. Dans le contexte de la littérature pour la jeunesse, tout type de contrôle moral paraît inévitable et pour cause : à l'instar des textes de l'époque classique, sa mission édicatrice justifie son existence. La question n'est donc pas de savoir si la censure a encore droit de séance dans le roman contemporain pour adolescents, mais bien d'identifier ce qui, dans les textes retenus à l'étude, peut dénoter l'interdiction, la proscription ou la retenue.

Suivant la distinction de Delbrassine, la censure à laquelle on fait ici référence couvre la « censure explicite, qui relève d'un dispositif juridique de répression », de même que la « censure implicite, fondée sur le consentement spontané de ceux qui la subissent ou qui la produisent » (Delbrassine, « Roman », 273). Depuis 1949, il existe une loi française qui régit les publications destinées à un jeune lectorat (272). Au Québec,

l'édition québécoise pour la jeunesse s'est développée au gré des incitatifs législatifs, des transformations sociales et des programmes ministériels. La loi Choquette¹⁰⁸, promulguée en 1925, puis abolie en 1965, la Loi de 1943 sur la scolarité obligatoire, les programmes d'études de 1979, 1994 et 2001 et la Politique de la lecture et du livre, énoncée en 1998, ont eu, à leur façon, des retombées sur le développement éditorial. (Pouliot, « L'édition », 203)

¹⁰⁸ « L'entrée en vigueur de la loi Choquette, le 1^{er} janvier 1925, préconise la distribution d'œuvres de littérature canadienne comme récompenses scolaire et encourage ainsi l'essor de l'édition pour la jeunesse, suscitant de nouvelles initiatives éditoriales qui perdureront jusqu'en 1965, année de l'abolition des livres de récompense » (Pouliot, L'édition ; 207)

Sexe, drogue, alcool, jurons et violence sont traditionnellement au nombre des sujets jugés sensibles dans le contexte d'une audience composé d'enfants. La censure peut en outre prendre part à différents moments dans l'existence d'un ouvrage littéraire. En amont de la publication, l'auteur aura notamment soin d'éviter d'intégrer à son récit certaines réalités jugées non appropriées pour le lectorat visé. De nature morale plus que politique, ce type d'autocensure peut être consciente ou inconsciente. On la suppose contraignante, propre à ralentir le rythme et obligeant l'écrivain à faire des choix, soit abandonner des scénarios envisagés, réécrire ou couper des passages entiers. Ce premier travail de délayage ne garantit pas que le récit passera le test de l'éditeur. Le lexique subira des modifications, des scènes seront tronquées, des allusions, rayées. Et même après avoir traversé ces deux premières épreuves de filtrage, il est possible que le texte en question ne satisfasse toujours pas les critères des gardiens du milieu de l'éducation.

Tous les potentiels tabous précédemment listés se retrouvent dans les romans rassemblés pour cette étude, corpus restreint et étendu confondus. Ce serait toutefois une erreur d'y voir la preuve d'une pensée progressiste, car la censure sévit non pas les sujets, mais la manière dont ces derniers sont mis en discours, mis en récit. Par exemple, la trilogie de Patrick Isabelle fait preuve de la grande latitude dont disposent les auteurs lorsqu'il s'agit de dépeindre la violence. Dans ces trois récits, les nombreuses scènes d'humiliation et d'agressions, et ultimement celle de la fusillade, ne sont admissibles que parce qu'elles s'inscrivent dans une volonté de mettre en lumière les ravages de l'intimidation. Ces mêmes actes criminels ne pourraient être intégrés à la trame narrative s'ils étaient gratuits ou ne relevaient que du désir de satisfaire les pulsions du lecteur.

Pour ce qui a trait à la sexualité narrée, si la même logique semble s'appliquer, l'on perçoit toutefois une tendance plus grande à l'allusion. Alors que mettre en images une agression sexuelle dans les corridors d'une polyvalente (*Garçon manqué* 201-4) ou une voie de fait qui va jusqu'à brûler vif une autre personne (HK 60) ne semble pas poser problème, une relation sexuelle consentante entre deux adolescents sera elle mentionnée plutôt qu'intégrée à la diégèse. L'on en parle, mais on ne la décrit rarement. Par exemple, le premier roman d'Amélie Dumoulin mentionne que les personnages de Fé et Félix sont sexuellement actifs. Or, il s'agit de quelques énoncés qui placent, dans une narration antérieure, les événements en marge du présent de la narration.

Un été de siamoises, c'est ce que j'ai vécue avec Félix. (...) En tout cas, nous on a surtout passé notre temps enfermées dans la chambre de Félix, collées ensemble, peau à peau à se jouer dans les cheveux, se gratter les petites gales, explorer la carte géographique de nos grains de beauté, souvent la tête dans le même chandail, comme cachées sous une tente, à se coller, à se sentir. (FMF 119)

Quoique ce type de stratégie réapparaisse dans de nombreux récits, l'on remarque toutefois, telle que mentionnée précédemment, une distinction entre les romans destinés aux jeunes filles et ceux qui ciblent davantage les garçons.

En regard des substances illicites, l'alcool, et non pas les drogues, vient gonfler les rangs des absents. Tandis que le personnage de Mikael fume un joint alors qu'il est séquestré dans son ancienne chambre (HK 117-27), le narrateur d'*Eux* découvre l'euphorie de la marijuana auprès de la belle Maeva (E 56-62), et le narrateur de *La chute de Sparte* dévale les pentes de ski complètement gelé (129-32). De nouveau, on remarque que ce ne sont pas les filles qui s'adonnent momentanément aux effets euphorisants d'une consommation illicite, mais bien les garçons. Tandis que le personnage de Steeve ne montre aucun remords en regard de ce plaisir prohibé, il en va autrement pour Mikael. Si le jeune moine admet sans ambages avoir été constamment gelé pendant les années qui ont précédé son entrée au temple (HK 40), il n'est pas impressionné de constater que le nouveau Mikael a si facilement failli aux principes qu'il s'était donné à suivre. En ce sens, la morale est sauve. Il en va de même pour le narrateur d'*Eux* qui finit par prendre conscience de la futilité du lien qui l'unit à cette nouvelle alliée.

Enfin, la véritable chasse gardée de la censure correspond à ce qui relève du blasphématoire¹⁰⁹. Si la narration tend à reproduire la manière dont s'expriment les adolescents d'aujourd'hui, elle en exclut toutefois les jurons qui colorent habituellement leur langage. Ceci est vrai du moins de la plupart des textes étudiés. Par exemple, dans le récit de Mikael, à l'exception de « shit » (HK 85), l'on ne trouve aucune interjection grossière. Pourtant, le texte offre de nombreux dialogues où le ton entre les différents personnages escalade rapidement, notamment toutes ces scènes où Mikael est confronté

¹⁰⁹ Nous prêtons à ce terme un sens large qui renvoie à toute parole ou tout propos injurieux et/ou indécent contre une personne ou une chose considérée respectable.

tour à tour par sa mère, son frère, ses anciens amis et même le curé du village. Ni allusion ni stratégie de contournement ne laissent planer le soupçon d'un écart de parole. On conciliera toutefois que si la perspective fielleuse du narrateur se prête à des répliques sanglantes, l'endoctrinement reçu chez les Krishna le force à un détachement antithétique à ce type d'emportement, un détail qui ne justifie toutefois la langue édulcorée de tous les autres personnages. À nouveau, le récit de Biz fait exception, de même que la trilogie de Patrick Isabelle. L'on retrouve notamment des interjections du type « shut up, bitch », « Ostie de Jughead » (*La chute de Sparte* 84 ; 95), « Osti d'tappette », « osti que t'es laid » (E 15 ; 33). De nouveau, les filles, elles, ne sacrent pas : ni Fé ni Mona ne reproduisent les jurons des garçons.

Ce conservatisme dans le ton était d'ailleurs d'usage dans *Le dernier des raisins*, le roman de Raymond Plante publié pour la première fois en 1986 et considéré comme un des prototypes du roman québécois pour adolescents. Le narrateur, plutôt que de se traiter lui-même de stupide, utilise à la place le terme « raisin » : « j'étais raisin », « je me sentais raisins » j'avais l'air « raisin » (ch. 1¹¹⁰). Aujourd'hui encore, les auteurs continuent à favoriser une langue châtiée et préconisent différentes stratégies (euphorisation, point de suspension) pour traduire toute interjection perceptiblement grossière.

Cette retenue en regard des blasphèmes n'est pas une caractéristique distinctive de la littérature québécoise pour la jeunesse : on la retrouve pratiquement dans tous les textes destinés à de jeunes lecteurs. J.K. Rowling est notamment passé maître dans l'art de faire jurer ses personnages sans pour autant compromettre les sensibilités de son précieux lectorat adulte. L'essai de Tison Pugh sur le personnage de Dumbledore est fort instructif en regard des divers mécanismes utilisés par l'auteur pour concilier l'effet de réel et cette prohibition du diffamatoire (83-101).

Few publishers would market children's novels in which young characters are described as swearing but readers do not hear the words, such as when Harry "employs a few of Uncle Vernon's choicest swear words" (*DH*¹¹¹ 45). Rowling's treatment of vulgarity also highlights the ways in which she circumvents criticism while nonetheless depicting coarse language,

¹¹⁰ Copie électronique, d'où l'absence de pagination.

¹¹¹ Dans cet extrait, l'abréviation « DH » désigne le récit de J. K. Rowling titre *Harry Potter and the Deathly Hallows*.

such as when Ron mentions that the Weasleys' gnomes "know a lot of excellent swear words" and when Mundungus Fletcher and Ron say "effing" (*DH* 222, 307, and 374).

Cette retenue en regard de la langue verte pourrait expliquer le fait qu'à l'intérieur des romans étudiés, les dialogues tendent à provoquer une rupture de l'illusion référentielle. Lorsqu'il s'agit de faire parler des jeunes entre eux, le danger de créer une conversation qui sonne faux ou empruntée est réel. Si le lecteur pardonne certains décalages de nature sémantique, syntaxique ou rythmique dans la transcription d'un monologue intérieur ou d'un flux de conscience, il est en revanche nettement plus attentif aux intonations d'une parole échangée entre deux ou plusieurs locuteurs. L'erreur la plus courante tient aux répliques trop longues ou discours-fleuve qui viennent suspendre l'illusion référentielle. Lorsque ces dernières incorporent une explication sentencieuse, l'interjection se lit inmanquablement comme une usurpation de la voix du personnage par l'auteur. Dans le même ordre d'idées, il arrive souvent que, à dessein de calquer une tonalité qui serait typique de ce groupe de locuteurs, les auteurs favorisent un vocabulaire suranné. Ces quelques exemples démontrent le type d'écarts que les dialogues sont susceptibles d'insuffler au texte.

Pour cette raison, l'on s'en tiendra ici à la question au fondement de cette réflexion, soit celle qui interroge la spécificité des œuvres littéraires pour la jeunesse : sont-elles vraiment, plus que tout autre œuvre artistique, soumises à la *censura* « jugement rigoureux » ? À ceux qui défendraient que la censure est partout, qu'elle touche tous les artistes de la plume et de l'image, sans distinction de l'âge des destinataires, l'on voudrait rappeler que ce sont les velléités formatives des œuvres pour la jeunesse qui font d'elles des productions « sous surveillance » (Debrassine, « Roman », 271).

En somme, la censure a toujours mainmise sur la production contemporaine. Aussi, les auteurs qui parviennent à incorporer à leur trame narrative des thématiques jugées sensibles font preuve d'une finesse discursive de haut niveau, une qualité qu'Antje Ziethen ramène à l'expression de Nietzsche, « danser dans les chaînes ». S'ils sont peu nombreux à parvenir à suggérer sans dire, on leur doit en revanche d'excellents textes pour la jeunesse.

6.3 Paralittérature ou littérature ?

Partant de ce qui a été dit, l'on se permet donc d'affirmer que, malgré la perspective voulant que le phénomène d'une double littérature soit de plus en plus prégnant, et malgré l'ajout d'un destinataire interstitiel entre l'adolescent et l'adulte, la littérature pour adolescents est loin d'être en voie de disparition. Que des adultes puissent prendre plaisir à la lecture de fictions destinées à de jeunes lecteurs ne justifie aucunement la revendication de quelque érosion des frontières. La production pour adolescents a ses propres balises, balises qui, dans l'essentiel, sont les mêmes que celles de la littérature pour enfants. D'ailleurs, sur ce point, je ne partage pas la perspective de Danièle Thaler voulant que le roman pour adolescents soit plus proche du roman pour adultes que du roman pour enfants.

Les romans pour adolescents, souvent empruntés à la littérature populaire (pour adulte) ou dont l'écriture les en rapproche fort, ont plus d'affinités avec les genres et les romans pour adultes qu'ils n'en ont avec les romans pour enfants. Le genre policier et la science-fiction, dans les mêmes collections, font autant d'adeptes chez les adolescents que chez les adultes. La preuve en est que les éditeurs ont flairé l'aubaine et se sont empressés de proposer les mêmes titres dans des collections pour les uns et des collections pour les autres. (27-28)

Même si d'autres maisons d'édition québécoise ont depuis le début du troisième millénaire emprunté le pas à ces premières, notamment la maison *Alire* qui offre désormais des fiches pédagogiques pour certains polars jugés susceptibles de plaire aux adolescents bien qu'écrits pour les adultes, l'on estime que ce n'est pas là un argument valable en regard des qualités intrinsèques des produits qui sont *eux* créés exclusivement pour un jeune lectorat. Ces fictions ne peuvent pas être confondues avec la production pour adultes et conjuguent avec les mêmes restrictions, les mêmes chaînes¹¹², que celles produites pour les plus jeunes enfants.

Malgré le fait que le roman pour adolescents se distingue du roman pour adultes, il partage néanmoins avec ce dernier des traits communs. Tout comme son homologue pour adulte, il adopte plusieurs formes, dont certaines présentent des airs de famille avec des modèles que l'on tend à identifier par les désignations « paralittérature », « littérature populaire » ou « roman de gare ». L'on pense ici notamment aux romans d'anticipation *Le projet Ithuriel* et *La vraie vie*. D'autres auteurs produisent des textes qui s'inspirent davantage

¹¹² En référence à l'article de Ziethen.

d'œuvres considérées par certains comme relevant de la littérature « highbrow ». Thaler voit dans ce partage une réverbération des tensions qui découlent des conceptions antithétiques de la littérature pour la jeunesse. Selon elle, « nuls ne parlent le même langage », ni « les éditeurs », ni les « écrivains », ni « les institutions littéraire et scolaire » (« Un concept » 36). Pour cette raison, écrit-elle, « la littérature de jeunesse reflète au mieux les contradictions d'un domaine partagé entre une production de masse et une production restreinte aux exigences esthétiques d'un autre ordre » (36). L'argument explique judicieusement la dichotomie à l'œuvre dans les corpus retenus pour cette étude. Tandis que certains romans correspondent à ce que Antje Ziethen identifie comme les préjugés du genre — c'est-à-dire qu'ils relèvent d'une littérature « facile, aseptique et médiocre », « privilégiant la didactique au détriment de l'esthétique » et prompte à se servir de « recette toute faite, d'une narration simple et d'allusions explicites » (79) — d'autres s'éloignent de cette perception défavorable.

L'on n'écrit pas une fiction pour adolescents sans suivre un modèle prescrit par la nature du destinataire et les forces du marché. Pour cette raison, l'on peut parler d'un genre en soi. Un genre qui regrouperait un ensemble hétérogène, un paradoxe auquel Nodelman répond en insistant sur le fait que leurs implications idéologiques suffisent à les unifier (*Hidden* 131). L'auteur spécifie d'ailleurs que si la littérature pour la jeunesse est un genre, c'est uniquement dans la perspective de l'adulte ; “thinking about children’s literature as a genre must be exclusively an act of adult readers, whom I define here simply as those equipped to distinguish texts for children from those belonging to genres that are unlike it” (132). J’estime pour ma part que la plupart des lecteurs adolescents sont, tout comme l’adulte, conscients de la distinction à l’œuvre.

Au seuil de cette réflexion, l'on conclut donc que la marginalité se limite, dans la plupart des récits étudiés, au contenu, et ne se reflète guère dans la forme. Vraisemblablement, et comme le soutiennent Thaler et Bart, écrire « à l'intention des jeunes, ce n'est pas seulement viser un certain public, ce n'est pas seulement à l'instar de ce qui dit Sartre, écrire avec l'image du lecteur à l'esprit, c'est s'imposer des stratégies d'écriture fondées sur les capacités, réelles ou supposées, de lecture du jeune lecteur moyen » (20). Cependant, comme dans tout système, existent des exceptions dont le rôle apparent n'est que de mieux confirmer la norme – à moins qu'elles ne signent plutôt une période de

transformations, une rupture de paradigme ou une modification des mentalités. Telles des sentinelles de l'art de narrer, les balises du roman pour adolescents garantissent une écriture simplifiée, limpide et sans surprise pour le confort d'un lecteur jugé fainéant. Contraints par la rigidité d'un modèle normatif, peu d'auteurs ne parviennent à naviguer plus librement sur ces eaux ceintes de récifs. Vu ces circonstances, l'on ne peut s'étonner que la marginalité n'atteigne que difficilement le verbe.

CHAPITRE 7

7 DICTER LA MARGE

Les grandes personnes écrivent trop facilement des contes pour les enfants. Elles font ainsi des fables d'enfantillage. Pour entrer dans les temps fabuleux, il faut être sérieux comme un enfant rêveur.

Bachelard, *La poétique de la rêverie*, 125.

Si l'on considère une définition usuelle du dictionnaire¹¹³, une balise est un dispositif de signalisation servant de point de repère, indiquant la voie à suivre ou l'obstacle à éviter. Elle remplit donc une fonction de protection puisqu'elle signale les dangers, mais aussi de contrôle, de navigation et de contrainte. D'ailleurs, tout randonneur amateur entretient pour le système de marquage iconique placé en bordure de sentier une relation ambivalente. Décalé à intervalle constant, le seul geste de repérer l'indication familière suffit habituellement à procurer un bref sentiment de réconfort : l'on ne s'est pas éloigné du chemin tracé. Or, si par mégarde le marcheur en vient à oublier de suivre la trace de ce signe régulier, il peut arriver qu'il se perde ou qu'il se retrouve là où il n'a pas droit de passage, au péril de sa propre sécurité. Il est aussi possible que, dans un esprit de transgression ou pour accéder à un point de vue interdit, il décide faire fit et s'éloigne du trajet balisé. Il découvrira alors peut-être une nature dont la richesse et la beauté lui auraient autrement été dérobées. S'il est surpris dans ce territoire interdit, il se peut qu'on exige qu'il paie une amende ou même qu'on lui révoque ses privilèges de randonneur. Il s'agit donc de s'intéresser aux balises qui délimitent à la fois la catégorie « roman pour adolescents » et le motif de la marginalité. Toutefois, avant de passer à cette analyse proprement dite, l'on tient à mettre en relief ce qui justifie cet assemblage de précautions.

La littérature pour la jeunesse, le roman pour adolescents y compris, est une littérature prodigieusement balisée. Plus que tout autre artefact littéraire, les fictions qu'une culture produit à dessein d'instruire et de divertir les générations futures s'érigent à l'intérieur d'un espace discursif et imaginaire au carrefour de maintes forces modélisatrices. Deux facteurs

¹¹³Lexicographie consultée sur la base de données électronique du Centre *national de ressources textuelles et lexicales* (CNTRL).

se retrouvent à la source de cet « hyperbalisage », soit l'inévitable nature hégémonique de la conceptualisation du destinataire ciblé de même que la finalité mercantile des ouvrages qu'on leur soumet. Il ressort de la conjonction de ces deux assises une homogénéisation qui affecte lourdement la manière dont se déploie la marginalité fictive, laquelle, parce que fille de la norme, peut difficilement se structurer en-dehors d'une logique de pouvoir.

7.1 Un destinataire infantilisé

L'on a déjà établi que le roman pour adolescents constitue un type de fiction dont l'existence se justifie essentiellement par la conviction que le lecteur âgé entre 12 et 18 ans tire profit d'une littérature faite sur mesure. Cette prémisse s'appuie sur une construction sociale de l'adolescence, laquelle, parce que tributaire des mentalités, se veut mouvante, volatile et poreuse. Tel que mentionné en introduction, depuis le début du troisième millénaire, cette période de vie qu'est l'extrême pôle de l'enfance connaît, du moins dans le monde occidental, une extension de ses frontières. De nombreux chercheurs voient dans la postmodernité la cause du prolongement de cet âge butoir de l'enfance, un argument que reprend notamment Patrice Huerre, psychiatre et psychanalyste français, dans son récent essai intitulé *L'Adolescence n'existe pas*.

Il semble qu'à défaut de régler le problème de la place des jeunes, on recule les limites de leur reconnaissance comme adultes. Cette incapacité de nos sociétés à gérer le passage de l'enfance à l'âge adulte pourrait, de fait, constituer une nouvelle définition de l'adolescence. Comment s'étonner dans une telle situation de l'augmentation des manifestations de désarroi, voire de détresse que présentent nombre de jeunes. Ce désarroi et cette détresse apparaissent très directement en lien avec ceux que manifestent les adultes. (Huerre, « L'histoire », 22)

Un désarroi qui, face à cette génération stigmatisée par un repli dans la zone frontalière à celle de l'âge adulte, ne peut faire autrement que de se réverbérer dans l'écriture des fictions destinées à ce groupe de lecteurs. À l'intérieur des romans étudiés, la réticence sociale de la société québécoise à clore définitivement le chapitre de l'enfance transparait à la fois dans la fabrique des jeunes narrateurs-personnages, mais également dans ce qu'il est tenu d'appeler le « lecteur implicite » du texte, concept développé dans la théorie de la lecture de Wolfgang Iser : tandis que les jeunes sujets fictifs apparaissent souvent plus jeunes, plus

naïfs, que leur modèle du même âge, une obsession de clarté favorise l'image d'un lecteur loin d'avoir atteint le plein potentiel de ses capacités intellectuelles et cognitives.

L'extension de l'adolescence a vraisemblablement fourni de prétexte à l'émergence de cette nouvelle catégorie de destinataires que désigne l'appellation « New adults fiction » et qu'Amy Pattee, spécialiste américaine de l'édition et de la distribution du livre pour jeunes adultes, définit en ces mots :

Like the terms “children’s literature” and “young adult literature,” “new adult” names a reading audience (here, young people between the ages of eighteen and twenty-four), suggests generic parameters, and operates as a code that communicates value on behalf of this audience. (Pattee 219)

La création de ce groupe de lecteurs, à l'instar de l'invention d'un destinataire adolescent au cours du siècle dernier, n'est pas fortuite et s'inscrit dans des circonstances uniques, à savoir plus spécifiquement la réalité sans précédent de celle des milléniaux, un argument que développe d'ailleurs Pattee (222).

Aux termes de cette enquête, l'on serait porté à défendre qu'au-delà des soucis de lisibilité, ce qui distingue fondamentalement la production contemporaine pour adolescents de la production pour adultes tient au fait qu'elle s'érige sur une velléité avérée d'enculturation, une thèse que j'emprunte à Robyn McCallum, une chercheure australienne spécialisée dans le domaine de la culture des enfants et des jeunes :

The texts produced by a culture for children ... have a critical role mediating that culture to its young participants. Insofar as children’s texts seek to enculturate their readers within mainstream society, these texts are an index of the ways that the dominant images of the culture are ideologically reshaped. (114)

Le terme « inculturation », un concept initialement proposé par l'anthropologue Margaret Mead, définit le processus par lequel un groupe transmet à un enfant, dès sa naissance, des éléments culturels, normes et valeurs partagés. Cette notion, il va sans dire, offre un substitut euphémique au terme acculturation que la proximité sémantique avec la notion d'assimilation rend moins désirable. Dans *Language and Ideology in Children’s fiction*, John Stephens, un autre spécialiste australien de la littérature pour enfants, défend une thèse

qui abonde dans le même sens que celle de McCallum. La prémisse de départ est celle-ci : tout texte narratif ne peut être exempt d'idéologies, *a fortiori* les textes que l'on destine aux enfants (8).

Writing for children is usually purposeful, its intention being to foster in the child reader a positive apperception of some socio-cultural values which, it is assumed, are shared by author and audience. These values include contemporary morality and ethics, a sense of what is valuable in the cultural past (...), and aspirations about the present and future. Since a culture's future is, to put it crudely, invested in its children, children's writers often take upon themselves the task of trying to mould audience attitudes into "desirable" forms, which can mean either an attempt to perpetuate certain values or to resist socially dominant values which writers oppose. (3)

L'on peut déduire ici que ce désir de transmission et de modelage suppose que le destinataire est perçu dans son incomplétude — l'adulte, à travers la fiction, mise sur la disposition naturelle du jeune lecteur à absorber, entasser, stocker. Comme de quoi l'image du vase à remplir aurait davantage imprégné les mentalités qu'on voudrait bien le croire. L'enfance et l'adolescence se déployant dans une logique de devenir, la littérature produite expressément pour eux ne peut faire autrement que de s'ériger dans un langage empreint d'idées et de croyances, lesquelles, comme le souligne Stephens, peuvent soit aller dans le sens des valeurs dominantes, soit en faire le procès (157). Évidemment, le dernier cas de figure consiste à l'exception et les ouvrages qui tombent sous cette catégorie se retrouvent la plupart du temps à l'index — « Books which radically transgress against authority — whether parental, educational, or state — tend to be treated with suspicion by those who mediate between texts and their audience » (157). Dominique Dermers et Christine Brouillet auraient, à en croire Daniel Chouinard, rencontré de la résistance de la part d'adultes concernés par leurs œuvres romanesques — respectivement *Maïna* et *Marie Laflamme* (137).

En fonction de ce qui a été dit, l'on voit bien en quoi les balises qui structurent le roman pour adolescents et dicte la marginalité narrée découlent en grande partie de notre conception ponctuelle de l'adolescence — laquelle à la lumière de cette étude se révèle infantilisante — et de notre volonté, admise ou non, de transmission. À ce premier facteur

d'homogénéisation s'en ajoute un second, soit la nature inévitablement marchande du roman pour adolescents.

7.2 Un produit de consommation

Aux premiers abords, la littérature pour la jeunesse au Québec présente le profil d'une institution autonome, prolifique et prospère. Près d'une quarantaine de maisons d'édition œuvrent dans le domaine tandis que sont publiés chaque année plus de sept cents titres¹¹⁴. On lui reconnaît son propre regroupement officiel d'écrivains (l'Association des écrivains québécois pour la jeunesse, AEQJ) de même que ses propres mécanismes d'enseignement et d'autoreconnaissance. Et certes, l'on peut parler de massification. Déjà, en 1980, le roman pour la jeunesse se vendait en moyenne dix fois plus que le roman pour adultes (Michon 236).

Il y a vingt-cinq ans, il se publiait au Québec en moyenne 40 titres par année en littérature jeunesse. Au début des années 2000, le secteur jeunesse représentera environ 35 % de toute la production littéraire québécoise avec près de 700 nouveaux titres provenant d'une vingtaine de maisons d'édition. (Michon 249)

L'adage populaire veut que quantité et qualité aillent rarement de concert. Daniel Sernine, éditeur de la revue *Lurelu* — la seule revue québécoise exclusivement consacrée à la littérature pour la jeunesse — n'hésite d'ailleurs pas à rappeler que cetteditte massification n'est pas sans conséquence sur la facture stylistique de ce qui se publie chaque année. D'énoncer dans un article sur la question :

À une autre époque — celle où l'on ne publiait pas 700 titres annuels en jeunesse —, la majorité des éditeurs faisaient minimalement un travail d'édition, dont la première étape consistait à diriger à la corbeille les manuscrits médiocres ou nuls. (...) De nos jours, certains éditeurs ne font rien de tout cela, mais publient quand même. Ils n'ont pas été bénéficiaires d'un soudain afflux d'œuvres de qualité, mais ils ont abaissé le seuil d'acceptabilité. (Sernine 4-5)

Sernine aborde sans détournement ce qui constitue pour lui le véritable problème de fond, soit la qualité de cette production en apparence si glorieuse. Qualité au niveau de la langue

¹¹⁴ Statistique tirée de la section « Qui sommes-nous ? » du magazine en ligne littéraire *Lurelu*. Web. 8 octobre 2016.

(syntaxe, grammaire, orthographe), mais aussi du style et de certains aspects narratifs telle que « la construction de l'intrigue, la cohérence et la continuité, l'originalité, un certain travail sur les personnages » (Sernine 5). Bref, il s'agit surtout ici de dénoncer cette attitude qui consiste à se vautrer dans un discours grandiloquent et à se satisfaire d'une perspective à vol d'oiseau. Si les chiffres traduisent un succès mirobolant, ils font en revanche écran à des circonstances qui méritent minimalement d'être discutées.

La visée mercantile de la littérature pour la jeunesse n'est plus à débattre et quoique plusieurs critiques se trouvent nombreuses à s'en désoler, aucune argumentation ne rivalise avec la perspective de Jack Zipes. Dans *Stick and Stones*, publié au tournant du présent siècle, ce spécialiste américain démontre en quoi les fictions destinées à un jeune lectorat remplissent invariablement une fonction implicite d'homogénéisation. Le profit étant d'abord et avant tout recherché, il s'agit de vendre des histoires qui ont le potentiel de plaire à une majorité. Faire la liste des « best-sellers », rafler des prix prestigieux ou être adapté au cinéma arrive en position de tête parmi les accomplissements escomptés. Aussi, pour séduire un maximum de lecteurs, les agents du milieu, c'est-à-dire les auteurs et les éditeurs, misent sur une expérience de lecture familière. Dans les mots de Zipes, « they invite them (les lecteurs) to repeat certain predictable and comforting experiences that they can easily and affordably buy into » (7). Il va sans dire que ce type de considération financière a un impact réel sur la manière dont est balisé le discours *sur* et *de* la marginalité.

Il ne faudrait d'ailleurs pas croire que la massification de la littérature pour la jeunesse n'est que le propre de l'univers anglo-saxon. Au Québec, la série *Aurélie Laflamme* d'India Desjardins a connu un énorme succès auprès des jeunes lectrices d'ici et d'ailleurs : « les huit tomes ont été vendus à plus de 2 millions d'exemplaires, au Québec et de l'autre côté de l'Atlantique » (Gladel, *Aurélie*). De plus, deux de ces fictions ont été adaptées au cinéma, soit *Le journal d'Aurélie Laflamme* en 2010 et *Aurélie Laflamme : les pieds sur terre* en 2015. À l'intérieur du corpus étendu colligé pour cet essai, l'œuvre romanesque de Biz, *La chute de Sparte*, a elle aussi connu une adaptation cinématographique. Le Québec n'est donc pas sans s'inscrire dans le mouvement de massification qu'a entraîné à sa suite le succès planétaire d'*Harry Potter*. Pour plusieurs auteurs, l'appât du gain est devenu aujourd'hui un incitatif majeur et si plusieurs tentent leur chance du côté jeunesse, c'est qu'il est possible (mais non pas facile) de vivre de sa plume dans cette niche qui a le

vent dans le voile — le vent correspondant ici aux nécessités structurelles du milieu de l'éducation, milieu notoire pour son attachement aux valeurs traditionnelles et à l'ordre social.

7.3 Un modèle narratif convenu

Ces deux facteurs, soit le destinataire et la visée commerciale, affectent la manière dont l'adulte met en scène la marginalité dans le roman pour adolescents. L'on a déjà discuté amplement dans le chapitre *Lire la marge* des conséquences de la domination du roman-miroir dans l'ensemble de la production pour adolescents. Outre l'homogénéité qui découle d'une fixation sur la proximité, l'on observe la domination du mélodrame. Même si la production destinée aux enfants et aux jeunes lecteurs n'est pas exempte d'aspects ludiques, les textes qui favorisent le rire au détriment des larmes se retrouvent davantage parmi les ouvrages de fictions que l'adulte produit à destination des très jeunes lecteurs, un argument qu'avance notamment Marie Fradette.

Cette littérature essentiellement amusante semble toutefois réservée, en majeure partie, aux préadolescents ou aux petits alors que les adolescents héritent souvent d'une littérature plus dure dans laquelle on aborde des thèmes sociaux tels que la maladie, la mort, la guerre, l'intimidation. *M'entendre sur l'asphalte* (Leméac) de Julie Bosman, *Dernier départ pour l'ailleurs* (Soulières) de Nadine Descheneaux, parus cet automne, en témoignent. Alain M. Bergeron a lui aussi opté il y a quelques années pour le ton sérieux et dramatique dans deux romans qu'il destinait aux plus grands, soit *L'initiation* et *C'était un 8 août* (Soulières), angle qu'il ne privilégie pas pour les enfants. Ainsi, accompagner, former, aider les adolescents à affronter les difficultés, à comprendre le monde par l'entremise de sujets graves ou sérieux, voilà les visées principales de cette littérature. (3)

Pourtant, tel que l'observe à juste titre cette dernière, l'humour n'a pas toujours été condamné à l'arrière-scène et se manifeste au contraire dans l'ensemble du récit *Le dernier des raisons* de Raymond Plante, ouvrage à l'origine du genre. Dans le corpus restreint, seul le récit de Fé se teinte d'une part de dérision. En fait, la tonalité de ce roman se rapproche de celle de *Miss Pissenlit* ; ce sont là deux styles d'écriture qui font en quelque sorte l'éloge d'une joyeuse dissonance. J'avais pour part ma part attribué la dominance du lugubre à la thématique choisie : la marginalité, racontée aux jeunes, commanderait une sobriété d'usage. On ne badine pas avec des sujets qui se traduisent dans la réalité de tous les jours

par une aliénation dont les blessures perdurent longtemps chez le sujet concerné. Or, je concède à présent qu'il puisse également s'agir d'une caractéristique commune aux romans pour adolescents, toutes thématiques confondues, une opinion que partage notamment Robert Soulières en entrevue ; l'éditeur d'énoncer : « On écrit moins de livres humoristiques pour les ados, et c'est dommage. L'humour, ça ne fait pas sérieux et ça ne gagne (plus) pas de prix littéraires. Il faut faire sombre... » (Soulières cité par Fradette 3).

Un survol historique des ouvrages sélectionnés pour le prix du *Gouverneur général* dans la catégorie *Littérature jeunesse – texte* donne raison à Soulières. En 2018, le récipiendaire, *Ferdinand F., 81 ans, chenille*, un récit de Mario Brassard, met en scène un vieil homme qui prend conscience d'avoir passé à côté de la vie. Parmi les finalistes, on retrouve *Un dernier songe avant le grand sommeil*, le touchant hommage de Jocelyn Boivert à Marianne Provost, une jeune Québécoise de 14 ans qui s'est enlevé la vie en 2016, *13 000 ans et des poussières* de Camille Bouchard et François Thisdale qui aborde la thématique de l'aide à mourir, et *Maman veut partir* de Jonathan Bécotte qui traite du désabusement d'un enfant devant l'éloignement de sa mère. Et le palmarès continue. En 2017, la première place revient à *L'importance de Mathilde Poisson* de Véronique Drouin, un roman fantastique où la mort personnifiée interrompt le suicide d'une jeune fille. En 2016, tandis que *Hare Krishna* est lauréat du prix, *FéMFé* se joint à la liste des autres finalistes dont *Camille*, un texte de Patrick Isabelle sur la violence domestique, *Quand hurle la nuit*, un roman fantaisiste de Mario Brassard qui aborde la question du racisme, et *Nouvelle-Orléans* de Camille Bouchard, un récit historico-gore sur une psychopathe américaine.

Soulières n'a vraisemblablement pas tort d'affirmer que le drame séduit davantage les critiques littéraires ; la question qui reste cependant à élucider est de savoir ce qu'il en va du lecteur — et à moins de se fier aux listes des meilleurs vendeurs fournies par les libraires, c'est là un questionnement difficile à poursuivre. En fait, le réel souci demeure le même : assurer une diversité susceptible d'offrir un éventail varié d'expériences de lecture. Et sur ce point, l'on notera que le roman socioréaliste, bien que dominant parmi les lauréats et finalistes, ne constitue pas l'unique genre : poésie, fantaisie et roman historique connaissent, quoique dans une moindre proportion, leur heure de gloire.

Ce qu'il faut retenir de cette incursion dans le territoire des prix littéraires, c'est la force de modélisation que ces structures institutionnalisées exercent sur le traitement des contenus des œuvres romanesques pour adolescents. Se mériter un tampon d'honneur équivaut à se voir assurer une place sur les rayons de pratiquement toutes les bibliothèques publiques. Au-delà de la réputation de l'auteur et de la maison d'édition se joue donc l'attrait d'un profit assuré. Si les histoires qui dépeignent des réalités sociales dramatiques et qui mettent en scène des jeunes sujets capables de s'élever au-dessus de circonstances malheureuses sont essentiellement celles qui passent le mieux auprès de ce type de filtres appréciatifs, l'on peut par conséquent inférer que les tentations sont grandes de s'en tenir au schéma attendu. D'où notamment, dans le cas qui nous préoccupe, la prévalence des récits des victimes, une tendance relevée par ailleurs par Thaler.

C'est si vrai qu'on préfère encore cantonner l'adolescent dans un rôle de victime. Ainsi dans ce type de romans, l'action coïncide fréquemment avec une crise souvent familiale autour de laquelle elle s'organise (aventure sentimentale de la mère, mort d'un parent ou d'un proche, maladie d'un proche) ou avec la prise de conscience d'une situation anormale, par exemple l'absence du père. Ce drame, vécu très intensément par le jeune héros ou la jeune héroïne, éclate en pleine adolescence. Cette confusion s'avère peut-être un procédé habile, mais il cache en fait une des plus vieilles recettes de la fiction romanesque : plonger un personnage dans un drame intime et observer ses réactions. (Thaler, « Visions », 14-5)

La même histoire se trouve donc à être recyclée à travers la production d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs. Daniel Debrassine observe notamment en regard de la production française contemporaine qu'il serait tentant

de penser que l'adolescent mis en scène dans les romans pour la jeunesse a connu une transformation radicale depuis les années soixante. Un examen attentif de ses avatars actuels conduit à nuancer ce constat : loin de proposer des héros radicalement différents, les romans d'aujourd'hui offrent surtout un environnement inédit à des personnages dont les valeurs et les préoccupations n'ont que peu changé. (« Roman » 10)

Cette fixité dans les personnages et les thématiques déployées auraient peut-être moins à voir avec le présent et davantage avec, comme le propose Debrassine, « une fonction du genre » (12). Écrire un roman-miroir ne se fait vraisemblablement pas sans observer une méthode. En fait, écrire une fiction pour adolescents, c'est un peu comme produire un film

pour le même public : la tâche vient avec un certain nombre de lieux communs qui paraissent difficiles à contourner. Du moins c'est là un argument qu'énonce Biz, l'auteur de *La chute de Sparte*, quand il considère la réalisation du film du même titre :

C'est un film de genre et il y a donc des codes à respecter. C'est comme quand tu fais un film policier, il doit y avoir des cadavres à un moment donné. Là, on s'est dit : on va faire un film de high school américain avec la belle fille, la grosse brute et le petit *nerd* qui a du mal à sortir de sa tête. On a voulu faire un film qui goûte bon pour les jeunes avec du football, des poursuites et de la bonne musique. Mais on a voulu que ce soit aussi nutritif donc on a inclus aussi de la poésie, de la mythologie et des questions sur des problèmes sociaux comme l'intimidation et l'homophobie en arrière-plan. (Biz, « Film », s.p.)

La créativité, telle que présentée ici par l'auteur, se limite essentiellement à l'acte de reproduction. Déjà, en 1986, Raymond Plante (*Le dernier des raisins*) proposait l'histoire clichée du *nerd* qui s'éprend de la belle fille populaire à l'école. Plus de quarante ans après la publication de roman-source, force est d'admettre que le modèle a toujours préséance. D'ailleurs, la réédition de l'œuvre de Raymond Plante, une rareté dans la production pour la jeunesse, met en relief la pérennité du modèle. Sur le site de la maison d'éditions Boréal, cette notice élogieuse — véritable hommage posthume — accompagne le descriptif de l'ouvrage.

Prototype du « roman miroir », *Le Dernier des raisins* n'allait pas tarder à servir de modèle à toute une floraison de romans pour les jeunes. L'extraordinaire qualité d'écriture que Raymond Plante y déploie n'est certainement pas étrangère à l'influence qu'il a exercée, et surtout peut-être le fait que, pour la première fois, l'adolescence y était traitée sans condescendance et sans aucun souci didactique, uniquement avec les moyens qu'offre la littérature pour comprendre le monde.

Lepage dit de Plante qu'il « reprend le flambeau, alors oublié, qu'avait allumé Paule Devaluy en 1958 en donnant la parole à l'adolescent et en le laissant exprimer librement ses angoisses, ses désirs, ses succès et ses défaites » (Lepage, *Histoire*, 301). Or, tel que cela a été abordé dans le chapitre *Lire la marge*, cette même fixation sur une focalisation susceptible de favoriser l'identification du lecteur n'est pas seulement problématique, mais pernicieuse, une opinion que défend notamment John Stephens :

Children are encouraged to situate themselves inside the text by identifying with a principal character and its construction and experience of the world. To put it bluntly, a mode of reading which locates the readers only within the text is disabling, and leaves readers susceptible to gross forms of intellectual manipulation. (4)

Si l'on ajoute à ce premier aspect des textes celui de la vraisemblance, c'est-à-dire la volonté de présenter au jeune lecteur *la vraie vie*, l'on comprend en quoi ils offrent « un modèle de lecture défectueux¹¹⁵ » (4). La volonté de proximité est responsable du fait que le personnage de l'adolescent apparaît résolument « englué dans la standardisation », une opinion que défendent notamment Thaler et Jean-Bart (156). Leur enquête les amène à conclure que tous les adolescents fictifs (filles et garçons) des romans que l'adulte écrit à destination des jeunes lecteurs de 12 à 18 ans

semblent coulés dans le même moule. (...) Ils sont, les uns et les autres, les incarnations successives du même adolescent moyen, d'un même type d'antihéros, avec les mêmes angoisses, les mêmes imperfections, la même image dévalorisée de soi, le même complexe de la chenille. Le héros de ces fictions romanesques est ainsi devenu un des personnages les plus stéréotypés qu'ait produits la littérature. (157)

Manipulation, homogénéisation, standardisation des points de vue : sous l'emprise de ces trois forces, la diversité a bien peu de chance.

7.4 Publier la diversité : « Et alors ? »

En regard de la représentation de la diversité, l'on note dans l'ensemble des romans étudiés une tendance à présenter des histoires qui se ressemblent. L'on rappellera ici qu'une majorité de ces récits se trame autour d'un événement qui marque l'exclusion. Quand un personnage marginal est mis en scène, il entraîne généralement avec lui le récit de sa chute hors du centre. Ce type de réitération correspond à ce que l'écrivaine nigériane Chimamanda Ngozi Adichie nomme « histoire unique » : comme les stéréotypes, ces histoires ne sont pas nécessairement fausses, mais incomplètes — elles « font de l'histoire unique la seule histoire » (12:46)¹¹⁶. Dans le cadre de cette enquête, la fixation sur le drame de la non-conformité du personnage marginalisé constitue la véritable sclérose dont souffre

¹¹⁵ Ma traduction.

¹¹⁶ Ce folio correspond à l'indication temporelle inscrite dans la transcription française.

la production. La différence connaît une seule configuration, et c'est celle qui touche aux méandres des incompris.

L'on a déjà souligné avoir choisi le récit de Fé en raison du fait qu'il offrait une alternative rafraîchissante à l'habituel traitement narratif de l'homosexualité dans les romans pour adolescents. Les romans LGBT+, écrit Dufresne, traitent essentiellement de la

découverte par l'adolescent de son homosexualité, mais également de tout ce qui peut potentiellement accompagner cette découverte. Ainsi, peu importe le cheminement personnel et le milieu dans lequel évolue le personnage principal, il vivra de l'intimidation, du rejet, du dénigrement, de l'isolement et de la violence homophobe, tant verbale que physique. Puisque ces comportements existent, il est justifié d'en parler, mais il est surprenant de retrouver toutes ces situations dans une même histoire. (Dufresne 18)

En 2018, l'auteur Samuel Champagne partageait en entrevue le défi que représente la représentativité dans une fiction pour la jeunesse.

Notre problème, en littérature québécoise, est qu'on a souvent les mêmes sujets et une manière semblable de les aborder. Un personnage gai sera toujours le même. Aucun personnage principal n'est noir ou n'a de la difficulté à l'école. On n'est pas intersectionnels : un sujet prend toute la place, et je ne suis pas mieux que la masse. (Champagne, « Romans », s.p.)

Le jeune auteur s'en prend à l'autorité même de la thématique. Le besoin d'instruire, de faire de ces personnages des vitrines ou des porte-paroles dépasse le désir de fabriquer une histoire originale. Ce besoin chez les auteurs va au-delà de la réitération des mêmes trajectoires narratives et impose aux textes de commentaires informatifs souvent bien mal camouflés :

il n'est pas rare de lire, dans la bouche d'une enseignante bien attentionnée ou dans celle d'un ami réconfortant, des phrases telles que : « Savais-tu que 40 % des jeunes qui se suicident le font parce qu'ils n'acceptent pas leur orientation sexuelle ? » ou « aux États-Unis, quatre étudiants homosexuels sur cinq disent avoir été agressés verbalement en raison de leur orientation sexuelle » ou encore « les homophobes sont souvent des homosexuels qui s'ignorent ». Ce sujet étant encore relativement tabou, on comprend bien l'envie d'informer

les lecteurs, mais ce ton « éducatif » vient parfois enlever de la vraisemblance aux personnages et aux dialogues. (18)

Le risque avec ce type de cristallisation est d'imposer une vision unique. Ce danger s'explique en raison du fait que la notion de pouvoir est intrinsèquement liée à celle d'« histoire unique », un argument que soutient notamment Adichie.

Il est impossible de parler de l'histoire unique sans évoquer le pouvoir. Il y a un mot, un mot en Igbo, qui me vient en tête chaque fois que je pense aux structures au pouvoir dans le monde, et c'est « nkali ». C'est un substantif qui se traduit à peu près en « être plus grand qu'un autre ». Tout comme nos univers économiques et politiques, les histoires aussi sont définies par le principe de « nkali ». Comment elles sont narrées, qui les raconte, le moment où elles sont racontées, combien on en raconte, tout cela dépend vraiment du pouvoir. (*Transcription française 9:26*)

Manifestement, le véritable nœud du problème dans les circonstances qui nous préoccupent, soit la marginalité sexuelle dans le roman pour adolescents — et par osmose, la marginalité sous toutes ces variations — se fossilise dans la justification. C'est là un point de vue qu'émet notamment l'éditeur Christian Bruel à l'égard de la question de l'homosexualité lorsqu'il partage en entrevue qu'il « y a un travail de persuasion, un militantisme culturel au sens large à appliquer dans ce champ culturel. Les éditeurs doivent passer commande sur le thème du « Et alors ? » et non du « Pourquoi pas » (Bruel cité par Chaimbault 12).

Il y plus de 20 ans, Esposito concluait une étude sur la représentation des minorités sexuelles dans littérature québécoise pour la jeunesse en ces termes peu glorieux :

Malgré le discours social qui se dit plus ouvert aux homosexualités et malgré la marque de nombreux auteurs et auteures gais et lesbiennes, la littérature jeunesse québécoise a encore un gros problème quant à la représentation de l'homosexualité. De par son caractère formateur, la littérature devrait présenter, avec réalisme et justesse, des images qui aident les jeunes dans leur développement personnel et social. Un jeune homosexuel québécois trouvera peu de réponses à ses questions dans la littérature québécoise. Une jeune lesbienne s'y sentira presque complètement étrangère. Et la majorité hétérosexuelle continuera de véhiculer des stéréotypes, n'aidant pas à la création d'un tissu social plus sain et respectueux des individus qui le composent. (Esposito 54)

Impossible de faire fi de la prémisse normative sur laquelle s'érige la synthèse de ce chercheur : la littérature LGBT+ pour la jeunesse non seulement *peut*, mais *doit* faire quelque chose pour en finir avec l'intolérance. Si l'on se retrouve constamment avec le même scénario, c'est parce qu'à la base, il n'est jamais question d'écrire pour écrire. Les auteurs se voient contraints de répondre à des attentes et de fournir une justification éthique susceptible de rendre valable la mise en récit de tout sujet fictif non hétérosexuel. C'est donc sur la base de cette obligation à introduire une histoire susceptible de présenter un gain éducatif, moral, que l'on crée des « livres — prétextes », une expression de Thierry Magnier (Magnier cité par Chaimbault 12).

Étrangement, les plus jeunes lecteurs auraient droit à une représentation plus positive de l'homosexualité, un argument qu'avance Dufresne et qui confirme mes intuitions. En effet, l'auteur

note un changement de ton selon qu'on s'adresse aux lecteurs adolescents ou aux plus jeunes. Le tableau brossé est toujours plus positif lorsqu'on s'adresse à ces derniers. Les auteurs semblent alors occulter le côté plus difficile que constitue la confrontation avec les préjugés et l'étroitesse d'esprit de certains. (19)

Il s'agit là d'une distinction qui interroge : qu'est-ce qui, dans notre vision de l'adolescent, autorise l'idée qu'il faille lui partager systématiquement la part obscure de toute problématique humaine ? Est-ce que le reste de la littérature pour la jeunesse aurait échappé au modèle de mise dans la production pour adolescents ?

Dans son essai sur l'image de l'autre, Pouliot mentionne la publication gouvernementale de 1985 sur les stéréotypes discriminatoires dans le matériel didactique (*Grille d'analyse*). Dans cet édit, le « Bureau d'approbation du matériel didactique exige que non seulement la moitié des personnages soient féminins, mais également que le quart des personnages appartiennent à une minorité visible ou handicapée » (Pouliot, *Image*, 152). Pouliot considère que cette norme « a eu pour effet d'éliminer des manuels d'enseignement les stéréotypes plus ou moins négatifs et, conséquemment, de ne dévaluer personne eu égard à ses caractéristiques ethniques, sans pour autant introduire des personnages migrants ayant une épaisseur psychologique vraisemblable » (152). Par effet de ricochet, la production littéraire s'en serait trouvée affectée. La diversité, « sans être évacuée de la production

fictionnelle », serait déployée que pour répondre à « des standards éditoriaux quantitatifs de style rectitude politique » (151). Si plus d'un quart de siècle sépare la production littéraire étudiée de celle sondée par Pouliot, force est d'admettre qu'en regard de la marginalité ethnique, les observations relevées me conduisent à un constat similaire.

Les personnages secondaires marginalisés sont généralement décrits de façon énumérative à partir de « caractéristiques socioculturelles homogènes » (151). Dans le cas de *Chaman*, le texte prévoit deux variations : à l'autochtone traditionnel s'oppose celui qui serait assimilé à la culture blanche. Les personnages de Louis (50), de la sœur (72), du père (88) et de la mère de Jeffrey (89) appartiennent à cette dernière catégorie tandis que Coyote et Ben, le grand-père de Jeffrey, représentent l'autre groupe. L'ennemi de Jeffrey a « une tresse noire [qui] lui descend jusqu'aux omoplates. Il a les pommettes hautes, le nez fin » (8) — des traits qui sont dans l'ensemble récupérés pour décrire la mère (86) et la sœur de Jeffrey (72). L'aïeul, pour sa part,

a tout d'un chaman de contes pour enfants : la peau burinée et le nez en bec d'aigle, les cheveux blancs nattés en deux longues tresses, de chaque côté de son visage, un châle tissé couvrant ses épaules voûtées... Même son expression raisonnable ressemble à celle qu'on imaginerait chez un valeureux chef de village amérindien. Toutefois, le vieux Ben n'est le chef de rien du tout ; depuis qu'il a pris sa retraite, il a quitté sa réserve natale et habite chez sa fille, non loin du centre-ville de Montréal. (47)

Quoique le récit se termine sur la leçon voulant qu'il soit possible d'harmoniser « ordinaire » et croyances ancestrales, le texte échoue à proposer un portrait qui surpasse cette binarité. Ce roman « archétypise » la relation entre les cultures autochtones et non autochtones et favorise de surcroît une homogénéisation de la différence, laquelle annule toute intention respectueuse à l'égard des croyances et de la spiritualité autochtones. Les récits de Wapush et Maïna évitent ce type de dyade en raison de leur cadre temporelle : le référent historique ne pose pas le problème de la colonisation. Les descriptions des personnages offrent par ailleurs une variation qui n'a rien des descriptions élémentaires que l'on retrouve dans *Chaman*.

À vrai dire, les portraits que font les textes des personnages marginalisés évitent en général les représentations trop clichées. Dans les circonstances où un personnage représentatif

d'une minorité est dépeint d'une manière stéréotypée, le texte, quasiment systématique, reconnaît l'emprunt. Par exemple dans *Recrue*, Thomas, le protagoniste gai, se trouve à être un danseur de ballet. Au moment où il prend conscience de son orientation sexuelle, le narrateur hétérodiégétique offre cette incursion dans l'esprit du personnage :

À nouveau, Thomas fixe le plafond. Il est blanc. À une certaine époque, il voulait le peindre en mauve — il avait vu ça dans un magazine —, mais sa mère avait refusé. Il ne peut empêcher le demi-sourire de dérision qui monte à ses lèvres. Des petits signes comme ça auraient dû lui faire admettre bien avant qu'il est homosexuel, même si, bon, une couleur de plafond ne veut pas dire grand-chose. En plus, il danse ! « Quel cliché », se dit Thomas avec un petit rire qui meurt bien vite dans sa gorge. (*Recrue* 94)

L'on identifie ici la stratégie didactique qui consiste à dénoncer un stéréotype tout en admettant qu'il soit possible d'en retrouver des variations. Le même texte rétablit de surcroît un certain équilibre avec le personnage du petit ami de ce dernier. Maxence, quoique nouvellement arrivé à l'école, a déjà trouvé sa place au sein des garçons de l'équipe de soccer ; sportif, social, entouré de filles (19), il offre en quelque sorte un contre-exemple à celui de Thomas.

En revanche, il est vrai que la marginalité présente un terreau fertile pour les stéréotypes inversés. Dans le désir d'éviter un cliché, le risque est grand d'en présenter l'antithèse. Par exemple, à l'évidence, Amélie Dumoulin (FMF) a voulu proposer un personnage gai qui ne soit ni tourmenté ni aliéné par son identité/orientation sexuelle. Sans reprocher la trop grande joie de vivre de la « rosamoureuse » dodue et sans complexe, le texte laisse percevoir le désir d'offrir un contre-modèle à celui du sujet fictif ostracisé par son orientation/identité sexuelle. La distance avec la figure typique de l'adolescent LGBT+, même dans son excès de naïveté, ne se vaut pas moins un motif de réjouissance.

La plupart des protagonistes marginaux colligés pour cette enquête prennent existence à travers une « approche psychologisante » ; le texte mise sur un ensemble de « mécanismes d'adaptation » communément liés à des « problèmes d'intégration, d'identification ou d'insertion sociale », une stratégie fictionnelle que Pouliot identifie comme dominante à la fin des années quatre-vingt (152). Cette centralisation sur le conflit d'intégration rappelle la thèse que développe John Stephens dans son essai sur la diversité culturelle dans la

littérature pour la jeunesse. Le script dominant dans les fictions à thématique marginale identifié par l'auteur consiste en une structure diégétique comprenant quatre phases : « un conflit, une réflexion personnelle, une action créative et une intégration sociale »¹¹⁷ (« Schemas » 22). Pour démontrer cet argument, l'auteur prend en exemple *Old Magic*, un roman pour les jeunes écrit par l'Australien Allan Baillie et illustré par Di Wu.

Multiculturalism, in conjunction with the dominant theme of children's books, that of personal identity development, has been concerned with ways whereby social conjunction and communalism replace conflict and overcome difference to bring about multicultural awareness and agency. In other words, a book such as *Old Magic* conforms to a particular narrative script. Readers may sympathize with Omar, but the script (...) invokes a cultural and cognitive stereotype about identity that indicates Omar is in the wrong in embracing shallow post-modern culture at the cost of his cultural heritage. Baillie has used a script here that is very common in picture books, and its very sterotypy is quite powerful in affirming an outcome that embraces cultural diversity. (« Schemas » 22)

Si à l'intérieur des corpus l'on constate la récurrence de ce script, l'on voit mal comment il est possible d'en inférer un éloge de la diversité. Comme le souligne éventuellement Stephen, ce scénario repose sur la prémisse que la différence naturalise le conflit (24). D'où l'éternel recours du personnage marginalisé à des stratégies d'adaptation. En somme, une perspective qui favorise une seule conceptualisation de l'hors-norme ou de l'a-normalité.

Emer O'Sullivan et Andrea Immel soutiennent que dans le contexte d'une œuvre de littérature pour la jeunesse, pour qu'une figure de différence ou de similarité soit considérée comme appropriée, elle doit préalablement passer par trois cribles : les valeurs de l'auteur, la visée de l'œuvre, et les priorités des lecteurs adultes — qui ne sont rien de moins que les gardiens de la société (1). Ne pas assurer la convergence de ces trois pôles place l'œuvre à risque de réprobation. Dans cette lecture, cette convergence impérative peut être tenue responsable du fait que Mikael décide de ne pas retourner à l'Ashram et de poursuivre son périple en Inde. C'est aussi pour cette raison que Fé, malgré son amour pour Félix, demeure attirée par Yan — selon qu'on y voit l'illustration d'une identité fluide ou une volonté de garder l'héroïne dans une zone où son attirance n'est que le produit d'une phase

¹¹⁷ Je traduis.

exploratrice. Dans le même ordre d'idées, Mona ne pourrait être *vraiment* raciste, et Jon, parce qu'il est noir, doit être autrement parfait, tout comme le copain de Manouane (*Miss Pissenlit*), Sankara. On retrouve d'ailleurs la même logique chez Wapush : rien ne détonne chez ce personnage autochtone. Pas une seule fois au cours du récit ne pose-t-il un geste dont il pourrait avoir honte. Son comportement, tout comme ses pensées, est d'une droiture sans faille. Des adolescents marginaux certes, mais d'une marginalité modelée selon les paramètres d'un produit littéraire inventé à dessein de plaire certes, mais avant tout d'instruire et de modeler.

7.5 Des romans prétextes

La mise en scène de la diversité dans le roman pour adolescents s'élabore à l'intérieur d'un certain nombre de balises qui déterminent à la fois ce qui est dit et la manière dont on le dit. Les romans pour adolescents à thématique marginale sont des romans prétextes. L'intention qui les fait naître s'impose à la lecture, refuse obstinément d'occuper l'arrière-scène. Si la place de la biographie de l'auteur n'entre pas ici en jeu, celle de l'histoire en revanche se fait difficilement oublier, car différents contextes historiques génèrent différentes préoccupations morales et éducatrices dont l'auteur est l'incarnation. Aussi, quoique l'interprétation ne soit pas contrainte par ce que ce dernier a voulu dire (le lecteur a le dernier mot), il reste impossible d'en faire abstraction : il s'agit évidemment non pas d'une « intention latente », mais bien « manifeste » (Compagnon 52). À noter que cette perspective ne nie pas que la littérature, comme le rappelle Antoine Compagnon, « constitue une communication *in absentia* : contrairement à ce qui a lieu dans la communication ordinaire, l'auteur n'est pas là pour préciser ce qu'il a voulu dire » (2). L'idée n'est vraisemblablement pas de chercher à savoir ce qu'Amélie Dumoulin ou Michel Noël ont voulu dire, mais bien d'être incapable d'ignorer ce que le texte explicitement laisse percevoir de leurs intentions à l'œuvre. L'on aura compris, l'auteur dont il est ici question se résume à un auteur « textuellement manifesté uniquement » (Eco, *Fabula*, 75) ; un auteur non pas empirique, ni même désiré par le lecteur, mais un « auteur modèle » (76) ou « impliqué » (Compagnon 4). Le profil psychologique, civil ou biographique de l'individu qui a créé le texte n'entre pas en compte dans ce qui entre ici en cause. Par voie de conséquence, l'intention à l'œuvre dans les romans pour adolescents

relève d'une « intention en acte » : elle « ne préexiste pas au texte » ni ne « coexiste à côté de lui » (52).

Ce qui nous amène à ce passage d'un essai d'Augusto Ponzio sur l'altérité de l'écriture littéraire. Partant de la notion de dialogue chère à Bakhtine, l'auteur enchaîne :

L'écriture dit l'indicible, dit et tait l'indicible. L'altérité de l'écriture ne demande pas écoute, ne demande pas audience, parce qu'elle ne se propose pas d'informer, de persuader, d'éduquer, de sensibiliser. Elle se donne dans le taire, se donne aux yeux, mais dans le silence de la lecture, et elle n'a rien à dévoiler ; néanmoins elle dit, et par surcroît elle est inquiétante et attrayante à la façon du visage qui se tait. (121)

Or, l'écriture pour adolescents demande « audience » et « propose » toutes ces choses. Les corpus rassemblent des textes construits autour d'un message explicite ; ce message constitue le prétexte à leur création. S'ensuit une série de contraintes responsables d'une homogénéisation des contenants (et par voie de conséquence de l'adolescent, en tant que lecteur implicite) et des contenus (donc de l'adolescent fictif).

CONCLUSION

La littérature pour la jeunesse a pour but de transmettre aux jeunes lecteurs les normes de la société dans laquelle ils vivent ; d'où l'inévitabilité du traitement du même et de l'autre. Parce qu'elle favorise une idée de la tolérance héritée des *Lumières*, elle valorise le même, et ce jusque dans une certaine différence (O'Sullivan and Immel 1). À l'intérieur des romans étudiés, la marginalité fictive est généralement présentée comme un excentrement temporaire, subi et destructeur. Sous des prétextes commerciaux, ou par crainte d'encourager un comportement hors norme, on recycle éperdument les mêmes récits, les mêmes personnages caucasiens, les mêmes valeurs humanistes et chrétiennes.

Comme le soulignent Thaler et Bart, confondre la narration autodiégétique caractéristique des romans pour la jeunesse à un acte consistant à donner la parole aux adolescents, c'est perdre de vue l'adulte ventriloque (33). Ce jeu se dédouble lorsqu'il s'agit d'un jeune narrateur représentant une minorité. Aussi, la diversité qui se déploie dans les romans étudiés correspond à « marginalité autorisée », un concept de Trinh T. Minh-ha qui renvoie à l'idée que la « production de la différence peut être supervisée, donc récupérée, neutralisée et dépolitisée »¹¹⁸ (Minh-ha 51–52).

L'ensemble des observations relevées contredisent le présumé éclectisme de la production et donne raison à la lecture que propose Simon Harel en regard de la notion de diversité.

Mais n'a-t-on pas compris que la diversité s'avère un leurre qui renoue avec la vieille image coloniale de la ressemblance et de la mimicry (selon l'expression d'Homi Bhabha)? L'affirmation de la diversité se veut elle aussi un lieu commun de la gouvernance interculturelle. Être divers, cela n'a de sens que pour un sujet majoritaire. La diversité revêt une signification prescrite dans un espace de sens normé. Le discours idéologique de la diversité est un artifice comptable qui accumule ces micromémoires culturelles pour mieux postuler le principe d'une hégémonie identitaire. Selon ce discours, la création d'une histoire pluraliste serait le gage de la tolérance, de l'ouverture à autrui. Cependant, force est de constater que cette prétention à la diversité est légèrement hypocrite, dans la mesure où elle repose sur un discours unificateur et globalisant qui n'ose pas dire son nom. (Harel, *Passages*, 230)

¹¹⁸ Il s'agit ici d'une traduction libre.

Si ce type de discours faussement unificateur se dépose dans l'épaisseur sémantique de la littérature québécoise contemporaine, il se tient à la surface des textes de la littérature pour adolescents — une observation qui vient confirmer l'hypothèse que ces artefacts constituent des objets de première main pour comprendre la société de laquelle ils émergent. Cette hégémonie identitaire dans les romans étudiés revêt la forme d'un être fictif en quête d'une ontologie qui lui échappe. L'on a débuté cette enquête avec l'espoir de trouver des figures. Celle qui a émergé rejoint celle identifiée par Benoît Virole dans le roman français pour adolescents. Il s'agit de

l'adolescent mis devant l'obligation de *l'invention de soi*. Au-delà de la nostalgie — remarquablement présente dans nombre de ces romans — d'un père absent, parti ou inexistant, au-delà des formes conventionnées des initiations aux jeux de l'amour et aux révoltes individuantes, la figure majeure de l'adolescent contemporain est celle d'un sujet aux prises avec l'absurdité du monde, et qui doit, sans modèle ni guide institué, inventer sa propre trajectoire. (31)

C'est là une lecture qui rejoint celle de Dominique Demers :

Depuis qu'elle existe, la littérature jeunesse a toujours reflété l'image qu'on se faisait de l'enfance, explique l'auteur. Il y a eu l'époque de l'enfant un peu sauvage qu'il fallait dresser, puis celle de l'enfant angélique, blond et bouclé. On en est maintenant à ce que j'appelle l'enfant survivant : l'enfant adulte qui, entouré d'adultes enfants, doit avancer, tout seul, dans un monde qui ressemble à un champ de mines. (Demers, « Dansent », s.p.)

Certains voudront voir dans ces représentations une volonté de miroiter ce que vivent ou ressentent les « vrais » jeunes qui constituent l'actuelle population adolescente. Dans la lecture qu'en fait Dupont, ces derniers apparaîtraient plus que jamais « fragilisés par de multiples incertitudes » (34). Les marginaux étudiés portent essentiellement ce même message : l'on est tous semblable dans notre fragilité, nos incertitudes, nos désirs et nos manques. Étrangement, cette cristallisation fait écho à la position de Parazelli en regard de la fonction de la marginalité :

Les historiens nous ont montré que l'existence des marges sociales permet à une société d'instituer les balises morales de la normativité en régulant le sens des projets identitaires. Actuellement, cette régulation semble s'exercer en imposant aux individus l'idéologie de

l'autoréalisation de soi. Cette idéologie individualiste exige de plus en plus des jeunes comme des adultes de ne compter que sur eux-mêmes pour trouver un sens à leur vie et à leur mort. (Parazelli 69)

Les jeunes marginaux qui peuplent l'univers fictif que forme notre ensemble textuel demeurent d'abord et avant tout des êtres en quête de vérités, soit la leur et celle de la vie dans son essence. Les dénouements où ils s'effacent réitèrent la même image, celle d'une silhouette accostée à la balustrade d'une terrasse ou restée à quai, les yeux fixés sur un horizon incertain. Dans ces paysages de brumes s'éteint la différence.

Lorsqu'il entreprend d'écrire pour un destinataire en devenir, l'adulte produit invariablement une littérature réconfort — le réconfort recherché étant celui de l'adulte, et non pas du lecteur ciblé. Les œuvres fictives qu'il soumet aux jeunes lecteurs se trouvent à revêtir la fonction d'appareil ou d'outil d'inculturation. Dans la perspective de bell hooks, « [m]ost children are amazing critical thinkers before we silence them » (Yancy and hooks) ; l'on ne peut qu'imaginer ce qu'il adviendrait de la production contemporaine pour adolescents si la même perspective dominait dans les milieux de l'éducation, milieux auxquels est asservie la sphère de l'édition.

Au demeurant, en dépit de l'irrécusable volonté de transmission qui traverse ces romans, rien ne garantit que la visée atteigne sa cible. Le lecteur adolescent n'est pas qu'une conscience poreuse disposée à se soumettre gentiment à quelconque précepte que l'adulte lui propose. En ce sens, il n'est pas différent du lecteur adulte : il prend ce qui lui plaît et laisse tomber le reste. Et faut-il rappeler que, dans les faits, les adolescents d'hier et d'aujourd'hui ne se sont jamais privés d'aller lire ce qui ne leur était pas d'entrée de jeu destiné. Les romans pour adolescents du Québec se trouvent tout aussi susceptibles de plaire à un public plus jeune que celui ciblé. Que lisent les adolescents québécois d'aujourd'hui ? Où va leur préférence ? Répondre à ces questions nécessite d'investir le champ des études sociales, les sondages en éducation ou ceux effectués par les maisons d'édition, une tâche que je laisse à d'autres le soin d'entreprendre, la visée se limitant dans le cadre de cet essai à ce que les textes étudiés autorisent à inférer. Aussi suffit-il ici d'insister sur la part d'autonomie qui revient au lecteur ; un argument défendu notamment par Rudd en réponse à Karine Lesnik-Oberstein, directrice du *Graduate Center for International Research in Childhood : Literature, Culture, Media* (CIRCL) :

"Children's literature can never escape the didactic impulse (1994:38) neither can the didactic impulse escape this hybrid relation, the excess and play of the signifier, such that an entertaining surplus is ever present". So, without wishing to diminish the importance of the works that speak about how the child is constructed—or 'implied'—in its literature it would be a mistake to see them as the whole story: they miss, precisely, half of it, in neglecting the constructive powers of the child (24).

La position de Lesnik-Oberstein en regard de l'« agency » des jeunes lecteurs s'est largement modifié et rejoint à bien des égards celle de Rudd (voir notamment Lesnik-Oberstein *Voice*). Il convient en outre d'ajouter ici que si l'acte de lecture de l'adolescent n'est pas différent de l'acte de lecture de l'adulte, alors force est d'admettre que, ne s'agissant pas d'un acte de communication, le « lecteur réel » se retrouve, comme le défend notamment Gervais,

laissé plus ou moins à lui-même, ce qui lui donne une liberté totale, qui se situe au-delà des limites prescrites pour l'établissement d'une communication réussie. Le lecteur fait ce qu'il veut du message. Ce n'est pas une conversation, où il lui faut à tout prix suivre le déroulement de la parole de l'autre ; ce n'est pas un discours où, quoiqu'il arrive, le son continue d'être transmis. Le lecteur fait ce qu'il veut avec ce qu'il a à sa disposition. Il peut ne pas lire, mal interpréter, comprendre ce qu'il veut, aller à l'encontre des intentions autoriales, relire, analyser, déconstruire, etc. (« Tensions » 108)

S'il y a des romans pour adolescents, c'est parce que l'adulte est convaincu que ces derniers doivent lire *certain*s types de textes, écrits d'une *certain*e manière, présentant *certain*s types de contenu, dans le but de favoriser la rétention de *certain*es valeurs. Or, ce vœu de transmission n'est effectif que si l'on conçoit la lecture et la littérature comme un acte de communication — ce qu'elle n'est pas. D'où l'argument que toute intention didactique explicite soit vouée à faire chou blanc. Autrement dit, « à trop prendre en considération le lecteur », on le perd (Thaler et Jean-Bart 20). Dans la perspective de Bettelheim, les contes de fées ont plus de chance de toucher l'inconscient que les productions modernes : dans sa forme actuelle, le roman pour adolescents parvient difficilement à présenter des univers fictifs susceptibles de favoriser une lecture *altérisante* (voir ici le nomadisme lectural de Thérien).

L'autonomie des adolescents d'aujourd'hui n'est pas de la même nature que celle qu'ont connue les adolescents avant eux. La logique de risque à l'œuvre dans pratiquement toutes les sphères de notre société contemporaine se retrouve en grande partie responsable du resserrement des adultes autour des enfants — et ce de la petite enfance jusqu'à la fin de l'adolescence. Cette crispation transparait dans le type de récits qu'on leur propose. Or, contrastant cet encadrement de plus en plus contraignant, les développements qu'ont récemment connus les technologies de la communication ont propulsé ces mêmes jeunes dans un environnement virtuel complètement éclaté où ils sont, depuis l'enfance, exposés à une abondance d'informations qui couvrent pratiquement tous les sujets susceptibles d'être explorés — dans une variété de perspectives et de tonalités qui s'échelonnent entre la grossière indécence à des raisonnements finement argumentés. Et quoiqu'on en pense, l'ironie n'échappe nullement aux jeunes en question.

Depuis son origine, l'adolescence est coïncée dans une vocation édificatrice et une visée de contrôle. Dans les mots de Parazelli, l'unique « fonction socio-politique de cette période d'entre-deux de la jeunesse résidait dans la sauvegarde de l'avenir de la communauté et de sa cohésion normative » (61). Sans surprise, les romans qu'on destine aux 12-18 ans portent encore aujourd'hui les traces indélébiles du passé que traîne dans ses chaînes la notion. Une modification des balises du genre exige par conséquent une rupture avec la conceptualisation dominante. En ce sens, les romans du corpus restreint démontrent une volonté de briser avec le modèle, de s'éloigner des sentiers tracés pour oser arpenter de nouvelles manières d'imaginer. Par ailleurs, les alternatives ne manquent pas. L'on peut se demander notamment ce qu'il en irait du roman pour adolescent si la perspective adoptée par la majorité était celle de Cuin. On rappellera que dans sa conception

l'action du jeune adolescent est, dans son essence, à peine différente de celle de l'adulte. Plutôt que de voir ce jeune comme un individu « inachevé » soumis à des pulsions désordonnées ou encore aliéné par des émotions collectives irrationnelles (ce qu'il est aussi, sans doute, mais pas nécessairement plus qu'un adulte en situation d'incertitude ou d'apprentissage...), on a choisi de le considérer comme un acteur véritable, comme un sujet conscient de ce qu'il désire et de ce qu'il fait, comme un acteur sinon raisonnable du moins rationnel. On peut en effet refuser de partager une conception de l'adolescence comme une période de « crise » psychologique ou physiologique (Parsons, 1995) et préférer y voir une phase *normale* du cycle de vie, dont les conduites sont, pour l'essentiel, explicables par la

situation sociale vécue par les intéressés. Bref, on peut prendre ces acteurs sociaux que sont les adolescents au sérieux : ils sont des acteurs comme les autres, confrontés à des dilemmes qui sont ceux des adultes, mais face auxquels ils sont tout simplement — et pour cause — moins expérimentés, moins bien préparés et moins bien pourvus en ressources diverses. (79)

Le jour où ce type de construction de l'adolescence remplacera celle qui modèle le marché, voleront alors peut-être en éclat les dernières balises, gardiennes d'une contraignante homogénéité.

Tel qu'annoncé en introduction, ce travail ne se veut pas une anthologie. J'ai laissé en cours de route de nombreux chemins non élagués. Il reste encore à poursuivre ces marginalisés qui peuplent les œuvres qui s'éloignent des balises du roman social. Qui sont les vrais monstres, les créatures viles qui hantent les confins déchirés par des puissances antagonistes, les galaxies d'outre-monde, les contrées étrangères ? Le territoire que constituent les œuvres destinées à de plus jeunes lecteurs s'avère à cet égard d'une richesse insoupçonnée. Je ne peux d'ailleurs m'empêcher de risquer l'hypothèse que le conformiste est moins rampant dans la production que l'on destine aux 0-10 ans que dans celle que l'on écrit pour les adolescents. La notion d'enfance aurait peut-être déjà connu, avant celle de l'adolescence, un ou deux remodelages de fond. Il y a aussi cette velléité, en partie inspirée par l'essai de Chouinard, en partie découlant de mon excentrement spatial et linguistique, d'une étude comparée qui comprendrait un ensemble de textes canadiens — anglais et français. Enfin, l'ouvrage historique de Lepage est à poursuivre, et une étude longitudinale couvrant ce début de troisième millénaire a tout pour plaire à un historien fêru d'imaginaire.

Et pour ce qui est d'un plaidoyer en regard d'une diversification éclatée, Yves Citton fournit un argument fort convaincant lorsqu'il compare la lecture à « l'expérience d'une cabine d'essayage » :

On pourrait en ce sens représenter le comportement du lecteur de romans (comparable en ceci à celui du spectateur de théâtre ou de cinéma) comme consistant à enfileur successivement le rôle (le masque, le costume) de différents personnages, à se sentir plus ou moins à l'aise ou à l'étroit dans chacun d'eux, jusqu'à désirer peut-être s'approprier tel accoutrement qui lui conviendrait particulièrement bien (dans lequel il se reconnaîtrait). (Citton 157)

L'adolescence correspond à cette période où la pyramide des possibles atteint des proportions majestueuses. Dans ces circonstances, « concevoir l'expérience littéraire comme une occasion de redescription de soi » (Citton 163), une occasion de découvertes, et d'ébranlement des convictions, relève d'une approche judicieuse. Aujourd'hui plus que jamais, « c'est bien aux frontières entre les identités, entre les vocabulaires, entre les cultures, les croyances et les systèmes de valeurs que travaille la littérature » (163). Mais pour que puisse opérer la magie, encore faut-il que l'auteur soit libre de faire confiance à son lecteur.

Bibliographie

Corpus d'œuvres littéraires

Corpus restreint

Dumoulin, Amélie. *FéMFé*. Québec Amérique, coll. « Titan + », 2015.

Gilbert, François. *Hare Krishna*. Leméac, coll. « Jeunesse », 2016.

Hébert, Marie-Francine. *Le ciel tombe à côté*. Québec Amérique, coll. « Titan + », 2013.

Isabelle, Patrick. *Eux*. Leméac, coll. « Jeunesse », 2014.

---, *Nous*. Leméac, coll. « Jeunesse », 2016.

---, *Lui*. Leméac, coll. « Jeunesse », 2017.

Noël, Michel. *À la recherche du bout du monde*. Hurtubise, 2012.

Corpus étendu

Barbeau-Lavalette, Anaïs. *Je voudrais qu'on m'efface*. Bibliothèque québécoise, 2012.

Biz. *La chute de Sparte*. Leméac, coll. « Ado », 2011.

Bouchard, Camille et Carl Pelletier. *Le coup de la girafe*. Soulières, coll. « Graffiti + », 2012.

Boulerice, Simon. *L'enfant mascara*. Leméac, coll. « Jeunesse », 2016.

Champagne, Samuel. *ÉloïseÉloi*. Les éditions de Mortagne, coll. « Tabou », 2015.

---, *Garçon manqué*. Les éditions de Mortagne, coll. « Tabou », 2014.

---, *Recrue*. Les éditions de Mortagne, coll. « Tabou », 2013.

Demers, Dominique. *Maïna*. Québec-Amérique, « Tous continents », 2014.

Desrochers, Gisèle. *Une bougie à la main*. Boréal, coll. « Inter », 2010.

Dorion, Catherine. *Ce qui se passe dehors*. Hurtubise, 2018.

Dumoulin, Amélie. *Fé verte*. Québec Amérique, coll. « Titan + », 2015.

Gagnon, Isabelle. *La fille qui rêvait d'embrasser Bonnie Parker*. Les éditions du remueménage, 2014.

Gilbert, François. *Hare Rama*. Leméac, coll. « Jeunesse », 2018.

Gingras, Charlotte. *Ophélie*. Les éditions la courte échelle, 2008.

Gravel, François. *La vraie vie*. Québec Amérique, coll. « Titan+ », 2016.

Grondin, Victoria. *Dépourvu*. Hurtubise, 2016.

- Isabelle, Patrick. *Bouées de sauvetage*. Leméac, coll. « Jeunesse », 2010.
- Laframboise, Michèle. *Le projet Ithurriel*. Les éditions David, coll. « Roman 14/18 », 2012.
- Martel, Julie. *Chaman*. Médiaspaul, 2014.
- Poulin, Andrée. *Miss Pissenlit*. Québec Amérique, coll. « Titan + », 2010.
- Sénéchal, Jean-François. *Feu*. Leméac, coll. « Littérature jeunesse », 2014.
- , *Le boulevard*. Leméac, coll. « Leméac-Jeunesse », 2016.
- Somain, Jean-François. *La lettre f*. Soulières, 2009.

Corpus d'essais critiques

- Adam, Jean-Michel. « Approche linguistique de la séquence descriptive. » *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, vol. 55, 1987, pp. 3-27.
- Alessandrin, Arnaud, et Yves Raibaud. « Les lieux de l'homophobie ordinaire ». *Cahiers de l'action*, vol. 40, no.3, 2013, pp. 21-26.
- Amossy, Ruth. *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*. Nathan, 1991.
- Anatrella, Tony. « Les adolescents ». *Études*, vol. 399, nos. 7-8, 2003, pp. 37-47.
- Angenot, Marc. « Le discours social : problématique d'ensemble ». *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, no.1, 1984, pp. 19-44.
- Anzaldúa, Gloria. *Bordelands La Frontera. The New Mestiza*. (1987) Aunt Lute Books, 2012.
- Aquin, Hubert. « L'art de la défaite. Considérations stylistiques. » *Liberté*, vol. 7, nos. 1-2, 1965, pp. 33-41.
- Ariès, Philippe. *L'enfant et la Vie familiale sous l'Ancien Régime*. (1960) Seuil, 1975.
- Arnett, Jeffrey Jensen. "Emerging Adulthood: A Theory of Development from the Late Teens Through the Twenties." *American psychologist*. No. 55, vol. 5, 2000, pp. 469-80.
- Audet, René. « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle ? : Repères méthodologiques pour une poétique comparée. » *Voix et Images*, vol. 36, no. 1, 2010, pp. 13-26.
- Audet, Louis Philippe. *Histoire de l'éducation au Québec*. Vol. 1. Centre de psychologie et de pédagogie, 1966.

- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, 4^e éd., 1964.
- , *La poétique de la rêverie*. Les Presses universitaires de France, 4^e éd., Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1968.
- Barel, Yves. *La marginalité sociale*. Presses Universitaires de France, 1982.
- Barnett, Bernice McNair & al. Kuumba. "New Directions in Race, Class, and Gender: The African American Experience." *Race, Gender, & Class*, vol. 6, 1999, pp. 7–26.
- Barthes, Roland. « L'effet de réel. » *Communications* vol. 11, no. 1, 1968, pp. 84–89.
- , « Réflexions sur un manuel. » *L'Enseignement de la littérature*, édité par Serge Doubrovsky et Tzvetan Todorov, Plon, 1971, pp. 170 – 177.
- Bautès, Nicolas et Catherine Regines. « La marge dans la métropole de Rio de Janeiro : de l'expression du désordre à la mobilisation de ressources. » *Manuscrit auteur* publié dans *Autrepart*, vol. 47, 2008, pp. 149-168.
- Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. (1929), Seuil, 1970.
- Bazin, Laurent. « Chambre claire et camera *obscura* : identité sociale et espace mental dans le roman français contemporain pour adolescents. » *Strenæ*, vol. 7, 2014, pp. 1-8. Web. Consulté le 2 mars 2018.
- Beatens, Jan. « Fausses marges et vraie marginalité. » *L'Esprit Créateur*, vol. 38, no. 1, 1998, pp. 69-78.
- Beckett, Sandra L. « Livres pour tous : le flou des frontières entre fiction pour enfants et fiction pour adultes. » *Tangence*, vol. 67, 2001, pp. 9-22.
- , *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. Routledge, 2010.
- Bemporad, Chiara. « Lectures et plaisirs : pour une reconceptualisation des modes et des types de lecture littéraire. » *Études de lettres*, vol. 1, 2014, pp. 65-84.
- Berthelot, Francis. *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Nathan, 1997.
- Bishop, Rudine Sims. "Mirrors, Windows, and Sliding Glass Doors." *Perspectives*, vol. 6, no. 3, 1990, pp. ix-xi.
- Biron, Michel. *La conscience du désert: essais sur la littérature au Québec et ailleurs*. Boréal, 2010.
- Blanchard, Marc. « Prosopopée pour une marge défunte. » *L'Esprit Créateur*, vol. 38, no. 1, 1998, pp 4–14.

- Boss, Jaap. « Les types de marginalisation dans leur relation constitutive au discours. » *L'Homme et la société*, vol. 167-168-169, 2008, pp. 177-201.
- Bouchard, Chantale. « Préface à la nouvelle édition ». *La langue et le nombril : une histoire sociolinguistique du Québec*, Fides, 2002, 7-22.
- Bouloumié, Arlette. « Avant-propos ». *Figures du marginal dans la littérature française et francophone: Cahier XXIX*, édité par Arlette Bouloumié, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 11-13.
- Boyer, Alain-Michel. *Les paralittératures*. Armand Colin, 2008.
- Bradford, Clare. "The Case of Children's Literature: Colonial or Anti-Colonial?" *Global Studies of Childhood*, vol. 1, no. 4, 2011, pp. 271–279.
- Brugeilles, Carole et al. « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés. » *Population*, vol. 57, no. 2, 2002, pp. 261–292.
- Bruhm, Steven and Natasha Hurley. *Curiouser: On the Queerness of Children*. University of Minnesota Press, 2004.
- Bruno, Pierre et Philippe Geneste. « Le roman pour la jeunesse ». *La littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à aujourd'hui*, édité par Denise Dupont Escarpit et Pierre Bruno, Magnard, 2008, pp. 390-444.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. La Découverte, 2006.
- Castel, Robert. « La dynamique des processus de marginalisation: de la vulnérabilité à la désaffiliation. » *Cahiers de recherche sociologique*, no. 22, 1994, pp. 11-27.
- Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand faces*. Pantheon Books, 1949.
- Camus, Albert. *Œuvres complètes d'Albert Camus*. Vol. 6. Club de l'honnête homme, 1983.
- Chagnon, Jean-Yves et Jacques Dayan. « Délinquance et féminin ». *Adolescence*, vol. 36, no.1, 2018, pp. 1-238.
- Chaimbault, Thomas. *L'homosexualité dans la littérature de jeunesse*. Mémoire. Université Lille III, 2002.
- Champagne, Sonia. *Double échappée suivi de Se dire, se comprendre : L'homosexualité adolescente dans les romans québécois pour la jeunesse*. Mémoire, Université de Montréal, 2012.

- Champagne, Samuel. *Porte-ouverte : étude du coming-in et du coming-out dans la littérature à thématique sexuelle destinée aux adolescents, suivi de Sacha*. Thèse. Université du Québec à Trois-Rivières, 2019.
- Chouinard, Daniel. « Enfants, adolescents, adultes : mutations de l’horizon d’attente et de l’intentionnalité dans l’œuvre littéraire de Dominique Demers. » *Tangence*, vol. 67, 2001, pp. 127–137.
- , « La culture des adolescents et le fractionnement des certitudes. » *Cahiers de la recherche en éducation*, vol. 7, no. 1, 2000, pp. 91–100.
- , « La littérature de jeunesse et son pouvoir pédagogique. » *La littérature de jeunesse et son pouvoir pédagogique*, vol. 24, nos. 1,2, 1996, pp. 1-10.
- , « La recherche en littérature de jeunesse. » *Éducation et francophonie*, vol. 24, nos. 1-2, 1996, pp. 24-12.
- Cicchetti, Dante, and Fred A. Rogosch. “A Developmental Psychopathology Perspective on Adolescence.” *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, vol. 70., no 1, 2002, pp. 6–20.
- Citton, Yves. *Lire, interpréter, actualiser: pourquoi les études littéraires ?* Éditions Amsterdam/Multitudes, 2007.
- Clausen, Christopher. “Home and Away in Children’s Fiction.” *Children’s Literature*, vol. 10, 1982, pp. 141–152.
- Clément, Anne-Marie. « La narrativité à l’épreuve de la discontinuité. » *La narrativité contemporaine au Québec, vol. 1*, édité par André Mercier, Presses de l’Université Laval, 2004, pp. 107-136.
- Cohen, Jonathan. “Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters.” *Mass Communication & Society*, vol. 4, no. 3, 2001, pp. 245–264.
- Collot, Michel. « Points de vue sur la perception des paysages. » *Espace géographique*, vol. 15, no. 3, 1986, pp. 211-217.
- Comacchio, Cynthia. “‘The Rising Generation’: Laying Claim to the Health of Adolescents in English Canada, 1920–70.” *Canadian Bulletin of Medical History*, vol. 19, no. 1, 2002, pp. 139–178.
- , *The Dominion of Youth: Adolescence and the Making of Modern Canada, 1920 to 1950*. Vol. 8. Wilfrid Laurier University Press, 2006.

- Compagnon, Antoine. « Cours en ligne. Qu'est-ce qu'un auteur ». *Cours d'Antoine Compagnon. 1. Introduction : mort et résurrection de l'auteur*. Université de Paris IV-Sorbonne. Fabula.org. 1-54. Web. Consulté le 2 janvier 2017.
- Côté, Jean-Denis. « La censure, l'école et la littérature pour la jeunesse. » *La littérature pour la jeunesse. 1970-2000*, édité par Françoise Lepage, Fides, 2003, pp. 138-162.
- , *La portée didactique de la littérature pour la jeunesse au Québec*. Thèse, Université Laval, 2003.
- Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Seuil, 1992.
- Cuin, Charles-Henry. « Esquisse d'une théorie sociologique de l'adolescence. » *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 49, no. 2, 2011, pp. 71-92.
- Deblois, Claude et al. « La culture de l'école secondaire québécoise. Une rétrospective. » *Recherches sociographiques*, vol. 38, no. 2, 1997, pp. 251-277.
- Delbrassine, Daniel. « Portraits d'adolescents : perspectives littéraires et historiques. » *Lecture jeune*, vol. 133, 2009, pp. 11-14.
- , *Le roman pour adolescents aujourd'hui: écriture, thématiques et réception*. SCÉREN-CRDP de l'Académie de Créteil, coll. « Argos-Références », 2006.
- Delft, Louis van. *Les moralistes : Une apologie*. Gallimard, 2008.
- Dénomme-Beaudoin, Maude. *L'homosexualité dans la littérature jeunesse québécoise (1988-2003) : du paratexte au personnage*. Mémoire, Université de Sherbrooke., 2003.
- DeRoy-Ringuette, Rachel, and Sophie Michaud. « Regard sur l'intimidation. » *Lurelu*, vol. 37, no. 3, 2015, pp. 7-10.
- Descombes, Vincent. *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Les éditions de Minuits, 1979.
- Détrez, Christine. « Les princes et princesses de la littérature adolescente aujourd'hui. Analyses et impressions de lecture. » *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 4, 2010, pp. 75-82.
- Devisch, René. « Marge, marginalisation et liminalité: le sorcier et le devin dans la culture yaka au Zaïre. » *Anthropologie et sociétés*, vol. 10, no. 2, 1986, pp. 117-137.
- Dickie-Clark, Hamish Findlay. "The Marginal Situation: a Contribution to Marginality Theory." *Social Forces*, vol. 44, no. 3, 1966, pp. 363-370.

- Di Cecco, Daniela. « L'école comme espace identitaire dans le roman pour adolescentes québécois, canadien-anglais et américain. » *La littérature pour la jeunesse et les études culturelles : théories et pratiques*, édité par Lucie Guillemette et Claire Le Brun, Éditions Nota bene, 2013, 49-66.
- , « Maïna et Marie-Tempête : deux romans, deux publics. » *Canadian Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, vol. 26, no. 1, 1997, pp. 27-30.
- , *Entre femmes et jeunes filles. Le roman pour adolescentes en France et au Québec*. Les Éditions du remue-ménage, 2000.
- Dionne, Anne-Marie. « Construire son identité de garçon : les représentations de la masculinité dans la littérature de jeunesse. » *Service social*, vol. 58, no. 1, 2012, pp. 85-98.
- Dorais, Fernand. *Entre Montréal--et Sudbury: pré-textes pour une francophonie ontarienne: essais*. Prise de parole, 1984.
- Dorion, Henri. *L'éloge des frontières*. Fides, 2006.
- Douglas, Tom. "Purification and Propitiation. " *Scapegoat: Transferring Blames*. Routledge, 1995, pp. 13-31.
- Douglas, Virginie. "The Success and Ambiguity of Young Adult Literature: Merging Literary Modes in Contemporary British Fiction." *Publije*, vol. 1, 2018.
- Dufays, Jean-Louis et al. *Pour une lecture littéraire. Approches historique et théorique : propositions pour la classe de français*. De Boeck-Duculot, 1996.
- Durante, Daniel Castillo. *Du stéréotype à la littérature*. XYZ, 1994.
- Dyson, Ann Hass and Celia Genishi Eds. "Introduction." *The Need for Story: Cultural Diversity in Classroom and Community*. National Council of Teachers of English. 1994, 1–10.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Grasset, 1985.
- Erman, Michel. *Poétique du personnage de roman*. Ellipse, 2006.
- Esposito, Tony. « Présence de l'absence: L'homosexualité dans le roman jeunesse québécois. » *Lurelu*, vol. 18, no. 3, 1996, pp. 53-54.
- Ferraris, Nathalie. « La prolifération des nouveaux éditeurs jeunesse » *Lurelu*, vol. 38, no. 1, 2015, pp. 7-11.
- Finke, Laurie. "The Rhetoric of Marginality: Why I Do Feminist Theory." *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 5, no. 2, 1986, pp. 251–272

- Fondanèche, Daniel. *Paralittératures*. Vuibert, 2005.
- Foucart, Jean. “Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux”. *Pensée plurielle*, vol. 24, no. 2, 2010, pp. 45-61.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard, 1975.
- Fox, Dana L. and Short, Kathy G. *Stories Matter: The Complexity of Cultural Authenticity in Children’s Literature*. National Council of Teachers of English, 2003.
- Fradette, Marie. « Denis Côté : le bon et le mauvais côté des choses. » *Lurelu*, vol. 36, no. 2, 2013, pp. 7-8.
- Fradette, Marie. « Évolution sociogrammatique de la figure de l’adolescent depuis 1950 ». *Cahiers de la recherche en éducation*, vol. 7, no. 1, 2000, pp. 77-89.
- Gagnon, Bernard. « Le soi et le différent à l’âge de l’indifférence. » *À chacun sa quête : Essais sur les nouveaux visages de la transcendance*, édité par Yves Boisvert et Lawrence Olivier, Presses de l’Université du Québec, 2000, p. 81-106.
- Galland, Olivier. « Une nouvelle adolescence. » *Revue française de sociologie*, vol. 49, no. 4, 2008, pp. 819-826.
- Garnier, Pascale. « L’ ’agency’ des enfants. Projet scientifique et politique des “Childhood Studies” ». *Éducation et sociétés*, vol. 36, no. 2, 2015, pp. 159-173.
- Gauchet, Marcel. « La redéfinition des âges de la vie ». *Le débat*, vol. 5, 2004, pp. 27-44.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Seuil, 1972.
- Gennep, Arnold Van. *Les rites de passage*. (1909) Éditions A. et J. Picard, 1981.
- Gervais, Bertrand. « Lecture: tensions et régies. » *Poétique*, vol. 89, 1992, pp. 105-125.
- , « Les régies de la lecture littéraire ». *Tangence*, vol. 36, 1992, pp. 8-18.
- , *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*. Le Préambule, 1990.
- Germain, Sylvie. *Les personnages*. Des femmes, 2006.
- Glaudes, Pierre et Yves Reuter. *Le personnage*. Presses Universitaires de France, 1998.
- Gopinath, Gayatri. “Bollywood Spectacles: Queer Diasporic Critique in the Aftermath of 9-11.” *Social Text*, vol. 23, 2005, pp. 157–169.
- Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. (1966) Presses universitaires de France, 2015.
- , *Du sens*. Seuil, 1970.
- Griffin, Christine. *Representations of Youth: The Study of Youth and Adolescence in Britain and America*. 1993. John Wiley & Sons, 2013.

- Griswold, Jerry. "There's No Place But Home: The Wizard of Oz." *The Antioch Review*, vol. 45, no. 4, 1987, pp. 462–475.
- Grivel, Marie-Hélène. « Créer une littérature nationale au Québec : l'impact des textes de Marie-Claire Daveluy, de la presse aux sagas. » *Strenæ*, vol. 11, 2016. Web. 18 décembre 2018.
- Guillemette, Lucie et Claire Le Brun, eds. *La littérature pour la jeunesse et les études culturelles : théories et pratiques*. Éditions Nota bene, 2013.
- , « Discours de l'adolescente dans le récit de jeunesse contemporain : l'exemple de Marie-Francine Hébert ». *Voix et Images*, vol. 25, no. 2, 2000, pp. 280-297.
- Hall, Granville Stanley. *Adolescence: Its Psychology and its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education*. Appleton and Company, 1905.
- Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage. » *Littérature*, vol. 6, no. 2, 1972, pp. 86-110.
- , *Introduction à l'analyse du descriptif*. Hachette Université, 1981. Print.
- , *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Droz, 1983.
- , *Texte et idéologie*. Presses Universitaires de France, 1984.
- Harel, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. YXZ, 2005.
- , « De la Main au Quartier des spectacles : les lieux précaires du Montréal festif. » *La lutte pour l'espace : ville, performance, et culture d'en bas: ville, performance, et culture d'en bas*, édité par Roxanne Rimstead et al., Presses de l'Université Laval, 2017, pp. 53-72.
- Hilton, Mary and Maria Nikolajeva. "Introduction: Time of Turmoil." *Contemporary Adolescent Literature and Culture: The Emergent Adult*, edited by Mary Hilton and Maria Nikolajeva, Ashgate, 2012, pp. 11–26.
- hooks, bell. "Choosing the Margin as a Place of Radical Openness." *Yearning: Race, gender, and cultural politics*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2015, pp. 145-154.
- Huerre, Patrice. « L'histoire de l'adolescence : rôles et fonctions d'un artifice. » *Journal français de psychiatrie*, vol. 3, 2001, pp. 6-8.

- , « La violence juvénile : une histoire plus complexe qu'il n'y paraît ». *Au secours, on veut m'aider !* édité par Claude Seron, Fabert, pp. 19-28.
- , *L'Adolescence n'existe pas : histoire des tribulations d'un artifice*. Odile Jacob, 1997.
- Hunt, Peter. "Ideology and the Children's Book." *Literature for Children: Contemporary Criticism*, edited by Peter Hunt, New York, 1992, pp. 18–40.
- Intemann, Kristin. "25 Years of Feminist Empiricism and Standpoint Theory: Where Are We Now?" *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, vol. 25, no. 4, 2010, pp.778–796.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Éditions Mardaga, 1985.
- Jackson, Stevi. « Genre, sexualité et hétérosexualité : la complexité (et les limites) de l'hétéronormativité », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 34, no. 2, 2015, pp. 64-81.
- Jodelet, Denise. « Formes et figures de l'altérité. » *L'Autre : Regards psychosociaux*, édité par Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata. Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, pp. 23-47.
- Johnson, Monica Kirkpatrick, Robert Crosnoe, and Glen H. Elder. "Insights on adolescence from a life course perspective." *Journal of Research on Adolescence*, vol. 21, no. 1, 2011, pp. 273-280.
- Jourde, Pierre. *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX^e siècle*. José Corti. 1991.
- Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Presses universitaires de France, 1998.
- Kalifa, Dominique. *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*. Le Seuil, 2013.
- Kingma-Eijendaal, Tineke, and Paul J. Smith. « Francis Ponge: lectures et méthodes. » *Rodopi*, vol. 39. 2004, pp. 29-58.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Gallimard, 1991.
- , *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Seuil, 1980.
- Landry, François. *Beauchemin et l'édition au Québec. Une culture modèle. 1840-1940*. Fides, 1997.
- Lang, Marie-Ève. « L'"agentivité sexuelle" des adolescentes et des jeunes femmes: une définition. » *Recherches féministes*, vol. 24, no. 2, 2011, pp. 189-209.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle et Samuel Mercier eds. « Territoires imaginaires. » *Spirales* vol. 250, 2014, pp. 3-79.

- Leadbeater, Charles. « Nobody is home ». *Aeon*, 26 octobre 2018.
- Le Brun, Claire. « Famille et multiculturalisme dans le roman québécois pour adolescents des années 80 et 90. » *Quebec Studies* 21–22 (1996): 152–160.
- , « Le roman pour la jeunesse au Québec. Sa place dans le champ littéraire. » *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 1, no. 2, 1998, pp. 45-62.
- , « Les 'Petits Hommes' du roman québécois pour lecteurs débutants. » *Canadian Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, vol. 105, 2007, pp. 31-47.
- , « Montréal pluriel au Faubourg Saint-Roch : une littérature didactique pour le Québec des années 90. » *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 21, no. 2, 1996, pp. 49-61.
- Leduc, Michèle. *Le personnage autochtone dans la littérature québécoise pour la jeunesse (1996-2008)*. Mémoire, Université Laval, 2011.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*, (1974), Anthropos, 2000.
- Lefebvre, Pierre ed. « Les régions à nos portes. » *Spirales*, vol. 53, no. 3, 2012, pp. 5-88.
- Lepage, Françoise. « Le concept d'adolescence : évolution et représentation dans la littérature québécoise pour la jeunesse. » *Voix et Images*, vol. 25, no.2, 2000, pp. 240-250.
- , *Histoire de la littérature pour la jeunesse. Québec et francophonie du Canada*. Les Éditions David, 2000.
- , *La littérature pour la jeunesse, 1970-2000*. Les Éditions Fides, 2003.
- , *Paule Daveluy ou la passion des mots*. Édition Pierre Tisseyre. 2003.
- Lesnik-Oberstein, Karin. "Introduction: Voice, Agency and the Child." *Children in Culture Revisited: Further Approaches to Childhood*, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 1–17.
- Lewis, Clive Staple. *Of other worlds: Essays and stories*. Houghton Mifflin Harcourt, 2002.
- Madore, Édith. *La littérature pour la jeunesse au Québec*. Les Éditions Boréal. 1994.
- Mailhot, José. « L'étymologie de « Esquimau » revue et corrigée. » *Études/Inuit/Studies*, vol. 2, no. 2, 1978, pp. 59–69.
- Mallett, Shelley. "Understanding Home: A Critical Review of the Literature." *The sociological review*, vol. 52, no.1, 2004, pp. 62–89.

- Marteaux, Alain. « “Soi est un autre” : construction et déconstruction identitaires à l’adolescence. L’apport des thérapies narratives ». *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, vol. 40, 2008, pp. 183-198.
- McCallum, Robyn. “Cultural Solipsism, National Identities and the Discourse of Multiculturalism in Australian Picture Books.” *Ariel: A Review of International English Literature*, vol. 28, no.1, 1997, pp. 103–116.
- McDonald, Katrina Bell, and Adia M. Harvey Wingfield. "visibility blues: The paradox of institutional racism." *Sociological Spectrum*, vol. 29, no.1, 2008, pp. 28-50.
- McGillis, Roderick. *Voices of the other: Children's Literature and the Postcolonial Context*. (1999), Routledge, 2013.
- Mendousse, Pierre. *L’âme de l’adolescent*. (1909) Alcan, 1928.
- Michon, Jacques. « Les nouveaux enjeux de l’édition pour la jeunesse. » *Histoire de l’édition littéraire au Québec au XXe siècle*, édité par Jacques Michon, Fides, pp. 213-246.
- Minh-Ha, Trinh T. “Other Than Myself/My Other Self.” Ed. George Robertson. *Travellers’ Tales Narratives of Home and Displacement*. Routledge, 1994, pp. 8-25.
- Morency, Jean. « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route. ». *Romans de la route et voyages identitaires*, édité par Jean Morency et al., Nota Bene, 2006, pp. 17-34.
- Moretti, Franco. *Distant reading*. Verso Books, 2013.
- Nault, Curran. “The Cinematic Quiet Girl from The Breakfast Club to the Badlands.” *Feminist Media Studies*, vol. 13, no. 2, 2013, pp.303-320.
- Nepveu, Pierre. *L’écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine : essais*. Boréal, 1988.
- Nguonly, Olivia. *La traversée des voix du personnage adolescent métissé ou issu de parents immigrants dans les romans urbains contemporain, suivi de Mon corps étranger*. Mémoire, Université du Québec à Trois-Rivières, 2013.
- Nikolajeva, Maria. “The Identification Fallacy: Perspective and Subjectivity in Children’s Literature.” *Telling Children’s Stories: Narrative Theory and Children’s Literature*, edited by Mike Cadden, University of Nebraska Press, 2011, pp. 187–208.
- Nodelman, Perry and Mavis Reimer. *The Pleasures of Children’s Literature*, 3rd ed., Allyn and Bacon, 2003.

- Nodelman, Perry. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Md.: Johns Hopkins University Press, 2008.
- Nodelman, Perry. "The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature." *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 17, no. 1, 1992, pp. 29-35.
- Noël-Gaudreault, Monique et Claire Le Brun. « La littérature de jeunesse : le lecteur, l'œuvre, les passeurs et le passage. » *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 39, no. 1, 2013, pp.25-32.
- O'Sullivan, Emer et Andrea Immel. "Sameness and Difference in Children's Literature: An introduction." *Imagining Sameness and Difference in Children's literature. From Enlightenment to the Present Day*, edited by Emer O'Sullivan and Andrea Immel. Macmillan Publishers, 2017, pp. 1–28.
- Ouellet, François. *Passer au rang de père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*. Nota bene, 2002.
- Ouellet, Pierre. « Le principe de l'altérité ». *Quel autre ? L'altérité en question*, édité par Pierre Ouellet et Simon Harel, VLB éditeur, 2007.
- , *Où suis-je : Paroles des égarés*. VLB éditeur, 2010.
- Ouellet, François et François Paré. *Traversées*. Le Nordir, 2000.
- Pagès, Claire. « Freud, la répétition et les figures de la hantise pulsionnelle. Pour une pensée psychanalytique de la hantise. » *Conserveries mémorielles*, vol. 18, 2016, pp. 1-16.
- Paquin, Julie et Valérie Rousseau. « Indiscipline et marginalité : la passion de l'étranger », *Actes du colloque international Indiscipline et marginalité : art — culture — société*, Cahiers du CELAT, UQAM, 2003.
- Parazelli, Michel. « Jeunes en marge: Perspectives historiques et sociologiques. » *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 20, no. 1, 2007, pp. 50-79.
- Paré, François. « Préface. Vers une indianité citoyenne. » Maurizio Gatti. *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*. Éditions Hurtubise, 2001, 11-16.
- , *Les littératures de l'exiguïté*. Éditions du Nordir, 1992.
- , *Les théories de la fragilité*. Éditions du Nordir, 1994.

- Park, Robert E. "Human migration and the marginal man." *American Journal of Sociology*, vol. 33, no. 6, 1928, pp. 881–893.
- Paterson, Janet M. "Pour une poétique du personnage de l'Autre". *L'altérité*, édité par Janet Paterson, Les éditions Trintexte, 1998, pp. 99-117.
- , *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Éditions Nota bene, 2004.
- Pattee, Amy. "Between Youth and Adulthood: Young Adult and New Adult Literature." *Children's Literature Association*, vol. 42, no. 2, 2017, pp. 218–230.
- Paugam, Serge. « Les formes contemporaines de la disqualification sociale. » *CERISCOPE Pauvreté*, 2012. Web. Consulté le 29 mai 2019.
- Pavel, Thomas. « Frontières, distances, dimensions, incomplétude. » *Univers de la fiction*. Seuil, 1988, pp. 99-144.
- Peeren, Esther. *The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility*. Springer, 2014.
- Pezechkian-Weinberg, Pary. *Michel Tournier : marginalité et création*. Peter Lang Publishing, 1998.
- Picard, Michel. *La lecture comme jeu*. Minuit, 1986.
- Ponzio, Augusto. « Altérité et écriture d'après Bakhtine. » *Littérature. Logiques de la représentation*, vol. 57, 1985, pp. 119-128.
- Popovic, Pierre. *Imaginaire social et folie littéraire*. Presses de l'Université de Montréal, 2008.
- Pouliot, Suzanne et Noëlle Sorin. « Les représentations de l'enfant en littérature pour la jeunesse. » *Les cahiers scientifiques de l'Acfas*, vol. 103, 2005.
- Pouliot, Suzanne. « La littérature migrante pour les jeunes. » *Québec français*, vol. 152, 2009, pp. 66-68.
- , « L'édition québécoise pour la jeunesse au XX^e siècle. Une histoire du livre et de la lecture située au confluent de la tradition et de la modernité. » *Globe*, vol. 8, no. 2, 2005, pp. 203-35.
- , « Les personnages africains dans la littérature québécoise de jeunesse ». *Canadian Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, vol. 31, no. 2, 2009, pp. 22-37.
- , *L'image de l'Autre. Une étude des romans de jeunesse parus au Québec de 1980 à 1990*. Éditions du CRP. 1994.

- Prince, Nathalie. « Les ambiguïtés de la littérature de jeunesse et son prestige problématique. » *La littérature de jeunesse en question(s)*. Presses universitaires de Rennes, 2009, 9-24. Web. 15 décembre 2013.
- Prud'homme, Johanne. « Herméneutique et littérature pour la jeunesse. » *La littérature pour la jeunesse et les études culturelles. Théories et pratiques*, édité par Lucie Guillemette et Claire Le Brun. Éditions Nota Bene, 2013, pp. 71-92.
- Pugh, Tison. *Innocence, Heterosexuality, and the Queerness of Children's Literature*. Routledge, 2011.
- Randall, Marilyn. « Le Patriote par lui-même : écrits intimes d'un martyr exilé. » *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, édité par Bernard J. Andrès et Marc André Bernier, Presses de l'Université Laval, 2002, pp. 371-84.
- Ricard, François. *La génération lyrique: essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*. Boréal, 1992.
- Richard, Jean-Pierre. *Paysage de Chateaubriand*. Éditions du Seuil. 1967.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit*. T. 1 Seuil, 1985.
- , *Soi-même comme un autre*. Le Seuil, 2015.
- Rioux, Liliane. *Les dimensions spatiale et culturelle de la marginalité: une approche psychosociologique*. 1998.
- Robert, Lucie. « Conditions d'émergence et d'institution d'une littérature. » *La Recherche littéraire : Objets et méthodes*, édité par Claude Duchet et Stéphane Vachon, XYZ, 1993, pp. 76-87.
- Rose Smith, Alexandra. *Tears of a Clown: Reexamination of Disabled Narrators in William Faulkner's The Sound and The Fury and As I Lay Dying*. Diss. University of Denver, 2017.
- Rose, Jacqueline. *The case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*. University of Pennsylvania Press, 1984.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Émile : ou de l'éducation*. Librairie de Firmin Didot, 1844.
- Rudd, David. "Many Happy Returns: To Freud, Rose, the Child and its Literature." *Reading the Child in Children's Literature: An Heretical Approach*. Palgrave Macmillan, 2013, pp. 17-38.
- Rumford, Chris. *The Globalization of Strangeness*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Saïd, Edward. *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Actes Sud, 2008.

- Saint-Amand, Isabelle. « Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec. » *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 35, no. 2, 2010, pp. 30-52.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Le Petit Prince*. Paris: Gallimard Jeunesse (1946) 2007.
- Saint-Gelais, Richard. *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*. Éditions Nota bene, 1999.
- Saint-Martin, Lori. *Au-delà du nom. La question du père*. Les Presses de l'Université de Montréal, 2010.
- Sánchez, Reuben. "Remembering Always to Come Back: The Child's Wished-For Escape and the Adult's Self-Empowered Return in Sandra Cisneros's House on Mango Street." *Children's Literature*, vol. 23, 1995, pp. 221-241
- Sartre, Jean-Paul et Arlette Elkaïm-Sartre. *L'existentialisme est un humanisme*. Nagel, 1946.
- Sernine, Daniel. « Dormance et sommeil éternel... ». *Lurelu*, vol.38, no. 2, 2015, pp. 4-5.
- Showalter, Elaine. "Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism." *Shakespeare and the Question of Theory*, edited by Geoffrey H. Hartman, and Patricia Parker, Routledge, 1986, pp. 77-94.
- Sibley, David. *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*. Routledge, 1995.
- Silverman, Marc. *A Pedagogy of Humanist Moral Education: The Educational Thought of Janusz Korczak*. Springer, 2017.
- Simeone, Tonina. « Peuples autochtones : terminologie et identité. » Notes de la colline *Recherche et analyse de la bibliothèque du parlement du Canada*. Consulté le 9 mars 2018.
- Singly, François de. *Les adonaissants*. Armand Colin, 2006.
- Smart, Patricia. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique ». 1988.
- Sorin, Noëlle. « Historique des prix littéraires du Québec attribués à la littérature de jeunesse. » *Canadian Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, vol. 100, 2007, pp. 69-93.
- , « La figure de l'étranger dans les collections pour la Jeunesse chez Hurtubise HMH. » *Association pour la recherche interculturelle*, vol. 40, 2004, pp. 33-44.

- , « La fonction des stéréotypes socioculturels dans la série des Cadavres de Robert Soulière. » *La littérature pour la jeunesse et les études culturelles : théories et pratiques*, édité par Lucie Guillemette et Claire Le Brun, Éditions Nota bene, 2013, pp. 93-118.
- , *Imaginaires métissés en littérature pour la jeunesse*. Presses de l'Université du Québec, « coll. » éducation-recherche, 2006.
- , *La mémoire comme palimpseste en littérature pour la jeunesse*. Éditions Nota bene, 2005.
- Stallcup, Jackie E. « Power, Fear, and Children's Picture Books. » *Children's Literature* 30 (2002): 125–158.
- Stephens, John. "Schemas and Schripts: Cognitive Instrument and the Representation of Cultural Diversity in Children's Literature." *Contemporary Children's Literature and Film*, edited by Kerry Mallan and Clare Bradford, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 12-35.
- , *Language and ideology in children's fiction*. Addison-Wesley Longman Limited, 1992.
- Sunderland, Jane. *Language, Gender and Children's Fiction*. Continuum International Publishing Book, 2001.
- Tatar, Maria. *The hard facts of the Grimms' fairy tales*. Princeton University Press, 2003.
- Thaler, Danielle et Alain Jean-Bart. *Les Enjeux du roman pour adolescents : roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*. L'Harmattan, 2002.
- Thaler, Danielle. « Les collections de romans pour adolescentes et adolescents: évolution et nouvelles conventions. » *Association canadienne d'éducation de langue française (ACELF). La littérature de jeunesse et son pouvoir pédagogique*, vol. XXIV, 1996.
- , « Littérature de jeunesse : un concept problématique. ». *Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, vol.83, 1996, pp. 26-38.
- , « Métissage et acculturation : le regard de l'autre ». *Imaginaires métissés en littérature pour la jeunesse*, édité par Noëlle Sorin, Presses de l'Université du Québec, 2006, pp. 11-22.
- , « Visions et révisions dans le roman pour adolescents ». *Cahiers de la recherche en éducation*, vol. 7, no. 1, 2000, pp. 7-20.

- Thérien, Gilles. « L'exercice de la lecture littéraire ». *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, édité par Bertrand Gervais et Rachel Bouvet, Presses de l'Université du Québec, 2007, pp. 11-42.
- , « Lire, comprendre, interpréter ». *Tangence*, vol. 36, 1992, pp. 96-104.
- , « Littérature et altérité : prolégomènes ». *L'altérité*, édité par Janet Paterson, Les éditions Trintexte, 1998, pp. 121-140.
- , « Présentation du dossier. » *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 22, no. 1, 1994, p. 7.
- Thérien, Gilles et Daniel Vaillancourt. « L'indien imaginaire », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 17, no. 3, 1987, pp. 3-21.
- Thérien, Yves. *Ratopolis*. Presses de l'Université Laval, 1977.
- Thiffault, Marie-Christine. « Le concept des séries en littérature pour adolescents. » *Cahiers de la recherche en éducation*, vol. 7, no. 1, 2000, pp. 101-111.
- Thomas, Gillian. "The decline of Anne: Matron vs. child." *Canadian Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, vol. 3, 2008, pp. 37-41.
- Tremblay, Roseline. *L'écrivain imaginaire: essai sur le roman québécois, 1960-1995*. Vol. 138. Éditions Hurtubise HMH, 2004.
- Turmel, André. *Le Québec par ses enfants. Une sociologie historique (1850-1950)*. Les Presses de l'Université de Montréal, 2017.
- Vaillancourt, Daniel et Marilyn Randall. « Présentation : Généalogies de la figure du Patriote 1837-1838. » *Voix et Images*, vol. 26, no. 3, 2001, pp. 451-455.
- Vanasse, André. *Le père vaincu, la Méduse et les fils castrés. Psychocritique d'œuvres québécoises contemporaines*. XYZ, coll. « Études et documents », 1990.
- Vandello, Joseph A et al. "The Appeal of the Underdog." *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 33, 2007, pp. 1603-1616.
- Vincent, Gilbert. « Histoires et romans: le récit, forme de l'expérience du temps « Temps et récit (I et II) de Paul Ricœur". » *Autres Temps*, vol. 7, no. 1, 1985, pp. 73-80.
- Vincent, Sylvie. « De la nécessité des clôtures. Réflexion libre sur la marginalisation des Amérindiens ». *Anthropologie et Sociétés*, vol. 10, n° 2, 1986, p. 75-83.
- Viole, Benoît. « Figure de l'adolescence dans la littérature jeunesse ». *Lecture Jeunesse*, vol. 133, 2009, pp. 29-31.

- Watkins, Tony. "Cultural Studies, New Historicism and Children's Literature." *Literature for Children: Contemporary criticism*, edited by Peter Hunt, 1992, pp. 173-95.
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Minuit, 2007.
- Wilson, Melissa Beth and Kathy G. Short. "Constructions of Childhood Found in Award-Winning Children's." *Children's Literature in Education*, vol. 43, 2012, pp. 129-144.
- Wolf, Virginia L. "From the Myth to the Wake of Home: Literary Houses." *Children's Literature*, vol. 18, 1990, pp. 53-67.
- Young, James O. "What is Cultural Appropriation?" *Cultural Appropriation and the Arts*. John Wiley & Sons, 2008, pp. 1-27.
- Ziethen, Antje. « La littérature pour la jeunesse ou l'art de "danser dans les chaînes" : trois textes sur la diaspora haïtienne en Amérique du Nord. » *Francophonies d'Amérique* vol. 33, 2012, pp. 79-94.

Œuvres littéraires extérieures au corpus

- Barrie, James Matthew. *Peter pan*. (1904) Collector's Library, 2008.
- Camus, Albert. *Carnets (Tome 2) — janvier 1942-mars 1951*. Vol. 2. Éditions Gallimard, 2013.
- Collins, Suzanne. *The Hunger Games Trilogy*. Scholastic Australia, 2011.
- Daveluy, Paule. *L'été enchanté*. Les Éditions de l'atelier, 1958.
- , Rosanne. *L'été enchanté*. Québec/Amérique, 1996.
- Demers, Dominique. *Marie-Tempête*. Québec-Amérique, 1997.
- , *Pari*. Québec-Amérique. 1999.
- Dickens, Charles. *The Adventures of Oliver Twist*. (1839) Peterborough, Broadview Press, 2005.
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. (1929) *Vintage International*, 1990.
- Hébert, Marie-Francine. *I. Le cœur en bataille; II. Je t'aime, je te hais; III. Sauve qui peut l'amour*. La courte échelle, 1990-1992.
- Meyer, Stephenie. *The Twilight Saga Collection*. Little, Brown Books for Young Readers, 2009.
- Marchand, Jacques. *Un petit gros au bal des taciturnes*. Fides, 2006.
- Montgomery, Lucy Maud. *Anne of Green Gables*. (1908) McGraw-Hill Ryerson, 1968.

Plante, Raymond. *Le dernier des raisins: roman*. Boréal, 1991.

Rich, Adrienne. "In the Wake of Home." *Your Native Land, Your Life* (1983), W.W. Norton & Company, 1993, pp. 56–60.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emile ou de l'éducation*. (1817), Flammarion, 2010.

Rowling, Joanne K. *Harry Potter*. Vol. 1–7. Bloomsbury Publishing, 1997–2007.

Spyri, Johanna. *Heidi*. (1881) J.B. Lippincott, 1948.

Tournier, Michel. *Les météores*. Gallimard, 1975.

Vigneault, Gilles. *Balises*. (1964) Édition de l'arc, 1978.

Vonnegut, Kurt. *Player Piano: A novel*. (1952) Random House Publishing Group, 2009.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. (1929). Feedbook, 2013. Web. Consulté le 2 mars 2019.

Sites Web

- « Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. » *UNESCO*. www.unesco.org/new/fr/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text/. Consulté le 1 novembre 2018.
- « CQRLJ. Centre québécois de ressources en littérature pour la jeunesse. » *Banq services*. http://www.banq.qc.ca/services/services_specialises/cqrlj/. Consulté le 2 février 2019.
- « Littérature d'enfance et de jeunesse. Guides pour l'enseignement. » *Bibliothèque de l'Université Laval*. <https://www.bibl.ulaval.ca/web/litterature-enfance-jeunesse/guides-pour-enseignement>. Consulté le 2 février 2019.
- « Répertoire de littérature jeunesse des Premières Nations. » *Conseil en Éducation des Premières Nations*. <http://ge.cepn-fnec.com/literature/index.aspx>. Consulté le 19 juin 2017.
- « Sondage pancanadien effectué par la maison d'édition en 2017. » *Scholastics*. http://www.scholastic.ca/rapportsurlalecture/files/KFRR_2017_Book_FR.pdf. Consulté le 2 février 2019.

Book Center. Le centre du livre jeunesse canadien et le Groupe Banque TD.

www.bookcentre.ca/programs/awards/prix-td-de-litterature-canadienne-pour-lenfance-et-la-jeunesse. Consulté le 2 janvier 2019.

Commission de toponymie du Québec. Banque des noms de lieux du Québec.

<http://www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/>. Consulté le 2 mars 2019.

Communication jeunesse. La référence en littérature jeunesse d'ici. 1971,

www.communication-jeunesse.qc.ca. Consulté le 2 février 2019.

Livres-ouverts. La Direction de la formation générale des jeunes du ministère de l'Éducation et de l'enseignement supérieur, Secteur de l'éducation préscolaire et de l'enseignement primaire et secondaire. www.livresouverts.qc.ca. Consulté le 2 février 2019.

Lurelu. La seule revue québécoise exclusivement consacrée à la littérature pour la jeunesse. Le Conseil des Arts et des Lettres du Québec. 1978, www.lurelu.net. Consulté le 2 février 2019.

Prix littéraires du Gouverneur général. Conseil des arts du Canada. 1936,

www.livresgg.ca. Consulté le 2 février 2019.

Documents auditifs et visuels

Adichie, Chimamanda Ngozi. « The Danger of a Single Story. » *TEDGlobal 2009*, transcription française. Web. 15 décembre 2018.

Groulx, Gilles. *Place de l'équation*. Court métrage. 1973.

Thérien, Gilles, François Séguillon et Pierre Nadeau. *Ratopolis*. Office national du film du Canada, 1973.

Walley-Beckett, Moira. *Anne with an E*. CBC Television, 2017.

Articles de presse et entrevues

Beaulieu, Isabelle. « Michel Noël — Métis : titre de noblesse. » *Les Libraires*, vol. 93. 1^{er} février 2016.

Biz. Interviewé par Demers, Maxim. « Le film d'ados de Biz. » *Le Journal de Montréal*. 26 mai 2018. Web. 26 février 2019.

- Bordeleau, Francie. « Dominique Demers : l'écriture de l'éternelle jeunesse. » *Lettres québécoises*, vol. 106, 2002, pp. 6–8.
- Champagne, Samuel. Interviewé par Cécile Gladel. « 10 romans jeunesse LGBTQ+ incontournables. » *Ici Radio-Canada*. 11 novembre 2018. Web. 29 février 2019.
- Demers, Dominique. Interviewée par Louise Gendron. « Ils dansent dans la tempête. » *L'actualité*. 1^{er} avril 1994. Web. 2 mars 2019.
- Desjardins, India. Interviewée par Cécile Gladel. « Aurélie Laflamme aura 22 ans dans le tome 9 ». *Ici Radio-Canada*. 20 août 2018. Web. 29 février 2019.
- Fradette, Marie. « Littérature jeunesse : où est le fun ? » *Le Devoir*. 1^{er} décembre 2018. Web. 21 novembre 2018.
- Isabelle, Patrick. Interviewé par Josée-Anne Paradis. « Patrick Isabelle : Monstre malgré nous ». *Le libraire*. 7 avril 2014. Web. 2 mars 2017.
- Paradis, Josée-Anne. « Petite histoire de la légitimation de la littérature pour adolescents au Québec. » *Le libraire*. 9 avril 2018.
- Tournier, Michel. Interviewée par Bernard Defrance et Francis Imbert. « Apprendre aux enfants à penser par opposition. » *Cahiers Pédagogiques*. 19 janvier 2016. Web. 21 février 2019.
- Yancy, George and bell hooks. “bell hooks: Buddhism, the Beats and Loving Blackness.” *The Stone*, Dec. 10, 2015. Web. 3 mars 2019.

Lois et documents gouvernementaux

- « Agir contre la violence et l'intimidation à l'école. » *Ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur*. Gouvernement du Québec
www.education.gouv.qc.ca/dossiers-thematiques/intimidation-et-violence-a-lecole/.
 Consulté le 3 décembre 2017.
- « Ensemble contre l'intimidation : une responsabilité partagée. Plan d'action concerté pour prévenir et contrer l'intimidation 2015-2018. » *Ministère de la Famille*.
www.mfa.gouv.qc.ca/fr/publication/documents/plan-action-intimidation-2015.pdf.
 Consulté le 3 décembre 2017.
- « Grilles d'analyse des stéréotypes discriminatoires dans le matériel didactique. »
Ministère de l'éducation. Gouvernement du Québec, 1985.

ANNEXE 1
MARGES ET MARGINALITE
CORPUS RESTREINT ET ETENDU

	TITRES	Éditeurs	Auteurs	Protagonistes		Narration autodiégétique hétérodiégétique	Marginalité du protagoniste	Marginalités secondaires
				Fille	Garçon			
1	<i>FéMFé</i>	Québec Amérique	Dumoulin, A.	F - Fé		A	LGBT+	Ésotérisme
2	<i>Hare Krishna</i>	Leméac	Gilbert, F.	G - Mikael		A	Convictions spirituelles	
3	<i>Le ciel tombe à côté</i>	Québec Amérique	Hébert, M.-F.	F - Mona		A	Ostracisme	Altérité
4	<i>Eux</i>	Leméac	Isabelle, P.	G - Anonyme		A	Ostracisme	
5	<i>Nous</i>	Leméac	Isabelle, P.	G - Anonyme		A	Criminalité	
6	<i>Lui</i>	Leméac	Isabelle, P.	G - Anonyme		A	Criminalité	
7	<i>À la recherche du bout du monde</i>	Hurtubise	Noël, M.	G - Wapush		A	Altérité autochtone	Alérité
8	<i>Je voudrais qu'on m'efface</i>	Bibliothèque québécoise	Barbeau -Lavalette, A.	F – Roxanne F – Mélissa G – Keven		A	Pauvreté	Déficience intellectuelle
9	<i>La chute de Sparte</i>	Leméac	Biz	G - Steeve		A	Ostracisme Contestation sociale	LGBT+
10	<i>Le coup de la girafe</i>	Soulières	Bouchard, C. et Carl P.	G - Jacob		A	Déficience intellectuelle	Pauvreté
11	<i>L'enfant mascara</i>	Leméac	Boulerice, S.	F (TransMF) Laticia		A	LGBT+	Pauvreté
12	<i>ÉloïseÉloi.</i>	de Mortagne	Champagne S.	G (TransFM) Éloi		A	LGBT+	
13	<i>Garçon manqué</i>	de Mortagne	Champagne S.	G (TransFM) Éloi		A	LGBT+	
14	<i>Recrue</i>	de Mortagne	Champagne S.	G - Thomas		H	LGBT+	Altérité
15	<i>Maïna</i>	Québec- Amérique	Demers, D.	F - Maïna		H	Altérité autochtone	Altérité
16	<i>Une bougie à la main</i>	Boréal	Desrochers, G.	F - Christina		A	Enfance éclatée	Altérité autochtone
17	<i>Ce qui se passe dehors</i>	Hurtubise	Dorion, C.	F - Gabrielle		A	Contestation sociale	
18	<i>Fé verte</i>	Québec Amérique	Dumoulin, A.	F - Fé		A	LGBT+	Altérité
19	<i>La fille qui rêvait d'embrasser Bonnie Parker</i>	du remue- ménage	Gagnon, I.	F - Florence		A	LGBT+	
20	<i>Hare Rama</i>	Leméac	Gilbert, F.	G - Mikael		A	Convictions spirituelles	

21	<i>Ophélie</i>	la courte échelle	Gingras, C.	F - Ophélie	A	Ostracisme	LGBT+
22	<i>La vraie vie</i>	Québec Amérique	Gravel, F.	G - J.-F.	A	Ostracisme Criminalité	Pauvreté
23	<i>Dépourvu</i>	Hurtubise	Grondin, V.	G - Guillaume	A	Déficiences intellectuelle	
24	<i>Bouées de sauvetage</i>	Leméac	Isabelle, P.	G - Victor	A	Ostracisme	
25	<i>Le projet Ithurial</i>	David	Laframboise, M.	F - Lara F - Cassandre G - Stephen	H	Ostracisme LGBT+ Criminalité	
26	<i>Chaman</i>	Médiaspaul	Martel, J.	G - Jeffrey	H	Altérité autochtone	
27	<i>Miss Pissenlit</i>	Québec Amérique	Paulin, A.	F - Manouane	A	Ostracisme	Étranger
28	<i>Feu</i>	Leméac	Sénéchal, J.-F.	G - Ian	H	Contestation sociale Pauvreté	
29	<i>Le boulevard</i>	Leméac	Sénéchal, J.-F.	G - Chris	A	Déficiences intellectuelle	
30	<i>La lettre f</i>	Soulières	Somain, J.-F.	G - Daniel	A	Ostracisme	

KARINE BEAUDOIN

Curriculum Vitae

ÉDUCATION

- Doctorat en littérature française** 2014-2019
 University of Western Ontario, London, Ont.
 Directeur : Dr Daniel Vaillancourt
Marges et marginalités dans le roman québécois pour adolescents : quand l'adulte dicte la déviance
- Maîtrise en littérature française** 2014
 University of Western Ontario, London, Ont.
 Directeur : Dr Daniel Vaillancourt
Paysages imaginaires et littérature pour la jeunesse : une étude de cas, Voyage au pays du Montnoir de C. Duchesne
- Bachelière ès arts (B.A.) en histoire et sciences politiques** 2003
 Université Laval, Québec, Qc

DISCTINCTIONS ET PRIX

- Bourse Joseph-Armand Bombardier (BÉSC)** 2016-2019
 Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH)
 Gouvernement du Canada
- Doctoral Excellence Research Award** 2016-2018
 University of Western Ontario, London, Ont.
- Robert S. Rawlings Ontario Graduate Scholarship** 2016
 Département d'études françaises
 University of Western Ontario, London, Ont.
- Bourse BESO OGS** 2014
 Département d'études françaises
 University of Western Ontario, London, Ont.
- The Sir Charles Edward Saunders-Mary Eileen Anderson** 2014
 CCAA Scholarships in French Canada Council Arts Awards
 Département d'études françaises
 University of Western Ontario, London, Ont.

FORMATION PÉDAGOGIQUE

- Formation pédagogique en français langue seconde-60 heures** 2013-2018
 Département d'études françaises
 University of Western Ontario, London
- The Teaching Assistant Training Program** 2013

Teaching Support Centre
University of Western Ontario, London

EMPLOIS UNIVERSITAIRES

Assistante à l'enseignement 2013-2018
University of Western Ontario, London, Ont.
Département d'études françaises

University French - French 1910, (1 crédit) 2013-2014
University French - French 1910, (1 crédit) 2014-2015
Language and Expression - French 2906A, (0.5 crédit) 2015
Language and Reading - French 2905B, (0.5 crédit) 2016
Language and Reading - French 2905B, (0.5 crédit) 2017
Reading Literature in French:
Modernity to Postmodernity - French 2606G, (0.5 crédit) 2018

University of British Columbia, Vancouver, C.-B. 2007-2008
Modern Languages Education (MLED)

Programme Explore : 75 heures d'enseignement en classe
Études continues : 36 heures d'enseignement en classe

PUBLICATIONS

« Adaptation de contes folkloriques pour la jeunesse franco-ontarienne. » *La Tortue Verte. Revue en ligne des Littératures Francophones. Dossier n° 6.* « Littérature de Jeunesse : Réécrire, Reconfigurer, Créer en littérature de jeunesse francophone ». L'Université de Lille (2015) : 68-80.

« Du renard au Spartiate : l'imaginaire de la nature dans la littérature contemporaine québécoise pour la jeunesse. » *Nouvelles Études Francophones — Revue du Conseil International d'Études Francophones (CIÉF). Dossier spécial.* « Nature, culture : espace et perception dans les littératures canadiennes de langue française du XIXe au XXIe siècle ». Parution prévue pour janvier 2019.

CONFÉRENCES AVEC COMITÉ DE LECTURE

Colloque SESDEF, University of Toronto, Ont. 13 avril 2018
Département d'études françaises
Esthétique(s) de la vulnérabilité
Sujet : « Vulnérabilité, littérature pour la jeunesse et voix marginales : pour une poétique de la fragilité. »

Journée d'étude, Université Laval, Qc 23 février 2017
Départements d'études françaises
En marge : le personnage romanesque contemporain décentré
Sujet : « Les marginalisés des romans pour adolescents. »

Colloque de l'APFUCC, Université d'Ottawa, Ont. 31 mai 2016
 Congrès de la Fédération canadienne des sciences humaines
 Les pouvoirs de la littérature jeunesse
 Sujet : « Littérature pour la jeunesse et société québécoise. Une étude des lieux. »

CONFÉRENCES INVITÉES

Forum départemental, University of Western Ontario, Ont. 23 octobre 2018
 Département d'études françaises
 Sujet : « L'invention du roman pour adolescent ou l'obsession du miroir. »

Conférencière invitée, University of Western Ontario, Ont. 10 février 2014
 Département d'études françaises
 Dr Anthony Purdy
 Cours : Souvenirs, photos, lieux : Écrire la photographie/écrire la mémoire-French 3611G
 Sujet : « Oradour-sur-Glane : lieu de mémoire et de commémoration »
 University of Western Ontario, London, Ont.

SERVICES UNIVERSITAIRES

Forum du Français pour l'avenir 1 novembre 2013
University of Western Ontario, Ont.
 Département d'études françaises
 Atelier de dessin
 Sujet : « Mine et minois ».