

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRÉSENTATIONS DE LA CRISE D'ADOLESCENCE
DANS TROIS ROMANS FANTASTIQUES JEUNESSE QUÉBÉCOIS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ALICE LEBLANC

MARS 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je pense qu'avec tout ce temps consacré à la rédaction d'un mémoire, il est normal qu'on se mette à ressembler à son sujet. Je ne sais toujours pas si c'est la crise de sens fantastique ou la crise d'adolescence qui m'a le plus happée, peut-être est-ce plutôt un savant mélange des deux? Quoi qu'il en soit, cette aventure n'aurait pas eu lieu sans l'appui de plusieurs personnes.

Je tiens tout d'abord à remercier très sincèrement Rachel Bouvet pour son intérêt envers mon sujet, mais encore davantage pour sa patience et ses conseils toujours très justes. Ils ont toujours été très appréciés. Un merci tout spécial à Myriam Marcil-Bergeron et Maude Lafleur, qui ont été très présentes pour moi dans des mois assez particuliers.

Je me sens très chanceuse d'avoir été aussi bien entourée pendant ces quelques années. Ils ont été plusieurs à me soutenir par des petits gestes ou une oreille très attentive : Marianne, Mimi, Jean Claude, Serge, Florence, Laurent, Gabriel, Karine, merci d'avoir été là. Et, bien sûr, Guillaume.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	v
Introduction	1
Chapitre 1 : Les rôles de la littérature jeunesse	8
1.1 Pourquoi écrit-on pour les adolescents ?	9
1.2 Comment écrit-on pour les adolescents ?	13
1.2.1 Former à la lecture	14
1.2.2 Former «à la vie» : évolution de la littérature jeunesse québécoise.....	17
1.3 Qu'attend-on de la littérature jeunesse ?	22
1.4 Le réalisme dans le roman fantastique pour adolescents	28
Chapitre 2 : Le fantastique adressé aux adolescents	34
2.1 Vers une définition du fantastique adaptée à la littérature jeunesse	34
2.1.1 Fantastique et fantasy	34
2.1.2 Genre fantastique ou effet fantastique ?	35
2.1.3 Les difficultés rencontrées par la critique : problème de définition et de corpus	37
2.2 Le récit fantastique : récit d'une crise	41
Chapitre 3 : La crise d'adolescence fantastique	45
3.1 Là-haut sur la colline : L'influence des morts	46
3.1.1 Un héros qui se croit en contrôle.....	46
3.1.2 Un phénomène qui perturbe	48
3.1.3 La forêt fantastique : refuge et prison	51
3.1.4 Incommunicabilité.....	53
3.2 Cap-aux-Esprits : Inversion des rôles	56
3.2.1 Le phénomène	57
3.2.2 La maison.....	59
3.2.3 Les parcours inverses de Simon et Anne.....	60

3.3 Matshi l'esprit du lac : la filiation surnaturelle.....	67
3.3.1 Savoir et comprendre : Filiation et héritage	67
3.3.2 Le lac : espace fantastique, lieu de recherche identitaire.....	69
3.3.3 Savoir et comprendre : Fusion progressive des deux énigmes.....	71
3.3.4 Les préjugés	76
Conclusion	80
Bibliographie.....	87

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour principal objectif de proposer une lecture du fantastique adressé aux adolescents à partir du motif de la crise de sens, afin de concilier l'aspect jeunesse et l'aspect fantastique. Les romans *Là-haut sur la colline*, de Claude Bolduc, *Cap-aux-Esprits*, d'Hervé Gagnon et *Matshi l'esprit du lac* de François Lévesque, tous trois identifiés par leur paratexte comme appartenant au fantastique, constituent le corpus étudié.

Le premier chapitre présente un état de la question par rapport à la littérature jeunesse au Québec. On constate par l'étude des discours des éditeurs, auteurs, et autres passeurs qu'on souhaite pour les adolescents une littérature qui soit doublement formatrice. En premier lieu, elle doit former au rôle de lecteur, puis elle doit pouvoir former l'adolescent en tant qu'individu. Par conséquent, le fantastique, qui apparaît comme un genre d'évasion, est jugé peu susceptible d'accomplir ces fonctions, plus évidentes dans le genre socioréaliste. Une analyse sommaire du corpus démontre cependant que ces caractéristiques peuvent également être présentes dans le genre fantastique.

Le deuxième chapitre s'intéresse au portrait que les chercheurs dressent du fantastique jeunesse québécois. Pour comprendre ce qui est généralement considéré comme littérature fantastique, un bref tour d'horizon expose quelques théories phares. Puis, nous montrerons qu'en se limitant à la seule théorie de Tzvetan Todorov, les chercheurs en littérature jeunesse en viennent à faire une classification trop sévère du fantastique. À partir de l'étude de Joël Malrieu, nous pouvons voir que le lien privilégié qui unit le personnage au phénomène surnaturel est équivalent à celui qui unit le personnage au phénomène provoquant une crise d'adolescence. Finalement, le motif de la crise de sens apparaît comme une façon plus appropriée d'aborder le texte fantastique adressé aux adolescents.

Le troisième chapitre effectue une analyse approfondie des trois romans constituant le corpus, à partir du motif de la crise. Que le phénomène soit fortement négatif et dangereux comme dans *Là-haut sur la colline* et *Cap-aux-Esprits*, ou simplement incompris comme dans *Matshi l'esprit du lac*, ses caractéristiques correspondent à celles du personnage principal qui le rencontre. L'analyse montre que par l'entremise du phénomène surnaturel, le héros adolescent découvre une faille dans sa façon d'aborder le monde ou de se percevoir par rapport au reste de la société. C'est en se mesurant à lui que le personnage peut retrouver un sens à sa vie.

Mots clés : Claude Bolduc, Hervé Gagnon, François Lévesque, fantastique, littérature jeunesse, crise de sens, *Là-haut sur la colline*, *Cap-aux-Esprits*, *Matshi l'esprit du lac*.

INTRODUCTION

Il est généralement admis que le roman destiné à la jeunesse se doit d'être éducatif, d'une manière ou d'une autre. Cette visée semble encore plus importante lorsque ces romans s'adressent plus précisément aux adolescents. L'âge des lecteurs ciblés, soit entre douze et dix-sept ans, ne justifie pas selon certains la création de collections spécialisées, surtout pour les plus vieux qui devraient être en mesure de lire des romans de littérature générale, bien souvent jugée supérieure aux romans jeunesse. La fonction formatrice de cette littérature est donc souvent invoquée pour en légitimer l'existence. Le roman-miroir, qui a été très en vogue au Québec dès les années 1980, a rempli cette fonction en mettant en scène des personnages d'adolescents traversant une des crises qui mènent à l'âge adulte. Le lecteur pouvait donc s'instruire et obtenir des pistes de réflexion sur une situation qu'il était susceptible de vivre. Cette façon de concevoir la littérature jeunesse s'accompagne toutefois de présupposés qui, selon nous, limitent les possibilités de ce champ de plus en plus dynamique. En effet, lorsque le discours privilégie une approche éducative ou au moins formatrice de la littérature jeunesse, il soumet généralement le plaisir de la lecture à cet usage. En conséquence, les genres de l'imaginaire, terme qui rassemble la *fantasy*, le fantastique et la science-fiction, sont souvent jugés simplistes et moins intéressants pour le développement du lecteur et de l'individu en formation, puisqu'ils ne constitueraient qu'une littérature d'évasion oubliée dès que consommée.

En marge de la vague du roman-miroir, qui est encore importante aujourd'hui, s'est développé le roman fantastique pour adolescents. D'abord discret, il connaît aujourd'hui une meilleure visibilité grâce, entre autres, au succès de la série *Harry Potter* et, dans une certaine mesure, à la série *Twilight* qui a éveillé l'intérêt de bon nombre de lecteurs pour les créatures associées au surnaturel comme les vampires et les loups-garous. Le fantastique s'est même taillé une place parmi les genres les plus appréciés des adolescents depuis les années 2000 à peu près. Il nous semble important vu ce succès de nous intéresser à ce genre. Il s'agit également d'un des genres de l'imaginaire le mieux perçu par le milieu littéraire, son histoire

remontant jusqu'au XIX^e siècle avec des œuvres d'auteurs passés dans le canon littéraire. On ne s'étonnera donc pas qu'il fasse l'objet de nombreux ouvrages. Lorsqu'on se penche un peu sur la question, on remarque que le genre étant curieusement insaisissable, car chaque pays, chaque auteur en a fait quelque chose d'un peu différent, et le genre s'étant transformé selon les époques. Les théories pour l'expliquer sont donc aussi nombreuses et nuancées qu'il y a de théoriciens, et ceux qui en font la synthèse s'appliquent le plus souvent à expliquer qu'aucun des spécialistes ne semble s'entendre sur ce qui est, ou n'est pas, du fantastique. Certains éléments de définition se rejoignent néanmoins d'une théorie à l'autre. C'est le cas de la rupture troublante de l'ordre du monde causée par le surnaturel. Cet élément est intégré de façons différentes selon les chercheurs, mais ce que nous retenons, c'est que pour que cette rupture soit perçue comme telle, il faut que le monde du personnage soit considéré par le lecteur comme le monde réel, car, selon ce que Jean-Luc Steinmetz avance, « [s]eule [...] la constitution d'un espace réaliste permet l'effraction transgressive¹ ». Roger Caillois, des années plus tôt, décrivait aussi le fantastique comme l'« irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne² ». Le monde réel et ordinaire, le quotidien connu, sont en quelque sorte la base du texte fantastique, qui s'applique à questionner leur norme, voire à les détruire. Ceci peut être très intéressant lorsque l'on s'intéresse au roman pour adolescents, surtout lorsqu'il fait le récit de personnages qui découvrent que le monde est différent de ce qu'ils avaient toujours cru.

La littérature fantastique jeunesse québécoise s'est enrichie de plusieurs titres au cours des dernières décennies, pourtant elle reste peu connue des lecteurs, critiques et chercheurs. Elle ne fait en effet pour l'instant l'objet que de très peu d'études, qui s'appliquent surtout à déterminer si tel ou tel roman fait ou ne fait pas partie du corpus fantastique, et ce, en faisant souvent preuve d'une rigidité surprenante dans l'application de certains éléments de définition. Au moins admis dans la Littérature lorsqu'il s'adresse à un public général, le fantastique est à nouveau jugé comme du divertissement facile, déconnecté des réelles préoccupations des lecteurs – donc du temps perdu – quand il s'adresse aux adolescents. Ou alors, quand le récit s'intéresse à ces réelles préoccupations, il est considéré trop près du

¹ Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 12.

² Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

roman socioréaliste pour appartenir réellement à la littérature fantastique et quand il est trop littéraire on doute parfois même de son appartenance à la littérature jeunesse... De plus, comme le fantastique jeunesse est méconnu, il est souvent confondu avec les genres voisins de la *fantasy* et du conte, qui, même s'ils partagent des points communs, possèdent leurs propres codes. Nous pouvons donc affirmer qu'il existe aujourd'hui une lacune dans le discours académique portant sur la littérature jeunesse fantastique. Ce mémoire vise à proposer des pistes de réflexion pour dépasser le questionnement habituel de l'appartenance au genre en procédant à l'analyse littéraire de trois romans jeunesse étiquetés comme fantastique, dont au moins un d'un « fantastiqueur » reconnu, à partir du motif de la crise de sens que on peut retrouver à la fois dans les récits fantastiques et dans les récits pour adolescents.

En 2007 et 2008, trois romans aux contenus similaires ont été publiés : *Là-haut sur la colline* de Claude Bolduc, *Cap-aux-Esprits* d'Hervé Gagnon, tous deux publiés aux éditions Vents d'ouest, et *Matshi l'esprit du lac* de François Lévesque, publié dans la collection « Jeunesse-Pop » des Éditions Médiaspaul. Nous les avons choisis pour former notre corpus pour plusieurs raisons. Non seulement ils ont tous les trois été publiés sous l'étiquette « fantastique » dans des collections ciblant les adolescents, mais aussi, ils s'élaborent chacun à partir du même schéma narratif qui n'est pas sans lien avec celui du roman socioréaliste. Un déménagement décidé par leur mère veuve oblige les trois héros à une adaptation rapide à leur nouveau milieu, puis la rencontre d'une entité surnaturelle remet en question leur conception du monde. Chacune de ces crises de sens s'accompagne d'une crise reliée à l'adolescence : repli sur soi, découverte de l'Autre, revendication d'une plus grande autonomie... Dans les trois cas, le surnaturel est directement lié à la crise que vit le personnage principal, qu'il la déclenche ou aide à sa résolution, voire les deux. Toutefois, même si les trois romans s'élaborent à partir du même schéma narratif, ils racontent les parcours différents de trois héros qui ne vivent pas leur adolescence de la même manière.

De plus, ces trois romans sont récipiendaires d'un prix littéraire. Avec ce dernier critère de sélection, nous pouvons faire découvrir un corpus dont les qualités sont récompensées, même s'il reste peu connu. Avec *Matshi l'esprit du lac*, François Lévesque a reçu en 2009 le

Prix Cécile-Gagnon décerné par l'AEQJ³, qui récompense annuellement l'auteur d'un premier roman jeunesse. Le Prix littéraire Le Droit récompense chaque année un auteur de fiction, de poésie ou de littérature jeunesse d'expression française de l'Ouest québécois et de l'Est ontarien. En 2007, il a été décerné à Claude Bolduc pour son roman *Là-haut sur la colline*. Par ailleurs, Claude Bolduc s'est mérité plusieurs distinctions autant pour ses romans jeunesse que pour ses nouvelles, dont, toujours en 2007, le prix Jacques-Brossard de la science-fiction et du fantastique québécois, décerné par un jury, qui récompense l'auteur de la meilleure production annuelle pour adultes dans le domaine de la science-fiction, du fantastique et de la fantasy⁴. La même année encore, il a aussi gagné le prix Boréal de la meilleure nouvelle québécoise de science-fiction ou de fantastique, décerné par le public⁵. *Cap-aux-Esprits* d'Hervé Gagnon a pour sa part reçu le Prix jeunesse des univers parallèles en 2009, dont la gestion est assurée par la même corporation que le prix Jacques-Brossard, soit la corporation Passeport pour l'imaginaire. *Là-haut sur la colline* et *Matshi l'esprit du lac* se sont également retrouvés en lice en 2009 et 2010 respectivement. Il s'agit d'un prix du public qui fonctionne à la manière du Prix littéraire des collégiens, décerné à un roman québécois destiné à la jeunesse appartenant à un des genres de l'imaginaire. Des élèves du premier cycle du secondaire votent pour leur titre préféré parmi trois finalistes. Les trois titres de notre corpus, même s'ils sont du genre fantastique, jugé simpliste, ont donc été reconnus à la fois par la critique et le public visé. Ces romans ne sont pas des exceptions dans leurs maisons d'édition respectives, dont plusieurs auteurs ont remporté des prix littéraires. La production de Vents d'Ouest et « Jeunesse-Pop » mérite donc d'être étudiée.

Il convient de distinguer la collection « Jeunesse-Pop », dans laquelle *Matshi l'esprit du lac* a été publié, des Éditions Médiapaul. Lancée en 1971 à la suite d'un concours littéraire adressé aux élèves du secondaire, Jeunesse-Pop avait pour but de renouveler la production offerte par Médiapaul aux lecteurs de neuf à seize ans. Ainsi composée de romans d'auteurs très jeunes, la collection devait refléter les goûts des adolescents. Les genres qui laissent place à l'évasion se sont ainsi trouvés privilégiés. Cependant, le manque d'expérience des

³ L'Association des écrivains québécois pour la jeunesse.

⁴ <http://www.grandprixsffq.ca/2008>, (page consultée le 23 avril 2013).

⁵ <http://claudibolduc.tripod.com/mention.html>, (page consultée le 25 avril 2013).

auteurs choisis et le peu de corrections effectué sur les manuscrits avant leur publication a donné à Jeunesse-Pop une réputation brouillonne et inégale. Le transfert progressif des tâches de direction littéraire à Daniel Sernine, à partir de 1983 environ, transforme la collection. Le choix des manuscrits est plus rigoureux et les auteurs retravaillent leurs textes. L'influence de Daniel Sernine se remarque non seulement par la qualité des romans, mais aussi avec les genres auxquels ils appartiennent. Dans une entrevue accordée à Sophie Marsolais pour la revue *Lurelu*, Sernine explique :

Par la force des choses, j'ai imposé mes préférences. Mais il y a un autre mécanisme qui joue : à la longue, les gens ont identifié la collection au fantastique et à la S.F., alors les auteurs nous envoient surtout de ça. Comme nous recevons surtout des manuscrits relevant de ces genres littéraires, et qu'on ne peut publier ce qu'on ne reçoit pas, cela a renforcé notre spécialisation⁶.

Jeunesse-Pop a donc publié surtout de la littérature des genres de l'imaginaire, et ce, plusieurs années avant l'engouement mondial pour *Harry Potter*. Les auteurs qu'elle publie sont pour la plupart primés. Toutefois, le peu de budget alloué à la promotion et le mandat religieux de Médiaspaul, mandat duquel la collection a toujours été entièrement indépendante, nuisent à la présence en librairie des romans de la collection.

Les Éditions Vents d'Ouest, fondées en 1993, offrent un catalogue varié, une partie de leur mandat étant « d'encourager la relève et de contribuer à la *diversification* de la littérature⁷ ». Sans se consacrer exclusivement à la littérature jeunesse, Vents d'Ouest lui réserve une bonne proportion de sa production. La collection « Ado », qui s'adresse aux adolescents âgés de douze ans et plus, se présente comme une source d'émotions où se rencontrent « drame, aventure, amour, humour, fantastique ou épouvante⁸ ». Loin d'être spécialisée en genres de l'imaginaire – une étude rapide des titres et des catégories qui leur sont associées montre que le genre socioréaliste domine – la collection offre néanmoins une sélection de romans fantastiques, dont *Cap-aux-Esprits* et *Là-haut sur la colline* font tous les deux partie. Une nouvelle collection portant le nom de « Nébuleuse », qui devrait accueillir

⁶ Daniel Sernine dans Sophie Marsolais, « Jeunesse-Pop : trente ans au service de l'imaginaire », *Lurelu*, vol. 25, n°1, 2002, p. 89.

⁷ <http://www.ventsdouest.ca/info.asp>, (page consultée le 4 mai 2013). Nous soulignons.

⁸ <http://www.ventsdouest.ca/Collections.asp?IDC=2>, (page consultée le 4 mai 2013).

des romans fantastiques, de *fantasy* et de science-fiction a de plus été lancée en 2012.

Nous proposons dans le cadre de ce mémoire une lecture de ces trois romans fantastiques pour adolescents à partir du motif de la crise de sens, qui est commun au roman socioréaliste et au récit fantastique. Nous ne cherchons pas à établir une grille de lecture unique pour tout roman fantastique ciblant les adolescents, mais plutôt à éclaircir la relation entre ces motifs qui selon certains empêche le fantastique jeunesse d'être réellement fantastique. À cause de la double dénomination comprise dans l'expression « fantastique jeunesse », nous avons décidé d'explorer le sujet à partir de ces deux angles, qui feront chacun l'objet d'un chapitre.

Au premier chapitre, nous verrons que le développement de la littérature jeunesse au Québec est toujours resté très proche des institutions scolaires, ce qui nous permettra de mieux comprendre les choix éditoriaux qui ont été faits au long de son histoire, car peut-être nous concernent-ils toujours aujourd'hui. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la façon dont les différents acteurs du domaine envisagent la littérature adressée aux adolescents, puis à leur discours à propos du fantastique. Nous serons de cette manière mieux en mesure de comprendre les critiques qui y sont apportées ainsi que ses enjeux et ses caractéristiques. Une analyse sommaire des romans du corpus selon les thèmes du roman socioréaliste permettra de voir de quelle manière le roman fantastique les intègre.

Nous survolerons au deuxième chapitre les résultats des recherches faites sur le fantastique québécois pour adolescents. Nous explorerons ensuite quelques théories du fantastique afin d'en tirer une définition qui permette de discuter du genre lorsqu'il est adressé aux adolescents. Nous pourrons, grâce à ce cadre fondé sur la relation privilégiée entre le personnage et le phénomène, étudier plus en profondeur chacun des romans de notre corpus au troisième et dernier chapitre.

Dans *Là-haut sur la colline*, la rencontre d'un fantôme dans la forêt fait revivre à Michel le deuil de son père. Dans *Cap-aux-Esprits*, Simon remplace sa mère en tant que responsable de la famille, car il est le seul à ne pas être affecté négativement par l'entité maléfique qui hante leur nouvelle maison. Finalement, dans *Matshi l'esprit du lac*, l'enquête de Félix sur le monstre qui hanterait le lac où il passe l'été le met sur la piste du secret de ses origines. Grâce

à ces analyses, nous espérons pouvoir montrer que les romans jeunesse fantastiques réussissent eux aussi à allier l'aspect formateur de la lecture au divertissement qu'elle peut procurer.

CHAPITRE 1

LES RÔLES DE LA LITTÉRATURE JEUNESSE

Le statut de la littérature jeunesse dans le domaine littéraire est particulier : que ce soit par ceux qui l'écrivent, ceux qui la publient, ceux qui la distribuent, ceux qui la critiquent ou ceux qui l'étudient, elle n'est jamais examinée, ou alors seulement en de très rares occasions, par ceux auxquels elle est destinée. À chacune des étapes de sa production, elle est filtrée par un regard d'adulte, avec ses connaissances d'adulte, ses droits d'adulte, et, par conséquent, ses privilèges d'adulte, avant d'atteindre finalement son lectorat. On pourrait rétorquer que c'est ce que fait toute littérature, seulement, la littérature jeunesse est la seule dont le processus de création vise nécessairement un lectorat plus jeune, et souvent bien plus jeune, que ses créateurs. Encore plus que la littérature générale, son contenu et sa forme dépendent de ce que les autorités (parents, école, maisons d'édition...) jugent acceptable de mettre à la disposition des lecteurs enfants et adolescents. Comme le rappelle Danielle Thaler, même si la société d'aujourd'hui nous paraît plus libre et ouverte que celle qui a vu la littérature jeunesse naître, « on se heurte inévitablement à la question de savoir jusqu'où un auteur qui écrit à l'intention des jeunes doit aller? Faut-il tout dire? Faut-il tout montrer⁹? » Ces questions, s'attachant au contenu, montrent bien qu'il existe encore une forme de prudence, voire une volonté de protection, envers les jeunes lecteurs qu'on ne croit pas assez matures pour tous les sujets. Cette préoccupation se retrouve presque systématiquement formulée dans les entrevues d'auteurs, même si elle n'est pas nécessairement au cœur de la pratique d'écriture de ceux-ci. Ces enjeux sont néanmoins directement liés au rapport d'autorité qui lie l'adulte à l'enfant, où le plus vieux des deux, de par sa plus grande expérience de la vie et son savoir élargi, a le droit de décider, pour le bien de l'autre, de ce qui convient comme lecture. Nous verrons au cours de ce chapitre quelles raisons poussent les différents acteurs de la

⁹ Danielle Thaler, « Visions et révisions dans le roman pour adolescents », dans Suzanne Pouliot, dir., *Les figures de l'adolescence dans la littérature jeunesse*, Sherbrooke, Éditions du CRP, 2000, p.14.

littérature jeunesse à publier pour les adolescents, quels sont les objectifs que cette littérature tente d'atteindre et quelles sont les stratégies employées dans le texte pour les atteindre. Nous nous intéressons ici surtout au discours entourant la littérature jeunesse, afin d'identifier les causes à la fois du préjugé négatif de certains envers le genre fantastique et de l'engouement qu'il suscite chez une bonne part des jeunes lecteurs.

1.1 Pourquoi écrit-on pour les adolescents ?

Le premier élément qui caractérise la littérature jeunesse est donc l'âge du lectorat ciblé, ce qui signifie qu'*a priori*, aucune limite n'est imposée quant au genre littéraire sous lequel cette littérature prendra forme. Un simple tour en librairie ou en bibliothèque nous démontre que la littérature jeunesse peut se décliner sous les mêmes formes que la littérature destinée à un public général. Le roman est le format le mieux représenté en nombre, mais on trouve également des recueils de nouvelles ou de poésie pour jeunes, du théâtre, de la bande dessinée et des encyclopédies. Les genres littéraires ne sont pas en reste : les romans, pour ne nommer qu'eux, ne placent pas uniquement leur action dans un univers réaliste ou même contemporain. On peut trouver des romans historiques, fantastiques, policiers, sentimentaux, de la science-fiction et de la *fantasy*. Nous pouvons aisément constater que la littérature jeunesse est, de nos jours, aussi variée que la littérature générale. La raison est bien simple : les enfants, pas plus que les adultes, ne se présentent pas en un groupe uniforme. À des goûts différents correspondent des genres littéraires différents. Dans cet ordre d'idées, il arrive que certains enfants ou certains adolescents ne soient pas du tout intéressés par la littérature jeunesse, par manque d'intérêt pour la lecture en général, par désir de dépasser ce qui est conçu pour leur propre tranche d'âge, par esprit de contradiction ou tout simplement parce que le lecteur adolescent a les capacités de lecture requises pour apprécier un roman de littérature générale. Les raisons ne manquent pas. Les cas où un enfant se dirige naturellement vers un roman tous publics sont sans doute plus rares, cependant les adolescents qui délaissent les collections jeunesse sont plus nombreux.

Déjà en 1978, alors que la littérature jeunesse reprend de la vigueur au Québec, on s'interroge non seulement sur le rôle que doit remplir la littérature pour adolescents, mais aussi sur ce qu'elle devrait être : « Il convient donc de demander à l'édition non de faire des livres sur mesure, mais de mettre à la portée des adolescents des œuvres nombreuses, d'une

inspiration aussi large que possible, puisées dans tous les domaines du présent et du passé de la création littéraire¹⁰. » Cette prescription est encore formulée un peu plus de vingt-deux ans plus tard. Dans son avant-propos au dossier sur la littérature de jeunesse paru dans *Voix et images*, Jean-François Chassay soulevait une série de questions à propos de l'intérêt des collections adressées aux adolescents de 14 ans et plus. Comme les programmes de français du secondaire le montrent, les adolescents ont les capacités de lecture requises pour lire des œuvres adressées à un public général. Chassay nomme *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, *Sur la route* de Jack Kerouac, mais on peut aussi ajouter *1984* de George Orwell, *L'Étranger* d'Albert Camus, *L'écume des jours* de Boris Vian, *Des souris et des hommes* de John Steinbeck... bref, des romans qui présentent un certain nombre de difficultés, que ce soit dans le style, le sujet ou la problématique abordée. Or, ces romans sont tous enseignés au secondaire, certains aussi tôt que la troisième secondaire, où les élèves ont entre 14 et 15 ans.

L'interrogation et les réserves qui viennent naturellement après ce constat, par rapport aux collections pour adolescents, sont posées en ces termes dans le dossier de *Voix et images* : « On peut voir dans ces collections une volonté pédagogique d'attirer les jeunes vers la lecture ; on peut aussi y voir un processus d'infantilisation. À cet âge, ne devrait-on pas avoir accès à des livres "pour tous"¹¹? » Justement, ces livres « pour tous » sont accessibles aux adolescents. Ils sont au programme scolaire, ils sont disponibles dans les bibliothèques municipales, quand ils ne le sont pas dans les bibliothèques scolaires. Les librairies les vendent pour ceux qui ont les moyens de se les procurer, et si les parents sont des lecteurs, ils en posséderont des exemplaires à la maison. Tous ces endroits sont accessibles aux adolescents (la section pour adultes des bibliothèques municipales est accessible aux jeunes dès 14 ans, soit l'âge cible de ces collections). L'existence des collections pour adolescents ne remet donc pas en question la disponibilité ni l'accessibilité au reste de la littérature. Cependant, si ces romans qui ne sont pas spécifiquement destinés aux adolescents attirent malgré tout de jeunes lecteurs, on est, en effet, en droit de se demander pourquoi ces collections existent. Plusieurs raisons, qui concernent autant la production que la réception, peuvent l'expliquer.

¹⁰ Raoul Dubois, cité par Danielle Thaler, *op. cit.* p. 18.

¹¹ Jean-François Chassay, « Avant-propos », *Voix et images*, vol. 25, no 2, 2000, p. 234.

Du côté de la production, les raisons qui poussent à créer une collection pour adolescents sont multiples, qu'elles soient éthiques ou tout simplement en rapport avec la longueur du récit. Parfois, une collection pour adolescents se crée parce que, bien que le roman dont la publication est projetée s'adresse à des lecteurs jeunes, il ne convient pas à un lectorat trop jeune, sans pour autant correspondre aux intérêts d'un adulte. Prenons par exemple les éditions Médiaspaul, qui ont développé leur collection « Jeunesse-Plus » pour accueillir des romans de plus de 150 pages, dépassant la limite de « Jeunesse-Pop »¹². Cette ouverture a permis par la suite aux auteurs d'écrire des romans jeunesse qui exploitaient certains thèmes d'une manière s'approchant davantage de celle de certains romans pour adultes, avec un développement plus long et un traitement à mi-chemin entre les romans jeunesse et ceux pour un lectorat adulte.

Nous avons déjà établi que les auteurs de romans jeunesse sont généralement plus vieux que leurs lecteurs. Or, cet écart d'âge n'est pas toujours aussi marqué. Il ne faut pas oublier que plusieurs auteurs qui écrivent pour la jeunesse ont commencé à le faire alors qu'ils étaient eux-mêmes jeunes, par exemple au début de la vingtaine. Les préoccupations des auteurs de vingt ans, même si elles ne sont pas tout à fait les mêmes que celles des adolescents, n'en sont pas non plus très éloignées. L'écriture se basant majoritairement sur l'expérience de vie et de lecture, il n'est pas étonnant que les romans écrits durant la vingtaine aient tendance à refléter les expériences de l'enfance, de l'adolescence et de la fin de l'adolescence. Il s'agit, après tout, des principales expériences connues de ces jeunes auteurs. Des textes de la sorte sont donc bien adaptés à un public adolescent, plus qu'à un public d'enfants. Dans cette optique, l'existence de collections pour adolescents n'est pas surprenante. De plus, si elles intéressent les lecteurs adolescents, ces expériences n'intéressent pas nécessairement les lecteurs adultes, puisqu'ils sont passés à une autre étape de leur vie. Publier pour un adolescent n'est donc pas nécessairement l'infantiliser, il peut même refléter un processus contraire, en reconnaissant qu'une personne autre qu'un adolescent a moins de chances de se sentir concerné par le sujet ou les personnages.

¹² Sophie Marsolais, « Jeunesse-Pop : trente ans au service de l'imaginaire », *Lurelu*, vol. 25, n°1, 2002, p. 90.

L'expérience joue aussi un rôle dans la maturité de l'écriture. Il n'est pas rare – il est même assez normal –, qu'un premier roman soit moins abouti, le style et les techniques narratives étant moins maîtrisés que pour le suivant. L'écriture, comme la lecture, est un apprentissage constant. Un auteur qui en est à son premier roman a donc avantage à publier d'abord pour la jeunesse. Un roman moins approfondi pour les jeunes est moins compromettant pour son auteur que s'il était destiné à un lectorat adulte. Les adolescents ont moins lu que les adultes et même s'ils ne sont pas nécessairement moins critiques, leurs références généralement plus restreintes permettent aux auteurs d'écrire des romans moins complexes sans pourtant ennuyer leurs lecteurs, leurs attentes étant différentes. C'est souvent aussi pour cela que nombre de lecteurs adultes ne s'intéressent pas à la littérature jeunesse : elle n'est pas assez étoffée à leur goût. Ce préjugé négatif n'illustre toutefois qu'une tendance de la littérature jeunesse. Nombre d'auteurs confirmés écrivent à la fois pour les jeunes et pour les adultes ou encore écrivent seulement pour les jeunes, ce qui nous donne droit à d'excellents romans. La littérature jeunesse reste néanmoins une porte d'entrée intéressante pour un jeune auteur.

Claude Bolduc, lui, écrit pour les jeunes en raison du format généralement plus court du roman jeunesse. Comme il est davantage nouvelliste que romancier, la longueur typique des romans de *Vent d'Ouest* et de *Médiaspaul*, les deux maisons où il a publié en collection jeunesse, est celle qui correspond le plus à sa façon d'écrire une histoire. De plus, comme le marché de la nouvelle au Québec est loin d'être aussi florissant que celui de la jeunesse, adapter ses nouvelles pour les adolescents représente une des meilleures stratégies pour se faire publier. Ainsi, Claude Bolduc écrit pour les adolescents parce que ce sont les collections destinées à ce groupe d'âge qui lui permettent le plus de publier ses histoires fantastiques qui, à son avis, ne peuvent être bien écrites que sous la forme plus courte de la nouvelle.

Il ne faut pas oublier non plus que l'âge cible d'une collection n'est qu'une suggestion. Les romans pour 14 ans et plus sont souvent lus par des pré-adolescents, généralement les bons lecteurs qui, sans vouloir se lancer dans les collections pour adultes, désirent lire une œuvre plus consistante. D'une manière générale, il semblerait qu'au deuxième cycle du secondaire, entre 15 et 17 ans, même les grands lecteurs délaissent cette activité : l'école

demande plus de temps et les activités sociales, plus accessibles, se diversifient. Les collections adressées aux 14 ans et plus attireraient donc plutôt les jeunes adolescents.

1.2 Comment écrit-on pour les adolescents ?

Avec la diversité des genres et sous-genres, puis celle des intentions derrière les collections, l'existence d'une cohésion dans le champ de la littérature jeunesse ne semble pas des plus évidentes. Pourtant, écrire pour un lectorat particulier, tout comme écrire dans un genre particulier, devrait influencer l'écriture d'une manière ou d'une autre, sinon les textes en question ne seraient pas rassemblés sous une telle étiquette. C'est pour déterminer quelles sont les caractéristiques de la littérature jeunesse que Daniel Delbrassine a procédé à une enquête sur le roman contemporain pour adolescents. À partir d'un corpus de 247 titres publiés de 1997 à 2000 dans les collections destinées aux adolescents de quatre maisons d'édition majeures (L'École des loisirs, Gallimard Jeunesse, Seuil Jeunesse et Flammarion), d'une analyse comparant des romans pour adultes et des romans pour adolescents des mêmes auteurs, ainsi qu'une autre portant sur des romans d'abord écrits pour un lectorat général adaptés pour des jeunes, Delbrassine conclut que les thématiques et le niveau de difficulté de lecture sont d'une manière générale les mêmes pour la littérature jeunesse que pour la littérature générale. Cependant, il remarque aussi un ensemble de considérations spécifiques à son corpus, qu'il divise en trois grands axes : la compréhension par le lecteur, la séduction du lecteur et le respect du lecteur.

Delbrassine apporte cependant quelques réserves à propos de la portée des résultats de son analyse. Alors qu'il visait entre autres par son étude à démontrer la littérarité de la littérature jeunesse, ses conclusions peuvent autant être prises comme une preuve de ce qu'il avance que comme l'infirmité de son hypothèse :

Là où nous parlons de compréhension par le lecteur, on pourra comprendre *writing down* ; là où nous évoquons des stratégies de séduction du lecteur, on pourra voir une littérature de la demande, avec des recettes pour oeuvres de commande ; là où

nous parlons de « respect » du lecteur, on pourra penser normalisation et purification des contenus¹³.

Ce n'est donc pas la présence réelle de ces caractéristiques dans le corpus qui est remise en question, mais plutôt leur statut de preuve. La possibilité de les interpréter autant de façon positive que négative en ce qui a trait à la littérarité constitue une preuve plutôt subjective, ce qui nous amène à la principale réserve que Delbrassine apporte à ses résultats. En choisissant les maisons d'édition étudiées selon un critère de qualité littéraire, son corpus se trouvait nécessairement réduit à la portion jugée la plus littéraire de la littérature jeunesse. Sont éliminés, en conséquence, la plupart des romans des genres de l'imaginaire, qui trouvent plus souvent leur place dans les maisons spécialisées, écartées de l'étude. Sans être uniforme, le corpus de Daniel Delbrassine réunit en grande partie des romans appartenant au genre socioréaliste, aussi appelé roman-miroir, favorisé par les grandes maisons d'édition. Les caractéristiques que l'étude a permis de dégager pourraient ne concerner que les romans appartenant à ce genre, cependant, elles ont été observées également dans les quelques romans des genres de l'imaginaire présents dans le corpus. De plus, lorsqu'on les observe, on se rend compte que ces caractéristiques visent un objectif en particulier. Le roman pour adolescents remplirait un rôle de formation et d'initiation, à la lecture d'une part, et à la vie d'autre part.

1.2.1 Former à la lecture

La volonté pédagogique d'attirer les jeunes vers la lecture est une composante du roman contemporain pour adolescents. Compréhension, séduction et respect du lecteur sont les divers aspects de cette volonté. Avec l'abondance et la diversité de loisirs offerts aux adolescents, la lecture n'est pas nécessairement haut placée dans les activités choisies par ces derniers.

Un adolescent grand lecteur, qui a déjà été initié à la lecture avec des textes qui lui convenaient, peut déjà être passé à la littérature pour tous, selon ses goûts. D'une manière

¹³ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Paris, SCÉRÉN-CRDP de l'Académie de Créteil, 2006, p. 200.

générale, à l'adolescence, les choix de lecture se chevauchent, c'est-à-dire que plusieurs liront autant des romans jeunesse que des romans tous publics. L'enquête dirigée par Christian Baudelot, *Et pourtant, ils lisent...*, met de l'avant dès l'entrée du chapitre « Itinéraires de lecteurs » l'idée que le rapport à la lecture fluctue de toute façon tout au long de la vie, et que « l'âge n'est d'ailleurs ici qu'un indicateur indirect, puisque s'expriment à travers lui les contextes culturels et sociaux associés aux différentes étapes du cycle de vie¹⁴ ». Un sondage sur les préférences de lecture des garçons et des filles du primaire et du secondaire nous apprend d'ailleurs qu'au secondaire, filles comme garçons lisent pour le plaisir la série des *Harry Potter* de J.K. Rowling, d'abord adressée aux enfants et adolescents, mais aussi les romans de Patrick Senécal, publiés pour les adultes¹⁵. Une fois qu'un lecteur commence à lire des romans qui s'adressent à un public général, il a encore le droit de lire des romans jeunesse, que ce lecteur soit un adolescent ou un adulte. Le succès auprès des adultes de certaines séries destinées aux adolescents, notamment *Harry Potter* et *Twilight*, montre bien que les frontières entre les deux groupes sont poreuses, d'un côté comme de l'autre.

À partir du moment où un adolescent prend plaisir à lire des romans qui ne sont pas spécifiquement adressés à son groupe d'âge, il ne fait plus partie des lecteurs visés par la fonction formatrice à la lecture des romans pour adolescents. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'a jamais été visé par cette fonction. L'apprentissage du rôle de lecteur ne se fait ni au même rythme, ni au même moment pour tous. Certains apprennent plus tôt, d'autres plus tard, et pas nécessairement par les mêmes livres. Il n'existe pas qu'un seul profil de lecteur. Il n'existe pas non plus de règles qui régissent la façon ou l'ordre dans lequel un lecteur doit lire. La progression du roman pour enfants au roman pour adolescents puis au roman pour adultes est le processus le plus logique, mais pas nécessairement le plus commun. Certains lecteurs sautent « l'étape » du roman pour adolescents, d'autres abandonnent la lecture comme loisir et ne dépassent jamais les romans pour enfants ou ceux pour adolescents, d'autres encore commenceront à lire pour le plaisir à l'âge adulte et ne liront jamais de romans jeunesse,

¹⁴ Christian Baudelot, Marie Cartier et Christine Detrez, *Et pourtant, ils lisent...*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 27.

¹⁵ Maryse Lévesque, « Sondage sur les préférences de lecture des garçons et des filles du primaire et du secondaire », *Québec Français*, no 151, 2008, p. 73.

certains liront toujours de tout en même temps. La fonction de formation à la lecture des romans pour adolescents vise donc les lecteurs qui n'ont pas encore été accrochés à la lecture, idéalement les adolescents.

Pour intéresser ce lecteur précis, il faut lui rendre disponible un corpus qui répond à ses besoins et attentes. Un roman avec un trop grand nombre de difficultés risque de le décourager, de même qu'un livre trop simple est plus susceptible de l'ennuyer. Dans un cas comme dans l'autre, le livre sera probablement abandonné. L'axe de la compréhension par le lecteur concerne donc le fin dosage entre difficulté et simplicité : « la démarche des auteurs consiste donc plutôt à prendre les compétences d'un lecteur littéraire en cours de formation¹⁶ ». L'axe de la séduction se développe selon les stratégies de la tension et de la proximité. En rapprochant un roman de la réalité de l'adolescent lecteur, que ce soit en situant son action dans l'ici-maintenant, en choisissant des personnages principaux de son âge, ou encore par l'emploi d'une narration qui l'implique dans la lecture, la lecture devrait devenir plus attrayante. Le respect du lecteur va de soi : aborder des thèmes qui ne résonnent pas avec les sujets qui importent aux adolescents ou les traiter en enfants plus qu'en adultes ne contribue aucunement à donner goût à la lecture aux adolescents récalcitrants. Sous d'autres termes, Christian Baudelot arrive à des conclusions semblables. Pour choisir quel titre sera au programme dans son cours de français, une enseignante interrogée par son équipe de chercheurs explique « qu'à cet âge, plutôt que l'univers littéraire, c'est l'expérience quotidienne et le développement personnel qui constituent le point d'ancrage des lectures¹⁷ ». Le critère de la facilité également nommé est à prendre comme celui de la compréhension : l'enseignante cherche des romans faciles à lire pour ses élèves. La facilité de lecture et les sujets qui interpellent les adolescents visent donc à rendre la lecture attrayante pour qu'elle devienne une activité que les adolescents pratiquent sans efforts, et ce qui semble les intéresser est une littérature qui porte sur la vie intérieure. La fonction formatrice de la littérature jeunesse semble donc découler de cet intérêt.

¹⁶ Daniel Delbrassine, *op.cit.*, p. 406.

¹⁷ Christian Baudelot, *op.cit.*, p. 128.

1.2.2 Former «à la vie» : évolution de la littérature jeunesse québécoise

L'initiation à la lecture n'est pas le seul objectif des romans pour adolescents. Le roman jeunesse est également porté par une intention formatrice et éducative. L'approche diffère d'une époque à l'autre, parallèlement à l'évolution de la conception que ceux qui contrôlent cette littérature se font de la jeunesse. Même si le contenu des romans, en plus de leur style, a changé depuis les débuts, même si le regard des adultes sur les adolescents s'est modifié, l'intention de former et d'éduquer fait toujours partie intégrante du roman pour adolescents.

Dès les débuts de la littérature jeunesse au Québec – soit en 1920 avec la publication du premier numéro de *L'Oiseau bleu*, première revue québécoise destinée aux jeunes –, le roman jeunesse était principalement vu comme un outil éducatif. À l'époque, c'est surtout par l'intermédiaire des écoles que la littérature jeunesse est accessible aux enfants. Les écoles sont les principales abonnées aux nombreuses revues, par exemple, mais fait plus important, elles fournissent leurs élèves en livres par l'entremise des prix scolaires. Le rôle de distributeur que s'octroient les écoles contribuera beaucoup à façonner la littérature jeunesse des premières heures et, par conséquent, celle qui suivra. Si près de l'école, on la perçoit comme son complément, qui continuera à instruire les enfants pendant les vacances ou les temps de loisirs. C'est donc surtout dans cette optique qu'elle se développe et que certaines mesures sont prises pour en encourager la formation¹⁸. Les genres de l'épopée historique, du conte et de la biographie sont favorisés, car chacun à leur manière, ils instruisent les lecteurs sur leur pays, ceux qui en ont fait l'histoire et surtout qui possèdent des traits de caractère ou une moralité qu'on souhaite voir se développer chez le lecteur. Il faut dire que la littérature de pur divertissement est perçue avec méfiance, car elle n'est ni formatrice ni éducative, alors que « le roman historique, destiné à former de bons patriotes, paraît, lui, tout ce qu'il y a de plus inoffensif¹⁹ ».

De plus, la jeunesse n'est pas valorisée à l'époque. Il faut se sortir de l'enfance le plus vite possible afin de s'intégrer parfaitement dans le groupe des adultes. Les romans destinés aux jeunes, lorsqu'ils mettent en scène des personnages d'enfants, montrent leur entrée dans

¹⁸ La loi Choquette, en 1925, oblige les écoles à utiliser au moins 50% du budget alloué aux livres de récompense pour l'achat de titres canadiens. La demande en littérature jeunesse s'intensifie à la suite de cette loi, d'autant plus lorsque l'école deviendra obligatoire.

¹⁹ Édith Madore, *La littérature pour la jeunesse au Québec*, Montréal, Boréal, 1994, p. 20.

le monde des adultes et leur adéquation ou non avec celui-ci, et ce dans le respect des valeurs catholiques. Les valeurs encouragées sont collectives : « l'individu n'existait alors que noyé dans des collectivités : famille, paroisse, école, groupes de loisirs²⁰ ». Que ce soit dans les revues comme dans les romans, les personnages d'enfants qui ne se comportent pas selon les attentes des adultes, donc d'une façon qui contrevient à l'unité du groupe, sont punis par la justice divine ou par leurs aînés, ou bien ridiculisés ou moqués par un narrateur omniscient à la perspective adulte. Ceux qui adoptent des comportements souhaitables sont, au contraire, encensés. Les personnages enfants et adolescents sont donc surtout envisagés selon un point de vue extérieur qui, plutôt que d'essayer de montrer les enfants tels qu'ils sont, les présente tels qu'on voudrait qu'ils soient.

Cette façon de concevoir la littérature jeunesse se maintient jusqu'à la fin des années 40. Les chercheurs donnent un rôle important à la Deuxième Guerre mondiale dans le développement de la littérature jeunesse. Cependant, le boom de l'édition permis par l'arrêt des communications entre le Québec et l'Europe, principale source de livres, semble concerner bien plus le succès des imprimeurs et distributeurs que la formation de la relève en ce qui a trait à la littérature jeunesse. La plupart des auteurs qui poursuivent leurs activités littéraires au cours de la Deuxième Guerre mondiale étaient déjà présents aux décennies précédentes, et plusieurs des grands noms n'écrivent déjà plus pour la jeunesse, mais figurent tout de même parmi les auteurs les plus distribués. Les romans de Marie-Claire Daveluy, parmi les plus populaires, sont réédités de nombreuses fois, et ce, jusqu'à la Révolution Tranquille, mais le roman le plus récent était déjà paru en 1940. Ces romans ne sont pas les seuls à être recyclés tout au long de la Deuxième Guerre mondiale et de la décennie suivante. Lorsque les communications reprennent avec l'Europe, les nouvelles maisons d'édition sont à nouveau confrontées à une forte concurrence contre laquelle il est difficile de lutter. La plupart de ces maisons ne survivent pas et doivent cesser leurs activités. Le Québec revient donc à une situation de pénurie du livre jeunesse.

L'effervescence marquant la décennie était donc surtout due au recyclage enthousiaste des textes déjà existants. En conséquence, la littérature jeunesse change très peu alors que la

²⁰ Françoise Lepage, « La littérature québécoise pour la jeunesse : d'hier à aujourd'hui », *Québec Français*, no 103, 1996, p. 68.

société qui la consomme n'est plus la même. Les jeunes prennent de plus en plus conscience d'eux-mêmes en tant que groupe et trouvent de moins en moins leur compte dans une littérature qui reste sage, « imprégnée de religiosité et dont les récits se veulent avant tout édifiants²¹ », c'est-à-dire souvent la même que dix ou vingt ans plus tôt. Selon une étude citée par Françoise Lepage, seulement 5% des titres disponibles situent leur récit dans le Québec contemporain²². Plusieurs se désolent de cette situation : « Pour sa part, le rédacteur de la revue *Livres et Auteurs canadiens*, Adrien Thério, ne se gêne pas pour affirmer que "notre littérature de jeunesse est terne, fade, écrite en fonction d'enfants de chœur de moins de 10 ans"²³. » Les romans des années 50 et 60 ne sont pas non plus dépourvus d'innovation. Les romans des années 50 correspondent davantage à leurs lecteurs et à leurs intérêts. Ils portent encore un regard très critique et moralisateur sur leurs personnages, mais ils sont aussi plus ouverts au divertissement. Ils commencent à traiter de l'expérience de l'adolescence pour les filles, et d'aventure pour les garçons. Les efforts pour moderniser la littérature jeunesse sont néanmoins discrets, voire timides, et pas toujours bien reçus²⁴. Françoise Lepage nomme Henriette Major, Paule Daveluy, Suzanne Martel et Cécile Chabot comme d'importantes figures de la littérature jeunesse de l'époque par leur innovation. Cependant, leur œuvre noyée par les importations ne suffit pas à vraiment faire entrer la littérature jeunesse dans la modernité.

²¹ Édith Madore, *op.cit.*, p. 70.

²² France Bélanger et André Lamarre, « Images, valeurs, thèmes dans la littérature québécoise pour la jeunesse, 1950-1971 », dans Paule Daveluy et Guy Boulizon, *Création culturelle pour la jeunesse et identité québécoise. Textes de la rencontre de 1972, Communication-Jeunesse*, Montréal, Leméac, 1973, p. 40.

²³ Édith Madore, *op.cit.* p. 71.

²⁴ Les efforts étaient tout de même bien réels. On prendra en exemple la série *Le journal de bord d'Alfred*, d'Alec Leduc et Pauline Lamy, publiée pour la première fois en épisodes en 1942. Contrairement à la production de la même époque, le journal d'Alfred était narré à la première personne, par le jeune Alfred lui-même. Il y raconte sa vie quotidienne, au milieu de ses frères et sœurs, pendant une année complète, coïncidant toujours avec les dates de parution en feuilleton. Le niveau de langue est familier, autant dans la structure que dans le vocabulaire. Les enfants se comportent comme des enfants, avec leurs qualités autant que leurs défauts. Les plus importants ingrédients du roman-miroir, genre qui révolutionnera la littérature jeunesse au Québec en 1980, sont présents. Cependant, la dernière entrée du journal laisse entendre que le projet a été fortement critiqué. Par le personnage d'Alfred, les auteurs présentent leurs excuses pour le français calqué sur l'oral, en promettant qu'à l'avenir « ça sera mieux écrit ». De fait, les romans suivants reviennent à la narration omnisciente plus conventionnelle de l'époque, au ton édifiant et moralisateur.

Les livres québécois sont très peu visibles en librairie, mais il n'y a pas non plus de réel engouement pour la lecture auprès des jeunes. Interrogée sur la place que prend la lecture au début de sa carrière dans les années 1970, l'auteure Marie-Francine Hébert répond :

la lecture n'avait pas vraiment la cote. [...] La majorité des jeunes voyaient dans le livre un manuel scolaire, associaient davantage la lecture à un pensum qu'à un plaisir. Plus généralement, la lecture était considérée comme une perte de temps, néfaste pour la vue, parfois même comme une source de perversion pour l'esprit²⁵.

D'une manière générale, jusqu'à l'aube des années 1970, la littérature jeunesse québécoise stagne, autant dans son contenu que dans le nombre de publications. Ces dernières baissent annuellement, pour ne jamais dépasser le nombre de dix. La création, en 1971, de l'organisme Communication-Jeunesse, cherche à relancer la littérature jeunesse québécoise en réunissant les acteurs du milieu, en redéfinissant ses besoins, en cherchant de nouvelles pratiques pour la rendre visible et attrayante pour les jeunes lecteurs, leurs parents, les professeurs, les bibliothécaires et autres. Centré sur le plaisir de lire – son mot d'ordre –, l'organisme parvient à redynamiser le milieu avec la création, entre autres, de clubs de lecture, mais aussi de sélections annuelles servant autant aux différents intervenants qu'aux parents et à leurs enfants²⁶. Les jeunes lecteurs et leurs goûts sont en effet au cœur des travaux de Communication-Jeunesse, ce qui pourrait expliquer que le roman socioréaliste ait connu une telle popularité.

En littérature pour adolescents, l'arrivée du roman socioréaliste, au milieu des années 1980 pour le Québec, est l'événement le plus marquant. Ce genre se caractérise par la prise de parole d'un personnage adolescent, dans l'ici et le maintenant. La perspective adolescente comme principal point de vue est permise par la reconnaissance des adolescents en tant que véritable groupe social, avec ses propres préoccupations. En valorisant cette perspective, le discours du roman pour adolescents change. Centré jusque dans les années 1960 sur l'entrée du héros, donc du lecteur, dans le monde des adultes, il adopte dans les années 1980 et 1990 une vision plus individualiste. En faisant l'étude du chronotope dans le roman québécois pour

²⁵ Andrée Poulin, « Marie-Francine Hébert : retour en arrière avec une pionnière de la littérature jeunesse », *Lurelu*, vol. 30, no 1, 2007, p. 7.

²⁶ <http://www.communication-jeunesse.qc.ca/presentation/index.php>, (page consultée le 25 février 2014.)

adolescents, entre 1989 et 1999, Claire Le Brun confirme la dominance du roman de crise, le *problem novel* américain qui a lancé la vague : « Les récits suivent généralement un schéma ternaire : "découverte brutale (d'un phénomène naturel comme la puberté et/ou de perturbations dans l'environnement), suivie d'une crise, puis de l'acceptation du nouvel état"²⁷. » L'analyse ne s'intéressait qu'à la collection « Roman Plus » de La courte échelle, cependant, le même constat s'applique à la plupart des autres maisons d'édition. Danielle Thaler remarque elle aussi cette tendance, tout comme la plupart des chercheurs. Le roman-miroir, centré sur le personnage adolescent, « [adopte] comme thème central celui du "moi" en gestation avec tout ce que ce choix implique d'expériences "nouvelles" (en fait, toujours les mêmes d'un roman à l'autre), de désarroi et même de violence psychologique²⁸ ». La tendance se maintient encore dans les années 2000, du moins en France, puisque Daniel Delbrassine révèle dans son corpus la présence d'« une écrasante majorité de récits dont les enjeux sont d'abord immatériels : le changement de statut, la reconnaissance par les pairs, la résolution de conflit intérieur, la recherche d'un équilibre psychologique, le dépassement d'une crise personnelle, la découverte de l'amour, etc²⁹ ».

Malgré la nouvelle abondance de la littérature jeunesse, l'offre semble trop homogène, car très vite, le succès du roman-miroir tend à éclipser les autres genres. Claire Le Brun qualifie d'ailleurs ce corpus de pléthorique³⁰. Il découle de cette popularité une normalisation du champ littéraire, tout comme pendant la période précédant son renouveau. Que la littérature jeunesse ait choisi la perspective adolescente plutôt qu'un point de vue adulte moralisateur ne signifie pas pour autant qu'elle soit à l'abri d'un manque de vitalité. Ressassement et insipidité est le destin que Claire Le Brun prévoit au roman pour adolescents s'il ne se renouvelle pas. Édith Madore craint elle aussi une surexploitation du genre, car sa présence majoritaire et son succès pourraient laisser croire qu'il s'agit sans équivoque du

²⁷ Claire Le Brun, « Chronotopes du roman québécois pour adolescents », *Voix et Images*, vol. 25, no 2, 2000, p. 270.

²⁸ Danielle Thaler, « Visions et révisions dans le roman pour adolescents », dans S. Pouliot (dir.), *Les figures de l'adolescence dans la littérature de jeunesse*, Sherbrooke, Éditions du CRP, 2000 p. 16.

²⁹ Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, p. 245.

³⁰ Claire Le Brun, *loc. cit.*, p. 278.

genre préféré des adolescents³¹. Françoise Lepage résume également la tendance actuelle en littérature jeunesse par le réalisme.

1.3 *Qu'attend-on de la littérature jeunesse ?*

Édith Madore nous rappelle que le roman était vu avec méfiance au cours des années 1920 et que ce qui a permis au genre de se développer était sa composante formatrice évidente. Depuis ses débuts, la littérature jeunesse s'est modifiée. Son ton n'est plus édifiant, ses narrateurs ne sont plus des adultes moralisateurs qui jugent un comportement rebelle ou espiègle. Le narrateur est devenu le héros adolescent, porteur de sa propre critique envers lui-même et le monde. Cependant, cette évolution de la littérature jeunesse ne semble pas avoir touché le discours qui l'entoure. La méfiance a changé de cible, mais elle est encore présente.

Nous avons vu que l'utilité du roman pour adolescents est souvent remise en question, les adolescents ayant généralement les capacités de lecture requises pour lire autre chose. Danielle Thaler remarque à ce sujet que « la critique ne manque jamais, pour défendre le roman d'adolescent pour adolescents, d'insister sur son caractère thérapeutique : en présentant aux adolescents des situations semblables à leurs expériences, ces récits les aident à sortir de leur isolement et à passer le cap de l'adolescence³² ». Ces propos jugeant la critique sont partagés par d'autres chercheurs. Dans le même article, Thaler relève les propos de Dominique Demers et Paul Bleton, tenus en 1994 à propos des *problem novels* : « Les auteurs de ces romans semblent croire que, pour bien grandir, les jeunes doivent être confrontés à tous les problèmes imaginables, le plus tôt possible, histoire d'être mieux armés pour les affronter³³. » En 2009, soit près de dix ans après la parution de l'article de Thaler, Charlotte Guérette déclare qu'« il faut être armé pour vivre dans la société actuelle. La littérature ne peut pas protéger les enfants de la réalité, mais elle peut présenter des éléments où les enfants se reconnaîtront, deviendront fort intérieurement, ils développeront des

³¹ Édith Madore, *op. cit.*, p. 98.

³² *Ibid.*, p. 13.

³³ Demers et Bleton, p. 81, dans Danielle Thaler, « Visions et révisions dans le roman pour adolescents », p. 13.

aptitudes et des comportements qui leur permettront de trouver des solutions³⁴ ». Plus que les mêmes arguments, ce sont les mêmes mots et des expressions semblables qui sont employés en faveur d'une littérature pour adolescents. Il faut confronter les jeunes lecteurs à d'autres façons d'aborder la vie, car c'est ce qui leur permet de devenir forts et de bien grandir. Le roman réaliste semble vu d'abord comme une arme, c'est-à-dire un outil, plutôt qu'un divertissement. Françoise Lepage qualifie en effet la littérature jeunesse d'outil et d'instrument : « La tradition du roman d'aventures "exotiques" s'est cependant modifiée pour devenir un outil de dénonciation des injustices sociales et un instrument de réflexion³⁵. »

Il ne faudrait pas croire que toute forme de divertissement est exclue, mais il faut bien comprendre que l'aspect ludique reste, dans cette conception de la littérature jeunesse, au service de l'éducatif. Pour certains, l'humour permet de « faire passer la pilule », c'est-à-dire le message, la morale ou la problématique, plus facilement : « L'humour qui parsème nombre de ces ouvrages incite simplement à ne pas prendre la crise trop au tragique et l'individu (lecteur, héros) à ne pas se prendre trop au sérieux³⁶. » Dans le contexte de l'entrevue portant sur la littérature dite engagée, à laquelle on doit la citation de Charlotte Guérette, ce constat ne surprend pas. En effet, la littérature engagée a rarement comme but premier de divertir ses lecteurs, même si divertir peut faire partie des buts que se donne l'ouvrage. La littérature engagée, « c'est une littérature qui leur parle des problèmes de la réalité auxquels ils [les enfants] doivent faire face³⁷ », nous dit encore Charlotte Guérette.

Cette manière de voir la littérature jeunesse n'est pas exclusive à la littérature dite engagée. Benoît Bouthillette, cité par Martine Latulippe dans « Les polars forment la jeunesse », expose les mérites du polar pour la jeunesse de la même façon que le font ceux qui s'intéressent à la littérature engagée : « le polar sert avant tout à faire un portrait du monde en y inscrivant des héros qui incarnent les valeurs de leur époque³⁸ », avance-t-il,

³⁴ Charlotte Guérette, citée par Andrée Poulin, « La littérature "engagée" », *Lurelu*, vol. 32, n° 2, 2009, p. 8.

³⁵ Françoise Lepage, « Les livres phares des trente dernières années », *Lurelu*, vol. 30, n°3, 2008, p. 8.

³⁶ Danielle Thaler, *op. cit.*, p. 13, note #13.

³⁷ Charlotte Guérette, *loc. cit.*, p. 5.

³⁸ Benoît Bouthillette, cité par Martine Latulippe, « Les polars forment la jeunesse », *Lurelu*, vol. 32, n° 1, 2009, p. 12.

insistant surtout sur le pouvoir de s'appropriier le monde que confère le polar. Dans « Le discours éditorial québécois sur la lecture des jeunes de 1980 à aujourd'hui », Diane Lafrance et Suzanne Pouliot montrent que ce discours véhiculé par les auteurs est partagé par celui qui entoure les collections pour lecteurs de 13 à 16 ans³⁹. Que ce soit aux Éditions de La courte échelle, Boréal ou Hurtubise HMH, on insiste sur la composante éducative. Ces collections permettent d'aborder les préoccupations des adolescents, mais, pour Boréal, il s'agit aussi d'« un outil capable de répondre aux objectifs pédagogiques du secondaire⁴⁰ ». Bien sûr, comme le contenu de ces catalogues est adressé directement aux écoles secondaires, il n'est pas surprenant que de tels arguments soient employés. Il n'en reste pas moins que c'est à travers un discours valorisant l'aspect éducatif que ces maisons d'édition cherchent à promouvoir leurs collections. Comme l'avancait Thaler, les acteurs du milieu justifient le plus souvent la littérature pour adolescents par le rôle utile qu'elle peut jouer dans la formation personnelle et sociale des jeunes lecteurs.

Ce qui se dégage du discours sur la littérature jeunesse, c'est que la fonction éducative est ce qui lui donne d'abord sa valeur. Or, tout comme dans les années 1920 et suivantes on acceptait plus volontiers le roman historique que les histoires de divertissement pur parce qu'il était éducatif, une bonne part des acteurs du milieu semble favoriser encore aujourd'hui une littérature jeunesse formatrice, éducative ou thérapeutique, pour reprendre les mots de Thaler.

Il serait malhonnête de poursuivre sans faire mention des avis divergents sur la question. Pour plusieurs auteurs interrogés sur leurs motivations pour écrire, la notion de plaisir de la lecture et l'importance d'offrir un corpus varié ressortent. Gilles Tibo, interrogé sur la littérature engagée, nuance ses propos en faisant valoir que « si c'est juste moralisateur, ce n'est pas une bonne chose. Si c'est juste de la fiction loufoque, ce n'est pas mieux non plus. Il faut de la variété⁴¹ ». Dans le même article, l'auteur Jacques Paquet explique qu'« il ne faut pas, nous les adultes, décider de ce que les enfants aiment, mais leur offrir une multitude de

³⁹ Diane Lafrance et Suzanne Pouliot, « Le discours éditorial québécois sur la lecture des jeunes de 1980 à aujourd'hui », *Lurelu*, vol. 22, n°1, p.8-18.

⁴⁰ Catalogue "Boréal Inter" 1991, cité dans Suzanne Pouliot, « Discours éditorial québécois sur la lecture des jeunes de 1980 à aujourd'hui », *Lurelu*, vol. 22, n° 1, 1999, p. 15.

⁴¹ Gilles Tibo, cité par Andrée Poulin, « La littérature "engagée" », p. 6.

styles littéraires⁴² ». La volonté d'éduquer n'est pas non plus nécessairement la première lorsqu'un auteur choisit d'écrire pour la jeunesse. Chrystine Brouillet explique par exemple que son choix d'écrire du polar pour les jeunes venait de son goût pour le genre en tant que lectrice et la lacune dans l'offre pour les jeunes⁴³. L'importance du plaisir de la lecture est ici mise de l'avant, et ce, alors qu'il est question d'auteurs engagés. François Gravel, lui aussi interrogé sur ce que permet le genre du polar au-delà du divertissement, repose la question autrement : « qu'y aurait-il de mal à ce que ce soit *seulement* du divertissement? Divertir quelqu'un de lui-même et de ses malheurs me semble une tâche méritoire⁴⁴ ». Nous ne prétendons pas que le roman d'évasion est supérieur au roman plus ouvertement éducatif, nous soulevons plutôt ici que le divertissement fait partie de la littérature jeunesse et que sa présence ne nuit pas à la crédibilité de celle-ci. Au contraire, le divertissement pur peut très bien amener le lecteur là où l'aurait fait un roman socioréaliste, qui vise aussi, de toute façon, à divertir. Les deux tensions ne sont pas incompatibles, l'oublier risque de faire un portrait incomplet des genres de l'imaginaire, qui sont plus souvent d'évasion.

C'est d'ailleurs le cas du roman fantastique, qui attire l'attention au début des années 2000. Peu présent auparavant dans le corpus jeunesse, sa popularité grandissante auprès des lecteurs adolescents aide sa visibilité. Alors que les articles parus antérieurement ne font que très peu mention du fantastique, si ce n'est pour présenter le genre aux lecteurs, les remarques et critiques se multiplient dans les articles des années suivantes, même lorsque le fantastique n'en est pas le sujet. Par exemple, en prélude à son entrevue de 2007 avec Marie-Francine Hébert, Andrée Poulin précise qu'elle « s'exprime aussi sur divers sujets chauds, de la popularité de la littérature fantastique à la liberté de création aujourd'hui⁴⁵ ». La popularité de ce genre en particulier semble un sujet aussi important à débattre que celui de la censure en littérature jeunesse. En tant que « sujet chaud », on ne s'étonnera pas que l'image du fantastique qui se dégage de l'ensemble de ces articles soit souvent empreinte de méfiance et parfois même de mépris. On le nomme pour l'introduction à un autre genre : « Alors que le fantastique bat des records de vente grâce à Harry Potter et à ses imitateurs, les jeunes

⁴² Jacques Paquet, cité dans « La littérature "engagée" », p. 6.

⁴³ Chrystine Brouillet, citée dans « Les polars forment la jeunesse », p. 12.

⁴⁴ François Gravel, cité dans « Les polars forment la jeunesse », p. 12.

⁴⁵ Andrée Poulin, « Marie-Francine Hébert : retour en arrière avec une pionnière de la littérature jeunesse », *Lurelu*, vol. 30, n°1, 2007, p. 7.

Québécoises continuent d'être séduites par des collections plus proches de leurs préoccupations⁴⁶. » Ici, on semble voir le fantastique comme dénué d'originalité, puisque les autres joueurs imiteraient simplement la série de J.K. Rowling, et détaché des goûts et besoins de ses lecteurs. Cette idée que les préoccupations propres au roman fantastique sont éloignées de celles entretenues par les lecteurs est partagée au moins par Benoît Bouthillette, pour qui le polar a pour mission, entre autres, d'« extirper [les adolescents] du fléau du fantastique⁴⁷ », à son avis trop éloigné du réel pour refléter les valeurs contemporaines. Angèle Delaunoy semble aussi s'en méfier : « Les jeunes iront plus spontanément vers la littérature facile. En ce moment, la grande mode, c'est la littérature fantastique, parce que ça vous fait quitter le quotidien⁴⁸. » Marie-Francine Hébert résume les propos de la critique ainsi, sans les endosser : « Il s'agit d'un recyclage plus ou moins réussi de ce que la littérature mondiale compte de mythes, écrit à la hâte, parfois dans une langue douteuse, dit-on en substance⁴⁹. » Cela peut, bien entendu, être vrai, mais il s'agit d'une façon bien réductrice d'envisager la littérature fantastique, qui ne se complait pas nécessairement dans la facilité. Après tout, le roman miroir n'est pas un gage de profondeur non plus, comme l'ont soulevé plusieurs. Par ailleurs, Marie-Francine Hébert montre bien par ses propos que cette méfiance n'est pas nécessairement justifiée, et surtout qu'elle n'est pas nouvelle : « Quand j'ai commencé à publier, des adultes se plaignaient que leurs jeunes ne lisaient que de la bande dessinée. Et alors? Il y en a d'excellentes⁵⁰. » Il existe aussi d'excellents romans en fantastique, il ne devrait pas être nécessaire de le rappeler.

Ce qui dérange, donc, ce n'est pas tant la prétendue facilité du fantastique que sa présence accrue éclipant souvent le reste de la production, du moins dans les grandes librairies où ces romans sont mis en évidence. On parle d'une mode, de domination du genre⁵¹, des critiques qui sont plutôt à rapprocher de la quantité de textes disponibles qu'à leur qualité. La présence marquée du fantastique dans la critique depuis 2000 correspond au

⁴⁶ Véronique Alarie, « Le roman québécois pour adolescentes : des auteures responsables », *Lurelu*, vol. 31, no 1, 2008, p. 101.

⁴⁷ Benoît Bouthillette, cité, « Les polars forment la jeunesse », p. 12.

⁴⁸ Angèle Delaunoy, citée, « La littérature "engagée" » p. 7.

⁴⁹ Marie-Francine Hébert, citée par Andrée Poulin, « Marie-Francine Hébert : retour en arrière avec une pionnière de la littérature jeunesse », *Lurelu*, vol. 30, n°1, 2007, p. 10.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵¹ Benoît Bouthillette, cité, « Les polars forment la jeunesse », p. 12.

succès mondial de Harry Potter. Les littératures de l'imaginaire (fantastique, *fantasy* et science-fiction) étant plus nombreuses et visibles depuis, il est logique que chercheurs et critiques leur donnent plus de place. Pourtant, selon Josiane Polidori, du Service jeunesse de Bibliothèque et Archives Canada, c'est encore le roman-miroir qui est le plus répandu en littérature pour la jeunesse en français, malgré la présence accrue du fantastique. Si les jeunes sont portés vers la lecture de séries, ils ne les lisent pas parce qu'il s'agit de l'offre dominante, mais plutôt par choix⁵². L'article de Véronique Alarie cité plus tôt donne lui aussi un bon indice sur ce qu'il en est de la domination de la littérature jeunesse par le genre fantastique : « les jeunes Québécoises *continuent* d'être séduites » par les romans réalistes, malgré la vague du fantastique, même que « [l]e "roman de fille" est plus populaire que jamais auprès du lectorat féminin⁵³ » selon elle. Le sondage réalisé par Maryse Lévesque sur les préférences de lecture des filles et garçons du secondaire montre que les adolescentes sont principalement attirées par des romans réalistes. La liste des livres les plus lus comprend entre autres les *Aurélie Laflamme* d'India Desjardins, la série *Marie-Tempête* de Dominique Demers et les romans d'Anique Poitras. Même en bande dessinée, les filles semblent privilégier les sujets réalistes puisque la seule bande-dessinée comprise dans la liste est *Les nombrils* de Delaf et Dubuc, qui raconte les hauts et les bas de la vie quotidienne d'une adolescente et de ses amis. La diversité en littérature jeunesse n'est pas mise en danger par le fantastique, du moins en ce qui concerne les filles, qui n'en liraient presque pas. En fait, le sondage nous apprend que ce sont plutôt les garçons qui s'intéressent aux genres de l'imaginaire comme la *fantasy* (*Eragon* de Christopher Paolini, *Artémis Fowl* de Eoin Colfer, *Amos Daragon* de Bryan Perro), la science-fiction (*Les fourmis* de Bernard Werber) et le fantastique (*La porte du froid* de Claude Bolduc et *La mémoire du lac* de Joël Champetier), sans dédaigner le roman socioréaliste ou les romans d'action situés dans le monde contemporain (*Le dernier des raisins* de Raymond Plante, *La piste sauvage* de François Gravel et *La nuit rouge* de Gilles Tibo).

La littérature fantastique pour adolescents est méconnue à la fois du grand public et d'une partie des spécialistes de la littérature jeunesse. Daniel Sernine, interrogé en tant que

⁵² Josiane Polidori, « Survol des tendances en littérature de jeunesse », *Lurelu*, vol. 29, no3, 2007, p. 97.

⁵³ Véronique Alarie, *loc. cit.*, p. 101.

directeur littéraire de la collection « Jeunesse-Pop », se désolait en 2002 du peu de visibilité accordé à la littérature jeunesse des genres de l'imaginaire écrite au Québec malgré le succès commercial de Harry Potter. « Dans tous les médias, on répétait qu'il ne s'écrivait rien de tel au Québec⁵⁴ » dit-il alors même que « Jeunesse-Pop » fêtait son trentième anniversaire. D'un côté on craint les effets négatifs d'une littérature d'évasion, de l'autre on espère l'arrivée d'un tel corpus alors que des maisons bien implantées l'offrent depuis plusieurs années déjà. Cependant, à travers toutes ces considérations sur ses périls potentiels, un fait demeure. Les adolescents lisent et apprécient la littérature fantastique. Il vaudrait la peine de dépasser les préjugés sur ce genre pour s'interroger sur ce que ce genre peut offrir aux adolescents qui, selon ces mêmes préjugés, ne lisent pas.

1.4 Le réalisme dans le roman fantastique pour adolescents

Là-haut sur la colline de Claude Bolduc, *Cap-aux-Esprits* d'Hervé Gagnon et *Matshi l'esprit du lac* de François Lévesque sont trois romans appartenant au genre fantastique. Vus principalement comme une lecture d'évasion, donc facile et peu susceptible d'apprendre quoi que ce soit à ses lecteurs, ils font partie de cette catégorie de la littérature encore jugée aujourd'hui comme une perte de temps. Pourtant, ils possèdent toutes les qualités de la frange plus littéraire de la littérature jeunesse, celle-là même qui est utile et formatrice.

Nous nous concentrerons surtout sur les axes de la séduction et du respect du lecteur relevés par Delbrassine, notre but n'étant pas de répéter son enquête. En ce qui a trait à la compréhension, disons simplement que les trois romans étudiés n'hésitent pas à employer des termes moins courants ou des procédés narratifs plus complexes comme le changement de narrateur. Le roman fantastique n'est pas nécessairement moins bien écrit qu'un roman réaliste, puisqu'il répond aux mêmes standards de difficulté que ceux-ci.

L'axe de la séduction se révèle par l'emploi de deux stratégies, qui se déclinent elles-mêmes en plusieurs procédés. La première est la stratégie de la tension, qui se traduit par

⁵⁴ Daniel Sernine, cité par Sophie Marsolais, « Jeunesse-Pop : trente ans au service de l'imaginaire », *Lurelu*, vol. 25, n°1, 2002, p. 90.

l'effet de « direct » et le suspense de nature psychologique. La deuxième est celle de la proximité, qui se révèle par la présence d'un héros à l'image du lecteur, qui s'adresse au *je* à son lecteur. Ces deux stratégies permettent de donner au lecteur adolescent l'impression d'entrer en relation avec un Autre, qui toutefois lui ressemble. L'effet de direct, dans les trois romans, est obtenu de différentes manières. *Matshi* a beau commencer dans un avenir non déterminé, l'utilisation du héros comme narrateur qui raconte sa propre histoire au présent, propage l'illusion d'une histoire qui se déroule en temps réel. *Cap-aux-Esprits* et *Là-haut sur la colline* utilisent plusieurs focalisations dans la narration : tantôt le narrateur est externe et utilise le passé simple, mais focalisé sur le héros, tantôt la narration est assumée par le héros qui écrit au présent dans son journal intime. *Cap-aux-Esprits* est des trois romans celui qui exploite le plus grand nombre de points de vue, en alignant sa narration sur Simon, sa sœur Camille, leur mère Anne, la mystérieuse Frédérique et même *Elle*, l'entité maléfique qui hante la maison. *Là-haut sur la colline* emploie moins de narrateurs et, qu'elle soit au *je* ou au *il*, la narration est presque toujours focalisée par ou sur Michel. Cependant, malgré ces approches différentes de la narration, les trois romans ont comme point commun de mettre à l'avant le point de vue du personnage adolescent, soit celui qui ressemble le plus au profil du lecteur. Cette tension, nous dit Delbrassine, est utilisée dans le but de montrer la résolution d'un conflit intérieur, c'est-à-dire le suspense de nature psychologique relevé dans la majorité des romans analysés dans le cadre de son enquête.

Le suspense de nature psychologique est une bonne description de l'intrigue des trois romans que nous étudions. Dans *Cap-aux-Esprits*, Simon est d'abord un adolescent refermé sur lui-même, plus porté sur la confrontation avec sa mère et sa sœur que sur la discussion. Au fil de son aventure, Simon comprend qu'il n'est pas le seul à avoir souffert de la mort de son père et qu'il doit changer son comportement s'il veut que sa famille guérisse du drame qu'ils ont vécu ensemble. La progression d'un état à l'autre est lente et nécessite l'inversion des rôles dans la cellule familiale. L'intrigue de *Cap-aux-Esprits* est donc essentiellement psychologique.

Il en va de même pour *Là-haut sur la colline*, bien que le roman suive Michel à des moments différents de sa crise que Simon dans *Cap-aux-Esprits*. Dans la première partie du roman, la conception que Michel se fait du monde n'est pas remise en question. Les seuls

problèmes qu'il connaît ne présentent pas pour lui un grand défi d'adaptation : déménagement de la campagne à la ville, nouvelle école, nouveaux amis, nouveaux ennemis. Ce qui pourrait être un drame, la mort de son père, est une blessure ancienne qui a déjà eu le temps de guérir. Michel est alors un adolescent positif qui voit la vie avec une certaine insouciance. En deuxième partie, à la suite de sa rencontre avec Étienne dans la maison sur la colline, il prend conscience de la vacuité de l'existence en général, de la sienne surtout. La majeure partie du roman s'intéresse à la crise existentielle de Michel, son retrait progressif de tous ses cercles sociaux, son enfermement sur lui-même, sa dépendance et son besoin grandissant de violence pour se sentir vivant. Grâce à l'intervention tardive de ceux qui l'aiment, en troisième partie, Michel parvient enfin à redonner un sens à sa vie.

Matshi est également un suspense de nature psychologique, même si la crise de Félix est moins éclatante que celle vécue par les deux autres héros. L'enjeu de *Matshi l'esprit du lac* est la quête de ses origines que poursuit le héros, quête qui ne peut être menée à bien qu'à la condition qu'il apprenne à s'ouvrir aux autres et qu'il se défasse de certains préjugés. Dès la première page, Félix, qui narre sa propre histoire, avoue ses connaissances limitées, voire son ignorance à propos de ses racines. À mesure qu'il s'intéresse à sa nouvelle vie à la campagne, Félix découvre les secrets et mensonges de sa mère à propos de son passé et du véritable sort de son père, qu'il a toujours cru décédé dans un accident de la route. À la fin du roman, Félix sait enfin d'où il vient, trouve le modèle masculin qui lui avait toujours fait défaut et reconnaît finalement sa mère comme une personne à part entière avec laquelle il doit apprendre à communiquer.

La prédominance du personnage de l'adolescent relève de la stratégie de la proximité. Danielle Thaler juge sévèrement cette proximité. Elle questionne le réalisme de la figure de l'adolescent qui se dessine à travers l'ensemble des romans socioréalistes, car « quelque part c'est toujours l'image qu'on cherche, consciemment ou inconsciemment, à répandre qui est privilégiée. Les adolescents se ressemblent trop dans ces textes pour ne pas renvoyer à un modèle préétabli⁵⁵ ». Les trois héros des romans étudiés ont en effet plusieurs points en commun. Tous les trois sont sans père et leur milieu familial, sans être très riche, est tout de même aisé. Deux d'entre eux ont grandi en ville. D'une manière générale, ce sont des

⁵⁵ Danielle Thaler, *op.cit.*, p. 17.

adolescents plutôt solitaires qui réfléchissent beaucoup à ce qu'ils vivent, deux d'entre eux tiennent même un journal intime. Ils ont par contre tous les trois des façons différentes de gérer leurs problèmes. Ils ne sont pas interchangeables.

L'emploi du personnage adolescent, autant comme héros que comme narrateur, ne sert pas qu'à séduire le lecteur. En effet, ce choix traduit également le respect de l'auteur pour le lecteur car en le prenant comme modèle, il est plus susceptible de respecter ses intérêts : « le respect, c'est aussi la prise en considération des attentes réelles d'un lectorat concerné par les questions fondamentales de l'amour, de la mort et des institutions⁵⁶ ». Une partie de la critique se désole du manque d'ancrage du fantastique dans la réalité contemporaine et donc de l'éloignement des préoccupations réelles des adolescents lecteurs. Pourtant, les trois romans étudiés présentent des conflits correspondant aux centres d'intérêt observés par Delbrassine dans son corpus majoritairement composé de romans réalistes.

Les trois romans partagent comme moteur de leur intrigue respective la thématique de la mort, amenée par l'absence d'un père. Les trois pères sont décédés d'une façon violente. Félix croit au début du roman que son père est mort dans un accident de la route, juste avant sa naissance. Le père de Michel, camionneur, est lui aussi mort sur la route, quatre ans avant le début du roman. Celui de Simon, enfin, est décédé d'une crise cardiaque seulement deux ans avant le début du récit. Ces absences ne sont pas vécues de la même façon par chacun des héros. Deux d'entre eux doivent faire leur deuil alors que l'autre découvre que son père absent est vivant. En raison de ce contexte familial particulier de chacun des héros, l'institution systématiquement remise en question dans les romans de notre corpus est celle de la famille. Le moment de l'année choisi pour ancrer le récit influence aussi ce choix. *Matshi* et *Cap-aux-Esprits* se déroulent exclusivement durant les vacances d'été, alors que le héros est obligé de côtoyer sa famille. L'école en tant qu'institution à critiquer n'apparaît que dans *Là-haut sur la colline*. Ce dernier roman commence à la toute fin des vacances d'été, soit juste à temps pour la rentrée des classes.

⁵⁶ Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, p. 407.

La présence de la famille est donc particulièrement importante dans les trois romans. Les relations entre adolescents et adultes ont déjà fait l'objet de plusieurs articles. Marie Fradette, par exemple, décortique la figure de l'adolescent et l'évolution des rapports entretenus avec les figures d'autorité dans la littérature jeunesse par décennies. Comme l'article a été écrit en 2000, la décennie durant laquelle les romans de notre corpus ont été publiés n'est pas prise en compte. Cependant, l'étude de Delbrassine, qui, rappelons-nous, concerne des romans publiés entre 1997 et 2004, montre que la tendance ressemble beaucoup à celle des années 1990. Plus précisément, « on observe dans le roman des années 1990 la naissance d'un lien fraternel et amical entre des adultes imparfaits, faibles, vulnérables et des adolescents attentifs aux divers problèmes de leurs aînés⁵⁷ ». Cette modification de la relation parent-adolescent a pour conséquence de confronter plus souvent les adolescents à des problèmes d'adultes, même à jouer leur rôle : « il n'est plus rare de côtoyer des personnages adolescents consolant affectueusement leur père, leur mère ou encore leurs grands-parents⁵⁸ ». Par exemple, Simon, dans *Cap-aux-Esprits*, doit assumer le rôle de sa mère, qui a des penchants suicidaires, pour le bien-être de sa sœur. Alors que le renouveau du roman pour adolescents dans les années 1980 met en scène des adolescents et des adultes qui ne se connaissent pas et ne se comprennent pas, « les années 1990 semblent favoriser une rencontre entre les générations, voire une fusion des groupes⁵⁹ ». Celle-ci est d'autant plus importante dans les trois romans du corpus puisque le héros sans père depuis plus ou moins longtemps se fait traiter par son entourage comme « l'homme de la maison ». Le rapprochement ne se fait pas que du côté des héros prématurément vieillis par leurs responsabilités, mais aussi par la représentation des trois mères. Toutes les trois, peu importe leur âge, sont décrites comme jeunes ou à l'air enfantin, manifestant un comportement trop peu sérieux pour un adulte, quand il n'est pas inquiétant ou irresponsable : « Conséquence des choix narratifs dominants en termes de voix et de perspective, les parents sont ici observés avec les yeux impitoyables de leurs adolescents⁶⁰. »

⁵⁷ Marie Fradette, « L'adolescent dans le roman jeunesse », *Lurelu*, vol. 22, no 3, 2000, p. 11.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ *Idem*

⁶⁰ Delbrassine, *op. cit.*, p. 360.

Nous pouvons donc dire que les trois romans de notre corpus, même s'ils ne font pas partie du genre réaliste, présentent des préoccupations proches de celles de leurs lecteurs adolescents. Leurs relations avec les figures d'autorité s'inscrivent aussi dans la tendance observée dans le roman pour adolescents. Il est donc tout à fait possible pour le roman fantastique de présenter des intrigues et des personnages semblables à ceux des romans socioréalistes.

Tous ceux qui s'intéressent à la littérature jeunesse s'efforcent de prouver son statut de littérature à part entière. Cependant, assujettir son intérêt à la fonction formatrice, justifier son existence et son importance en se basant sur cette fonction, nous semble plutôt nuire à cet objectif. En l'instrumentalisant de la sorte, on la cantonne à un rôle qui l'empêche d'être considérée comme le serait la littérature générale. Ceci ne signifie pas que la littérature jeunesse ne devrait en aucune occasion être formatrice, mais elle ne devrait pas l'être plus ou moins que la littérature générale. L'idée que les jeunes lecteurs doivent être confrontés par la lecture à toutes sortes de problématiques afin d'être mieux préparés à la vie de l'âge adulte sous-entend qu'une fois l'âge de la majorité atteint, il n'est plus important ou même peu commun d'apprendre de nouvelles choses, par la littérature ou d'autres moyens. Ce qui n'est pas le cas : dans *Ces livres que vous avez aimés*, Denis Saint-Jacques et son équipe nous apprennent que les deux principales motivations des lecteurs de best-sellers sont l'évasion en première position et le désir de se renseigner ou de s'instruire⁶¹. Si on donne le droit à la littérature générale d'être aussi formatrice que la littérature jeunesse, principale caractéristique qu'on semble vouloir lui donner, on devrait aussi accepter que la littérature jeunesse soit de la littérature de divertissement. Après tout, le plaisir de la lecture est aussi un apprentissage. La littérature fantastique adressée aux adolescents nous semble un bon compromis pour arriver à cette fin, si compromis il doit y avoir.

⁶¹ Denis Saint-Jacques *et al.*, *Ces livres que vous avez aimés*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, p. 190-191.

CHAPITRE 2

LE FANTASTIQUE ADRESSÉ AUX ADOLESCENTS

Nous avons vu au chapitre précédent que la littérature fantastique est perçue avec méfiance par les acteurs de la littérature jeunesse. Pour certains elle est trop présente en librairie, pour d'autres il ne s'agit que d'une littérature facile qui ne donne pas assez de clés aux lecteurs pour affronter la vie. Ces craintes nous semblent fondées sur une méconnaissance du fantastique. En plus d'être automatiquement rangé dans la littérature de divertissement pur, le fantastique est souvent amalgamé avec les genres voisins de la *fantasy*, du conte merveilleux et parfois de l'horreur, et ce qu'il soit adressé à un public jeunesse ou général. Dans le cas qui nous importe, c'est surtout la confusion entre la *fantasy* et le fantastique que nous rencontrons. Les deux termes se ressemblent, et le second est souvent pris pour la traduction du premier. L'absence d'une traduction française qui fasse consensus contribue probablement à alimenter le flou entre ces deux genres voisins, d'autant plus que la notion de *fantasy* dans le monde anglophone est plus englobante que ce qu'on entend par ce terme en français.

2.1 Vers une définition du fantastique adaptée à la littérature jeunesse

2.1.1 Fantastique et fantasy

Lorsqu'auteurs, éditeurs et critiques s'inquiètent de la vague du fantastique, ils mêlent souvent histoires de fantômes ou de vampires, généralement plus proches du fantastique, et histoires de chevaliers et de magiciens, associées plus volontiers à la *fantasy*, pour ne donner que quelques exemples. Et encore, même s'il existe en effet des figures ou des thèmes « classiques », leur utilisation n'est pas suffisante, ni même nécessaire, pour conclure à quel genre un texte appartient. En fantastique comme en *fantasy*, tout peut devenir surnaturel ou magique, y compris le plus anodin des objets. Ce qui distingue les deux genres n'est donc pas la présence du surnaturel, mais plutôt le rapport que le personnage entretient avec celui-ci.

Pierre-Georges Castex, parmi les premiers à tenter une définition du fantastique, le différencie du merveilleux par la présence d'une rupture causée par le phénomène. Alors que le surnaturel reste cohérent avec le réel dans le merveilleux – l'expression « surnaturel » ne convient plus pour décrire le phénomène –, le fantastique selon Castex « se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle⁶² ». Pour le personnage qui l'habite, l'univers de *fantasy* n'est pas plus étrange que le monde réel du lecteur, car il s'agit de son monde réel, ordinaire et sans surprise. Pour reprendre Roger Caillois, « le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence⁶³ ». En généralisant, nous pourrions définir le roman de *fantasy* comme un roman socioréaliste qui se déroulerait dans un univers différent du nôtre. Le personnage de fantastique a une expérience du réel toute différente, comme le souligne Louis Vax : « Le récit fantastique [...] aime à nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudain en présence de l'inexplicable⁶⁴. » Il vaut la peine d'insister sur ce point : l'univers fantastique correspond au monde réel. Pour le personnage qui l'habite, il est prévisible et compréhensible jusqu'à ce que se produise un événement qui ne correspond à rien de ce qui est connu. Le personnage se trouve alors plongé dans un casse-tête intellectuel, dont Tzvetan Todorov a abondamment discuté dans son *Introduction à la littérature fantastique*.

2.1.2 Genre fantastique ou effet fantastique ?

La théorie sur la littérature fantastique de Todorov, considérée comme la plus importante sur le sujet malgré les nombreuses critiques qui y sont apportées, cherche à définir le genre par l'attitude de son lecteur :

[Le fantastique] exige que trois conditions soient remplies : d'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de

⁶² Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

⁶³ Roger Caillois, « De la féerie à la science-fiction », *Images, images...*, Paris, Stock, 1975, p. 14.

⁶⁴ Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, coll. Que sais-je, 1960, p. 5.

personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements⁶⁵.

Il ajoute que, bien que ce ne soit pas indispensable, l'hésitation du lecteur peut être partagée par le personnage qui vit les événements. Le personnage occupe dans ce cas le même rôle que celui du lecteur qui interprète les événements. La troisième condition, obligatoire comme la première, est le refus du lecteur de faire une interprétation allégorique ou poétique du texte, puisque dès lors il ne considérerait plus le texte comme le monde réel et l'hésitation ne serait plus possible. Le fantastique repose donc presque uniquement sur la perception que se fait le lecteur du phénomène, c'est-à-dire que dès qu'une explication est adoptée, qu'elle penche du côté du surnaturel comme du rationnel, il n'y a plus d'hésitation possible et donc plus de fantastique. Le résultat dans la théorie de Todorov est de diviser le fantastique en plusieurs catégories allant de l'étrange (explication rationnelle) jusqu'au merveilleux (explication surnaturelle), le fantastique pur n'étant plus réduit qu'à un corpus de deux récits (*The Turn of the Screw* d'Henry James et « La Vénus d'Ille » de Prosper Mérimée). Rachel Bouvet, dans son essai sur l'effet fantastique, explique que le rôle du lecteur dans la théorie de Todorov est en fait soumis à une volonté de définir clairement le fantastique en tant que genre cohérent aux caractéristiques récurrentes. Mais les textes sur lesquels Todorov base son essai provenant de différentes traditions du fantastique, ils ne se prêtent pas facilement à un tel exercice de classification dans l'absolu.

Les auteurs que Todorov rejette (ou rejetterait) du fantastique se réclament quand même de ce genre et ils sont reçus comme tels par leurs lecteurs. Il est curieux que l'ouvrage considéré comme la plus importante référence sur le sujet colle si peu à l'expérience réelle des lecteurs. L'hésitation n'est pas un mauvais critère en soi. Il s'agit en effet d'un élément de définition intéressant, car de nombreux récits laissent planer un doute sur la nature réelle des événements. Cependant, là où Todorov en fait une condition obligatoire, nous pensons comme Rachel Bouvet que l'hésitation ne fait pas partie de tous les récits, mais qu'elle s'intègre à une série de procédés qui contribuent à l'effet fantastique et que cet effet ne se ressent que par une attitude particulière du lecteur réel. Bouvet envisage le fantastique non pas comme un genre, mais comme un effet de lecture. Ressenti dans un type particulier de

⁶⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 38.

lecture – la lecture-en-progression, une lecture linéaire faite pour le plaisir qui ne cherche pas à résoudre les indéterminations du récit mais à les savourer – il ne résiste généralement pas à une seconde lecture, la lecture-en-compréhension. La lecture que fait Todorov des récits fantastiques étant une analyse, c'est-à-dire une lecture-en-compréhension, elle a tendance à résoudre l'énigme qu'ils posent et de réduire considérablement l'effet fantastique. Or, Rachel Bouvet explique que « l'effet fantastique et l'interprétation du récit fantastique représentent en fait deux points extrêmes de la lecture⁶⁶ » et que le processus interprétatif a généralement comme « but inavoué [de] rétablir une cohérence⁶⁷ ». La mise en garde de Todorov envers la lecture allégorique vise à éviter cette posture interprétative, mais rendre ce refus obligatoire fait reposer l'appartenance au genre sur un élément de définition qui, s'il permet de préserver l'effet fantastique, est indépendant du texte lui-même. Des lectures successives favorisant des postures de lecture différentes ne transforment pas le texte, mais sa compréhension. Joël Malrieu avance même à ce propos que l'allégorie, loin d'être à proscrire en fantastique, en fait tout simplement partie, puisqu'il est difficile d'interpréter de façon littérale des phénomènes qui n'existent pas dans notre vie réelle de lecteurs.

2.1.3 Les difficultés rencontrées par la critique : problème de définition et de corpus

Une difficulté similaire se retrouve chez les critiques du fantastique pour adolescents, qui se basent sur certains éléments pour définir le genre au lieu de s'interroger sur l'effet suscité chez les lecteurs. Alors que le genre est souvent discrédité pour son apparent manque d'emprise sur le monde réel, il est tout autant critiqué lorsqu'il représente des situations actuelles. Bien souvent, les romans jeunesse étiquetés comme fantastiques qui ont pour schéma narratif une crise de nature psychologique sont rejetés du genre, car il ne s'agirait pas de « vrai » fantastique. C'est du moins ce que conclut Rachel Mayrand, qui voit dans la présence récurrente d'une visée didactique dans ces romans une pratique éditoriale qui les restreint au roman « à caractère » fantastique⁶⁸. Daniel Delbrassine porte au fantastique pour adolescents les mêmes commentaires: « Les motifs du fantastique y apparaissent plus comme

⁶⁶ Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 164.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁶⁸ Rachel Mayrand, «Le fantastique pour adolescents», *Québec français*, no 148, 2008, p. 77.

un simple décor que comme l'enjeu majeur du récit⁶⁹. » Il poursuit en expliquant que les quelques romans fantastiques dans son étude sont pour la plupart construits selon un schéma rencontré principalement dans le roman socioréaliste, soit celui de la résolution de problème psychologique du héros. Même son de cloche de la part de Françoise Lepage : « bien des œuvres, qui n'en démeritent pas pour autant, n'ont qu'un rapport assez lointain avec le véritable fantastique⁷⁰ », ce véritable fantastique étant essentiellement celui de Todorov.

La propension des spécialistes en littérature jeunesse à douter de l'appartenance réelle de ces romans au genre fantastique nous semble due à ce qu'ils s'en tiennent, justement, à la définition de Todorov. Simon Dupuis l'utilise pour recenser les œuvres jeunesse relevant du fantastique, même s'il reconnaît son caractère hermétique. Françoise Lepage s'en sert également dans son *Histoire de la littérature pour la jeunesse*. Comme Todorov, ces chercheurs auraient tendance à tirer leurs conclusions à partir de leur expérience personnelle de lecture, guidée par un travail sur la littérature jeunesse. L'enquête de Daniel Delbrassine, par exemple, vise à dégager les caractéristiques du roman contemporain pour adolescents, largement dominé par le genre socioréaliste. Il remarque qu'il est possible de faire une lecture, le plus souvent allégorique, où les éléments fantastiques se plient à la même trame que celle des romans réalistes, ce qui le fait conclure que le fantastique dans les romans pour adolescents n'est qu'un prétexte à une crise d'ordre psychologique. Mais il importe de remarquer que c'est la perspective retenue lors de la lecture, soit le cadre de référence socioréaliste, qui conduit l'interprétation. Dans bien des cas, l'effet fantastique se perd au profit d'une explication. Nous ne nions pas que les romans de notre corpus présentent une trame narrative très proche de celle des romans-miroir, seulement elle n'est pas non plus étrangère à celle du récit fantastique, ni incompatible.

Il existe une autre explication, qui concerne le moment où les recherches ont été produites. Il est à noter que les études sur le fantastique en littérature jeunesse sont encore peu nombreuses, et parfois antérieures à la vague de popularité du fantastique au Québec. Michel Lord et Donald McKenzie concluent en 1983 que les auteurs « évitent soigneusement le fantastique terrifiant [et qu'ils] préfèrent le recours à l'euphémisme et abondent plutôt dans

⁶⁹ Daniel Delbrassine, *op. cit.*, p. 245.

⁷⁰ Françoise Lepage, *op. cit.*, p. 315.

le sens du merveilleux⁷¹ » dans l'éventuel but d'éviter de terrifier leurs jeunes lecteurs. Une dizaine d'années plus tard, mais toujours avant l'engouement pour le genre, Simon Dupuis remarque lui aussi dans son corpus de 22 titres une préférence pour un fantastique plus près du merveilleux que de l'horreur, ainsi que l'emploi plus fréquent d'une narration établissant une distance avec le lecteur. S'il est vrai que le fantastique jeunesse recensé dans ces articles ne ressemble que très peu au fantastique que nous avons cherché à définir dans la présente étude, il ne faut pas oublier que le champ de la littérature jeunesse s'est beaucoup développé depuis. Les romans de notre corpus n'hésitent d'ailleurs pas à montrer un fantastique terrifiant, en particulier avec les cauchemars d'Anne et de Camille dans *Cap-aux-Esprits*.

L'étude la plus récente est le mémoire de maîtrise de Rachel Mayrand intitulé *Étude des caractéristiques du genre fantastique présenté dans la littérature québécoise contemporaine pour adolescents*, déposé en 2007. De ce mémoire est tiré l'article que nous avons cité plus tôt. Avec une analyse générique, thématique et narrative, Mayrand tente de dégager une définition générale du fantastique pour adolescents. Cependant, son corpus très limité de trois titres et ses lectures complémentaires appartenant majoritairement à la *fantasy* l'obligent à extrapoler à partir de données plutôt disparates. Sa réflexion pose néanmoins des éléments intéressants, par exemple l'importance accordée à l'hybridité du roman fantastique pour adolescents.

Alors que selon Mayrand cette hybridité dénature le fantastique, nous pensons plutôt que les problématiques fréquemment abordées en littérature pour adolescents s'adaptent bien au genre fantastique et vice-versa. Plusieurs voient le fantastique comme le produit d'une société marquée par une crise des valeurs : « il est intéressant de noter que l'émergence de l'imaginaire obscur se situe souvent lors d'une crise traversée par les différentes civilisations⁷² (*sic*) », écrivent Claude Bolduc et Serena Gentilhomme, donnant comme exemple entre autres l'expressionnisme allemand qui accompagne la montée du nazisme. Joël Malrieu évoque quant à lui le début du XXe siècle : « Le monde occidental s'est complètement transformé, les anciennes certitudes n'ont plus cours et n'ont pas encore été remplacées par d'autres ;

⁷¹ Michel Lord et Donald McKenzie, « Le fantastique et la science-fiction dans les romans québécois pour la jeunesse », *Lurelu*, vol. 6, no 1, 1983, p. 5.

⁷² Claude Bolduc et Serena Gentilhomme, « Et pourtant il vit... », *Québec français*, n°139, 2005, p. 43.

l'individu n'a plus rien à quoi se raccrocher⁷³. » Plus tout à fait un enfant, pas tout à fait un adulte, l'adolescent vit lui aussi une période de crise de sens et de remise en question liée à d'importants changements. Les thèmes souvent abordés en fantastique sont d'ailleurs très proches de ceux des romans pour adolescents relevés au chapitre précédent, soit la mort, l'amour et la critique des institutions comme l'école et la famille. Bolduc et Gentilhomme relevaient eux-mêmes que : « la fixation sur le côté obscur de l'imaginaire survient plutôt à l'adolescence [qu'à l'enfance], alors que le visage de la mort commence à se graver dans l'inconscient comme quelque chose d'inexorable et que le corps change parfois plus vite que l'esprit⁷⁴ ». Le fantastique exprimerait donc un malaise qui s'étend à la société, alors que le roman pour adolescents se concentrerait sur le malaise vécu par ce groupe d'individus.

Le portrait que Malrieu fait du personnage fantastique montre qu'il s'agit dans la majorité des cas d'un homme jeune relativement aisé vivant en retrait et qui se plaît dans cette solitude. Sans véritable ambition autre que l'oisiveté, il ne peut en fait continuer à suivre ce mode de vie stagnant qu'en marge de la société, qui elle est en constant changement. Selon Malrieu, c'est la jeunesse du personnage qui lui permet de vivre à l'écart sans être trop mal perçu, puisqu'on n'attend pas encore de lui qu'il prenne complètement part à la vie en société. Malrieu note d'ailleurs que « la découverte [par le personnage] du phénomène coïncide avec sa propre entrée dans la vie⁷⁵ ». L'adolescent nous semble donc un bon candidat pour le fantastique, puisqu'il est en quelque sorte un équivalent au personnage décrit par Malrieu. Sans emploi, sans relation amoureuse sérieuse, ses ambitions pour l'avenir ne sont pas claires. Le personnage adolescent nous semble aussi généralement isolé des autres groupes. Il rejette le groupe des enfants aux préoccupations maintenant trop différentes des siennes, mais il n'est pas nécessairement encore le bienvenu dans le monde des adultes, monde qu'il ne souhaite pas nécessairement intégrer non plus⁷⁶. Il ressemble plus à un adulte qu'à un enfant, davantage de responsabilités lui incombent, mais comme il est encore sous la tutelle de ses parents, son pouvoir sur sa propre vie est limité. Si l'attrait de l'imaginaire

⁷³ Joël Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Éditions Hachette, 1992, p. 31.

⁷⁴ Bolduc et Gentilhomme, *loc cit.*, p. 42.

⁷⁵ Malrieu, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁶ Notons que nous parlons ici d'adolescents non pas parce que le roman socioréaliste ou fantastique jeunesse n'emploie jamais d'héroïnes féminines, mais bien parce que les romans de notre corpus ont tous un héros masculin.

obscur semble plutôt se révéler à l'adolescence, le surnaturel fait quand même partie de l'imaginaire de l'enfant, où il est accepté d'emblée. Le monde des adultes, lui, est plutôt caractérisé par la rationalité, qui n'admet pas le surnaturel. L'adolescent est à la frontière entre ces deux mondes, ce qui signifie qu'il l'est aussi par rapport à l'imaginaire. Le surnaturel et la rationalité, toutefois, se concilient difficilement dans un même individu.

2.2 *Le récit fantastique : récit d'une crise*

Le roman jeunesse socioréaliste et le récit fantastique sont non seulement le récit d'une crise, mais celui d'une crise de sens ramenée à un seul individu auquel le lecteur s'identifie. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, un des enjeux en littérature jeunesse est de confronter son héros à des problématiques nouvelles pour qu'il se développe en tant que personne. Moins une réponse aux interrogations qu'un moyen d'exorciser les tensions, le fantastique aurait lui aussi un pouvoir thérapeutique qui n'est pas à négliger. Bolduc et Gentilhomme considèrent qu'il « constitu[e] un remède, un exutoire, un défoulement qui permet d'évacuer les pensées noires et le mauvais stress⁷⁷ ». Se confronter à ses peurs par la fiction est également une façon de se familiariser avec elles et d'être moins pris au dépourvu émotionnellement lors d'une situation de crise. Selon Malrieu, le fantastique emprunte souvent le schéma ternaire de crise décrit par Claire Le Brun que nous avons vu au premier chapitre⁷⁸. Dans le cas du fantastique, un personnage est aussi le témoin d'un phénomène qui provoque la remise en question de l'ordre du monde, jusqu'à la transformation finale du personnage, et du phénomène. Le phénomène surnaturel remplace alors l'élément naturel du roman réaliste, mais son rôle narratif reste le même :

L'apparition du phénomène a pour fonction de révéler au personnage ses propres limites. D'un seul coup, il découvre qu'il ne peut plus continuer de vivre comme il a vécu, que ses connaissances étaient bornées, et que l'image qu'il avait de lui-même et des autres était totalement trompeuse⁷⁹.

⁷⁷ Bolduc et Gentilhomme, *loc cit.*, p.43.

⁷⁸ La découverte brutale d'un phénomène – Le Brun donnait comme exemple la puberté –, une crise et pour finir l'acceptation du nouvel état. Claire Le Brun, « Chronotopes du roman québécois pour adolescents », *Voix et Images*, vol. 25, no 2, 2000, p. 270.

⁷⁹ Malrieu, *op. cit.*, p. 64.

La crise du héros dans le roman réaliste est liée à sa psychologie, elle concerne un aspect de sa personne qui est plus vulnérable. Sans cette vulnérabilité précise, le changement important qui survient dans la vie du personnage ne provoquerait peut-être pas de crise. Il en va de même pour celle du personnage de fantastique. Le phénomène surnaturel vient représenter une angoisse particulière, car « [l]e phénomène représente la part de soi que le personnage ne saurait accepter s'il veut continuer à correspondre à l'image qu'il avait de lui-même⁸⁰ ». Le personnage refuse dans un premier temps de reconnaître l'existence du phénomène, mais bien vite il organise sa vie autour de lui. Qu'il le pourchasse ou qu'il tente de le fuir, ses actions sont décidées en fonction des siennes, réelles ou imaginées. Malrieu avance à ce propos que « le phénomène n'a aucune raison d'être en dehors du personnage⁸¹ », car c'est de lui qu'il se nourrit, c'est lui qu'il poursuit, qu'il imite, pour finalement le redoubler, qu'il prenne une forme physique ou non. C'est, en quelque sorte, le personnage qui le fait naître et exister. C'est à ce lien privilégié entre le personnage et le phénomène que nous nous intéressons.

Dès le début des romans, les trois héros vivent un bouleversement, un déménagement dans chacun des cas, qui les rend vulnérables. Anne, la mère de Simon, prend cette décision pour l'aider à reprendre le contrôle sur sa vie : « Il lui fallait juste une chance de prendre du recul pour découvrir d'autres intérêts et rencontrer d'autres gens. C'était toute la famille qui avait besoin de repartir à neuf⁸². » Elle est cependant la seule des trois mères à planifier ouvertement le déménagement, la nouvelle arrivant « comme une tonne de briques⁸³ » pour Michel, tandis que Félix se sent vexé lorsqu'il l'apprend officiellement : « Tout ce chambardement savamment orchestré dans mon dos me concernait directement, non⁸⁴ ? ». Les trois personnages maintenant isolés doivent s'adapter à un milieu de vie qui leur est complètement étranger, afin de s'intégrer à leur nouveau groupe. Ceci rejoint la visée

⁸⁰ *Ibid.*, p.107.

⁸¹ *Ibid.*, p.102.

⁸² Hervé Gagnon, *Cap-aux-Esprits*, Gatineau, Vent d'Ouest, 2007, p. 20. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées dans une parenthèse mentionnant la première lettre du titre, « C », et la page à laquelle elle se trouve dans le corps du texte.

⁸³ Claude Bolduc, *Là-haut sur la colline*, Gatineau, Vent d'Ouest, 2007, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées dans une parenthèse mentionnant la première lettre du titre, « L », et la page à laquelle elle se trouve dans le corps du texte.

⁸⁴ François Lévesque, *Matshi l'esprit du lac*, Montréal, Médiaspaul, coll « Jeunesse-Pop », 2008, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées dans une parenthèse mentionnant la première lettre du titre, « M », et la page à laquelle elle se trouve dans le corps du texte.

didactique, mais répond également au besoin de déracinement évoqué par Malrieu. En effet, ce déracinement place le personnage dans un certain inconfort : « il est rare qu'il vive l'expérience fantastique dans son cadre naturel. Il vit dans un monde qui n'est pas fait pour lui⁸⁵ ». Félix, Michel et Simon se plaignent tous d'avoir dû abandonner leurs amis derrière eux. Seuls avec leur mère, ils sont dans un premier temps isolés de leur groupe social. Simon et Félix quittent Montréal pour un petit village, le premier en Gaspésie, le second en Abitibi. Si la télévision, le téléphone et Internet sont branchés dès le premier jour chez Simon, il ne cherche jamais à garder le contact avec ses amis de Montréal. S'obliger à rencontrer de meilleures fréquentations était de toute façon un but avoué de ce déménagement. Félix, qui aurait voulu contacter ses amis, est coupé du monde extérieur à cause de l'éloignement du chalet de son grand-père. Si Michel quitte la campagne pour s'installer en ville, il n'est pas moins un déraciné : « Prenez un grand fauve, un lion fier et majestueux, arrachez-le à son univers et enfermez-le dans un zoo à 5 000 kilomètres de chez lui. Il ne sera plus qu'une caricature de lui-même » (L, p. 10), écrit-il dans son journal intime.

À la suite de ce déracinement, nos trois héros doivent reconstruire leur vie, ou du moins leur cercle social. Pour Félix et Simon, ce n'est pas chose aisée. Le chalet où Félix s'installe avec sa mère est le seul autour d'un lac isolé et trop dangereux pour être fréquenté. Les occasions pour rencontrer des gens de son âge sont donc très rares. Pire, les seuls autres adolescents qu'il rencontre lui sont hostiles. Simon se retrouve un peu dans le même cas. La plupart de son temps étant consacré à s'occuper de sa petite sœur ou aux travaux sur la maison, il n'a pas la liberté de s'aventurer au village pour y rencontrer de nouveaux amis. De plus, la mauvaise réputation de la maison rend les habitants de Cap-aux-Esprits méfiants et nerveux à l'égard de sa famille. Michel est le seul à déménager juste à temps pour la rentrée des classes plutôt qu'au début des vacances. Malgré cela, Michel ne s'engage pas activement dans l'avenir de sa vie sociale, car il se place constamment en observateur. Les quelques amis qu'il se fait sont les marginaux de l'école : Paul, un Innu nouvellement arrivé à Levallon, comme lui, et la bande un peu délinquante de King Kan. Les trois héros se retrouvent donc dans un nouveau milieu qui leur est hostile, ou auquel ils n'essaient pas de s'adapter.

⁸⁵ Malrieu, *op. cit.*, p. 117.

Nous avons montré que contrairement à ce qu'avancent les critiques, le roman jeunesse n'est pas moins fantastique lorsque son intrigue est ramenée à une crise de nature psychologique, puisque le récit fantastique utilise fréquemment ce schéma. Dans les romans de notre corpus, les trois phénomènes surnaturels à l'œuvre sont doués d'une conscience qui leur est propre, et si leur existence et leurs actions sont liés aux personnages, ils ont leur propre objectif. En tant que reflet du héros, le phénomène surnaturel permet de mettre en scène une crise identitaire reliée à l'adolescence d'une façon que l'on ne rencontre pas dans le roman réaliste. Notre hypothèse est que le phénomène déplace la crise identitaire du héros, liée surtout à la mort dans notre corpus, vers une crise de sens surnaturelle, et que c'est à partir du surnaturel que le héros peut régler sa crise identitaire.

CHAPITRE 3

LA CRISE D'ADOLESCENCE FANTASTIQUE

Les trois personnages principaux vivent en cours de récit une crise dans leur milieu familial ou sur le plan personnel. Michel entre dans ce qui ressemble à une dépression à la suite de son déménagement. Simon devient malgré lui le pilier sur lequel reposent sa mère et sa petite sœur, alors que peu de temps avant, sa rébellion envers toute forme d'autorité le plaçait dans la position inverse. Félix remet son identité en question après avoir perdu confiance en sa mère. Chacune de ces remises en question est permise par l'arrivée du héros dans un lieu aux limites du rationnel et du surnaturel, où tout est possible, car « derrière sa banalité, se dissimule une réalité profonde, qui ne se révèle qu'au personnage, à la faveur de l'expérience fantastique⁸⁶ ». Le rôle important du surnaturel dans les étapes de la crise est d'ailleurs mis en évidence par les titres des romans, qui renvoient tous les trois non pas au héros, ni au phénomène directement, mais au lieu où se produit le surnaturel. « Là-haut sur la colline », c'est l'endroit où Michel est confronté à la mort par la rencontre d'Étiennette, mais c'est aussi le lieu qui le rapproche de son père dont il n'a pas encore véritablement fait le deuil. « Cap-aux-Esprits » est le village où Simon emménage, nommé ainsi en raison des meurtres et suicides ayant eu lieu dans la maison achetée par sa mère et ayant la réputation d'être hantée. Comme la clairière sur la colline dans le roman de Bolduc, le village et la maison sont des lieux de rencontre. Les morts et les vivants se côtoient autour de la maison, jusqu'à se confondre à mesure que le phénomène prend de la puissance. *Matshi l'esprit du lac* est le seul des titres qui nomme le phénomène surnaturel en plus du lieu. Le lac, nom et domaine de l'esprit que l'ensemble des personnages supposent maléfique, permet aux morts et aux vivants de se rencontrer, aux rêves de se confondre avec l'éveil, à Félix de rencontrer son véritable père qu'il avait toujours cru mort, et ainsi de faire surgir la vérité à travers les mensonges. Nous observerons au cours de ce chapitre comment, à partir de ces lieux de

⁸⁶ Malrieu, *op. cit.*, p. 125.

rencontre, le phénomène surnaturel bouleverse la compréhension du monde du héros et l'aide à révéler ou à résoudre sa crise identitaire.

3.1 *Là-haut sur la colline : L'influence des morts*

Là-haut sur la colline de Claude Bolduc raconte l'histoire de Michel, qui s'installe en Outaouais avec sa mère après avoir passé toute son enfance dans la région de Charlevoix. Habitant seul avec sa mère depuis la mort de son père, il se montre débrouillard et autonome. C'est dans ce contexte de changement d'environnement et de repères qu'il fait la découverte, en pleine forêt, d'une maison abandonnée dans laquelle le fantôme d'une jeune adolescente est gardé prisonnier. Ayant l'air d'abord inoffensif, le phénomène se révèle assez tôt violent et meurtrier, car il se nourrit du sang et des émotions négatives de ses victimes. Michel se lie par accident au phénomène et tombe sous son emprise. Il ne se sent bientôt vivre que par la violence et l'agressivité de ceux qu'il côtoie, allant même jusqu'à provoquer celles-ci. Le parcours psychologique de Michel est assez typique de celui du personnage de fantastique, dont nous avons fait le portrait au chapitre précédent. Confiant et dégourdi en début de récit, il devient après sa rencontre avec le phénomène complètement obsédé par celui-ci. Son comportement se transforme, chacun de ses gestes étant désormais dicté par le phénomène. Il devient agressif et refermé sur lui-même, il fuit et ment à ceux qui tiennent à lui. Une dégradation aussi radicale du moral d'un personnage principal qui se montrait aussi positif peut sembler surprenante, mais c'est oublier que le héros en fantastique n'a pas la vision la plus juste de lui-même.

3.1.1 Un héros qui se croit en contrôle

La narration dans *Là-haut sur la colline* est le plus souvent à la troisième personne, focalisée presque uniquement sur le personnage de Michel. Jusqu'au moment où il rencontre le phénomène, l'enchaînement des chapitres est rythmé par son journal intime, écrit à la première personne. Par le choix des événements racontés, ces parties du texte permettent au lecteur de comprendre comment le personnage principal se voit lui-même, mais aussi comment il perçoit ces événements. Le contenu du prologue – la première entrée du journal intime – place à la fois les principaux traits de caractère de Michel et les éléments qui susciteront sa crise :

"La vie, c'est jamais ce qu'on pense que ça va être", disait mon père, aussi bien dans les moments heureux que dans les moments pénibles. Je ne sais pas pourquoi il disait ça, mais même s'il est mort depuis un bon bout de temps, ses paroles me sont revenues à l'esprit plusieurs fois ces dernières semaines. (L, p. 9)

Trois éléments importants du personnage de Michel sont abordés dès ces premières phrases. Premièrement, la mort de son père est pour lui un événement malheureux, mais appartenant au passé. Cette absence physique ne l'empêche pas de le garder vivant d'une certaine manière, notamment par la transmission, bien qu'incomplète, de sa philosophie. Ceci nous conduit au deuxième point qui le caractérise. Sa vision de l'ordre du monde se confronte à celle de son père, incompatible avec la sienne. Définie par l'imprévisibilité de la vie, elle n'est pas comprise par Michel qui avoue citer son père sans pouvoir l'expliquer. Michel est marqué d'abord par le contrôle qu'il exerce ou souhaite exercer sur chaque aspect de sa vie. Le troisième élément est sa capacité à produire un discours sur lui-même par l'entremise d'un journal intime. Ceci va de pair avec la recherche du contrôle, car par l'écriture, il peut mieux assimiler ce qui lui arrive.

Les premiers chapitres, compris dans la partie « Appréhender les lieux », montrent le soin avec lequel Michel apprivoise son nouveau milieu, de sa chambre à Levallon jusqu'à la forêt derrière chez lui. L'emplacement des meubles de sa chambre, par exemple, est choisi au millimètre près afin d'optimiser l'espace entre la bibliothèque, le lit et l'alcôve du toit. Ses premières journées sont aussi consacrées à l'exploration de Levallon et de la forêt. Son quadrillage de la petite ville (L, p. 29) lui permet de repérer leurs points d'intérêt et leurs dangers, et même de rencontrer de futurs camarades de classe. Toute cette expédition est prévue en réponse à une angoisse de Michel liée à ce qu'il ne connaît pas : « Je me vois déjà perdu dans une espèce de polyvalente grande comme un aéroport, submergé par une foule gigantesque et stressée. » (L, p. 23) L'exploration des lieux est pour lui une façon de s'approprier son espace. Lorsqu'il fait la connaissance de Sophie Monette, la belle blonde mystérieuse de sa classe, il est trop gêné pour lui parler, il préfère la suivre jusqu'à son arrêt d'autobus pour découvrir où elle habite. Ses nombreuses comparaisons au monde animal montrent également que Michel se place surtout en observateur et qu'il se livre peu au regard des autres. Même lorsqu'il se compare lui-même à un animal, c'est dans une position d'observateur : « Je me sens un peu comme un vautour sur son perchoir, ou mieux, un hibou

sur sa branche qui voit tout sans être vu. » (L, p. 11) Ce que cette position lui permet, c'est de pouvoir choisir le plus souvent possible ce qu'il montre de lui-même à ses pairs, c'est-à-dire de posséder le contrôle de son image.

L'univers que Michel s'est construit est fondé sur la notion que toute connaissance peut s'acquérir par l'observation d'abord, par l'expérience ensuite. Et une fois cette expérience faite, il lui est nécessaire de la consigner dans son journal intime afin d'y réfléchir et de mieux l'assimiler. Ceci s'accompagne toutefois d'un inconfort devant ce qu'il ne connaît pas. Son attirance pour la maison sur la colline relève de ce sentiment. Il la décrit comme un refuge ou comme un « petit coin de paradis » (L, p. 101). Ses escapades en forêt sont différentes de son exploration de la ville, car elles lui servent davantage à la fuite de la nouveauté qu'à sa découverte. Nous pouvons donc conclure que Michel est un personnage introspectif et observateur, à l'aise dans la solitude, mais dont l'inquiétude face à la nouveauté nuit à son adaptation. De plus, comme nous le verrons plus tard, deux des constituants principaux de son identité ne lui sont pas personnels, mais lui viennent en réalité de son père : l'importance de la forêt et la pratique de l'écriture.

3.1.2 Un phénomène qui perturbe

Apparaissant sous la forme d'une jeune adolescente inoffensive, le phénomène qui se fait appeler Étienne s'attire la sympathie de Michel aussitôt que ce dernier l'aperçoit. Il est intéressant que le phénomène surnaturel de *Là-haut sur la colline* ait d'abord toutes les apparences d'un personnage qui n'exerce aucun contrôle sur lui-même, le contrôle étant si important pour Michel. Lorsque ce dernier la rencontre, Étienne ne peut rien faire. Elle reste même complètement immobile à la fenêtre de sa chambre, de laquelle elle ne peut pas sortir, jusqu'à ce qu'il lui fasse involontairement don de son sang, c'est-à-dire de lui-même. Elle commence alors à s'animer, mais l'espace qu'elle a le droit d'occuper ne se résume encore qu'à une seule pièce d'une maison délabrée dans une clairière encerclée d'un mur de végétation à peine franchissable.

Les autres caractéristiques d'Étienne la rapprochent également de Michel. Ce dernier, qui connaît quelques difficultés à s'adapter à sa nouvelle vie, a tendance à vivre dans le passé et à l'écart des autres. À cause de sa nature de revenant, Étienne est elle-même très liée au

passé⁸⁷. Son prénom vieillot, sa robe à col de dentelle d'une ancienne mode, ses connaissances sur le petit village de Levallon (désormais une ville) la situent dans une époque lointaine et révolue. Sans accès au monde extérieur, sans notion du temps qui s'écoule, Étienne est figée dans le passé, qui est de son point de vue un présent continu. Les deux personnages partagent aussi comme point commun leur relation à la forêt. La forêt de Levallon est en fait une prison pour Étienne. Elle doit autant l'empêcher de rejoindre la civilisation que la civilisation de l'atteindre. Michel, lui, est si nostalgique de sa forêt de Charlevoix qu'il a du mal à s'adapter à son nouveau milieu. En remplaçant la forêt de son passé par celle où vit Étienne, il se coupe davantage du monde extérieur. Ainsi, avant même de connaître Étienne, il s'identifie à elle : « Elle est comme quelqu'un de la campagne qui habite en ville, non ? Alors on a sûrement des choses en commun. » (L, p. 126.) Finalement, Étienne est elle aussi placée dans un rôle de spectatrice, ce qui, à la différence de Michel, lui est intolérable. Vivante, Étienne contrôlait le sang des animaux. Elle pouvait les attirer à elle et provoquer des hémorragies mortelles. Sa solitude lui a été imposée pour la punir et l'empêcher de se servir de son pouvoir contre d'autres êtres vivants. Après son décès, elle a conservé cette capacité et a appris à s'en servir pour gagner en puissance, mais, comme elle était confinée dans sa clairière inaccessible, ses ressources restaient limitées. Son but est donc de briser son isolement et sa passivité afin de quitter la campagne pour agir dans la ville, libérée du passé. Tout le contraire de Michel, qui croit être en contrôle dans la ville mais qui préfère s'isoler dans la forêt afin d'interagir avec le moins de gens possible.

Michel approche le mystère de la maison sur la colline de la même façon qu'il aborde tout autre sujet. Il commence par l'observer de loin, en essayant le plus possible de cacher sa présence. Il utilise même son appareil photo comme l'intermédiaire de son regard. En fait, Michel est si peu impliqué dans sa propre vie qu'il ne se rend pas compte de ce que le surnaturel fait subir à son corps. Il revient de son expédition photo avec une douleur au coude dont il ne se rappelle pas la source, des blessures se rouvrent à son insu, il quitte même son corps sans s'en rendre compte. En effet, quand il entre finalement dans la maison sur la

⁸⁷ Bien que le dénouement modifie la nature du personnage – ses pouvoirs et sa nouvelle apparence la font ressembler davantage à un démon ou même à un extraterrestre – comme la majeure partie du roman propose qu'Étienne est le fantôme d'une petite fille, c'est ainsi que nous considérerons ce personnage.

colline, ce n'est qu'en esprit. Il ne comprend son état qu'après une longue discussion avec Étienne. Son sens de l'observation lui montre pour la première fois quelque chose d'impossible, d'inacceptable : une marque sur son visage qui attire toute son attention « [p]arce qu'elle ne se trouvait pas sur le visage de la fille, mais sur le mur derrière elle. » (L, p. 178) Cette rencontre transforme toute sa compréhension de la mort, qu'il croyait pourtant solide depuis celle de son père. Son caractère définitif est une des plus grandes certitudes de Michel. Lorsqu'il parle de son père, c'est nécessairement au passé et par rapport à son absence. Son histoire personnelle lui a bien fait comprendre que la mort succède à la vie et que les deux états ne peuvent pas coexister dans la même personne. Comme il se croit lui-même mort, mais qu'il n'a pas perçu de différence avec la vie, son explication n'est plus valide. Or, l'absence de son père est une partie importante du personnage de Michel : c'est sa motivation pour écrire et la source de son attachement à la forêt. Il est ainsi privé subitement d'une partie de son identité. La mort ne signifie plus rien et, par conséquent, la vie non plus : « Comment décrire ce que l'on ressent quand on voit son propre corps privé de vie? [...] Il n'est plus que l'équivalent d'une bête crevée sur le bord de la route. Pire : malgré des traits vaguement familiers, il ne s'agit plus que d'un vulgaire morceau de viande. » (L, p. 190) Paradoxalement, la seule chose qui ait du sens pour Michel, désormais, c'est justement la cause de sa crise : le phénomène surnaturel. Responsable de sa perte de repères, Étienne est le point de départ de sa nouvelle compréhension du monde.

Lorsqu'il retourne dans son corps, en quittant la maison, il n'en possède plus tout à fait le contrôle : « Michel se sentait comme s'il était lui-même un personnage sur un écran, un écran complètement vide où il suffisait d'appuyer sur un bouton pour que tout disparaisse. » (L, p. 202.) Lié à Étienne par son propre sang, il devient sa marionnette. Il emmagasine pour elle, à son insu, toute la violence dont il est le témoin et à laquelle il prend de plus en plus goût. À mesure que son désarroi s'approfondit, Étienne prend les forces nécessaires à son évasion. L'obsession progressive de Michel pour le phénomène, la violence et le sang constitue la manifestation de sa possession de plus en plus complète par Étienne. Au plus fort de sa crise, il s'est transformé à un point tel que l'image qu'il projette n'est plus la sienne, mais celle de la jeune fille : « Le soleil projeta sur la porte l'ombre de Michel... en double. La deuxième était superposée à la première, juste au-dessus de son épaule. Elle était

différente et laissait deviner une abondante chevelure bouclée et un col en tissu. » (L, p. 334) Son comportement est d'ailleurs devenu celui du phénomène : sa mauvaise humeur et son manque d'énergie l'ont poussé à s'isoler de tous ceux qui l'aiment et comme ni la vie, ni la mort n'ont plus de sens pour lui, il ne peut s'imaginer d'avenir et se retrouve ainsi coincé dans un présent continué pendant qu'Étiennette vit à sa place.

3.1.3 La forêt fantastique : refuge et prison

Joël Malrieu explique que « [l]e personnage s'enfonce dans l'espace fantastique parce que celui-ci lui permet de retrouver son identité, le passé originel de ce lieu et le sien propre⁸⁸. » Le lieu à partir duquel le phénomène se manifeste n'est donc pas sans rapport avec le phénomène lui-même, le personnage, ou le lien qui unit ceux-ci. La forêt derrière chez lui est l'un des premiers éléments de son nouveau décor à propos duquel Michel écrit dans son journal, avant même d'en faire l'exploration. Il la remarque en débarrassant ses boîtes, à partir de la fenêtre de sa chambre, et l'associe aussitôt à son passé : « Ma foi, c'est presque comme si j'avais emmené un petit bout de Charlevoix avec moi! » (L, p. 11) La forêt est un repère pour Michel, une façon de s'approprier sa nouvelle vie. Cependant, plutôt que de l'intégrer aux nouvelles données de la vie en ville, il la replace constamment dans le contexte de son ancienne vie, à laquelle il reste très attaché. Il ne tarde d'ailleurs pas à considérer la forêt comme un refuge : « Les images de béton, de voitures, de foule et de bruit n'étaient plus qu'un mauvais rêve, car ici, il était comme chez lui. » (L, p. 58) De même, lorsqu'il se sent découragé par les défis de l'adaptation à une nouvelle vie, son attention revient généralement à ce qu'il a perdu : « La forêt de Charlevoix, sa forêt, elle était loin maintenant. Il ne lui restait que... ça. [...] Une forêt proche d'une grande ville pleine de monde. Qu'en aurait pensé son père, si attaché à sa région? » (L, p. 48) Qu'il invoque dans ce contexte le souvenir de son père montre bien que Michel n'est pas simplement attaché à la nature en général, mais à une nature spécifique, celle qu'il partageait avec lui. Ceci montre que malgré ce qu'il en dit, Michel n'a pas réellement fait le deuil de son père. Il décrit d'ailleurs la forêt comme sa « forteresse de solitude » (L, p. 62), en citant *Superman*. La forêt est alors on ne peut plus reliée au père absent, puisque dans la plupart des incarnations de la franchise, la Forteresse de

⁸⁸ *Ibid.*, p. 126.

Solitude permet à Superman de communiquer avec son père biologique décédé⁸⁹. S'enfoncer dans la forêt lui permet donc de retrouver une partie de son père qu'il croit perdue.

Comme la forêt abrite le souvenir de son père qui l'empêche d'aller de l'avant, il n'est pas étonnant qu'elle soit également le lieu où agit le surnaturel. N'oublions pas que le phénomène représente la part de lui-même que le personnage refuse de reconnaître. Ainsi associée à sa difficulté à s'adapter, la forêt met Michel en contact avec une entité surnaturelle qui l'oblige à réviser son attachement au passé. Lambert Barthélémy explique dans le numéro « Forêts fantastiques » de la revue *Otrante* que « [...] la forêt a toujours joué deux rôles dans l'imaginaire culturel de l'occident, l'un d'aliénation l'autre de libération⁹⁰. » Il s'agit d'une porte d'entrée, un passage du monde rationnel à celui du surnaturel.

La forêt de Levallois remplit un rôle précis : elle confine le surnaturel dans un espace inaccessible pour l'empêcher de s'infiltrer dans le monde réel et rationnel des personnages. Ceci ne décourage pas Michel, qui décide de s'aventurer hors des sentiers vers la maison qu'il a cru apercevoir dans les hauteurs de la forêt. Il se transporte alors dans un monde différent du sien, auquel son passé le rattachait quand même suffisamment pour que personne d'autre que lui n'y ait accès. Cependant, même pour lui le chemin est difficilement praticable : « Mais loin de s'éclaircir, le feuillage autour de lui se resserrait, ressemblant de plus en plus à une jungle où il lui aurait fallu se tailler un chemin à coups de machette. » (L, p. 56) La forêt remplit ici son rôle d'aliénation car, par sa végétation exubérante, elle coupe physiquement Michel du monde rationnel. Il se dissociait déjà de la plupart de ses camarades de classe en les décrivant à la manière d'un animateur de documentaire animalier, et à mesure qu'il s'aventure dans la forêt, ce fossé entre Michel et ses pairs s'approfondit, d'autant plus qu'il accomplit toujours ces excursions en solitaire. Le temps qu'il passe dans la forêt se traduit lorsqu'il retourne dans la ville par une impossibilité grandissante à communiquer et à s'intéresser à quoi que ce soit qui n'est pas la forêt, Étienne ou les émotions fortes qu'elle lui fait ressentir. Tout en l'aliénant, la forêt offre néanmoins à Michel

⁸⁹ <http://www.mdcu-comics.fr/encyclo/personnage-220-forteresse-de-solitude-la.html>, (page consultée le 30 avril 2013).

⁹⁰ Lambert Barthélémy, « ...et dans le bois obscur à la noire épouvante... », *Otrante* n°27-28, 2010, p. 9.

la possibilité de se retrouver, justement parce qu'elle lui permet de se rappeler son rapport à son père en lui faisant vivre à nouveau sa perte par l'expérience de sa propre mort. Ainsi, c'est également en plein cœur de la forêt que Michel se réconcilie avec l'absurdité de la vie et son caractère imprévisible.

3.1.4 Incommunicabilité

L'écriture dans *Là-haut sur la colline* est, comme la forêt, associée à la relation de Michel avec son père. Impressionné par un conte que son fils avait écrit à l'école, il lui avait offert un stylo de luxe pour l'encourager à poursuivre cette activité. Il s'agit aussi du dernier cadeau qu'il lui ait fait. Le stylo de Michel, son « précieux stylo » (L, p. 96, p. 303), invoque dans la narration le souvenir de son père, sa mention étant le plus souvent accompagnée d'un commentaire sur lui ou d'une question adressée à son souvenir. Ce n'est donc pas le fait qu'il soit d'une marque reconnue qui le rend précieux, mais son origine. Encore plus que l'instrument, l'utilisation qu'il en fait est liée à son père car c'est pour compenser son absence qu'il a commencé à se confier à un journal. Que ce soit pour créer ou pour se confier, l'écriture, qui est aussi son principal moyen d'expression, est motivée en premier lieu par le souvenir de son père et n'est donc pas tout à fait réalisée pour lui-même, même s'il retire beaucoup de cette activité :

Un journal, ça calme les nerfs. On s'y plonge. Pendant les minutes qu'on y consacre, rien d'autre n'a d'importance, il s'alimente d'épreuves et de souffrances et a un effet bénéfique, parce que avant de les absorber, il doit d'abord nous les enlever. Ça a marché la toute première fois pour moi, le jour où papa est mort – dans ce temps-là, je le faisais dans des petits carnets –, et ça marche encore maintenant [...] (L, p. 125)

Quand, au début du récit, Michel est en paix avec la mort de son père, le stylo et l'écriture sont des sources de réconfort qu'il maîtrise et apprécie. L'écriture fait partie de son identité, d'ailleurs Michel se considère comme un élève très moyen dans toutes les matières, sauf le français. Ce qu'il vit sur la colline cependant lui fait remettre en question sa façon d'aborder le monde. Cette perte de sens se traduit par l'abandon de sa pratique de l'écriture. Alors qu'il prenait du temps chaque jour pour se confier à son journal, après sa première rencontre avec Étienne, Michel se heurte aux limites du langage : « Dès son retour, il avait tenté d'aborder le sujet dans son journal, pour aussitôt se buter à un mur infranchissable : comment formuler

l'informulable? » (L, p. 189.) Un problème qui n'est pas étranger au personnage de fantastique, qui se trouve dans l'« impossibilité de "dire" le phénomène⁹¹ ». Les mots ne lui suffisent plus pour exprimer sa compréhension de la vie et de la mort et c'est autant son rapport à l'écriture que celui à son père qui est brisé. L'existence du phénomène surnaturel est donc si troublante qu'elle perturbe Michel dans son identité, car sa découverte a pour effet de le couper d'une de ses seules habitudes que le déménagement n'avait pas affectée.

Michel commence par abandonner son journal, mais plus son aventure avance, plus il fuit toute situation d'échange ou de communication, car il juge que personne ne peut comprendre ce qui lui arrive. Étienne a un tel ascendant sur lui qu'il est incapable de saisir l'aide qui lui est offerte. À la maison, par exemple, il fait semblant d'être endormi pour éviter d'avoir à discuter avec sa mère qui s'inquiète à son sujet. À cause de son incapacité à communiquer son mal-être, Michel devient trop faible et isolé pour résister à Étienne. Ce n'est que grâce à l'intervention de sa mère et de ses nouveaux amis qu'il évite de transmettre à Étienne l'énergie qui lui manquait pour s'évader et contrôler le monde. Michel est toutefois le seul à se rappeler les événements, ce qui le place à nouveau dans une situation où l'échange est impossible.

Le dénouement libère Michel de l'emprise d'Étienne, mais pas de ses questionnements. Le retour de son besoin de communiquer se heurte en effet toujours à l'impossibilité d'expliquer le phénomène avec justesse, car sa nature lui échappe plus que jamais. L'insuffisance du langage pour décrire et partager son expérience est encore pour Michel un obstacle dramatique : « Jamais il ne trouverait la réponse, jamais il ne saurait. Il se voyait condamné à vivre avec ses interrogations et, surtout, avec la peur de ce qui se trouvait quelque part, minuscule pour l'instant, là-haut sur la colline » (L, p. 384). Cependant, ce problème n'est plus aussi paralysant car l'idée de reprendre son journal, ou plutôt d'en commencer un tout nouveau, lui apparaît comme une nécessité. Sa plume, même, semble lui parler : « [...] c'était comme si ce petit objet essayait de lui dire quelque chose, de lui transmettre du courage, de l'espoir, la force de laisser derrière lui toute pensée, tout événement négatif afin de mieux aller de l'avant et de mordre dans la vie comme il se doit. »

⁹¹ Joël Malrieu, *op.cit.*, p. 92.

(L, p. 385) Il se remet donc à se confier à son journal, mais cette fois-ci, l'activité lui appartient réellement. Elle n'est plus motivée par le souvenir de son père, car elle sert désormais à confier des événements qui lui sont arrivés à lui, et non plus à expliquer comment des événements arrivés à d'autres l'affectent. L'influence de son père sur sa vie reste incontestable, mais à la manière de sa réappropriation de l'écriture, elle devient un outil pour Michel plutôt qu'une entrave à son adaptation. On le voit par le choix de commencer son nouveau journal par cette même citation sur l'imprévisibilité de la vie qu'il ne saisissait pas bien au tout début du récit, suivie de cette remarque : « Et tu sais quoi? Je pense que je commence à comprendre ce qu'il voulait dire. » (L, p. 387.) La crise de sens due au surnaturel a donc permis à Michel de se confronter à sa crise personnelle liée à la mort de son père.

Là-haut sur la colline est peut-être dans notre corpus le roman qui adopte le plus les codes du genre socioréaliste. Simon Roy en dit d'ailleurs dans son compte rendu pour *Lurelu* qu'« [o]n peut voir ce roman de manière allégorique : les bouleversements liés à la période de l'adolescence y sont dépeints avec une telle justesse que l'on peut expliquer les transformations de Michel par l'état de crise qui traverse cet âge de la vie⁹². » Roy fait également le rapprochement entre la voix narrative de Michel et celle du *Dernier des raisins* de Raymond Plante, roman phare dans le genre socioréaliste. Il est en effet facile de faire une lecture réaliste de *Là-haut sur la colline*, car Étienne devient pour Michel l'équivalent d'une drogue et les conséquences néfastes de sa dépendance se remarquent surtout dans sa vie quotidienne, soit à l'école et à la maison, donc des lieux éloignés du surnaturel. Remplacer le phénomène par une allégorie de la drogue nous limite toutefois à une interprétation très réductrice du roman, car Étienne représente bien plus dans le récit qu'un objet de dépendance. Une des leçons que Michel retire de sa rencontre avec le surnaturel est que rien ne peut être compris en entier, même si on l'observe très longtemps. Même après l'avoir connue aussi intimement, Michel n'est aucunement en mesure en fin de récit d'expliquer ce qu'est Étienne à qui que ce soit, car il ne le sait pas lui-même et tous ceux qui auraient pu l'aider dans cette tâche ont disparu ou ont perdu tout souvenir la concernant.

⁹² Simon Roy, « Là-haut sur la colline » dans « Romans », *Lurelu*, vol. 30, no 3, 2008, p. 46.

Michel a donc été doublement confronté aux limites de son système d'appropriation du monde par l'irruption du surnaturel dans sa vie. Non seulement sa façon d'exercer un certain contrôle sur lui-même ne lui permet pas de participer pleinement à sa propre vie, elle l'empêche en plus de faire la paix avec son passé. Son drame n'est toutefois pas sans issue – il s'agit tout de même d'un roman adressé aux adolescents et on ne saurait présenter une telle situation sans offrir de solution. S'il rejette tout le monde, au point de laisser Étienne se libérer de sa prison à travers lui, sa mère et ses nouveaux amis ont sa santé mentale à cœur. Eux aussi manipulés par une entité surnaturelle, ils se mettent en danger pour le protéger, ce qui parvient finalement à faire sortir Michel de sa torpeur : « Les personnes qu'il aimait le plus au monde seraient sacrifiées ici, sur cette colline isolée, et le principal responsable en serait Michel lui-même ! » (L, p. 364) Prendre conscience que son sort importe à ses proches malgré sa déprime et l'absurdité de la vie lui redonne espoir. L'amour de ses proches est une chose qu'il ne peut absolument pas contrôler, ce qui est traité par Michel d'une façon positive.

3.2 *Cap-aux-Esprits* : Inversion des rôles

Cap-aux-Esprits raconte l'histoire d'une famille désunie par la mort accidentelle du père, qui tente de repartir à neuf grâce à un déménagement. Il n'est pas étonnant que le lieu hanté soit dans ce cas-ci une maison, lieu de la famille et de l'intimité. Dans *Là-haut sur la colline*, le déménagement était planifié depuis longtemps alors que dans *Cap-aux-Esprits*, personne n'y semble réellement préparé. Prétextant un besoin de nouvel air, la famille Gagné-Lapointe, constituée d'Anne, la mère, Simon, le héros adolescent, et Camille, la petite sœur, fuit ses problèmes plutôt que de les affronter. Le phénomène qui hante la maison représente les effets négatifs de cette fuite, mais pas seulement pour le personnage adolescent. Comme le roman traite d'une famille, la narration s'intéresse au développement de chacun de ses membres, ce qui permet d'explorer des crises différentes à partir d'un même phénomène.

Le personnage adolescent, Simon, est au début du roman bien différent de Michel dans *Là-haut sur la colline*. Il est dans sa famille celui qui a réagi le plus violemment à la mort de Jean-Pierre, son père. Blessé par son absence subite, il s'est rebellé contre toute forme d'autorité, à commencer par celle de sa mère qui malgré ses tentatives n'a pas réussi à lui

venir en aide. Il s'est refermé sur lui-même, s'est mis à vendre de la drogue aux élèves de son école, de laquelle il s'est fait expulser après avoir été arrêté par la police. Simon sait déjà au début du roman qu'il doit reprendre le contrôle sur sa vie et a l'intention de se racheter devant sa mère. Anne, par contre, n'a pas eu l'occasion de faire son deuil de Jean-Pierre, trop préoccupée par les mauvais coups de Simon. En s'installant à Cap-aux-Esprits, elle a tout abandonné derrière elle sans faire de plan précis pour le futur de sa famille. Fragile sans l'admettre, elle est confrontée par le phénomène à sa vulnérabilité et à la mort de Jean-Pierre qu'elle n'a pas encore assimilée. Ceci provoque une nouvelle crise, qui renverse les rôles d'Anne et de Simon dans la famille. Cependant, alors que la première crise avait éloigné Camille, Anne et Simon les uns des autres, celle vécue à Cap-aux-Esprits leur permet de se retrouver.

3.2.1 Le phénomène

Le phénomène de *Cap-aux-Esprits*, connu uniquement sous le pronom « Elle », est une entité plus vieille que le temps, l'espace et la matière. Le prologue la décrit comme « unique, sans commencement ni fin, sans origine ni destinée, une conscience infinie dérivant dans un vide absolu. Seule. » (C, p. 7) *Elle* est indéfinissable puisqu'aucun concept humain n'est en mesure de l'expliquer. Elle est donc plutôt caractérisée par l'absence, l'indéfini, le vide, la solitude, par la passivité. Même son nom la place dans l'indéfini, le pronom « elle » ne renvoyant ici à aucun sujet nommé. En conséquence, tout ce qui est défini, plein et actif est son ennemi : chacun nie par sa simple existence le vide qu'elle représente. Le temps, la matière et les dimensions impliquent tous en effet du fini. Les dimensions délimitent un espace, le temps peut être découpé en fractions plus petites, la matière est limitée. Constituée de temps, de matière, d'espace et d'activité, la vie est intolérable pour *Elle*, jusqu'à ce qu'*Elle* parvienne à interagir avec la vie.

Elle apprend à exploiter le vide qui réside dans les êtres vivants, en particulier celui des humains. *Elle* possède une entrée dans le monde réel, un puits aux profondeurs insondables situé dans la cave de la maison des Gagné-Lapointe à Cap-aux-Esprits. C'est uniquement par ce puits qu'elle peut trouver des proies. Passive, elle attend qu'elles viennent à elle. *Elle* imprègne la maison de sa présence, ce qui lui permet de s'en prendre aux plus vulnérables. Les émotions qu'elle préfère consommer sont assez proches par leurs effets de ce qui la

caractérise. La peur, le désespoir surtout, paralysent ses victimes qui évitent de plus en plus tout contact social ou abandonnent tout ce qui les passionnait. Par ces émotions qu'elle inspire, *Elle* retire à ses proies toute leur autonomie, ce qui les transforme en quelque chose qui lui ressemble, c'est-à-dire un être vidé de lui-même, seul, passif. Les personnages victimes d'*Elle* deviennent à leur tour le phénomène, qui les invite à la rejoindre : « *Elle* en était venue à considérer ces proies comme une extension d'elle-même, une réserve qu'elle avait appris à faire durer jusqu'à épuisement ». (C., p.27) La dernière victime d'*Elle* avant l'installation des Gagné-Lapointe à Cap-aux-Ésprits apparaît au prologue. Plusieurs indices le laissent entendre, mais son identité n'est confirmée qu'à la toute fin du roman. Il s'agit de Frédérique, plus souvent appelée Fred, une adolescente du coin dont le fantôme apparaît à Simon. Son état d'esprit au moment de sa rencontre avec le phénomène – elle est sortie la nuit pour faire du *skate* – est aussi marqué par le désespoir : « Et elle avait la paix de tous ceux qui la regardaient de travers, de tous ceux qui la rejetaient, qui l'ignoraient ou la ridiculisaient. » (C, p. 9) Le destin des Fortin, la famille qui a habité la maison de Cap-aux-Ésprits précédemment, témoigne de la perte de contrôle sur leur vie que subissent les proies du phénomène. Étant d'abord des voisins agréables impliqués dans la vie du village, ils se sont peu à peu retirés de la vie en communauté pour ne plus sortir de chez eux jusqu'à leur mort, par suicide pour le père et lors d'un accident suspect pour leur fille. Seule survivante, la mère s'est laissée mourir dans l'indifférence de ses voisins qui n'ont remarqué son décès que des mois plus tard. La passivité de ce personnage était alors totale puisqu'elle ne faisait plus que subir les attaques d'*Elle*, emmurée dans sa propre maison.

Pour se nourrir, *Elle* se manifeste à ses victimes sous la forme qui exploite le mieux leur désespoir et leurs peurs. Pour Camille, *Elle* apparaît sous les traits de Claire, la petite fille morte des Fortin, et l'oblige à jouer avec elle. Il est intéressant qu'elle se présente d'abord en compagnon de jeu, car il est suggéré que Camille a été laissée à elle-même lors de la crise de Simon. Claire était donc potentiellement la première oreille attentive à venir vers elle depuis la mort de Jean-Pierre. Lorsque Camille se rend compte que Claire est dangereuse et qu'elle refuse de jouer avec elle, *Elle* s'attaque à son poisson et à son chat, qui compensaient chacun à leur manière la perte de son père, et même à sa nouvelle amie lorsqu'elle vient lui rendre visite. C'est-à-dire que non seulement *Elle* empêche Camille de briser sa solitude, mais elle

supprime également tout lien affectif qui lui avait permis de survivre à la mort de son père sans le réconfort du reste de sa famille. Ce n'est donc pas l'existence du surnaturel qui la fait souffrir. À cinq ans, Camille est dans le monde de l'enfance et elle accepte facilement le surnaturel comme une vérité. Mais plutôt que de lui rendre service, cette capacité l'éloigne encore davantage de sa mère. Anne, en adulte rationnelle, explique les affiches déchirées et les bibelots fracassés comme des mauvais coups de Chocolat (le chat) ou des maladresses des déménageurs. Elle ne conçoit pas non plus que Claire soit réelle et essaie d'en convaincre Camille. Se sachant incomprise, Camille se referme sur elle-même et devient de plus en plus démoralisée, si bien qu'elle finit par se résigner à son sort et passer ses journées seules avec Claire. L'exemple de Camille montre bien la façon dont *Elle* s'y prend pour piéger et contrôler ses proies, ainsi que la correspondance entre la crise causée par le phénomène et les faiblesses du personnage. Cette correspondance est très claire du côté du phénomène : « *Elle* apprendrait à connaître ses proies, ce qui alimentait leur peur et leur désespoir, ce qui les bouleversait le plus profondément ». (C, p.34)

3.2.2 La maison

Anne et Simon ne perçoivent pas du tout leur nouvelle maison de la même manière. Simon la trouve lugubre, digne d'un film d'horreur même, et ne s'y sent pas en sécurité. Pour Anne, elle représente la possibilité pour sa famille désunie de se retrouver, à condition que chacun y mette du sien. Elle la décrit comme une « belle vieille dame distinguée » (C, p. 16) qui a seulement besoin d'un peu d'attention. Ces deux façons de voir la maison sont assez représentatives de la perception que les deux personnages semblent avoir de leur famille. Anne, optimiste, considère que leurs problèmes familiaux sont pratiquement réglés grâce au déménagement et qu'il ne leur reste plus qu'à retrouver une routine. Les travaux qu'elle fait effectuer à Simon, s'ils permettent à ce dernier d'acquiescer un certain sens des responsabilités, ne rendent la maison que plus présentable, elle n'en demeure pas moins dangereuse. Repeindre la façade et tondre le gazon en améliore l'apparence, mais n'élimine pas son puits sans fond ni les suicides et accidents mortels qui y ont eu lieu, tout comme le déménagement ne règle qu'en apparence les différends qui opposent Anne et Camille à Simon. Simon n'a pas moins vécu sa crise, Anne n'a pas plus vécu la sienne et Jean-Pierre n'est pas moins mort.

Simon voit la maison comme un endroit lugubre, car pour lui rien n'est encore vraiment réglé. Sans se sentir en danger dans sa propre famille, il ne s'en sent pas proche non plus. Il fuit les activités familiales, insulte ou ridiculise constamment sa sœur et essaie de s'isoler de sa mère. Pendant qu'Anne s'occupe d'améliorer l'apparence de la maison et continue à prétendre que leur famille se porte bien, Simon découvre le puits sans fond à partir duquel *Elle* accède à leur monde, ce qui n'est pas étonnant lorsque l'on considère qu'il est parmi les trois personnages le plus conscient des signes et des effets du désespoir. Il connaît les dangers de ces deux gouffres, ce qui lui permet d'avertir sa mère qu'il y a des problèmes à régler.

La maison devient rapidement une prison pour Anne. Elle est attirée par le puits qui reste toujours ouvert, tout comme elle revient à l'idée que Jean-Pierre n'est plus là pour elle. Elle est prisonnière de son passé qu'elle n'arrive pas à laisser derrière elle. Comme nous l'avions vu avec Malrieu au chapitre précédent, l'espace fantastique est un gouffre et c'est en s'y enfonçant que le personnage peut redéfinir son identité. Simon, lui, n'est pas affecté par le puits car il a déjà affronté la noirceur qu'il portait en lui au moment de sa crise. C'est pourquoi il est capable au dénouement de refermer le puits et de sauver sa mère du gouffre qui aspire toute son énergie.

La maison est détruite par la colère d'*Elle* au moment où Simon répare ses erreurs passées en sauvant la vie de sa mère et de sa sœur, mais aussi au moment où Anne a pu se rendre au bout de son désespoir pour se guérir enfin de la mort de son mari et de sa culpabilité. La destruction de cette maison, bien entretenue en apparence, mais rongée par le désespoir dans ses fondations, montre finalement que les Gagné-Lapointe se sont remis de leur crise et qu'ils sont enfin libérés de leur passé, qu'ils peuvent repartir à neuf.

3.2.3 Les parcours inverses de Simon et Anne

Cap-aux-Esprits est des trois romans celui qui utilise le plus grand nombre de narrateurs. Ceci offre une dynamique très différente de celle des deux autres romans de notre corpus, où les personnages adultes jouent plutôt un rôle de second plan. Or, dans *Cap-aux-Esprits*, le rôle d'Anne est si important que presque toute la première partie du roman est racontée de son point de vue. La détérioration de son moral est en fait nécessaire au rétablissement de celui de Simon. Elle est aussi nécessaire pour Anne elle-même, qui est de tous les

personnages celui qui correspond le plus fidèlement à la description du personnage fantastique de Malrieu.

Anne et Simon sont opposés en tous points au début du roman. Leur engagement dans la famille, leur sens des responsabilités, leur humeur, leur besoin de communiquer sont incompatibles, comme le suggèrent leurs visions contraires de la maison. L'évolution de leur personnage suit également un parcours inverse. Leur réconciliation se joue à plusieurs niveaux : Anne doit affronter ses angoisses non résolues depuis la mort de Jean-Pierre et son sentiment de culpabilité, Simon doit se faire pardonner ses erreurs en reprenant un rôle actif. Ceci ne leur est réellement possible qu'en faisant l'expérience des difficultés vécues par l'autre. La correspondance n'est donc pas établie uniquement entre le phénomène et le personnage, mais aussi entre ces deux personnages qui se voient comme des adversaires au lieu d'individus complexes et autonomes. Pour que leur réconciliation ait lieu, il est important que les deux personnages changent, ce qui explique que la narration soit partagée presque également entre eux.

Anne est présentée au début du roman comme un personnage enjoué, volontaire et sensible. Elle se trouve rapidement un nouvel emploi, mais prend tout de même le temps de faire des activités familiales le temps de leur installation. Elle est compréhensive envers la rébellion passée de Simon et ne garde pas de rancœur : « Malgré tout ce qu'il lui avait fait endurer pendant deux ans, elle adorait cet enfant ». (C, p. 17) Dans les premiers chapitres, Anne pense surtout à ses enfants et très peu à elle-même, ce qui montre sa générosité et son empathie. En conséquence, le lecteur en sait d'abord très peu sur elle, alors qu'il en apprend beaucoup sur Simon et sur Camille. C'est surtout par Anne que le lecteur apprend le passé récent de Simon, ce dernier taisant la plupart du temps ce sujet lorsque la narration suit son point de vue. Cependant, le récit montre qu'Anne a ses fautes dans le conflit qui l'oppose à son fils. Ce n'est pas Simon qui « atteint le fond du baril » (C, p. 18) lorsqu'il se fait arrêter par la police, mais Anne, qui se sent humiliée de devoir aller le chercher au poste sans sembler s'interroger sur ce qui a pu le motiver à agir de la sorte. Simon et Anne sont en fait incompréhensibles l'un pour l'autre. L'image qu'Anne donne d'elle-même est, malgré ce détail, plutôt positive comparée à celle de Simon. Elle est aussi trompeuse, comme l'explique Malrieu, car cette assurance ne résiste pas aux premières attaques d'*Elle*.

Les premiers signes d'épuisement moral d'Anne surviennent après les premiers cauchemars causés par *Elle*. Le phénomène exploite alors son ressentiment envers Simon et son sentiment d'impuissance, dans le but de l'isoler : « La dernière fois qu'elle avait eu ce sentiment, c'était lorsque Simon était dans le pire de sa crise et qu'elle avait l'impression d'avoir complètement perdu le contrôle. » (C, p. 138) Elle n'est toutefois pas encore prête à reconnaître que ces mauvais moments ne sont pas derrière eux, car elle ne voit pas de raison d'être déprimée : « Pourtant, tout allait très bien maintenant » (C, p. 138) croit-elle. Elle est encore à ce moment capable de remarquer les progrès importants de Simon.

Comme Simon gagne en confiance, Anne peut se délester de quelques-unes de ses responsabilités. Pour la première fois depuis la mort de Jean-Pierre, elle a la possibilité de prendre un peu de temps pour elle, de s'interroger sur son rôle de mère et sur la manière dont elle aurait dû agir. Influencée par le pouvoir d'*Elle*, Anne remet en question sa capacité à soutenir sa famille : « Si seulement Jean-Pierre était là, songea-t-elle tristement. Elle ne serait pas seule à porter tout ce poids, toutes ces responsabilités. Mais voilà, Jean-Pierre n'était plus là. Elle devait s'y faire. » (p. 138) Quelques heures à peine après avoir formulé ce souhait, le cadavre de Jean-Pierre lui apparaît pour la première fois, dans son lit. Anne croit d'abord à un cauchemar, mais lorsque ces apparitions se multiplient, toujours plus intenses et morbides, elle doute plutôt d'elle-même et de sa santé mentale. Dans ses cauchemars, Jean-Pierre l'invite à le rejoindre dans la mort, au fond du puits, mais pas avant d'avoir tué leurs enfants. Ce qu'Anne redoute dans ses cauchemars, c'est cette partie d'elle-même qu'elle a cherché à taire durant les deux années de crise de Simon, qui la fait craindre de ne pas être capable de compenser l'absence de Jean-Pierre. Ces craintes sont même exprimées par son cadavre : « Les responsabilités, les décisions, le travail... Simon est si difficile et Camille, si fragile... C'est bien trop pour une femme seule. Je n'aurais jamais dû partir et te laisser comme ça... Personne ne te blâmerait de tout lâcher, tu sais. » (C, p. 158) Par la suite, le moral d'Anne ne fait que chuter : « Le barrage invisible qu'elle portait et qui l'avait fait demeurer si forte après la mort de Jean-Pierre portait sa première fissure. Et la fissure s'agrandissait... » (C, p. 160) Anne devient si désespérée qu'elle ne quitte plus la maison et passe son temps à fuir le sommeil, ce qui l'empêche de récupérer. La narration focalisée sur Anne se centralise sur ses émotions négatives à mesure qu'*Elle* prend le contrôle de ses émotions. *Elle* prend toute la

place dans la vie d'Anne : « Réel ou imaginaire, Jean-Pierre était devenu pour Anne une présence presque perpétuelle » (C, p. 196). Elle est tellement occupée à craindre de ne pas être assez forte pour ses enfants qu'elle n'a plus l'énergie pour remplir son rôle, qu'elle abandonne à Simon. Elle devient aussi déprimée, fragile et passive que lui au plus fort de sa crise.

La narration du point de vue de Simon connaît aussi un glissement dans ses centres d'intérêt. Simon est, au début du roman, grincheux, égoïste, renfermé et a tendance à s'apitoyer sur son sort. Les passages écrits de son point de vue sont plutôt négatifs. Tout est « vedge », il se plaint surtout de son sort, déprimé d'avoir dû quitter le confort et la vie de Montréal pour un village reculé, forcément ennuyant. Il n'est conscient des problèmes des autres que lorsqu'ils affectent son confort personnel. Son personnage est donc très centré sur lui-même. Pour connaître un peu plus ses qualités, il faut passer par le point de vue d'Anne. Elle remarque à l'emménagement que Simon fait preuve d'une certaine bonne volonté : « Malgré ses incessantes jérémiades, il avait fini par abattre autant de travail qu'un homme (C, p. 24) ». Il l'aide aussi à installer le matériel électronique sans trop se faire prier et retire de plus en plus de satisfaction des travaux qu'elle lui demande de réaliser. Son journal intime montre qu'il est capable d'empathie et qu'il a des remords : « [...] je sais bien qu'elle veut garder un œil sur moi. Je peux pas vraiment la blâmer. Si j'avais pas fait toutes ces conneries, aussi... » (C, p. 32). À force de se faire confier des tâches dont tout le monde profite, Simon se transforme et sa narration aussi.

Sa transformation est visible dans le glissement des thèmes récurrents de la narration. Son impression d'être toujours une victime occupe comme nous l'avons dit la plus grande partie de ses pensées, même lorsque ce sentiment est injustifié. Par exemple, après un cauchemar de sa sœur, il est contrarié : « Des fois, sa sœur était tellement *gossante*... À cause d'elle, il s'était réveillé pour rien [...] » (C, p. 39) se plaint-il, détournant le sujet de la douleur de Camille vers la façon dont il en est personnellement affecté. Ce type de discours s'efface quand Simon se fait confier la garde de sa sœur par leur mère qui commence un nouvel emploi. Cette nouvelle responsabilité le force à briser son isolement et, surtout, à prendre en considération les émotions et besoins d'une personne autre que lui. Il est davantage porté à poser des questions, à s'informer de l'état de sa mère ou de sa sœur, et à

proposer son aide avant qu'on la lui demande. Il redevient donc l'acteur de sa vie, ce qui se traduit dans la narration par l'emploi de plus en plus fréquent de sa perspective.

Ceci marque un tournant dans la relation entre Simon et sa mère, c'est-à-dire au point où leurs rôles s'inversent. Ils sont, à ce moment du récit, à mi-chemin de leur parcours respectif. C'est pourquoi ils sont capables pour la première fois de partager un moment de détente commun : « Ce soir-là, Simon découvrit un côté méconnu de sa mère. Maladroite avec les commandes, elle faisait des gaffes tellement grosses qu'elles en étaient drôles. [...] Une vraie petite fille. Ni l'un ni l'autre ne vit le temps passer. Ils finirent par aller au lit heureux et détendus. » (C, p. 90.) À partir de cette soirée passée ensemble, Anne cesse d'être une ennemie ou une figure d'autorité pour Simon et ce dernier cesse d'être un poids lourd à porter pour Anne. Leurs rapports dépassent alors le cadre des relations parent-enfant, car Simon apprend à reconnaître la complexité de sa mère.

La prise d'initiative de Simon évolue parallèlement à la passivité grandissante d'Anne. Une passivité qui devient si importante que Simon doit intervenir s'il veut même simplement s'assurer que sa sœur et lui soient nourris. Cette situation rappelle celle d'Anne avant leur déménagement, étant donné qu'elle n'était pas préparée à assumer seule le bien-être de leur famille à la mort de Jean-Pierre et qu'elle ne savait pas non plus comment s'occuper de Simon. Grâce à sa nouvelle compréhension de l'individualité de sa mère, et aussi de celle de sa sœur, Simon perçoit leur transformation. Il comprend aussi leur désespoir car, grâce à son passé, il reconnaît leur comportement : « Simon l'écouta [Camille] s'éloigner d'un pas traînant qui lui rappelait étrangement le sien, voilà quelques semaines à peine. Le pas de quelqu'un de découragé, de brisé. » (C, p.195) Non seulement il a assez changé pour s'inquiéter, mais il reconnaît sa responsabilité dans leurs difficultés : « Simon semblait être devenu le seul membre de la famille à ne pas avoir de problèmes, alors que c'étaient ses problèmes à lui qui avaient causé le déménagement à Cap-aux-Esprits. » (C, p. 191) Plutôt que de tomber à nouveau dans le désespoir à cause d'Elle, comprendre sa part de responsabilité dans leur malheur commun encourage Simon à se dépasser.

Comme Anne, Simon se voit obligé de commettre un acte qui lui déplaît moralement afin de donner son aide à un être cher qui autrement la refuserait. Pour obliger Anne à dormir,

craignant qu'elle ne se suicide si elle continue à fuir le sommeil, il remplace ses analgésiques par des somnifères. Il croit son geste nécessaire, mais n'est pas à l'aise : « Il se sentait mal d'avoir trompé sa pauvre mère mais c'était pour son bien. Il ne savait pas quoi faire d'autre. » (C, p. 206) Ce geste reflète celui de sa mère au plus fort de sa dépendance à la drogue. Pour Anne aussi, cette décision était difficile : « Elle se souvint, en frissonnant, de cette soirée où elle avait décidé de violer un de ses principes sacrés : le droit de ses enfants à la vie privée. » (C, p. 17) L'inversion des rôles est complète lorsque Simon trouve sa mère pendue dans la cave. C'est la deuxième fois qu'il est confronté à la mort d'un proche, mais le repli sur soi n'est plus une option valable. Simon est désormais conscient de la fragilité de sa mère, de son attachement à elle et de son importance dans leur famille blessée. Alors qu'il était un poids passif pour sa mère, il devient littéralement son soutien qui lui permet de commencer à se rétablir : « Le poids de sa mère se décupla tout à coup et il dut la soutenir de toutes ses forces pour réduire la pression exercée sur sa gorge par le nœud coulant. Le temps s'arrêta. Tout n'était plus que nécessité de la porter, pour l'éternité s'il le fallait. » (C, p. 215)

Il est aussi aidé dans son rétablissement par son amitié avec Frédérique. Comme lui, Fred fait du *skate* et a adopté le style gothique. C'est d'abord grâce à elle si Simon commence à voir de façon plus positive son nouveau milieu de vie : « Un *skate*. Elle avait le pied sur un *skate* auquel elle donnait distraitement un mouvement de va-et-vient. Un *skate*... Tout à coup, dans l'esprit de Simon, le village semblait un peu moins perdu au bout de l'horizon de nulle part. » (C, p. 49) Comme il est intéressé par une fille qui partage ses intérêts, Simon voit davantage de raisons pour sortir de chez lui et bien paraître, ce qui lui permet de se familiariser avec le village et les gens qui l'habitent. Au contraire de sa sœur et de sa mère, son cercle social s'agrandit, ce qui fait que les tentatives d'*Elle* pour l'isoler échouent. Fred emmène également Simon chez son grand-père pour que ce dernier lui raconte l'histoire de la maison. Il est à partir de ce moment plus conscient des dangers éventuels, même s'il ne croit pas d'abord à la thèse de la maison hantée.

Fred aide aussi Simon par ses traits plus négatifs. Imprévisible, elle apparaît la plupart du temps pour l'inviter à faire du *skate* avec elle à toute heure du jour ou de la nuit, puis disparaît sans avertissement. Simon est d'abord attiré par Fred parce qu'elle lui ressemble, mais leurs points communs lui rappellent de plus en plus sa mauvaise passe. Fred devient

pâle et distante, son corps se marque de blessures, elle se plaint d'un froid inexistant, ses visites sont de plus en plus courtes et espacées. Simon croit reconnaître dans son comportement les signes d'une dépendance à la drogue, comme la sienne avant son déménagement. Il en est si inquiet qu'il essaie même d'en discuter avec le grand-père de Fred, à l'insu de cette dernière. Sa réaction montre qu'il a changé, car il souhaite avant tout lui venir en aide. Le comportement étrange de Fred n'est toutefois pas dû à une dépendance à la drogue, mais au fait qu'elle est un fantôme. *Elle* n'est donc pas le seul phénomène surnaturel de *Cap-aux-Esprits*. Simon, pas plus que le lecteur, ne sait que Fred est une apparition avant la toute fin du récit. En lui renvoyant l'image de drogué qu'il projetait lui-même, même si elle ne l'est pas, Fred permet à Simon de se réconcilier avec lui-même et de comprendre que l'inquiétude de sa mère à son égard était justifiée.

La transformation de Simon est aussi physique : il change de style vestimentaire, abandonnant le noir et les pantalons longs, qui ne conviennent pas à son nouveau mode de vie davantage tourné vers les travaux manuels à l'extérieur. L'adoption d'un style gothique était déjà une transformation, suscitée par la mort de son père. Ce choix déplaisait à sa mère, sa pâleur et ses cheveux longs lui rappelant un vampire. Qu'il laisse de côté cette esthétique signifie également qu'il revient à la normale. Sa transformation est réellement achevée lorsqu'il risque sa vie pour sauver celle de sa sœur dans l'incendie de la maison : « Il sentit ses longs cheveux roussir à mesure que les flammes les léchaient. » (C, p. 226) En effet, la longueur de ses cheveux était la seule marque qu'il restait encore de sa révolte.

Sans *Elle*, le moral d'Anne n'aurait pas été mis à l'épreuve. L'influence négative du phénomène sur Anne et Camille manifeste les craintes et faiblesses qu'elles ne dévoilaient pas. *Elle* a donc provoqué une crise existentielle pour Anne qui s'est confrontée à une image d'elle-même qu'elle rejetait. Le monde de Simon en est complètement retourné. Sa compréhension du monde avait été bouleversée une première fois par la disparition de son père. *Elle* la perturbe une deuxième fois en humanisant Anne par le biais de sa dépression. Alors qu'il pouvait compter sur sa mère pour s'occuper de son bien-être, le phénomène le prive de ce soutien. Ce n'est qu'en étant témoin des difficultés de sa mère que Simon arrive à ne plus percevoir en elle simplement une figure parentale inadéquate, mais une alliée qui a été aussi blessée que lui par la mort de son père. Boudeur et peu impliqué, il découvre en lui

des ressources insoupçonnées qui lui permettent enfin de retrouver la confiance de sa mère. Il peut aussi pardonner à sa mère ses intrusions dans sa vie privée après avoir été obligé de prendre des décisions aussi difficiles que les siennes. Le phénomène surnaturel n'est donc pas qu'un prétexte, car c'est grâce aux effets destructeurs d'*Elle* que la famille Gagné-Lapointe peut se libérer de sa passivité et se reconstruire.

3.3 Matshi l'esprit du lac : la filiation surnaturelle

Le récit de *Matshi l'esprit du lac* s'éloigne de celui des deux autres romans. Le héros est encore un adolescent élevé seulement par sa mère et le roman s'ouvre également sur un déménagement dans un lieu hanté par un esprit maléfique, mais cette fois-ci le père est absent, pas mort, et le phénomène n'est pas maléfique, mais incompris. Ces différences ne changent pas le lien de correspondance entre la crise identitaire du héros et la crise de sens provoquée par le phénomène, mais en illustrent plutôt un nouvel aspect. D'un côté, la crise de Félix est une quête de vérité motivée par une perte de confiance envers les figures d'autorité qu'il découvre faillibles. Mais cette quête de vérité serait impossible à mener à terme sans l'éclatement des préjugés que Félix entretenait jusque-là. En ce sens, il n'est pas surprenant que le phénomène à l'œuvre dans *Matshi* soit le moins directement menaçant des trois. Alors qu'Étiennette et *Elle* transformaient volontairement le comportement des personnages sous leur influence pour accroître leur pouvoir, Matshi se fait généralement évasif. Les rôles maintenant habituels sont ici inversés, car c'est Félix, le personnage, qui traque le phénomène et non pas Matshi qui le poursuit. Félix joue en fait le rôle d'enquêteur tout au long du roman pour percer le secret de Matshi, mais aussi pour connaître l'identité de son vrai père.

3.3.1 Savoir et comprendre : Filiation et héritage

Le premier chapitre montre que Félix, très pragmatique, s'efforce de ne jamais causer de problèmes à sa mère, mais il nous apprend aussi qu'il est très insatisfait par le rôle de second plan qu'il exerce dans la famille. Le déménagement en Abitibi se décide à son insu, et toutes les informations sur leur installation progressive lui sont transmises au compte-gouttes. L'autre aspect exposé dans ce premier chapitre est l'ignorance presque totale de Félix au sujet de ses propres origines. Il ne connaît presque rien sur sa propre famille, ni sur l'Abitibi

où sa mère a grandi. Élevé à Montréal, il se considère comme un véritable citoyen pour qui la campagne ne présente aucun attrait évident. Il est découragé par l'éloignement de Montréal, ennuyé par le paysage qui lui paraît à ce moment monotone, rassuré par la présence à Senneterre de commerces associés à la vie en ville – un cinéma, des restaurants, une salle d'arcade – et finalement contrarié par l'impossibilité d'utiliser ses appareils technologiques. La nature est pourtant une partie très importante de son héritage. Le peu d'intérêt qu'elle suscite pour lui montre bien la fissure qui l'en sépare. Au cours de son aventure, Félix fait la rencontre de deux figures paternelles qui l'instruisent par leurs connaissances et leur contact avec la nature. Frédéric est un agent de la faune qui étudie le Matshi-Manitou dans ses temps libres, en plus de patrouiller d'autres lacs de la région. Sa connaissance de la nature est plutôt scientifique et il s'appuie sur des instruments techniques pour la parfaire. Napi, par ses origines amérindiennes, a un savoir très différent de celui de Frédéric, plus spirituel et traditionnel. Grâce à leurs savoirs respectifs, Félix peut finalement prendre possession de son histoire personnelle. En effet, à force d'accumuler des informations sur le lac, il en découvre de plus en plus sur Frédéric et finalement sur lui-même. La nature est sans contredit une part importante de son héritage, puisque ces deux personnages qui lui transmettent leurs connaissances se révèlent être son père et son grand-père.

Pour en apprendre davantage sur sa famille, Félix n'a accès qu'au seul point de vue de sa mère, car tous les principaux intéressés sont soi-disant morts : son grand-père, sa grand-mère, son père. Félix dépend donc constamment des décisions de sa mère autant sur leurs déplacements que sur ce qu'il a le droit de savoir sur lui-même. Lorsqu'il se rend aux funérailles de son grand-père, il ignore de lui jusqu'à son apparence, la cérémonie se déroulant à cercueil fermé. L'apparence de son père également lui est inconnue, car Jessica ne possède d'« Éric » - le nom qu'elle a choisi pour remplacer Frédéric dans sa fiction – qu'une photo floue prise à contre-jour. Félix est à ce point coupé de ses origines qu'il n'est en mesure de reconnaître ni son père, ni son grand-père lorsqu'il les rencontre. La vie de Félix est d'abord marquée par les secrets, puis de plus en plus par le manque, en particulier celui ressenti par l'absence d'un père : « [...] j'ai toujours senti qu'un élément manquait dans mon existence ; la pièce perdue qui viendrait compléter le puzzle de ma vie. » (M, p. 13) Ce casse-tête est d'autant plus compliqué à résoudre que l'histoire que Jessica lui a racontée à propos

de la mort de son père ne s'est jamais produite. Cependant, Jessica n'est pas la seule à blâmer pour l'existence de ces secrets et mensonges. Le choix des mots dans la narration – explications parsemées de « peut-être », par exemple – montre que Félix a obtenu le principal de ses informations sur le sort de sa famille par des déductions et hypothèses réalisées seul, ou en espionnant : « Je l'avais entendue le dire à l'une de ses amies, au téléphone, un jour » (M, p. 9). Félix détient la majorité de son savoir par source indirecte et évite toute confrontation ou discussion avec sa mère : « Mais je n'ai pas protesté », dit-il après l'annonce de son déménagement. Ou, plus loin, sur le même sujet, il ajoute : « fidèle à mon habitude, j'ai gardé mes doutes pour moi » (M, p. 9). À cause de son tempérament conciliant, Félix repousse les occasions de discuter avec sa mère. En conséquence, l'idée qu'il se fait d'elle est trompeuse et partielle et lorsque de nouvelles informations viennent contredire ce qu'il pensait savoir, Félix se sent trahi.

3.3.2 Le lac : espace fantastique, lieu de recherche identitaire

Les informations recueillies sur le lac au cours de son histoire sont partielles, ce qui laisse beaucoup de place aux mystères. Les données connues, plutôt que de rendre le lac moins inquiétant, soulignent au contraire son aspect dangereux. Il est, après tout, réputé pour les nombreuses noyades et chavirements de canots qui y ont eu lieu. Il est décrit le plus souvent comme traître (M, p. 39, p. 89) en raison de sa surface calme cachant des courants très puissants, ou encore à cause des bancs de brouillard qui s'y manifestent de façon aussi imprévisible que dangereuse. Même son nom complet contribue à sa mauvaise réputation, Matshi Manitou signifiant « mauvais esprit ». Napi, le vieil Amérindien que Félix rencontre quelques fois, lui explique que Matshi est un allié de Windigo, le Malin. Amérindiens et Blancs s'entendent sur les dangers du lac, mais alors que les uns tiennent le mauvais esprit responsable des malheurs qui y ont lieu, les autres blâment sa topographie particulière. Quoi qu'il en soit, tous l'évitent autant que possible. Dans la légende cependant, Matshi n'est jamais menaçant de façon gratuite, car ceux qui accomplissent le rituel pour obtenir la permission de pêcher dans ses eaux et qui respectent ensuite les conditions de ce pacte reçoivent sa protection, ou au moins son indifférence.

Le lac joue le même rôle que la forêt et la maison dans *Là-haut sur la colline* et *Cap-aux-Esprits*. L'image du lac en général représente bien l'idée du fantastique, en particulier

celle véhiculée par la définition de Todorov. Nous associons les profondeurs du lac et la vie qu'elle abrite au surnaturel, car elles sont le plus souvent invisibles, en plus d'être difficilement accessibles sans se transformer soi-même. Tout ce qui entoure et surplombe le lac est par opposition associé au rationnel, à l'observable, à tout ce qui est su et exposé. La surface du lac représente donc cette frontière insaisissable entre rationnel et surnaturel, c'est-à-dire là où le fantastique devient possible. La surface appartient en effet à la fois au monde sous-marin et au monde terrestre, tout en n'étant ni l'un ni l'autre. Les personnages qui explorent toutes ces facettes du lac sont ainsi bien placés pour remettre leur identité en question. Il est aussi plus facile pour les personnages qui visitent le lac de s'interroger sur l'identité de ceux qui les y accompagnent, puisqu'ils sont aussi placés dans le flou permis par la surface. C'est pourquoi les manifestations de Matshi sont aussi inquiétantes pour Félix, qui ne peut jamais voir de lui que ce qu'il laisse filtrer à la surface et au mieux tenter de deviner ce qu'il cache sous l'eau. L'illustration de la couverture est à ce sujet très évocatrice. À la surface du lac voilé par une fine brume percent trois rochers qui pourraient aussi être les écailles d'un monstre lacustre. Impossible de trancher à moins de plonger ou à moins que le monstre, s'il s'agit d'un monstre, se montre davantage.

Nous associons aussi le lac à la façon dont les personnages se présentent au reste du monde, les caractéristiques que nous avons relevées se prêtant bien à la mise en place d'un « [...] espace réel intérieur opposé à l'espace apparent extérieur⁹³ ». En apparence calmes, simples, sans problèmes, ils cachent une vie intérieure profonde et mouvementée. Les courants traîtres sous la surface tranquille du Matshi-Manitou rappellent autant le passé tourmenté de Jessica qu'elle a caché derrière une histoire non moins tragique, mais excluant toute discussion, que la frustration grandissante de Félix envers sa mère cachée sous un tempérament accommodant. De plus, la plupart des personnages cachent leur identité réelle, volontairement ou non. Napi n'est pas seulement un Amérindien habitant la région, il est le fantôme de Joseph, le grand-père de Félix. Frédéric Bolduc n'est pas qu'un agent de la faune, il est aussi le père de Félix. Même en étant le personnage narrateur du récit, Félix cache son identité. Pour Frédéric il n'est d'abord qu'un adolescent qui passe l'été au bord du lac. Il ne peut se douter qu'après avoir obtenu plusieurs indices qu'il s'agit de son fils dont il ignorait

⁹³ Malrieu, p. 126.

même l'existence. Jessica, finalement, est celle qui est le mieux représentée à la fois par Matshi et le lac. Comme elle reste très secrète, elle n'est pas mieux comprise par son fils que ne l'est Matshi par les Amérindiens. Les histoires qu'elle a racontées à propos de son passé avec Frédéric – Éric dans sa version – sont plus proches de la légende que de la vérité.

Jessica et Matshi se redoublent également dans leur comportement. L'attitude de Jessica lorsque Félix remet en question la version qu'elle lui a donnée du sort de son père est la même que celle de Matshi lorsqu'il se sait aperçu. Elle change rapidement de sujet, se fâche, mais n'avoue jamais ses mensonges, tout comme Matshi replonge aussitôt dans le lac, là où il ne peut être vu, après s'être manifesté. Félix remarque d'ailleurs : « Sous couvert de chagrin, ma mère avait toujours été avare de détails, à propos de mon père ou de sa famille » (M, p. 101). Le lien entre ces deux personnages est d'autant plus évident que les étapes de résolution des mystères qui les concernent progressent au même rythme, d'abord parallèlement, pour se fondre complètement l'un dans l'autre. Félix aborde d'ailleurs les deux problèmes de la même façon.

Félix croit tout savoir de sa mère et de la vie à la campagne, aveuglé par des préjugés que Jessica a contribué à alimenter en le tenant éloigné de ses origines. Cependant, la nature spécifique à l'Abitibi n'est pas étrangère à Jessica, qui renoue immédiatement avec son passé. Elle se montre plus détendue et enjouée qu'elle ne l'a jamais été à Montréal avec Félix. D'abord agacé par cette facette de sa mère qu'il ne reconnaît pas, il se ravise, choisissant plutôt de profiter de ce premier aperçu de ce qui se cache sous son calme habituel. Au paragraphe suivant cette évolution du personnage, Félix change également d'attitude à propos de la campagne, qu'il prend réellement le temps d'observer pour la première fois : « C'est à ce moment précis, alors que la pleine lune créait sur le lac calme l'illusion d'une multitude de diamants, que j'ai pris la résolution de donner une chance à ce lieu. À ce lac Matshi-Manitou. » (M, p. 36) Grâce à cette décision, Félix est plus ouvert à la découverte. La surface du lac lui devient ainsi accessible.

3.3.3 Savoir et comprendre : Fusion progressive des deux énigmes

Une fois qu'il a accepté l'idée que sa mère est peut-être plus complexe que ce qu'il s'imaginait, Félix commence à se rapprocher de la nature, à l'appivoiser. Il explore en

premier les berges du lac, où il trouve le canot et le matériel de pêche de son grand-père. Il accède ainsi à une partie de son héritage familial qu'il n'est pas encore tout à fait capable de comprendre. Il n'est donc pas préparé à la résistance de sa première prise : « J'étais un peu pris au dépourvu ; je manquais d'expérience. » (M, p. 47). Lorsque la prise réussit à s'enfuir, Félix est à la fois surpris et inquiet, car il comprend qu'il y a dans le lac un adversaire beaucoup plus fort que lui, et qu'il ne s'agit pas d'un poisson ordinaire. Il en a la confirmation très vite :

[...] j'ai cru apercevoir quelque chose, du coin de l'œil, sur la droite. J'ai vivement tourné la tête, soudain en proie à un inexplicable pressentiment. Je n'ai eu le temps de voir que des remous d'écume, à une dizaine de mètres. Des remous et... non, le soleil devait m'avoir joué des tours. Une illusion d'optique. Oui, ce ne pouvait être qu'une illusion d'optique. (M, p. 47.)

Cette première manifestation de Matshi dont Félix est témoin ne précède que de quelques heures le premier indice sur le sort réel de son père. Un peu plus tard dans la même journée, en voiture avec sa mère, ils entrent presque en collision avec un camion au détour d'une courbe. Cependant, alors que pour Félix l'incident lui rappelle l'accident qui a tué son père, Jessica ne comprend pas ses allusions et lorsqu'elle le fait, elle enchaîne rapidement sur un autre sujet, sans émotion. Comme avec la créature aperçue dans le lac, Félix sent que sous la surface calme se cache quelque chose de jusque-là inconnu. Ce moment est d'ailleurs identifié plus tard comme le déclencheur de la remise en question de Félix par rapport à sa mère : « Or, depuis l'épisode du quasi-accrochage avec le camion, épisode où elle m'avait regardé avec des points d'interrogation dans les yeux, je remettais en question sa franchise » (M, p. 100).

C'est à ce point du récit que Félix rencontre Frédéric. Lors de cette première rencontre, sur les berges du lac, aucun des deux ne sait que l'autre connaît Jessica. La première fois où Félix parle de lui à sa mère, elle a à nouveau une réaction surprenante et étrange. Non seulement elle le connaît déjà, « elle n'était plus fâchée, assurément, mais elle semblait troublée » (M, p. 83), après quoi elle quitte le chalet sans terminer sa phrase, comme Matshi lorsqu'il se sait aperçu. Tout comme il avait décidé de croire à une illusion d'optique lors de la première manifestation de Matshi, Félix remet en question son sens de l'observation à propos de cet incident : « Était-ce mon imagination, ou elle avait rougi en réalisant de qui il

s'agissait ? » (M, p. 85) Un nouveau phénomène sur le lac accompagne les questionnements de Félix concernant le comportement de sa mère. Pendant qu'il fait des suppositions sur le possible lien entre Frédéric et Jessica, ce qui n'était qu'une fine brume qui aurait dû se dissiper sous le soleil devient un brouillard épais. Il aperçoit ensuite une ombre : « Je n'ai discerné qu'une grande tache sombre dans la brume, puis quelque chose a... plongé. C'est du moins ce que j'ai cru entendre. » (M, p. 87) La brume modifie ses perceptions, rend tout ce qui l'entoure difficile à identifier correctement. Félix doit, pour s'expliquer ce qu'il voit et entend, faire des comparaisons avec des choses qui ne peuvent pas s'y trouver, par exemple la respiration d'un cheval, ou alors employer des mots imprécis qui, au lieu de l'expliquer, épaississent le mystère pour le lecteur. Cette incapacité à nommer ce qu'il voit dans le lac se rapproche de son hésitation à nommer le lien qui pourrait l'unir à Frédéric. Les manifestations de Matshi, comme les nouvelles informations recueillies presque par hasard à propos de Frédéric ou de Jessica, ne rendent pas leur existence ni leur identité réelle plus acceptable, elles bouleversent plutôt la compréhension que Félix avait du monde et de lui-même.

C'est au moment où Félix est désorienté dans la brume, au moment où il s'interroge sur la franchise de sa mère, que Frédéric tombe à nouveau par hasard sur lui pour leur deuxième rencontre. À l'instar de « la chose », Frédéric est d'abord une ombre dans la brume, ce qui rappelle le nouveau mystère qui l'entoure depuis la réaction de Jessica, mais il arrive aussi au moment où la brume se dissipe, ce qui annonce que c'est par lui que Félix pourrait obtenir des réponses. Comme Félix, Frédéric a aperçu dans le lac une chose qu'il n'arrive pas à nommer et qu'il essaie depuis de retrouver, pour mieux la comprendre. Le statut de Frédéric est particulier, car il en sait plus que Félix de par son expérience d'agent de la faune et son passé commun avec Jessica, mais il en sait aussi moins que lui, car ses connaissances scientifiques ne lui permettent pas de comprendre le surnaturel et il ignore tout de la vie de Jessica à partir de son départ de l'Abitibi, y compris qu'elle était enceinte au moment de sa fuite. Le lecteur n'a pas accès aux pensées de Frédéric comme c'est le cas avec Félix, le récit étant écrit à partir du point de vue de ce dernier, mais il n'est pas impossible de l'imaginer. Pour Frédéric, Félix représente également une énigme dont la résolution permettrait d'éclaircir un pan de sa vie. Ces deux énigmes trouvent leur réponse en la personne de

Jessica. Il est donc significatif qu'ils soient les seuls à s'aventurer sur le lac, qu'ils soient les seuls à avoir aperçu Matshi et qu'ils mettent leurs ressources en commun pour le débusquer. Ils se réunissent autant pour comprendre le lac que pour comprendre leur identité.

À la suite de cette alliance, la narration de Félix fait de fréquentes allusions à sa possible parenté avec Frédéric alors qu'ils recherchent Matshi : « Nous partageons le même secret, » dit-il à propos de leurs expériences avec le monstre du lac, avant d'ajouter : « Et un autre, sans doute... » (M, p. 118). Félix dispose à ce moment de suffisamment d'indices laissés par les réactions et non dits de sa mère et de Frédéric pour être certain que Frédéric est son père. Cependant, son hésitation à l'énoncer l'empêche d'en obtenir la confirmation par l'un ou l'autre de ses parents. Eux-mêmes évitent le sujet en sa présence, croyant qu'il n'est au courant de rien. La recherche de Matshi se heurte également à des difficultés, entre autres à cause de la réticence de Frédéric, à partir du moment où il comprend lui-même qu'il est le père de Félix, à poursuivre leurs expéditions qu'il sait désormais dangereuses.

Félix décide finalement de tendre un piège à Frédéric et Jessica en invitant Frédéric à souper de la part de sa mère, sans avertir cette dernière. Son but est de les obliger à lui avouer la vérité. Cependant, au moment du souper, Félix se dégonfle à nouveau et choisit plutôt de conserver son rôle d'espion. De l'extérieur du chalet, il épie, invisible, la conversation qu'il souhaite tant entendre. Sa position ne lui permet toutefois pas de saisir les nuances de leur discussion. À force de s'exclure en refusant de s'exprimer, Félix manque des occasions de comprendre ou de se faire comprendre. Les malentendus deviennent ainsi plus fréquents. Il se met en colère, croyant à tort que Frédéric refuse son rôle de père, et s'enfuit sur le lac, à ce moment très calme. Comme l'identité de son père est finalement révélée, il est temps pour Matshi de s'exposer pour résoudre cette seconde énigme. Félix fait avec Matshi la même erreur qu'avec ses parents. Il profite de ce que Matshi lui tourne le dos et ignore sa présence pour le prendre en photo. Le lac répond à cette agression en changeant d'aspect. Il s'assombrit et se couvre de brume, un vent violent se lève et crée des vagues qui font chavirer le canot de Félix. La surface ne peut plus être calme, toutes les apparences ayant été percées à jour. Félix est aussitôt emporté par les courants violents contre lesquels il lutte pour survivre, sans succès. Ses tentatives pour trouver seul les réponses à ses questions, si elles ont réussi à faire éclater les apparences, n'ont fait qu'aggraver son tumulte intérieur, qui l'écarte de ceux

qu'il aime. Sur le point de se noyer, il comprend son erreur et promet à Matshi de protéger son secret.

En échange de cette promesse, Matshi accomplit plusieurs gestes. D'abord, il sauve Félix de la noyade. Lorsque Félix est en sécurité sur la berge, il lui fait le don d'un objet qui signifie la réconciliation et le rapprochement entre tous ceux qui s'étaient blessés. Il s'agit du jonc de sa grand-mère, que Jessica avait demandé à Joseph, mais que ce dernier lui avait refusé. Des années plus tard, en colère contre lui-même de n'avoir jamais eu le courage de la retrouver pour lui présenter ses excuses, Joseph avait jeté le jonc dans le lac à partir de son canot, qui a presque aussitôt chaviré. L'accident de Félix, alors qu'il se trouve dans le même canot et avec autant de colère et de regrets que son grand-père, se présente comme un miroir à l'accident qui a été mortel pour Joseph. Mais contrairement à son grand-père, Félix parvient à reconnaître ses torts à temps et à changer son attitude. Il accepte de laisser Matshi tranquille, tout comme il décide de ne pas rester obsédé par ce que sa mère lui a dit et lui a tu. Il peut ainsi se réconcilier avec elle et la réconcilier avec Joseph grâce au jonc.

Napi et Frédéric avaient chacun raconté à Félix que les Amérindiens accomplissaient un rituel visant à demander la permission à Matshi pour pêcher, et qu'il ne fallait jamais prendre plus que nécessaire. Matshi accorde donc son droit de passage à ceux qui engagent un dialogue respectueux avec lui. Les fois où Félix et Frédéric tentent de le débusquer échouent parce que le type de relation qu'ils lui imposent refuse ce dialogue. Ils n'ont, en effet, jamais demandé la permission à Matshi avant d'explorer le lac ensemble. Matshi sauve Félix de la noyade seulement après qu'il lui ait fait la promesse de garder le secret qu'il lui a arraché en le prenant en photo. S'il est capable de faire cette promesse, c'est parce que Félix a cessé de considérer Matshi comme un monstre qu'il peut chasser : il a engagé un dialogue avec lui et le considère comme un égal. Il accepte aussi de le laisser en paix. Encore une fois cette façon d'aborder le mystère de Matshi fait écho à l'enquête de Félix pour comprendre ses origines. C'est-à-dire que tant qu'il n'essaie pas d'établir un dialogue honnête avec sa mère ou avec Frédéric plutôt que d'essayer de les piéger, les réponses lui sont refusées. La communication est un thème important dans *Matshi l'esprit du lac*. La difficulté des personnages à établir un dialogue franc entre eux est ce qui les empêche de se comprendre. Ce comportement est influencé par la persistance, pour certains des personnages, de préjugés négatifs.

3.3.4 Les préjugés

Simon-Pierre, un jeune de Senneterre, est brièvement montré comme l'antagoniste de Félix. Comme il n'est présent qu'à deux reprises au cours du roman et que ses interventions ne concernent nullement le mystère du lac ni celui entourant Frédéric, son rôle dans l'histoire peut sembler superflu. Les deux scènes où il apparaît permettent toutefois de développer un trait du personnage de Félix, partagé par plusieurs autres, qui est responsable de nombreux malentendus aux conséquences négatives. Dans les deux scènes où il apparaît, Simon-Pierre émet plusieurs commentaires racistes et se montre même violent envers Félix, qui ne correspond pas selon lui à la norme. Félix le confronte sur ses préjugés, mais ce faisant il se montre lui aussi étroit d'esprit. Dans une de ses discussions avec Napi, Félix explique ses doutes sur l'amabilité des habitants de Senneterre en prenant pour seul exemple ses rencontres hostiles avec Simon-Pierre. Napi le met aussitôt en garde contre sa propre attitude : « Il ne faut pas juger une ville sur la foi de deux de ses habitants. Tu tomberais dans le même piège que ton Simon-Pierre » (M, p. 132). Les préjugés de Félix concernent principalement la vie à la campagne, qu'il prévoit peu stimulante, mais même lorsque l'expérience lui montre qu'il faisait erreur, la question des préjugés n'est pas réglée pour autant.

Pendant toutes ces péripéties, Félix se méfie de Matshi, du lac comme de l'esprit, car les légendes et faits divers à son sujet le montrent comme dangereux. Cependant, aucune des actions de Matshi n'est réellement malveillante, bien au contraire. Matshi apparaît plusieurs fois en rêve à Félix pour lui donner des indices qui l'aideront à découvrir la vérité à son sujet. C'est grâce à un rêve envoyé par Matshi que Félix obtient l'ancienne carte du lac ayant appartenu à son grand-père. Cette carte est en fait un appel à la communication et au rapprochement, opposés ici aux limites imposées par l'existence des préjugés. Autour du lac sur la carte sont dessinés des pictogrammes représentant différents animaux. Félix ne comprend qu'à la fin qu'ils représentent chacune des formes empruntées par Matshi, alors qu'il avait cru durant toute son aventure que l'esprit ne possédait que celle de la créature qu'il traque dans le lac avec Frédéric. Sous au moins deux d'entre elles, Matshi vient directement en aide à Félix : l'aigle lui indique l'emplacement de la carte, le caribou le sauve de la noyade. La carte aide aussi à la résolution des origines de Félix. Grâce à elle, ce sont trois

générationns qui s'unissent : Joseph, parce qu'elle lui appartenait, Félix parce qu'elle lui a été transmise et Frédéric parce que Félix la partage avec lui. Ces trois personnages ont tous un lien particulier avec Matshi : Joseph s'est mis en colère contre lui après le départ de Jessica, mais cherche son pardon après sa mort ; Félix et Frédéric le traquent pour essayer de le comprendre. La relation qu'ils entretiennent avec Matshi est donc la même qu'ils partagent avec Jessica. Joseph regrette de ne pas avoir pu se réconcilier avec sa fille avant sa mort, Félix et Frédéric essaient tous les deux de percer son secret.

Joseph explique que Matshi n'a jamais été responsable des accidents sur le lac, que c'était plutôt le vent de Windigo qui causait les phénomènes dangereux, en s'assurant de garder Matshi prisonnier. La paire que composent Windigo et Matshi se comporte d'une façon bien particulière. L'idée que Matshi est une entité malveillante est due aux interventions de Windigo, qui lui est véritablement mauvais. Windigo représente dans le contexte de *Matshi l'esprit du lac* les préjugés entretenus par la société. Il nuit injustement à Matshi car il est par sa faute toujours mal perçu, comme les préjugés nuisent à Jessica. Le différend à l'origine de la quête de vérité entreprise par Félix était justement dû à un préjugé de Joseph. Il n'avait jamais accepté de rencontrer Frédéric lorsque ce dernier fréquentait Jessica, quand ils étaient adolescents. Il lui avait de plus refusé le jonc de sa mère qu'elle lui avait demandé pour son projet de mariage avec Frédéric. Puis quand Jessica lui avait confié être enceinte, il avait refusé de l'aider et l'avait même injuriée : « Et tout ce que j'ai trouvé à faire, c'est la traiter de fille-mère » (M, p. 146). Cette dispute avait poussé Jessica à fuir l'Abitibi pour Montréal et à abandonner ses études, sans même avertir Frédéric, craignant qu'il ne prenne peur ou qu'il la suive et sabote son propre avenir.

Félix est en colère contre sa mère pour lui avoir toujours menti sur son passé. Il se met également en colère contre Frédéric, car dans la conversation qu'il épie, il croit comprendre qu'il refuse sa paternité. Mais tout comme Matshi n'était pas le réel responsable des accidents sur le lac, Jessica n'a pas menti ou occulté la vérité par mauvaise volonté. Ce sont d'abord les préjugés de son père qui l'ont poussée à fuir, pour se protéger elle-même et son fils à naître. Abandonner Frédéric derrière elle visait à lui permettre de ne pas sacrifier son avenir pour un enfant qu'il ne désirait peut-être pas, et de les épargner des préjugés associés à leur situation. Si elle a continué à mentir sur son passé à Félix, ce n'était pas pour le maintenir injustement

dans l'ignorance, mais plutôt pour le protéger d'un passé marqué par les regrets. Jessica a donc été obligée de blesser ceux qu'elle aimait, que ce soit par son absence ou ses mensonges, afin de veiller sur eux : « Et ta mère n'a voulu que le bien de tout le monde. Elle a toujours pensé aux autres avant de penser à elle, ma Jessica. Ne commets pas les mêmes erreurs que ton grand-père, Félix. Toi, tu as une deuxième chance. » (M, p. 147) lui dit Napi après lui avoir révélé être son grand-père.

Le fantastique est comme dans les deux autres romans le moteur de l'intrigue, même si cette intrigue est ancrée dans l'univers réaliste dans lequel évoluent Félix et sa famille. Matshi et Windigo sont à l'origine de la mort de Joseph et c'est ce décès qui incite Jessica à déménager. Le phénomène déstabilise donc le monde du héros avant même que celui-ci n'en fasse la rencontre. Effrayé par son premier aperçu de Matshi, Félix décide d'explorer plutôt la forêt que le lac, ce qui lui permet de rencontrer Frédéric. Le lac les met une seconde fois en contact, le phénomène du brouillard soudain faisant dériver le canot de Félix près de celui de Frédéric. Ils décident ensuite de passer du temps ensemble à cause de leurs expériences communes avec Matshi, ce qui leur permet de se rendre compte qu'ils partagent des points communs plus personnels. C'est donc grâce au phénomène encore que Félix peut découvrir qui est son père. Cette partie de son identité serait peut-être restée ignorée sans le surnaturel pour les unir. Finalement, c'est en passant par Matshi que Félix parvient à se défaire de son amertume envers sa mère.

Néanmoins, les romans de notre corpus ne sont pas présentés par les collections auxquelles ils appartiennent comme des romans socioréalistes à saveur fantastique. Ils sont avant tout caractérisés par l'effet qu'ils sont censés avoir sur le lecteur : l'épouvante, l'horreur, le fantastique. Même si nos analyses ont soulevé les points qui rattachent notre corpus au réalisme, l'intrigue elle-même est du domaine des littératures de l'imaginaire. Les aventures des trois héros sont hors du commun. Ils perçoivent le surnaturel, une capacité que personne d'autre ne semble posséder, ils s'attirent l'attention de créatures maléfiques qui menacent l'avenir de tous, leurs actions ont une portée beaucoup plus grande que celle d'un être humain normal. Si Michel ne résiste pas à Étienne, son influence s'étend sur la terre entière. En nourrissant *Elle* de leur désespoir, Simon et sa famille menacent le reste du monde du même sort. Félix, lui, devient le protecteur d'un savoir ancestral lorsque Matshi lui révèle

jusqu'à sa forme secrète. Nul doute que de telles histoires font sortir le lecteur de son quotidien. Mais une fois qu'il a refermé le livre, ne lui reste-t-il vraiment rien d'autre que le souvenir d'une aventure qui aurait été impossible dans la vie réelle? Nous avons montré par nos analyses que des savoirs utiles peuvent être tirés de la lecture de ces romans. Par exemple, Michel fait l'expérience de l'absurdité de la vie et de la mort d'une façon qui n'est permise que grâce à la présence du surnaturel dans le récit, mais son désarroi lorsqu'il est à l'école ou à la maison aurait pu se produire dans un contexte réaliste. Et ce n'est pas uniquement le surnaturel qui lui permet de se rétablir : ce sont en fin de compte ses liens avec ses proches qui lui permettent de redonner un sens à sa vie, qui inclut dorénavant l'existence de tout un monde qui lui était inconnu. Que ce monde inconnu soit le monde surnaturel ou qu'il représente autre chose dans la vie réelle appartient au lecteur. *Là-haut sur la colline*, *Cap-aux-Esprits* et *Matshi l'esprit du lac* s'inscrivent néanmoins dans la lignée des romans formateurs sur le plan de l'individu.

CONCLUSION

En nous intéressant à la littérature jeunesse fantastique, nous voulions tout d'abord mieux faire connaître un corpus peu étudié. *Là-haut sur la colline* de Claude Bolduc, *Cap-aux-Esprits* d'Hervé Gagnon et *Matshi l'esprit du lac* de François Lévesque nous avaient frappée par leurs approches très différentes les unes des autres du thème du lieu hanté et de celui de la crise d'adolescence, malgré les ressemblances importantes de leur schéma narratif. Nous voulions observer si l'appartenance à la littérature jeunesse influençait de quelque manière la fantasticalité du récit, en faisant l'hypothèse que les deux genres se rencontrent dans la représentation de la crise d'adolescence.

Au premier chapitre, nous avons vu que l'existence même de collections adressées aux adolescents suscite l'incompréhension chez certains. On semble en effet attendre du lecteur qu'il ait atteint toutes les capacités requises pour profiter pleinement de la littérature en entier, sous-entendant par le fait même que la littérature jeunesse n'est qu'un passage dans la formation du lecteur et qu'elle n'a éventuellement plus rien à offrir. À l'opposé, d'autres la considèrent nécessaire au développement personnel et social des adolescents. Ces deux positions ont le désavantage de concevoir la littérature jeunesse avant tout comme un objet éducatif, qu'elle concerne l'apprentissage de la lecture et du rôle de lecteur ou celui des valeurs à adopter pour bien grandir et bien s'adapter à la société. Elles réduisent également la lecture des adolescents à l'apprentissage de compétences sans sembler tenir compte de la culture et des goûts personnels qui se développent aussi à cet âge. Or, les adolescents lisent aussi pour le plaisir. Si cet aspect de la lecture n'est pas nécessairement absent de cette façon de voir, il ne semble jamais non plus vraiment au premier plan et lorsqu'il l'est, ce n'est pas toujours d'une façon positive.

Le plus surprenant est que malgré l'avancement important de la littérature jeunesse dans les années 1980 – un plus grand nombre de nouveaux titres par année, des sujets et des narrateurs plus proches des lecteurs adolescents – le discours, lui, n'évolue que très peu. La littérature de divertissement reste moins valorisée que celle qui éduque clairement le lecteur sur un sujet, que ce soit le roman historique dans les années 1930, le roman-miroir dans les

années 1980 et 1990 ou le roman engagé à partir des années 2000. À chaque période, un genre bien perçu se dresse contre un autre plus ouvertement ludique. À partir des années 2000, c'est le fantastique qui tient le rôle du genre populaire auprès des adolescents mais considéré trop d'évasion pour être une lecture pertinente par les passeurs. En créant une telle division entre plaisir et apprentissage, critiques, auteurs et éditeurs semblent parfois oublier que les deux ne s'excluent pas mutuellement.

Une conséquence directe du préjugé positif envers les romans présentant une forte fonction formatrice est la grande proportion d'intrigues psychologiques et l'emploi de stratégies d'écriture favorisant un contact intime entre le texte et le lecteur. Le roman-miroir, qui domine encore aujourd'hui l'offre en littérature jeunesse, est tout indiqué pour mettre ces stratégies en valeur de façon cohérente et fluide : un héros sensiblement de l'âge du lecteur s'exprime à propos d'un problème personnel lié à l'adolescence en empruntant un ton rappelant les confidences. Il n'est cependant pas le seul genre à le permettre, même s'il est celui qui le fait de la façon la plus évidente. Les romans de notre corpus ont comme personnage principal un adolescent et leurs voix narratives suggèrent la proximité avec le lecteur car elles sont concentrées sur les émotions et les réflexions des personnages. On y voit aussi leur quotidien, qui est au-delà des rencontres avec le surnaturel, celui des lecteurs présumés : la vie de famille parfois houleuse, la dynamique particulière des groupes scolaires, l'ennui des vacances passées loin des amis... L'appartenance de *Là-haut sur la colline*, *Cap-aux-Esprits* et *Matshi l'esprit du lac* au fantastique n'empêche donc pas ces romans de placer leur intrigue dans un cadre réaliste, ni de mettre en scène un personnage principal aux préoccupations proches de celles du lecteur.

L'ancrage dans un monde perçu comme crédible et réaliste par le lecteur est en fait très important dans le récit fantastique, c'est ce que nous avons vu au deuxième chapitre avec notre survol des principales théories sur le fantastique, dont celles de Pierre-George Castex, Louis Vax, Roger Caillois et Tzvetan Todorov. Malgré les différences et nuances entre ces approches, nous retrouvons un élément commun entre elles, qui est la rupture de l'ordre normal des choses. Cette rupture se crée lorsque fait irruption dans le quotidien un élément incompatible avec la réalité des personnages. Cette dernière gagne donc à être aussi proche que possible de celle des lecteurs, car c'est ainsi que les implications troublantes de cette

rupture seront le mieux ressenties.

Les critiques que nous avons relevées par rapport au fantastique jeunesse affirmaient que les éléments fantastiques servaient de prétexte à la crise psychologique – réaliste – du héros et qu'ils restaient décoratifs. Cette hypothèse, largement inspirée de la théorie de Todorov, repose, comme nous l'avons expliqué, sur des éléments de définition qui ne tiennent compte ni de l'acte de lecture – alors qu'il fait partie de cette conception – ni de l'évolution importante du genre selon les époques qu'il a traversées. Or, si le fantastique français est différent du fantastique belge, par exemple, et si le fantastique du XXI^e siècle n'est plus celui du XIX^e, il ne devrait pas être étonnant que lorsqu'il s'adresse aux adolescents, il ne présente pas tout à fait les mêmes caractéristiques. De plus, l'appartenance d'un récit au fantastique ne peut reposer sur la présence seule de l'horreur, de l'hésitation ou d'un élément de définition précis, qui dépendent par ailleurs beaucoup de la capacité du lecteur à ressentir la peur ou l'horreur d'un texte, une capacité qui n'est pas uniforme. Sans oublier qu'un récit fantastique n'est pas toujours horrifiant. Son exclusion ne peut pas dépendre non plus de l'utilisation de schémas typiques d'autres genres littéraires, surtout s'ils sont employés aussi en fantastique.

Avec la théorie de Malrieu, nous avons vu que certaines caractéristiques du récit fantastique s'apparentent à celles du roman pour adolescents. Le personnage principal est la plupart du temps jeune lorsqu'il vit l'expérience fantastique, car il se trouve à un moment de sa vie où il doit changer s'il veut progresser, ce qui rappelle les bouleversements de l'adolescence. De plus, il existe un lien particulier entre le personnage et le phénomène surnaturel, car les caractéristiques du phénomène reflètent le plus souvent celles du personnage et révèlent à ce dernier une facette de lui-même qui lui était inconnue. Cette approche s'est révélée plus appropriée pour discuter du fantastique jeunesse. Elle nous a permis de faire le lien entre la crise de sens vécue par le personnage dans le récit fantastique avec la crise de sens du personnage adolescent commune au roman socioréaliste.

Les analyses des romans de notre corpus guidées par le motif de la crise ont révélé que même lorsque la crise identitaire ou psychologique est au cœur du récit, le fantastique n'est pas relégué au second plan ni au simple décor. C'est même grâce au phénomène surnaturel que les trois héros révisent leur façon de voir la vie. Michel se croyait sans problèmes,

jusqu'à ce que l'existence d'Étiennette fasse éclater cette image fausse qu'il avait de lui-même. Simon connaissait déjà ses problèmes au début de *Cap-aux-Esprits*, mais il n'avait pas encore pris conscience de ceux du reste de sa famille. L'influence négative d'Elle sur les membres de sa famille, en l'obligeant à prendre un rôle actif, lui permet de s'amender. Les légendes à propos de Matshi éveillent la curiosité de Félix, ce qui le rend plus tolérant et ouvert et lui permet de rencontrer son père et de réconcilier les membres de sa famille.

Le danger de mener une analyse sur un aspect spécifique du récit — dans notre cas, la crise de sens — était de réduire chacun des romans à cet élément précis et, par le fait même, de donner raison à ceux qui ne considèrent pas le fantastique pour adolescents comme du véritable fantastique. Donner un sens aux phénomènes surnaturels a en effet comme résultat d'affaiblir l'effet fantastique, ressenti plutôt lors d'une lecture rapide faite pour le plaisir que dans une lecture interprétative. Notre étude ne visait cependant pas à prouver la fantasticalité des romans étudiés, nous avons préféré pour cela faire confiance à leur paratexte et à l'expérience de leurs maisons d'édition respectives. Nous voulions proposer un angle de lecture différent, qui s'inspirerait de ce que le roman contemporain pour adolescents et la littérature fantastique partagent au lieu d'essayer de faire correspondre en entier le premier à une définition du second. *Là-haut sur la colline*, *Cap-aux-Esprits* et *Matshi l'esprit du lac* sont pour nous des exemples convaincants de récits fantastiques adaptés à des lecteurs adolescents et aux conditions d'un « bon » roman jeunesse. Les valeurs et comportements qu'ils encouragent (entraide, ouverture d'esprit, pardon, confiance en soi et en l'autre, débrouillardise...) sont aussi ceux des romans plus réalistes. La formation de l'individu n'est cependant pas le seul objectif de la littérature jeunesse que nous avons relevé. Bien que nous l'ayons toujours traitée en parallèle dans le cadre de cette étude, nous pensons que la formation à la lecture est intimement liée à la formation de l'individu et qu'il convient donc de glisser quelques mots à ce sujet, d'autant plus que l'étude de l'acte de lecture s'insère dans celle du fantastique.

Rachel Bouvet s'est intéressée au processus de lecture du récit fantastique dans *Étranges récits, étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique*. Elle y explique que le fantastique est moins un genre qu'un effet de lecture. Il dépend de la coprésence de trois paramètres : un ensemble de procédés de l'effet fantastique, comme le suspense, l'effet de surprise ou

l'enchâssement des cadres de référence, l'aptitude du lecteur à tirer un plaisir de l'indétermination présente dans un récit et, finalement, une progression rapide à travers le texte⁹⁴. L'attrait que possèdent les récits fantastiques pour les lecteurs adolescents n'est donc pas si étonnant. Les conditions qui permettent que l'effet se produise ne sont pas ceux de la lecture savante, mais ceux d'une première lecture le plus souvent rapide et plus axée sur le plaisir et, malgré « [les] indéterminations qui pourraient à première vue être considérées comme des obstacles à la compréhension du récit, on note néanmoins qu'il s'agit d'un type de textes reconnus pour leur facilité de lecture⁹⁵. » Ils ne présentent pas de difficulté majeure, ce qui nuirait au rythme rapide de lecture, et les textes sont la plupart du temps d'une forme brève, deux caractéristiques qui concernent également la littérature jeunesse. Le plaisir de l'indétermination, quant à lui, rejoint en quelque sorte l'hésitation ressentie par le lecteur dans la théorie de Todorov, à la différence qu'il ne s'agit pas de douter du sens à donner au phénomène selon les indices laissés dans le texte, mais de refuser d'éclaircir cette énigme et, surtout, d'apprécier le vertige qui en résulte.

Voilà peut-être la source de la réserve de ceux qui discutent du fantastique pour adolescents. D'un côté, la lecture commandée par le récit fantastique afin qu'il procure l'effet désiré est préférablement celle du divertissement, celle qui ne « sert à rien », et cet effet s'effondre si un cadre d'analyse permet de donner un sens aux indéterminations du récit. Cependant, le type de lecture que les passeurs souhaitent faire réaliser aux adolescents est justement tourné vers la réflexion et l'interprétation. En effet, comment peut-on tirer ces fameux outils du texte sans faire l'effort de s'interroger sur son contenu? Ils auraient donc eu raison : le fantastique ne serait que du divertissement, la recherche d'une sensation fugace.

Heureusement, il est possible de lire le même texte autant de fois qu'il est désiré. La première lecture d'un récit fantastique est un processus qui implique autant la progression dans le texte que sa compréhension – l'accélération du rythme de lecture due au suspense est une progression rapide motivée par le désir de connaître la suite des péripéties – seulement il est préférable pour ressentir l'effet fantastique qu'il s'agisse d'une lecture où la progression prime sur la compréhension. La présence d'indéterminations dans le récit fantastique peut

⁹⁴ Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures : Essai sur l'effet fantastique*, p. 68.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 69.

cependant être frustrante lorsqu'une lecture perçue comme réussie est celle qui a permis de résoudre ces énigmes. Le désir de comprendre peut ainsi mener à une relecture du récit, qui sera peut-être moins sensible aux procédés du fantastique puisqu'ils sont déjà connus du lecteur. Ce dernier progressera peut-être plus lentement, peut-être même dans le désordre, et son attention pourra être attirée par des détails chargés d'un sens nouveau, tributaire de la première lecture. Les indéterminations du récit fantastique peuvent donc contribuer à former le lecteur en stimulant la relecture, ce qui favorise l'adoption d'une posture visant l'interprétation.

La notion de plaisir dans la formation de l'adolescent lecteur est à notre avis trop souvent écartée des discussions sur la littérature jeunesse, que celle-ci soit fantastique ou non. L'histoire de la littérature jeunesse québécoise étant très liée aux institutions scolaires, on ne peut nier qu'elle se soit développée sous son influence. L'importance de l'aspect formateur cadre en effet avec la fonction de l'école. Mais à trop vouloir préparer les adolescents au monde complexe qui les attend à l'âge adulte, on semble oublier que le plaisir peut faire partie de cet apprentissage. Dans un contexte où on s'inquiète de l'intérêt des adolescents pour la lecture, et où les solutions pour redorer son image touchent davantage les thématiques des textes que sa dimension affective, il serait intéressant de s'interroger sur les différents rapports à la lecture que la volonté d'éduquer implique. La formation de l'individu par la lecture nécessite que ce dernier prenne plaisir à cette activité, car c'est en l'appréciant qu'il sera plus ouvert à ce que le récit peut lui apprendre ou lui transmettre comme valeurs. Il ne suffit pas de comprendre le texte pour profiter de ce qu'il a de formateur, il faut également avoir envie de le lire.

Il nous semble donc important de nous intéresser aux genres qui plaisent aux adolescents et de ne pas nous arrêter aux préjugés les entourant, ces derniers étant le plus souvent dus à l'ignorance. Le roman fantastique pour adolescents, après une étude attentive, s'est avéré plus complexe que ce que la critique soulevée au premier chapitre suggérait. Il est finalement formateur autant dans l'apprentissage du rôle de lecteur que dans le développement de l'individu et il permet en plus au lecteur de s'évader de son quotidien. Il s'agit là, après tout, des qualités recherchées dans une bonne littérature jeunesse. Les genres de l'imaginaire ne sont pas écrits dans le vide. Jusqu'à preuve du contraire, leurs auteurs sont des êtres humains

aux préoccupations bien humaines. Pourquoi se priver de façons supplémentaires de comprendre le monde qui nous entoure? Les chances que l'adolescent lecteur de fantastique rencontre un jour un dangereux revenant sont assez minces, nous le concédons, mais celles qu'il soit confronté dans un avenir proche ou lointain à une situation qui dépasse l'entendement sont presque assurées. L'imaginaire peut soulever des questions d'une façon que le socioréalisme ne permet pas alors autant en profiter pour offrir des lectures aussi variées que possible.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

- BOLDUC, Claude, *Là-haut sur la colline*, Gatineau, Vents d'Ouest, 2007, 389 p.
- GAGNON, Hervé, *Cap-aux-Esprits*, Gatineau, Vents d'Ouest, 2007, 237 p.
- LÉVESQUE, François, *Matshi l'esprit du lac*, Montréal, Médiaspaul, 2008, 149 p.

Corpus théorique

Littérature jeunesse

- ALARIE, Véronique, « Le roman québécois pour adolescentes : des auteures responsables », *Lurelu*, vol. 31, no1, 2008, p.101-103.
- BAUDELLOT, Christian, Marie CARTIER et Christine DETREZ, *Et pourtant, ils lisent...*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 245 p.
- BÉLANGER, France et André LAMARRE, « Images, valeurs, thèmes dans la littérature québécoise pour la jeunesse, 1950-1971 », dans Paule Daveluy et Guy Boulizon, *Création culturelle pour la jeunesse et identité québécoise. Textes de la rencontre de Communication-Jeunesse*, Montréal, Éditions Leméac, 1973, 188 p.
- CHASSAY, Jean-François, « Avant-propos », *Voix et Images*, vol. 25, no 2, 2000, p. 233-234.
- DELBRASSINE, Daniel, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Paris, SCÉRÉN-CRDP de l'Académie de Créteil, 2006, 444 p.
- DEMERS, Dominique, *Du Petit Poucet au Dernier des raisins : introduction à la littérature jeunesse*, Montréal, Québec/Amérique jeunesse, 1994, 253 p.
- DESROCHES, Gisèle, «La violence dans la littérature québécoise pour la jeunesse», *Lurelu*, vol. 16, no 3, 1994, p. 39-41.
- FRADETTE, Marie, « L'adolescent dans le roman jeunesse », *Lurelu*, vol. 22, no 3, 2000, p. 10-17.
- LAFRANCE, Diane et Suzanne Pouliot, « Le discours éditorial québécois sur la lecture des jeunes de 1980 à aujourd'hui », *Lurelu*, vol. 22, no1, 1999, p. 8-18.
- LATULIPPE, Martine, « Les polars forment la jeunesse », *Lurelu*, vol 32, no1, 2009, p. 11-14.

- LE BRUN, Claire, « Chronotopes du roman québécois pour adolescents », *Voix et Images*, vol. 25, no 2, 2000, p. 268-279.
- LEPAGE, Françoise, « La littérature québécoise pour la jeunesse : d'hier à aujourd'hui », *Québec Français*, no 103, 1996, p. 68.
- , *Histoire de la littérature pour la jeunesse*, Orléans, Les Éditions David, 2000, 826 p.
- , « Le concept d'adolescence : Évolution et représentation dans la littérature québécoise pour la jeunesse », *Voix et images*, vol. 25, no 2, 2000, p. 240-250.
- , « Les livres phares des trente dernières années », *Lurelu*, vol. 30, no3, 2008, p. 5 - 11.
- LÉVESQUE, Maryse, « Sondage sur les préférences de lecture des garçons et des filles du primaire et du secondaire », *Québec Français*, no 151, 2008, p. 72-77.
- MADORE, Edith, *La littérature pour la jeunesse au Québec*, Montréal, Boréal, 1996, 126 p.
- MARCOUX, Josée, *Littérature jeunesse au Québec: Médiaspaul (Éditions Paulines 1947-1995)*, Montréal, Médiaspaul, 2000, 239 p.
- MARSOLAIS, Sophie, « Jeunesse-Pop : trente ans au service de l'imaginaire », *Lurelu*, vol. 25, no 1, 2002, p. 88-90.
- OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *Le roman pour la jeunesse : approches, définitions, techniques narratives*, Berne, P.Lang, 1997, 296 p.
- POLIDORI, Josiane, « Survol des tendances en littérature de jeunesse », *Lurelu*, vol. 29, no3, 2007, p. 97-99.
- POULIN, Andrée, « Marie-Francine Hébert : retour en arrière avec une pionnière de la littérature jeunesse », *Lurelu*, vol. 30, no 1, 2007, p. 7-12.
- , « La littérature "engagée" », *Lurelu*, vol. 32, no 2, 2009, p. 5-8.
- THALER, Danielle, « Visions et révisions dans le roman pour adolescents », dans Suzanne Pouliot (dir. publ), *Les figures de l'adolescence dans la littérature jeunesse*, Sherbrooke, Éditions du CRP, 2000, p. 7-20.
- THALER, Danielle et Alain JEAN-BART, *Les enjeux du roman pour adolescents: roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*, Paris, L'Harmattan, 2002, 330 p.

Littérature fantastique

- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974, 255 p.

- BARTHÉLÉMY, Lambert, « ...et dans le bois obscur de la noire épouvante... », *Otrante*, « Forêts fantastiques », no 27-28, 2010, p. 7-10.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 239 p.
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, 180 p.
- , Roger, *Images, images...*, Paris, Éd. Corti, 1966, 153 p.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Éd. Corti, 1951, 468 p.
- DUPUIS, Simon. «Le fantastique dans la littérature québécoise pour la jeunesse», *Lurelu*, vol. 14, no 3, 1992, p. 4-10.
- FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière*, Paris, Éd. Corti, 1992, 517 p.
- GENTILHOMME, Serena, et Claude BOLDUC, « Et pourtant il vit... », *Québec français*, no 139, 2005, p. 42-44.
- LORD, Michel, *La logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, 360 p.
- MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, 160 p.
- MAYRAND, Rachel, « Le fantastique pour adolescents », *Québec français*, no 148, 2008, p. 76-77.
- SAINT-JACQUES, Denis *et al*, *Ces livres que vous avez aimés*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, 306 p.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 126 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, 188 p.