

Parallèle entre roman historique et roman jeunesse : enjeux narratifs et pragmatiques

Karine Beaudoin

Numéro 16, 2022

Circonvolutions aquiniennes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089175ar>

DOI : <https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6649>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaudoin, K. (2022). Parallèle entre roman historique et roman jeunesse : enjeux narratifs et pragmatiques. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (16), 1–11. <https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6649>

Résumé de l'article

Partant des observations relevées par Marilyn Randall dans le dernier chapitre de *Les femmes dans l'espace rebelle* (2013), l'article propose une analogie du roman historique et du roman jeunesse, suivie d'une réflexion sur la représentation de la marginalité féminine dans une littérature destinée à un jeune lectorat. Au-delà d'une visée commune, soit instruire et divertir, de nombreux aspects narratifs et réceptifs unissent ces deux sous-genres romanesques et peuvent expliquer le traitement réservé à l'imaginaire de la marginalité, plus spécifiquement de la marginalité des femmes et des filles.

© Karine Beaudoin, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Parallèle entre roman historique et roman jeunesse : enjeux narratifs et pragmatiques

Karine Beaudoin
Université Western
Canada

Dans *Les femmes dans l'espace rebelle* (2013), Marilyn Randall examine la manière dont différents espaces discursifs (la presse de l'époque, la correspondance du couple Papineau, un corpus de romans produits au cours des derniers siècles) dépeignent la participation des femmes lors des Rébellions de 1837 et 1838. À la lecture des chapitres qui traitent du discours romanesque, il nous a semblé qu'une grande quantité des romans répertoriés par Randall partageaient un air de famille avec le roman jeunesse, plus spécifiquement avec le roman pour adolescents (12 ans et plus) tel qu'on le produit encore aujourd'hui et dont l'appellation « *Youth Fiction* » désigne l'équivalent anglo-saxon. Certes, trois romans jeunesse s'inscrivent parmi les œuvres analysées par Randall.¹ Mais même en les retirant du lot, l'impression initiale refuse de se dissiper. Au demeurant, leur présence ne peut que venir renforcer l'hypothèse d'une familiarité dans le genre. La démarche que nous proposons consistera à identifier les éléments qui pourraient expliquer ou justifier cette ressemblance. L'hypothèse avancée s'inscrit dans le sillage de nos recherches sur la marginalité dans le roman jeunesse (Beaudoin) et n'est pas étrangère à des conclusions plutôt décevantes en regard de la représentation de la marginalité des personnages féminins. Si nous mentionnons ce dernier point, c'est que nous avons l'ambition de frayer des chemins de traverse entre la représentation de la marginalité dans le roman jeunesse, plus particulièrement des filles marginales, et le bilan critique que dresse Randall. Mais avant d'en venir à cet aspect, il s'agit d'introduire des pistes de réflexion quant à ce parallélisme pressenti entre roman historique et roman jeunesse.

Des concepts à définir

Le roman historique et le roman jeunesse correspondent à des catégories génériques mouvantes, hétérogènes et poreuses. Dans cet ordre d'idées, Randall prend en compte différentes variations du roman historique. Une part de son travail d'analyse consiste par ailleurs à identifier, sur un plan linéaire, des phases ou des tendances dans l'imaginaire des Rébellions. Au fil du temps, elle note que les représentations se modifient, de même que les formes que revêtent les romans. Sur une production littéraire qui couvre moins de 200 ans (1842-2011), Randall identifie trois périodes : celle de la « réconciliation » (19^e siècle), celle de la « résistance » (première moitié du 20^e siècle), et celle des « libertés personnelles » (du milieu du 20^e siècle au présent) (247-8). Elle observe également que le roman d'aventures (et d'amour) domine largement durant ces trois époques, tandis que la période moderne voit apparaître la fresque historique et sociale (roman de mœurs) et le roman d'analyse historique (et psychologique) (248 ; 321). Ce qui nous amène à cette première précision : l'analogie que nous voulons établir ne tient pas compte de ces deux dernières formes génériques et se limite plutôt au roman d'aventures.

En ce qui concerne le roman jeunesse, s'inscrit sous cette appellation toute œuvre romanesque, dans l'étendue de ces variations génériques (roman d'aventures, social, policier, de fantaisie, etc.), publiée pour un.e jeune lecteur/lectrice ayant acquis les fondements de la lecture, mais n'ayant pas atteint l'âge adulte. Cet ensemble exclut les séries romanesques pour lecteur/lectrice débutant ou apprenant, de même que les mini-romans illustrés (souvent destinés à des jeunes âgés de moins de 12 ans). Autrement dit, la « littérature jeunesse » ciblant un groupe de destinataires âgés entre 0 et 18 ans, les œuvres dont nous tenons compte et sur lesquelles nous appuyons nos perspectives sont celles qui visent le destinataire plus âgé, soit celui qui occupe le dernier tiers de cet empan (les 12 à 18 ans). Ce choix découle avant tout de notre spécialisation et par conséquent de notre horizon d'attente.² Et admettant que cette production a connu des modifications depuis sa création – qui remonte au Québec au milieu du 20^e siècle, mais qui est apparue beaucoup plus tôt dans le corpus littéraire français et britannique – ses caractéristiques fondamentales, c'est-à-dire les aspects narratifs et pragmatiques qui la distinguent de la production pour adultes, résistent étrangement au passage du temps, et aussi – mondialisation aidant – à la réalité de certaines frontières nationales. Notre lecture du roman jeunesse ne se limite pas exclusivement à la littérature contemporaine québécoise, mais recouvre aussi certaines œuvres françaises et anglo-saxonnes (du Canada, des États-Unis, de l'Angleterre, de l'Australie). Enfin, il ne s'agit pas d'homogénéiser ces catégories – « roman jeunesse » et « roman historique » –, mais d'approcher ces ensembles « de loin », de s'offrir une vue panoramique, histoire de mieux percevoir d'éventuelles affinités.³

Une genèse partagée

Commençons par réfléchir à ce qui semble relever de l'évidence, soit cette fameuse double visée qui consiste à instruire son lecteur tout en lui proposant une expérience susceptible de lui égayer l'esprit. Qu'est-ce qui, dans la genèse de ces deux genres romanesques, nous permet d'inférer cette première similitude ? Si l'on adopte le point de vue de Jean Molino (1975), la cristallisation romantique de la notion de « roman historique » remonterait aux thèses de Louis Maigrin (1898) et de Georg Lukács (1955). D'après cette perspective, il aura fallu la confluence « de trois "courants" littéraires » pour que naisse, en Occident, ce type de récit : le « courant idéaliste du XVII^e siècle », « le courant réaliste du XVIII^e siècle », et « le courant pittoresque » (Molino 198). Nous retrouvons, dans cette triade, les mêmes sources d'inspiration à l'origine de l'invention du roman jeunesse.

Tandis qu'au Québec, ce type de fiction ne s'est introduit dans le paysage littéraire qu'au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle (ne s'établissant institutionnellement qu'à partir des années 1980), son apparition, en France du moins, remonte au XVIII^e siècle – le siècle des Lumières, siècle où l'éducation et la conception de l'enfance deviennent l'objet de nouveaux débats intellectuels (Thaler 9). Des écrivains s'engagent alors à produire des textes de fiction destinés spécifiquement aux lecteurs qui, n'étant plus de très jeunes enfants, n'ont toutefois pas encore atteint l'âge adulte. Ces premières œuvres – *Le Magasin des adolescents* de Madame Leprince de Beaumont (1760), *L'Ami des adolescents* d'Arnaud Berquin (à partir de 1784), pour n'en nommer que quelques-unes – permettront au genre de prendre son envol et contribueront à modeler la production ultérieure. Depuis le début du millénaire, les jeunes lecteurs – en Occident, et ailleurs dans le monde – ont bénéficié, suite à l'avènement d'*Harry Potter*, d'une prolifération d'œuvres sérielles (romanesques et adaptations cinématographiques) produites à leur intention. Quoiqu'il soit impossible de parler d'une catégorie uniforme, les spécialistes, de plus en plus nombreux, s'entendent habituellement sur les caractéristiques formelles que présente le modèle dominant – voir notamment les essais de Delbrassine, Lepage, Nodelman et Hunt. Ces récits, racontés par un personnage adolescent, privilégient dans la grande majorité des cas un registre dramatique, obéissent à des intentions didactiques de même qu'au principe de la vraisemblance – un principe hérité du roman réaliste et constitutif du roman social, un genre romanesque particulièrement dominant dans l'ensemble de la production littéraire destinée à ce lectorat. Les fondements du roman historique se situent ainsi à la confluence de ces trois axes.

Un « devoir de mémoire »

Plaire et instruire, la dyade horacienne de l'Antiquité romaine remis au goût du jour par les classiques, ne s'avère pas la seule caractéristique duale que ces deux genres partagent ; à dire vrai, elle se trouve à simplifier un peu trop rapidement ce qui les unit. Revenons un moment au roman historique. Randall en offre, en début d'analyse, la définition suivante :

...le roman historique, aux prises à la fois avec le vrai et la vraisemblance, trace un chemin hardi entre les exigences du particulier et celles de l'universel, entre ce qui fut et ce qui aurait pu être, risquant par sa fidélité au véridique particulier son intérêt universel, ou bien sacrifiant à la cause de l'intérêt universel les vérités particulières consacrées par l'histoire. Remémorer avec plus ou moins de véracité le passé connu et vécu s'accompagne le plus souvent de fins didactiques qui prêtent parfois au roman historique un aspect peu romanesque. (247)

Il ressort de cette définition une conceptualisation basée sur un ensemble d'ambivalences. Aux fonctions « plaire et instruire » viennent se greffer couples d'oppositions « personnel et universel », « fiction et histoire », « véracité et vraisemblance », « objectivité et subjectivité », qui convergent vers un même point représenté par l'expression « devoir de mémoire », une expression émergeant à la suite des horreurs de la Deuxième Guerre mondiale en référence à l'obligation morale de se souvenir. Cette obligation, qui se rattache à une mémoire collective et individuelle, suppose une manière de dire, une part de fabula et une part d'objectivité. Comment dire et sous quelles perspectives ? Jusqu'où fabuler ? Les notions de dette, dans le sens d'obligation, et de vertu se croisent et se décroisent dans le geste de celui qui entreprend l'aventure de créer un roman dont le cadre temporel s'inscrit en amont de sa propre contemporanéité. Il s'agit en partie de transmettre et de conserver afin de perpétuer. À ces premiers vœux s'ajoute parfois (souvent ?) le désir de redresser, de recadrer, de corriger – soit des intentions qui impliquent une relecture de l'histoire officielle, factuelle, attestée. Ce cheminement s'accompagne de questionnements, est jalonné de chaînes, de balises – autrement absents des gestes conformes au parcours ordinaire de l'auteur qui besogne. Naturellement, les fictions érigées à partir de ces inquiétudes partagées présentent invariablement une signature distincte.

Et si c'était dans ce « devoir de mémoire », dans les nombreux plis de la double épaisseur conceptuelle qui en découle, que se retrouvaient les véritables échos du roman jeunesse ? En effet, quelque chose de l'ordre de l'obligation contamine le roman jeunesse. Édifiés par des adultes, mais narrés par des mineurs « de papier », ces récits obligent l'auteur à retourner en arrière pour se réappropriier les mots et la manière de dire. Certes, tout écrivain qui donne vie à un être fictif n'est jamais contraint qu'à sa seule expérience. Les personnages se nourrissent, comme l'énonce élégamment Sylvie Germain, « de nos rêves et de nos pensées, eux-mêmes pétris dans le limon des mythes et des fables » (12). Ces « êtres composites engendrés à la croisée de multiples influences » (32) s'avèrent donc rarement le produit d'une seule et même influence ou source d'inspiration. Or, le personnage du roman jeunesse (et du roman historique) est d'une autre trempe. Il provient d'ailleurs, trouve ses origines dans un espace pré-textuel (en amont du texte et de l'expérience de l'auteur, mais aussi au sens de prétexte, un aspect sur lequel nous reviendrons sous peu). Dans le cas du roman jeunesse, le personnage-enfant – et nous faisons surtout référence à cette instance fictive qui s'empare du contrôle de la narration, c'est-à-dire le personnage-narrateur – force son créateur à remonter le fil de sa propre histoire pour qu'il renoue avec cette part de lui, mi-enfouie, mi-oubliée. Ce parcours « *down memory lane* » constitue un acte de mémoire – mais pas encore un *devoir* de mémoire. L'obligation déontologique naît dans le retour ; dans les nombreux retours. À quels aspects le personnage-narrateur doit-il être associé pour qu'il paraisse « vrai » : l'égoïsme ? l'identité qui se cherche ? l'extrême vulnérabilité ? Comment discerner les aspects qui sonneront « justes », « appropriés » ou même « concordants » ? Comment les articuler « adéquatement » ? Ce type de prise en considération infère des codes, des conventions, des normes. Faisant intempestivement et répétitivement irruption dans le travail d'écriture, ces injonctions viennent bouleverser considérablement la mise en chantier et pétrir le récit de contradictions et de discordances. Les éléments que l'auteur décide d'arracher du passé et d'acheminer jusqu'au présent de l'écriture, les traits qu'il impose à son être de papier, les questionnements qu'il lui inflige, la vision du monde dont il le dote, sont autant de matériaux qui témoignent d'un devoir de mémoire. Bref, si le roman jeunesse et le roman historique partagent des airs de famille, c'est qu'ils sont soumis aux mêmes préoccupations incontournables, aux mêmes ambivalences constitutives.

Faux semblant

Les fonctions instruire et divertir cachent aussi une autre réalité : celle de la tromperie – ou d'une certaine hypocrisie – que commettent ces deux genres. Le roman historique, voulant parler du passé, n'arrive en fait qu'à nous instruire du présent – une vérité qui fait consensus et qui est réitérée par Randall (358). Le roman jeunesse, plus précisément le roman-miroir, prétend pour sa part représenter les modalités de la société contemporaine telles que perçues par un sujet fictif, mais n'y parvient qu'avec un décalage. Si cette modalité du roman historique se passe d'explication, celle du roman jeunesse – un objet d'études plus obscur pour plusieurs – demande un éclaircissement.

Une des caractéristiques intrinsèques d'un récit destiné à un public de moins de 18 ans est d'être raconté par un personnage qui a plus ou moins le même âge que celui du destinataire visé. Cet incontournable repose sur le fait que le principe d'identification s'est progressivement retrouvé érigé en valeur ultime.⁴ Dans les milieux de l'édition, l'idée selon laquelle un jeune lecteur s'intéressera davantage à une œuvre dont le héros lui ressemble *de très près* fait consensus : celui-ci devrait s'exprimer plus ou moins comme lui, vivre une situation qui ne s'éloigne pas trop de la sienne et envisager le monde – p. ex. l'autorité des parents et de l'école – d'un point de vue similaire. Cette règle de proximité apparaît avec l'émergence du roman social, aussi appelé roman-miroir, un type de roman qui, au Québec et ailleurs en Occident, gagne en popularité au cours de la dernière moitié du 20^e siècle. Dans ce sous-genre romanesque – sous-genre toujours dominant auprès des 12-18 ans –, le cadre spatio-temporel correspond à celui du lecteur, et les épreuves auxquelles le protagoniste est confronté – ostracisme, pauvreté, violence familiale, etc. – coïncident avec des difficultés sociales qui traversent nos sociétés contemporaines. Cette volonté d'offrir une expérience de lecture qui reflète les modalités de l'enfance et de l'adolescence telles que perçues par un sujet qui n'a pas atteint l'âge adulte n'est pas sans conséquence sur le travail d'écriture que doit accomplir l'auteur d'un tel récit.

Le jeune narrateur de ce type d'œuvres littéraires naît d'un travail d'excavation. Or, cette créature, amalgamée de souvenirs et d'impressions, s'avère d'abord et avant tout révélatrice du jeune que l'auteur a été et de l'adulte qu'il est devenu. Elle parle donc d'une génération décalée quoique défendant une représentativité contemporaine. La production ultracontemporaine facilite le repérage des traces de ce décalage dans le sens où la rapidité des développements technologiques, comme l'illustrent l'Internet et les téléphones portables, implique un écart générationnel majeur. Ainsi, les auteurs jeunesse actuels n'ont pas grandi sous le diktat des médias sociaux. En outre, il n'est pas rare qu'un roman présente un univers social contemporain à celui du jeune lecteur, mais dans lequel des plateformes comme TikTok, Instagram et Snapchat ne s'inscrivent pas dans le

quotidien du jeune protagoniste. Certes, tout auteur tire son inspiration de différentes sources – il n'est pas limité à sa seule expérience. Or, l'enfance s'avère un terreau singulier puisque tout le monde est passé par là, d'où l'impossibilité d'ériger un être fictif qui ne saurait être autre chose qu'un amalgame de ce qu'on pense avoir été et de ce qu'on aurait voulu être.

Le roman pour les jeunes, tout comme le roman historique, prétend une chose – un déplacement dans le passé, une perspective qui correspond à celle de la jeunesse contemporaine – et en accomplit une autre – une évaluation, un souhait, un reproche, une restauration.

Double voix

Cela nous amène à introduire la problématique de la voix. Nombreux spécialistes de la littérature pour la jeunesse ont relevé la particularité des récits racontés par des narrateurs-enfants, mais écrits par des adultes. Ce type de texte doit fusionner deux perspectives distinctes et difficilement conciliables : celle d'un sujet-mineur, en croissance, en développement, et celle d'un sujet-adulte ayant accumulé une plus longue expérience de vie. L'on objectera que, dans toute création littéraire, ce type de déphasage apparaît inévitable – une évidence qui ne peut être étrangère aux notions d'hybridation et de plurivocalisme introduites par Bakhtine. La différence avec le roman jeunesse tient au carcan dogmatique dans lequel se déploie le genre. Un auteur jeunesse, c'est-à-dire un auteur qui à dessein écrit pour de jeunes lecteurs, doit obéir à un certain nombre de contraintes qui vise à la fois le « quoi » et le « comment » (le fond et la forme). Certains sujets jugés tabous ne pourront être abordés qu'indirectement. Des phrases trop longues devront être scindées, des mots trop complexes, expliqués. La narration respectera la chronologie des événements. Toutes ces contraintes découlent d'une conception ponctuelle du destinataire, conception qui s'appuie sur une logique de distinction (j'écris pour un lectorat qui n'est pas tout à fait comme moi) et qui s'accompagne d'un désir de transmission. Consciencieux ou non, cet auteur est investi d'une mission : il a quelque chose à dire, un message à porter, une vision du monde à transmettre. Il n'existe pas d'œuvres pour enfants *purement* divertissantes. Comment, dans ces circonstances, l'auteur peut-il arriver à « jouer le jeu » de manière convaincante ? À se prendre lui-même au jeu sans interruption ? En règle générale, il est toujours possible dans un récit narré par un personnage-enfant de détecter des passages où, tandis que parle l'enfant, c'est la voix de l'adulte qui se fait entendre. Certains spécialistes parlent de voix dédoublée, d'autres de voix cachée (Nodelman). Dans la mesure où le roman jeunesse multiplie les conditions susceptibles de venir saper le travail de truchement que tente d'accomplir l'auteur, il faut être un virtuose pour naviguer sur ces eaux minées sans y laisser sa peau – ou pour traverser des espaces troués.

Ce même type de sous-texte ou de dédoublement de la voix apparaît dans les premiers romans de science-fiction (Saint-Gelais) et les romans à thèse (Suleiman). Quoique tout roman historique ne mérite pas cette dernière étiquette (Durand-le Guern, Introduction par. 14), il n'est pas rare d'y voir s'entremêler deux voix : celle de l'historien et celle du conteur. Ceci peut se produire lorsque l'auteur tient à introduire une lecture morale d'un événement historique ou des précisions jugées nécessaires à la compréhension du lecteur. Quoiqu'il s'agisse de deux didactismes différents, leur conséquence sur la réception du texte reste la même. Tout commentaire de ce genre, même (surtout) lorsque « dissimulé au travers » du discours d'un personnage-narrateur, vient interrompre le flot de la lecture et fracturer (sinon fragiliser ou momentanément suspendre) l'illusion du réel. Soit une réplique sonnera soudainement fausse ou empruntée ; soit un tableau, pourtant adroitement peint, n'arrivera pas à faire oublier le cadre qui le contient. Ces types de dédoublement de la voix présentent un argument de plus en faveur d'une analogie entre le roman historique et le roman jeunesse.

Littérature – ou presque

Le prochain point que nous aimerions soulever se situe lui aussi du côté de l'acte de lecture. Randall ne s'étonne guère du peu d'intérêt qu'a réservé l'institution littéraire à la plupart des récits retenus pour son étude : en dépit des nombreux romans traitant des Rébellions parus depuis 1980, écrit-elle, le sujet ne semble pas produire de « 'grandes' œuvres littéraires » (252-3). C'est là une perspective largement répandue. Isabelle Durand-le Guern débute son essai *Le roman de la révolution* par cette hypothèse prudente : « Si le temps est venu pour les historiens de se pencher de manière dépassionnée sur l'histoire des révolutions, peut-être est-il pertinent aussi de porter un regard sur des œuvres quelque peu décalées, objets littéraires et idéologiques étranges, dont la place dans le paysage littéraire semble mal assurée » (Introduction par. 4). Le roman historique a mauvaise presse, comme le prouve l'échantillon de sobriquets qu'on lui attribue : paralittérature, littérature « de gare », littérature « de plage », à l'eau de rose, littérature à thèse. On lui reproche tous les maux. Quand il n'est pas accusé d'être truffé d'anachronismes et d'inexactitudes historiques, on le condamne comme outil de propagande. Il faut savoir cependant que le tableau brossé par ces étiquettes infamantes échoue à rendre

compte adéquatement de la situation dans laquelle se trouve ce genre romanesque. D'une part, le roman historique rencontre de grands succès auprès des lecteurs. Au Québec, les œuvres de Jean-Pierre Charland et de Louise Tremblay d'Essiambre se vendent à des millions d'exemplaires (Duchesne). Jerome De Groot lui-même débute son essai sur le roman historique en ces mots :

Visit a book shop or book website and the Historical Fiction section, in itself a relatively new marketing innovation, will be groaning under the weight of new work published by authors from across the world, and in numerous styles. The shelf will be shared by writers as diverse as Philippa Gregory, Bernard Cornwell, Sarah Waters, Ken Follett, Robert Harris, Dan Brown and Amy Tan. (1)

Adoré par le public, ce type de best-sellers, du moins la plupart, se voit cependant boudé par la critique. L'idée généralement admise est la suivante : s'il est vrai qu'il y a de très mauvais romans historiques, il en existe cependant de très bons. Certaines œuvres, ou devrions-nous dire « certains auteurs », arriveraient à se tailler une place au sein de l'institution littéraire.

Sans avoir véritablement examiné ce qui se révèle susceptible de faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre, il n'est pas trop risqué de suggérer que ces éléments ne sont pas étrangers à une certaine notion de littérarité. Les textes polysémiques présentant des personnages ayant une épaisseur psychologique et écrits dans un style maîtrisé auraient vraisemblablement plus de chance de passer la barre. Mais il y a plus. Le roman historique doit, pour gagner son sceau d'approbation, éviter d'être ouvertement « didactique » ou téléologique. C'est là un argument que défend notamment Gengembre lorsqu'il écrit :

Toute subordination de l'investigation historique à on ne sait quel devoir de mémoire, ou à une prescription morale (prescrite par qui ?), serait une catastrophique régression. Après le politiquement correct, le « mémoriellement » correct, en quelque sorte. Si, pour reprendre la formule de Gide, on fait de la mauvaise littérature avec de beaux sentiments, on fait aussi de la mauvaise histoire avec des diktats mémoriels. (128)

Et bien sûr, ces fameux diktats changent selon les époques. Sur le sujet, le numéro publié en 2019 de la revue littéraire *Voix et Images* sur les *Expériences contemporaines du temps dans les fictions québécoises* met en lumière les perspectives du moment. Notons particulièrement l'article de David Bélanger, chercheur en littérature, directeur de *XYZ La revue de la nouvelle* et co-auteur de l'ouvrage critique *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Perrault* (2018), sur l'histoire et le temps dans le roman québécois contemporain. Bélanger introduit l'idée que la « téléologie moderne » imposerait une lecture du temps rythmée par des ruptures : « ceci est passé, lointain, ceci appartient à une autre époque, à un autre monde » (42). Aussi avance-t-il l'hypothèse que certains auteurs québécois arrivent à déployer dans leur œuvre un vécu historique capable de rendre compte du passé de manière « organique » et « subjective » (42). Dans ces fictions, l'histoire (nous résistons à la tentation d'utiliser la majuscule pour des convictions que nous laissons au lecteur le soin d'inférer) se trouve vécue, et non pas « édifiée » ou servant d'espace d'inscription. Or, les romans sur lesquels Bélanger étaye sa démonstration – *La logeuse* d'Éric Dupont, *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis et *Atavismes* de Raymond Bock – ne sont aucunement des romans historiques. Si l'auteur ne s'est pas tourné systématiquement vers ce type de sous-genre romanesque, c'est probablement (et ceci reste à vérifier) qu'il lui aurait été plus difficile de trouver matière à illustrer sa thèse d'une « rupture avec la rupture ». Nous y voyons une illustration de l'argument voulant que la fiction historique se taille rarement une place dans la sphère savante.

Il faut s'intéresser au point de vue des « auteurs jeunesse » pour constater à quel point la littérature à laquelle ceux-ci se consacrent subit plus ou moins le même traitement. Notre usage des guillemets sert à rappeler le malaise que cette appellation génère chez les intéressés. En effet, plusieurs réfutent l'adjectif jugé disqualifiant. Ils sont auteurs ou autrices – nul besoin de spécifier l'âge de leur lectorat par l'ajout d'une épithète. En outre, ceux qui s'accrochent au titre ne le font pas sans tenter de forcer leur perspective conceptuelle sur leur prédilection littéraire. Généralement, leur défense s'élabore sur la traditionnelle (et désormais désuète ?) opposition entre littérature populaire et littérature savante (canonique). Dans le cas de la littérature jeunesse, cette dernière catégorie inclurait uniquement les œuvres pouvant facilement passer pour des créations destinées à un public de tout âge. Pour le dire clairement, un bon roman jeunesse ne serait qu'un roman pour adultes pouvant être lu par des jeunes.

À cet égard, C.S. Lewis a déjà déclaré : « 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 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 adopte plus ou moins le même raisonnement. En entrevue, ce dernier a déjà partagé le souhait « 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) »⁵ (Tournier). Ces deux auteurs partagent la conviction que s'il existe une mauvaise littérature pour enfants, celle qu'ils jugent valable, en revanche, présente les mêmes traits que celle que l'on destine aux adultes. Disparaissent donc les foyers de clarté et de lisibilité propres au texte jeunesse, mais aussi les diktats moraux et démagogiques imposés par les milieux de l'éducation, véritables gardiens de la production. Ainsi, roman historique et roman jeunesse apparaissent voués à n'être valorisés que dans leur dénégation.

Dans un même ordre d'idées, ces deux types de production romanesque ne se lisent pas comme le roman contemporain. Une mise en contexte, une justification, une explication, viennent en baliser la lecture, que ce soit sous la forme de note de l'auteur ou de l'éditeur. Il n'est pas rare que le roman historique, comme le rappelle notamment De Groot, débute avec la préface de l'auteur (9). Celle-ci contient une justification de son travail – ce qui l'a amené à vouloir écrire sur tel événement historique ou telle figure du passé –, des précisions en regard de sa démarche – « ceci est un travail de fiction basé sur des sources sérieuses » –, de même que des clarifications servant explicitement à baliser le pacte de lecture. Toutes ces précautions prouvent, comme le rappelle De Groot, à quel point ces auteurs « sont conscients de l'étrangeté de leur projet » (9). Ces justifications rejoignent en quelque sorte celles des auteurs « jeunesse », à la différence qu'elles s'inscrivent directement dans l'œuvre, qu'elles en font partie.

Tout bien pesé, notre ressenti initial s'avère fondé, ou du moins justifiable. Ces rapides considérations sur le roman historique et le roman jeunesse confirment un faisceau de similitudes. Nous poursuivons cette comparaison en examinant la question de l'imaginaire du personnage rebelle dans le dessein de voir si les observations formulées par Randall peuvent générer de nouvelles perspectives sur la problématique de la représentation de la diversité.

Héros jeunesse, marginalité et baromètre

Concernant la représentation du personnage féminin dans les romans de la rébellion, Randall note que, pour peu qu'il soit possible d'identifier des variations en fonction des époques, certaines permanences émergent à l'analyse :

... qu'elle soit pure victime passive et tragique ou bien héroïne militaire, la femme incarne, à quelques exceptions près, les valeurs préconisées à l'époque. C'est toujours chez la femme, baromètre constant de la moralité sociale, que ces valeurs se manifestent. Le plus étonnant est que cette glorification de la femme persiste jusqu'à l'époque contemporaine ; elle manque rarement d'outrepasser l'homme en courage, fortitude, sagesse et débrouillardise. (359)

En 2019, nous avons effectué une enquête sur la représentation et le travail de la marginalité dans le roman contemporain pour adolescents produit au Québec. Il s'agissait non seulement d'arpenter les différentes itérations de figures et de marginalités types, mais aussi de faire travailler la marge par le biais de multiples opérations et actions sur et dans le discours, tels *Habiter, Dire, Lire, Gensiser, Contenir et Dicter*. Cette étude s'appuyait sur un corpus relativement exemplaire composé d'une trentaine de romans. Les conclusions de Randall nous amènent à revisiter les nôtres. Lorsqu'il entreprend d'écrire pour un destinataire en devenir, l'adulte produit invariablement une littérature de réconfort – le réconfort recherché étant celui de l'adulte, et non pas du lecteur ciblé. Ce phénomène trouve une analogie dans la notion de « comfort food » – notion qui se traduit fort mal au passage. Dans les deux cas, il s'agit toujours d'une question de génération et de tradition. Sur le plan culinaire, ce qui relève du familier et du « réconfort » tient également à ce que les adultes, parents ou autres, mettent sur la table. La nostalgie du « grilled cheese » ou du pain à la cassonade et au lait procède, comme le travail d'écriture de l'auteur-jeunesse, d'un canal de transmission.⁶ D'où l'argument voulant que les œuvres fictives que l'adulte soumet aux jeunes lecteurs remplissent, ne serait-ce que par voie détournée, la fonction d'appareil ou d'outil d'inculturation :⁷ il s'agit d'abord et avant tout d'une littérature-legs, d'une littérature-filiation, dont l'existence même repose sur le désir de protéger, de préserver, de perpétuer. Et enfin, le personnage-enfant, comme tout autre personnage, est non seulement porteur d'une vision du monde, mais parce créé dans le but de transmettre un ensemble de normes et de valeurs, se trouve à remplir, à l'instar de la femme rebelle, le rôle de « baromètre » social tout indiqué. Encore que, dans le cas de ce dernier, les valeurs qu'il endosse et porte à bout de voix sont celles essentiellement du milieu de l'éducation, milieu traditionnellement reconnu pour son conformisme.

Ce qui est vrai du personnage-enfant l'est *a fortiori* du personnage-marginal et du personnage de la fille rebelle. Dans un roman jeunesse, la mise en récit d'un jeune personnage atypique est rarement, sinon jamais, arbitraire. Il répond à une nécessité, une mission, et se conçoit dans un discours de tolérance – discours largement hérité des Lumières. Dès lors, la teneur didactique du récit dans lequel il s'inscrit subit une véritable boursoufflure. De son côté, Randall note que « les versants didactique et moralisateur du roman canadien-français du dix-neuvième siècle se trouvent exacerbés dans le cadre des romans des rébellions » (252), une perspective qui rejoint donc la nôtre. Dans une littérature qui obéit à de nombreuses conventions (voir notamment ce fameux devoir de mémoire), ce qui relève du non-conformisme se trouve à subir davantage le poids du « politiquement correct », de « l'acceptable », de « l'attendu ». Dans un essai sur l'altérité de l'écriture littéraire, Augusto Ponzio, écrit :

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 les jeunes demande « audience » et « propose » toutes ces choses. Le jeune personnage marginal s'érige sur un message explicite, unique prétexte à sa création. Dans ces circonstances, il devient, à l'instar des personnages de femmes rebelles étudiées par Randall, un parangon « de toutes les vertus » (290). Notre perspective du marginal dans la littérature jeunesse rejoint celle de Molino sur le marginal des romans historiques. Il s'agit d'abord d'un personnage qui se distingue des autres personnages par ses traits atypiques et qui vient remplir, certes, une fonction de contraste, mais aussi une fonction axiologique et normative (Molino 227). Dans « cette fonction de contrat social et moral », le marginal rejoint le portrait qui suit :

Le hors-la-loi, le révolté qui, écarté de la société par l'injustice des lois, se pose en face d'elle comme l'individu écrasé par la collectivité ou comme le redresseur de torts qui cherche, par une justice personnelle, à corriger les défauts de l'ordre social. Tentation individualiste et anarchiste d'un côté, de l'autre rôle de compensation du bandit d'honneur: Ferrante Palla en face de Robin des Bois. Le bandit justicier, vieille réalité mythique de la civilisation traditionnelle, participe et réunit en lui la détermination antithétique de la révolte individuelle et de l'utopie collective. (227)

Le personnage marginal des romans historiques et des romans jeunesse se présente d'abord et avant tout comme un justicier dont l'objectif est de corriger, sinon de dénoncer, les abus et les injustices de la société. Comme on l'a vu, lorsque Randall schématise le personnage de la femme rebelle, elle utilise l'analogie du « baromètre » (359), une image qui évoque un moyen de prendre la mesure, ou encore un outil sensible aux variations extérieures. L'analogie fonctionne parce qu'à l'instar du marginal de nos romans jeunesse et des romans historiques de Molino, la femme rebelle se lit comme une figure construite sur un idéal commun : sa qualité de personnage-prétexte fait d'elle un microcosme social particulièrement révélateur des valeurs et des normes des époques qui la traversent – celle dans laquelle elle s'inscrit et, dans une plus grande mesure, celle où a vécu l'auteur du récit dans lequel elle se déploie.

Filles rebelles

Considérant ce qui a été dit jusqu'ici, quelles sont les configurations de la jeune rebelle dans le roman jeunesse ? D'abord, nous notons nous aussi un déséquilibre dans la distribution des rôles : il y a davantage de garçons rebelles que de filles rebelles (Beaudoin 253). Ces dernières, peu représentées, ne sont d'ailleurs pas de la même tranche que leurs égaux masculins : tandis que les garçons commettent des crimes contre la personne (meurtre, agression), les filles s'en tiennent à des crimes contre la propriété (vandalisme, vol) ; tandis que les garçons décident de leur sort, les filles ne font qu'assumer la suite des événements (Beaudoin 244-9). Les gestes qu'elles posent, les chemins qu'elles parcourent, les transformations qu'elles connaissent, procèdent davantage d'un concours de circonstances que d'une volonté réactionnaire ou que d'un geste assumé, volontaire, indépendant. Et finalement, l'amour, absent des récits dans lequel se déploient les garçons, se trouve à être dans une grande majorité des cas l'unique vecteur de l'action dans ceux auxquels prennent part les filles marginales (Beaudoin 234). Apparemment celles-ci, pas plus que les femmes rebelles du roman d'aventures, ne semblent pas capables d'un acte de rébellion « qui ne soit pas subsumé par un attachement sentimental » (Randall 302). À la lumière de la proximité qu'entretiennent le roman jeunesse et le roman historique avec le roman sentimental (le roman d'amour destiné à un lectorat féminin), cette dernière constante surprend moins.

Randall insiste sur le fait que le roman d'aventures connaît au fil des années très peu de transformations. Traditionaliste, conventionnel, ce genre romanesque persiste, écrit-elle, à suivre « étroitement le modèle fourni par les époques précédentes » (327). Cette lecture colle aisément au roman jeunesse et explique (mais ne justifie pas) la présence de stéréotypes genrés. Reste à déterminer si les filles incarnent elles aussi de meilleurs modèles de virtuosité que les garçons. Nos explorations en territoire jeunesse nous portent à croire que ce sont souvent elles qui sauvent la vertu ou qui en assument le rôle de gardiennes. Le personnage d'Hermione Granger, indispensable acolyte du célèbre Harry Potter, fournit ici un exemple éloquent. Combien de fois, dans les sept volumes, doit-on à cette jeune apprentie sorcière une intervention en faveur du juste, du bien, du moralement acceptable ? Quelque chose nous dit qu'elle n'est pas là un cas d'exception...une démonstration qui reste cependant à faire. Toujours est-il que la figure du rebelle vertueux présente une qualité pour le moins contre-intuitive. Le marginal, dans sa compréhension immédiate, est celui qui conteste l'ordre social. Or, dans l'imaginaire qui nous préoccupe, le personnage rebelle semble plutôt destiné à tenir lieu de chambre d'écho de la société normative, et non à remettre en question la validité de ses modes de vie et de ses valeurs. Qu'il fasse fonction de réconfort pour la majorité dominante constitue pour le moins un contresens étrange, voire paradoxal. Certaines attentes précèdent ou accompagnent inévitablement tout travail de recherche. En ce sens, lorsque nous avons commencé à nous intéresser à la marginalité dans le roman jeunesse, c'était dans l'expectative de croiser une cohorte de personnages colorés, vindicatifs et frondeurs, un espoir qui s'est ultimement retrouvé anéanti par la découverte d'une marge édulcorée, sage et repentante. Est-ce que Randall aurait vu elle aussi ses attentes trompées ?

Selon Yves Barel, spécialiste français de la marge sociale, l'être humain serait incapable de véritablement se représenter la marge sociale: devisant de marginalité, il voudrait en fait parler d'une autre chose impossible à adéquatement « identifier », « localiser » ou « objectiver » (39). Si on accepte ce paradigme, nos observations et celles de Randall ne seraient alors pas directement imputables à la nature singulière du roman historique et du roman jeunesse, mais découleraient visiblement d'une limite cognitive ou d'une impossibilité conceptuelle. Or, accepter ce point de vue, c'est avancer l'argument d'un imaginaire privé de *vrais* rebelles – une hypothèse peu séduisante et, convenons-en, aisément réfutable.

Conclusion

Ce présent essai, ayant vu le jour sur la base d'une intuition rationnelle, se clôt sur la confirmation d'une forte analogie. Le roman historique et le roman jeunesse puisent largement dans les mêmes origines, partagent les mêmes tiraillements, les mêmes décentrement. À la lumière de ces similitudes, on ne peut s'étonner que ces catégories génèrent une figure rebelle qui fonctionne sur le même principe d'héroïsation. Dans son essai sur le roman de science-fiction, Richard Saint-Gelais offre une analyse des transformations qu'a connues ce sous-genre romanesque au fil du temps. En comparaison, le roman historique, et dans une certaine mesure le roman jeunesse, semblent plus hermétiques au changement, plus fixes dans leur forme. Il est plausible de penser que les sentinelles de la transmission et de la mémoire collective soient arrivées à garder à distance la fluidité et la mouvance de ladite postmodernité. À moins que cette rigidité ne soit pas entièrement étrangère à notre rapport au temps: regarder devant et regarder derrière demeurent des gestes qui se posent et s'imposent différemment. On ne met pas en récit le passé de la même manière qu'on invente l'avenir. Ce qui nous amène à conclure sur cette hypothèse : et si ces rebelles non honorables, ceux qui ne seraient ni des rebelles par défaut, ni des rebelles empêchés, peuplaient plutôt nos récits du futur ?

Notes

¹ Il s'agit des deux romans de Marie-Claire Daveluy, soit *Le Richelieu héroïque* (1940) et *Michel et Josephite dans la tourmente* (1942) (Randall 288) et *Enfant de la rébellion* (1989) de Suzanne Julien (Randall 316).

² Notre essai sur la représentation de la marginalité dans le roman jeunesse s'appuie sur un corpus littéraire de plus d'une trentaine d'œuvres contemporaines destinées à un lectorat adolescent.

³ Cette approche s'inspire de « la lecture à distance » (*Distant Reading*), un concept développé par Franco Moretti (2013) et le Laboratoire littéraire de Stanford (<https://litlab.stanford.edu/>).

⁴ Sur le principe d'identification et de ces effets : Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Minuit, 2021.

⁵ Sur les contradictions de Michel Tournier en regard de la littérature pour enfants, voir l'article de Danielle Thaler.

⁶ Nous remercions Daniel Vaillancout pour cette analogie.

⁷ 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.

Bibliographie

- Barel, Yves. *La marginalité sociale*. Presses Universitaires de France, 1982.
- Beaudoin, Karine. *Marges et marginalités dans le roman québécois pour adolescents (2003-2018)*. 2019. University of Western Ontario, thèse de doctorat.
- Bélanger, David. « Rompre avec la rupture : histoire et temps organique dans le roman québécois contemporain. » *Voix et Images*, vol. 44, no. 2, 2019, pp. 39–52.
- Bock, Raymond. *Atavismes*. Le Quartanier, 2011.
- De Groot, Jerome. *The Historical Novel*. Routledge, 2009.
- Delbrassine, Daniel. *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*. SCÉREN-CRDP de l'Académie de Créteil, 2006.
- Duchesne, André. « L'incroyable succès du roman historique. » *La Presse*, www.lapresse.ca/arts/livres/201810/31/01-5202455-lincroyable-succes-du-roman-historique.php.
Publié le 31 octobre 2018. Consulté le 27 juillet 2020.
- Dupont, Éric. *La logeuse*. 2006. Marchand de feuilles, 2013.
- Durand-Le Guern, Isabelle. *Le Roman de la révolution. L'écriture romanesque des révolutions de Victor Hugo à George Orwell*. Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Gengembre, Gérard. « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le Débat*, Gallimard, no 165, 2011, p. 122-135.
- Germain, Sylvie. *Les personnages*. Des femmes, 2006.
- Hunt, Peter. « Ideology and the Children's Book. » *Literature for Children: Contemporary Criticism*, edited by Peter Hunt, Édition 1992, pp. 18–40.
- 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.
- Lewis, C. S. (Clive Staples). « On three ways of writing for children. » *Of other worlds: essays and stories*, edited by Walter Hooper, Bles, 1966.
- Lukács, Georg. *Le roman historique*. 1955. Payot, 1965.
- Maigrón, Louis. *Le roman historique à l'époque romantique : essai sur l'influence de Walter Scott*. Hachette, 1898.
- Mavrikakis, Catherine. *Ça va aller*. 2002. Bibliothèque québécoise, 2013.
- Mead, Margaret. « Socialization and Enculturation. » *Current Anthropology*, vol. 4, no. 2, 1963, pp.184-188.
- Molino, Jean. « Qu'est-ce que le roman historique? » *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, vol. 75, no. 2/3, Presses Universitaires de France, 1975, pp. 195–234. www.jstor.org/stable/40525204.

Moretti, Franco. *Distant Reading*. Verso Books, 2013.

Nodelman, Perry. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Johns-Hopkins University Press, 2008.

Peyrache-Leborgne, Dominique et André Peyronie (dir.). *Le Romanesque et l'historique : marge et écriture*. Éditions Cécile Defaut, 2010.

Ponzio, Augusto. « Altérité et écriture d'après Bakhtine. » *Littérature. Logiques de la représentation*, vol. 57, 1985, pp. 119-128.

Randall, Marilyn. *Les femmes dans l'espace rebelle. Histoire et fiction autour des rébellions de 1837 et 1838*. Éditions Nota bene, 2013.

Rowling, Joanne K. *Harry Potter*. Vol. 1–7. Bloomsbury Publishing, 1997–2007.

Tournier, Michel. Interviewé par Bernard Defrance et Francis Imbert. « Apprendre aux enfants à penser par opposition. » *Cahiers Pédagogiques*, 19 janvier 2016, www.cahiers-pedagogiques.com/Apprendre-aux-enfants-a-penser-par-opposition. Consulté le 21 février 2019.

Thaler, Danielle. « Visions et révisions dans le roman pour adolescents. » *Cahiers de la recherche en éducation*, no. 7, vol.1, 2000, pp. 7 - 20.

Saint-Gelais, Richard. *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*. Éditions Nota bene, 1999.

Suleiman, Susan. « Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the "Roman a These". » *Neophilologus*, vol. 60, no. 2, 1976, pp.162-177.

Zonza, Christian. « Le roman historique : un « art de l'éloignement »? ». *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, « Faire & refaire l'histoire », 2011. www.fabula.org/revue/document6407.php