

# ***L'écriture de soi dans la littérature de jeunesse : description et enjeux didactiques***

Claude Le Manchec, LIDILEM

---

Il est possible aujourd'hui de distinguer, dans la littérature de jeunesse, un ensemble hétérogène d'œuvres de fiction répondant à certaines caractéristiques de l'écriture de soi. Ces romans-journaux, romans-mémoires, romans-autobiographies ou romans épistolaires forment un genre aux contours incertains, qui échappe en partie aux codes narratifs du roman traditionnel dans la mesure où la relation entre les faits rapportés est surtout liée à l'expérience quotidienne d'un « je-origine ». Les enjeux didactiques de ces œuvres concernent tout d'abord la relation d'appartenance et d'imitation avec ces genres relativement stabilisés que sont les journaux intimes et les autobiographies. Mais cet ensemble d'œuvres permettrait aussi de développer en classe une réflexion sur l'identité du personnage qui s'intensifie dans la mise en récit du donné biographique. Cette identité, à la fois mouvante et singulière, pourrait être interrogée dans sa constitution et son évolution tout au long du récit. Enfin, ces œuvres de caractère introspectif/rétrospectif se donnent souvent non seulement comme une reconstruction mais aussi comme une incantation d'un passé difficile et, de fait, elles appelleraient diverses formes de répliques de la part du lecteur, sous la forme notamment de l'expression et la construction du souvenir.

## **Introduction**

Les recherches en littérature générale, suivant en cela une offre éditoriale variée, sont ouvertes depuis toujours à l'ensemble de la création littéraire et ne se bornent pas aux seules fictions romanesques, du moins celles qui ont hérité de façon trop étroite des normes issues du roman du xx<sup>e</sup> siècle. En effet, dans le domaine littéraire, il est possible de distinguer, à côté de textes qui donnent clairement à entendre à leur lecteur le caractère imaginaire des objets qu'ils décrivent et qui fondent un pacte de lecture romanesque avec déploiement d'un univers fictif et agencement d'une histoire autour d'un réseau de personnages, d'autres textes au statut parfois plus ambigu ou plus complexe, qui se présentent sous le signe d'un autre contrat de lecture. Ces textes en effet sont de nature autobiographique ou, plus précisément, empruntent à l'écriture de

soi certaines de ses caractéristiques<sup>1</sup> en associant sciemment fiction et genres intimes.

La littérature de jeunesse, constituée aujourd'hui en véritable laboratoire des pratiques d'écriture, s'inspire, elle aussi, de cette conception élargie de l'espace littéraire où le régime de la littérarité déborde largement les frontières de la fiction romanesque traditionnelle pour inclure d'autres formes d'inventions littéraires, comme le journal intime, l'autobiographie, les mémoires, le récit de voyage, le récit de vie... Ces formes variées rencontrent d'ailleurs un grand succès chez les jeunes et sont citées parmi les œuvres les plus appréciées dans le cadre de la lecture privée<sup>2</sup>. Quelles que soient les définitions que l'on peut donner de ces formes, il nous apparaît que ce sont avant tout des textes construits comme littéraires à la fois par choix d'écriture et par choix de lecture, ce qui permet d'élargir le répertoire des œuvres littéraires à des textes difficilement classables dans des typologies qui voudraient séparer trop brutalement fiction et non-fiction.

Sous le nom d'univers autobiographiques<sup>3</sup>, nous proposons donc, plus loin, de ranger un ensemble d'œuvres pour la jeunesse constitué de romans-journaux, de romans-mémoires, de romans-autobiographies, de romans-récits de vie ou de romans épistolaires reconstitués à partir de données plus ou moins authentiques mais qui se donnent clairement pour des fictions, le Je étant différent de l'auteur. L'écriture de soi sous la forme du journal intime ou de l'autobiographie en particulier, inspire depuis quelques années des auteurs de littérature de jeunesse dont les œuvres surprennent tant par l'ampleur des problèmes d'écriture ainsi ouverts que par les possibilités de mise en réseaux<sup>4</sup> – y compris avec des œuvres pour adultes – qu'elles suggèrent.

---

1 Le développement récent de l'autofiction va dans ce sens. Pour Serge Doubrovsky (*Fils*, Galilée, 1977), ce concept désigne avant tout une synthèse de l'autobiographie et de la fiction. Critiquant l'autobiographie traditionnelle dans la mesure où elle reposerait sur un exhaussement factice de la vie de l'écrivain à l'aide d'un style très littéraire, Doubrovsky entend, au contraire, s'appuyer sur une conception plus libre de l'écriture influencée par les théories freudiennes de l'inconscient. Cette liberté lui permet de créer un personnage-auteur différent – au moins partiellement – de l'auteur. De même, dans plusieurs fictions du Je, le narrateur se distingue de l'auteur qui met en scène un personnage fictif ou historique à qui il est conféré une véritable dimension romanesque (cf. par exemple *Les Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar). Dans le journal fictif, l'évolution intérieure, peu sensible mais rapide, du diariste n'échappe pas à la compréhension du lecteur qui suit la fiction comme un récit tendu vers un dénouement (cf. *Journal d'un fou* de N. Gogol).

2 Cf. Christian Baudelot, Marie Cartier & Christine Détéz, *Et pourtant ils lisent...*, Paris, Le Seuil, 1999.

3 La notion d'univers renvoie mieux, nous semble-t-il, à la diversité des œuvres proposées que celle de « discours » utilisée par Marie-Françoise Chanfrault-Duchet (2001) in Marie-Hélène Roques (dir.), *L'autobiographie en classe*, Paris/Toulouse, CRDP Midi-Pyrénées/Delagrave, qui, par sa référence aux sciences du langage, nous semble plus restrictive.

4 Dans une mise en réseaux d'ouvrages, il s'agit, avant tout, de proposer aux élèves de mettre en lien des œuvres entre elles ou d'offrir un éclairage particulier sur une œuvre particulière. Le document d'application Littérature au cycle 3, édité par le MEN, signale plusieurs possibilités : le réseau intertextuel (découvrir une œuvre-source), le réseau intra-textuel (des livres d'un même auteur, qui ont des points communs et peuvent s'éclairer les uns les autres pour repérer une manière de s'exprimer, des thèmes favoris : par exemple, Anthony Browne, Claude Ponti...), le réseau centré sur des personnages (après avoir dégagé leur portrait, on compare avec les textes pour savoir si leur rôle et leur comportement sont en concordance. Exemple de personnages typiques : la sorcière, la fée, l'ogre...), le réseau qui traite d'un grand sujet (par exemple, la différence, la guerre, les droits de l'enfant, la séparation...), le réseau

Les œuvres qui nous intéressent se ressentent de la crise du roman traditionnel en ce qu'elles fuient un point de vue extérieur, prétendument objectif et totalisateur sur le personnage pour développer une sorte d'enquête sur le temps individuel, en donnant au lecteur la possibilité de suivre certains développements de son être intime. Le lecteur est ainsi invité à suivre non plus la mise à l'épreuve du personnage comme dans le roman traditionnel mais la mise à l'épreuve de l'identité même du personnage soit sous forme d'un récit complet comme dans l'autobiographie, soit sous celle de fragments du temps quotidien comme dans le journal intime. Déterminé par une énonciation à la première personne, le lecteur peut combler comme il l'entend les lacunes ou les silences d'un texte volontairement elliptique et ainsi prolonger les effets de la fiction en imaginant, par exemple, des éléments de l'histoire seulement suggérés.

Malgré l'ampleur du champ et les difficultés de classement que posent certaines œuvres, notre ambition ici est limitée mais précise : tout d'abord souligner quelques tendances récentes dans le domaine de l'écriture littéraire pour la jeunesse en proposant quelques repères dans une offre éditoriale abondante et inégale, ensuite dégager quelques-uns des enjeux didactiques – d'abord en lecture puis en production écrite – de ces entreprises littéraires récentes où, de façon moderne, l'indéchiffrable ou, à tout le moins, la complexité de la conscience individuelle semble s'interpréter à l'infini. Nos propositions renvoient donc à une grande diversité d'univers autobiographiques. Elles se voudraient, ce faisant, en dialogue à la fois avec les instructions officielles récentes<sup>5</sup> qui ne sont pas enfermées dans des conceptions classificatoires trop étroites, mais aussi avec la critique universitaire, notamment certains travaux de Philippe Lejeune<sup>6</sup>, d'où semble émerger une conception élargie de la fiction littéraire.

---

par genre (par exemple, le roman policier et ses variantes, le conte et ses parodies, le roman historique, le roman épistolaire, le fantastique...), le réseau « architecture littéraire » (la place du narrateur, la narration en Je ou Il, le point de vue, les jeux de langage...). C'est bien sûr surtout ces deux derniers types de mise en réseaux qui nous intéressent ici même si des emprunts ponctuels peuvent être réalisés à d'autres projets de réseaux. Cf. aussi sur ce point l'ouvrage dirigé par Catherine Tauveron, *La lecture et la culture littéraire au cycle des approfondissements*, actes de la Desco, MEN, Scérén/CRDP de Versailles, 2004.

5 Le document d'application *Littérature au cycle 3*, paru d'abord en 2002 puis enrichi en 2004, accorde une large place aux genres qui nous intéressent ici : pas moins de vingt œuvres citées et recommandées en effet ressortissent à ces catégories littéraires. Nous les signalerons en note de bas de page. Pour d'autres développements plus tournés vers des pratiques de classe effectives, on pourra lire Marie-France Bishop & Pascale Labas (2004), « Écrire, lire, parler d'autobiographies à l'école primaire », in *Le Français aujourd'hui*, n° 147, p. 67-48.

6 Dans un article intitulé « Autobiographie, roman et nom propre », Philippe Lejeune a posé le problème du statut du narrateur dans certains œuvres à caractère autobiographique (in *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986). La question du nom propre lui permet de souligner l'ambiguïté d'œuvres situées entre fiction et autobiographie.

## 1. Définition du corpus

### 1.1. Un genre aux contours incertains

Deux grands genres inspirent, on l'a vu, les auteurs : le journal intime et l'autobiographie. Le premier est habituellement un type de récit sans structure donnée d'avance, composé au fur et à mesure de sa progression, qui échappe donc à certains codes narratifs. La relation entre les faits racontés n'est pas une relation d'enchaînement aussi incoercible que dans un récit de fiction, mais une relation liée à l'expérience quotidienne d'un « je-origine »<sup>7</sup>. Le narrateur pourtant peut introduire entre les faits rapportés une logique en lieu et place du hasard et ainsi faire prévaloir l'ordre du sens sur le simple ordre chronologique. L'autobiographie, de son côté, est, plus précisément, un récit de soi dans lequel la méconnaissance originelle de soi peut être fertilisée et accéder à une forme objectivable de reconnaissance, au terme d'un processus de construction et de reconstruction du souvenir. Dans la littérature pour adultes, elle peut être, ou non, ancrée dans la fiction<sup>8</sup>. On peut la définir *a minima* par les actes d'énonciation, par le point de vue unique (celui d'un seul personnage) qu'elle propose, sans dès lors tracer de frontières trop étanches entre « vraies » et « fausses » autobiographies. Dans tous les cas, le lecteur prend intérêt, malgré ce point de vue unique, au changement que le temps imprime à cette voix et qui est constitutif d'une identité partiellement insaisissable et non-totalisable, ce que souligne admirablement le texte inachevé qu'est le journal intime.

### 1.2. Continuité (relative) en littérature de jeunesse

Même si dans les œuvres de littérature de jeunesse retenues ici l'ambiguïté statutaire du narrateur ne semble pas de mise, les genres que nous allons étudier ont eux aussi à faire avec la question de l'identité et celle du temps à travers la mise en dialogue passé/présent, ce que nous tenterons plus loin de faire fructifier dans nos propositions pédagogiques. Dans les fictions qui mimétisent le journal intime et l'autobiographie, nous verrons en outre que, si certains codes narratifs sont malmenés, ils ne sont pas pour autant abolis et que les œuvres proposées possèdent des caractéristiques relevant à la fois de la fiction et de la non-fiction, notamment en se centrant sur des événements-clés de la vie du personnage.

---

7 Nous empruntons cette expression à Käte Hamburger qui, dans *Logique des genres littéraires*, insiste sur le fait que la fiction est essentiellement une question de genre littéraire et qu'en tant que telle, elle est signalée par une forme d'énonciation spécifique. Il y aurait donc des signes textuels du genre *fiction* qui nous permettent de l'identifier en dehors de toute information extérieure au texte (informations portant sur l'auteur et ses intentions, ou informations contenues dans le paratexte – indication du genre sur la couverture, préface, etc.). Selon l'auteure encore, en art, « l'apparence de la vie n'est pas produite autrement que par le personnage en tant qu'il vit, pense, sent et parle, en tant qu'il est un Je. Les figures des personnages et des romans sont des personnages fictifs parce qu'ils sont comme des Je, comme des sujets fictifs » (p. 72). La fiction est donc étroitement liée à la représentation de paroles, de pensées et de sentiments qui ne sont pas imputables au locuteur premier (à l'auteur).

8 Dans le premier cas, qui ne sera pas discuté ici, l'œuvre, par son indécision statutaire, fonctionne finalement selon le principe d'une mise en abyme car le personnage peut à bon droit passer pour une des figures de l'auteur, saisie crayon en main.

### 1.2.1. Définition du champ

Les œuvres que nous avons rangées<sup>9</sup> dans cette typologie ont pour principales particularités d'être centrées sur un Je-origine qui relate des faits marquants de sa vie individuelle, proposant un pacte de lecture qui rappelle celui des vrais journaux intimes et autobiographies. Pour étayer cette classification, nous adopterons volontiers la distinction réalisée par D. Escarpit et B. Poulou<sup>10</sup>, à propos des récits d'enfance en littérature, entre, d'une part, des œuvres centrées sur le narrateur, la connaissance de soi, l'intimité, et, d'autre part, des œuvres de témoignage. Par souci d'homogénéité, nous ne retiendrons ici que des textes centrés sur des préoccupations individuelles, même si, au fil des pages, des aspirations collectives, celles d'un groupe social par exemple, peuvent s'exprimer et, dans ce cas, l'introspection peut voisiner avec l'observation de réalités sociales. En outre, l'autobiographie fictionnelle en littérature de jeunesse propose au lecteur une reconstruction assez libre des principaux thèmes traditionnels du genre (vie quotidienne, question de filiation, relations interpersonnelles, problèmes de vocation...) et de l'évolution du Je-origine. C'est pourquoi les modes de classement retenus (journaux intimes reconstitués, autobiographies fictionnelles, œuvres romanesques enchâssant des journaux intimes) présentent une commodité conceptuelle que nous savons discutable. Avec Karl Canvat<sup>11</sup>, nous admettons que la notion de genre littéraire comporte, malgré un certain flou définitionnel, plusieurs intérêts au plan didactique : la connaissance, même partielle et approximative, des genres fonctionne comme un « code implicite » à travers lequel des œuvres peu ou mal connues peuvent être reçues et classées par les jeunes lecteurs :

*« En codifiant sélectivement les possibles du système littéraire tels que l'état du champ les fixe à un moment donné, les genres définissent, en effet, des zones de régularités discursives spécifiques à l'intérieur desquelles les textes littéraires peuvent s'inscrire, dont ils peuvent jouer (en mélangeant les genres, en les parodiant, etc) ou dont ils peuvent encore s'écarter en instituant un pacte singulier. »<sup>12</sup>*

Des mises en relation de ces œuvres entre elles, au sein de réseaux d'interrelations, permettraient à la fois de réduire les difficultés intrinsèques qu'elles comportent et de donner une prise solide à des recherches en classe sur les modes d'écriture qui les ont inspirées. Nous indiquerons, chemin faisant, certains thèmes abordés (les relations amoureuses, le deuil, l'isolement de l'adolescent, par exemple) même si nous avons attribué à un souci formel une vertu de clarification supérieure aux classements thématiques qui restent, selon nous, une entrée moins forte en littérature de jeunesse.

---

9 Sans prétention à l'exhaustivité, les titres cités proviennent de recherches empiriques, menées en bibliothèque et à partir de catalogues d'éditeurs. Nous avons notamment utilisé la sélection *Livres au trésor* proposée chaque année par le Centre de documentation sur le livre de jeunesse de Seine-Saint-Denis.

10 Denise Escarpit et Bernadette Poulou (dir.), *Le récit d'enfance*, Paris, Le Sorbier, 1993.

11 Karl Canvat, « Genres et enseignement de la littérature », *Recherches*, n° 8, AFEF, 1993, p. 5 sq.

12 *Ibid.*, p. 7.

### 1.2.2. Des œuvres au caractère introspectif

Les œuvres que nous avons retenues sont de deux ordres : soit l'écriture continue de l'autobiographie<sup>13</sup>, soit l'écriture discontinuée du journal intime où il s'agit d'un texte fragmentaire dans lequel le réel ne fait pas l'objet de descriptions exhaustives mais est donné à reconstruire à partir notamment d'interstices où peuvent se loger des non-dits, des zones d'ombre, des oublis. Dans tous les cas, le critère principal est le caractère introspectif de l'écriture (et pas seulement une simple énonciation en Je), qui « fouille » l'intimité du Je-origine, reconstruisant une identité temporelle de la personne, dévoilant au fil des pages certaines de ses facettes, en dissimulant d'autres, dans un jeu kaléidoscopique parfois vertigineux. Une personnalité émerge, plus ou moins nettement, toujours, selon nous, en congruence avec des questions d'identité élargies et complexes, sous l'influence notamment des développements récents de la psychologie et de la psychanalyse. La pensée contemporaine donne en effet au sujet une autonomie et une liberté plus grandes qu'autrefois<sup>14</sup>, thème qu'il serait d'ailleurs intéressant d'étudier spécifiquement comme nous le proposerons plus loin.

### 1.2.3. Quelques œuvres modèles

Les modèles des œuvres citées semblent être ceux de l'autobiographie d'adolescents ou de jeunes personnes, notamment dans les versions magistrales qu'en ont données J. D. Salinger dans *L'Attrape-cœurs* ou R. Gary dans *Les Promesses de l'aube*, écrites dans une langue beaucoup plus libre que celle du roman traditionnel issu du XIX<sup>e</sup> siècle. L'écrivain pour la jeunesse<sup>15</sup> semble recréer à son tour certains aspects de cette langue unique où s'inscrivent à la fois un point de vue, un âge, une voix spécifiques, à travers une syntaxe, un vocabulaire, voire une orthographe à part.

Cette langue, endossée par un individu emblématique, peut être aussi porteuse des croyances, des convictions et des normes d'une époque. Le cœur du récit coïncide souvent avec le débat intérieur du personnage avec ces normes et ces convictions (celles des autres ou celles de soi-même). L'intérêt du récit provient des variations du pacte d'écriture, des registres, du ton spécifique que peut proposer l'autobiographie fictionnelle qu'il sera souvent intéressant de caractériser et d'analyser (on peut opposer, par exemple, *Enfance* de Nathalie Sarraute et *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb, drame et humour).

---

13 Nous sommes conscient que notre propos est ici très général puisqu'il existe, dans la littérature pour adultes, des œuvres, telles *Enfance* de Nathalie Sarraute ou *Le grand cahier* d'Agota Cristof, se présentant sous une forme fragmentaire.

14 Cf. Jean-Paul Kaufmann (2005), *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette.

15 Il est intéressant de noter que, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, des écrivains pour la jeunesse comme Eugénie Foa et la comtesse de Ségur ont eu recours aux mémoires fictifs avec respectivement *Les mémoires de Polichinelle* (1839) et *Les mémoires d'un âne* (1860).

#### 1.2.4. La prégnance de la question de l'écriture

Dans les œuvres qui nous intéressent, la question de l'écriture est dès lors prégnante. L'écriture d'un texte de type journal intime peut coïncider en effet avec un moment de crise ou, à tout le moins, de difficultés personnelles, que l'écriture a justement pour rôle de ressaisir, éventuellement de clarifier et de dépasser.

## 2. Les romans-journaux intimes

### 2.1. Œuvres imitant des journaux intimes d'enfants ou d'adolescents

Le journal intime est une forme privilégiée par quelques écrivains pour la jeunesse. Les auteurs concernés utilisent ainsi une pratique scripturale de la mémoire immédiate pour bâtir des œuvres hybrides, empruntant, d'une part, au diariste le souci d'une méthode génétique (rapporter des faits quotidiens pour remonter aux origines d'une personnalité) au moyen du langage écrit qui devient alors le lieu « extra-ordinaire » d'une expérience immédiate du langage, et, d'autre part, à la fiction la possibilité d'inventer des univers romanesques. Certains de ces journaux reconstruits tissent, par l'acuité des analyses développées, des liens étroits avec le Journal d'Anne Frank<sup>16</sup>. Ce journal intime d'adolescente a inspiré plusieurs œuvres qui tentent de se situer à la source même de l'intimité du personnage en laissant entendre sa voix dans la fausse contingence de la vie quotidienne. Parmi les plus intéressants pour le primaire, on citera *Mon je-me-parle* de S. Pernusch<sup>17</sup>. Récit d'un moment de crise et de désidéation des adultes au profit d'une vision plus claire de la vie affective. Le « faux » journal inventé par S. Pernusch est placé tout entier sous le signe d'une vérité plus haute, celle d'une fiction qui parvient à donner à Chloé, à son discours et à ses actes une authenticité bien réelle.

Dans une œuvre telle que *Je n'oublierai jamais ce moment-là*, D. Laufer<sup>18</sup> traite, quant à elle, avec force quelques grands thèmes permettant de circonscrire la personnalité d'une jeune fille au sortir de l'enfance (les relations interpersonnelles, la puberté, la découverte de l'amour, la naissance de sa vocation d'écrivain, les préoccupations religieuses). Les titres donnés aux différentes pages détachées de ce journal expriment la complexité et l'acuité des sentiments de la narratrice : « Le cœur lourd », « La gifle », « La crise », « Le ciel gris », « Le fou rire »... Dans une langue très précise, faite de phrases brèves, de nature aphoristique ou poétique, et d'un vocabulaire épuré, D. Laufer recrée un journal intime qui coïncide avec un moment de désarroi, dont la vraisemblance n'échappera pas au lecteur. L'œuvre thématise notamment l'évolution de la personnalité de la jeune fille au plan psycho-affectif.

---

16 D'autres œuvres récentes entretiennent avec le fameux Journal des liens de parenté : par exemple, celui de Ma Yan (*Le journal de Ma Yan* édité par Pierre Haski, Hachette, 2004).

17 Casterman, 1996.

18 Syros Jeunesse, 1996.

Tout aussi intéressant au plan de la recréation d'une parole entre deux âges, se présente *Avec tout ce qu'on a fait pour toi* de M. Brantôme<sup>19</sup> où, sur un mode plus dramatique que la plupart des livres cités ici, le journal imaginé est traversé par une intense réflexion sur l'absence d'un être cher et la difficulté du deuil. Plusieurs autres œuvres laissent la fiction côtoyer le journal intime de façon originale : ainsi, dans *C'est la vie, Lili* de V. Dayre<sup>20</sup>, la chute imprévisible du récit invite à s'interroger d'abord sur les enjeux de l'écriture d'un journal intime (est-il destiné à être lu par un tiers ? si oui, qui et à quelle condition ?), ensuite sur la question de l'authenticité, que Michel Leiris, en ouverture à son autobiographie *L'âge d'homme*, constitue en règle absolue. *Le journal de Clara* de B. Peskine<sup>21</sup> repose d'ailleurs cette question : « Écrire son journal, ça fait du bien, mais ça donne le cafard. Penser à soi c'est toujours un peu triste ». Cependant, écrire peut aussi servir de « béquilles » pour la vie. En imaginant comment une enfant, pendant les grandes vacances, retrouve chez sa grand-mère le journal intime qu'elle a rédigé l'année précédente, au moment du divorce de ses parents, B. Peskine insiste davantage sur la lecture et la relecture que sur l'écriture elle-même du journal intime. Quand on écrit pour soi, il y a en effet un moment où on relit pour soi. Cet acte favorise alors la mise à distance des événements, le recul nécessaire à l'acceptation de la vie. Chez l'enfant, la relecture lui permet de se rendre compte qu'il ou elle a grandi. Sur ce point précis, d'autres œuvres se rapprochent des précédentes : *Maman les p'tits bateaux* de C. Mazard<sup>22</sup>, *Meurs la faim* d'A. Colmerauer<sup>23</sup> et *Sobibor* de J. Molla<sup>24</sup> qui thématisent la question respectivement de l'inceste, de la boulimie et de l'anorexie. Dans les moments de crise, la rédaction d'un journal ne peut être interprétée seulement comme le signe du repli sur soi mais, au contraire, d'un appel différé vers autrui. Alors, quand les choses vont mieux, on le délaisse plus facilement pour aller vers les autres : « *Il y a d'autres gens, dehors*, écrit l'héroïne de C. Mazard, *qui ne demandent qu'à partager* ». En outre, la reconstruction des émotions chez l'adolescent, notamment, fait de ces trois dernières fictions des prolongements possibles, à la fin du cycle 3 et au début du collège, du livre de S. Pernusch présenté plus haut.

## **2.2. Romans-journaux intimes à valeur de témoignages historiques, sociaux et culturels**

D'autres œuvres s'éloignent du journal intime *stricto sensu* pour tenter de recréer, à travers une voix d'enfant ou d'adolescente, un personnage emblématique. C'est le cas par exemple de *La maison des petits bonheurs* de C. Vivier<sup>25</sup>.

---

19 Le Seuil Jeunesse, 1995.

20 L'école des loisirs, 2002.

21 Hachette, 2004.

22 Casterman, 1999.

23 Gallimard Jeunesse, 1999.

24 Gallimard Jeunesse, 2003.

25 Casterman, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1939). Cette œuvre est inscrite dans le document d'application *Littérature cycle 3*.



Par la précision et la justesse de cette voix enfantine, le livre de C. Vivier s'est rapidement imposé comme un modèle du genre. Il conserve aussi la force d'un document sur une époque et un lieu passés – Paris dans la France de l'entre-deux-guerres – que la littérature de jeunesse a peu souvent évoqués.

L'insertion de la vie quotidienne d'adolescents pendant des conflits entre des peuples ou les préparatifs de guerre a fait l'objet d'un traitement remarquable dans *Un été algérien* de J.-P. Nozière<sup>26</sup> et *Le Journal d'Adèle* de P. du Bouchet<sup>27</sup>. « *Jeudi 30 juillet 1914. Aujourd'hui, je commence enfin mon journal* », tel est l'incipit du journal de cet adolescente bourguignonne qui voit d'abord partir ses deux frères en plein milieu des moissons de l'été 1914. Par différence avec celui d'A. Frank, le livre de P. du Bouchet est une fiction qui vise à recréer l'authenticité d'un vrai journal intime. Pour y parvenir, l'auteure recourt souvent à un style parlé par où s'exprime la richesse de la vie affective de la jeune femme. Le contexte historique, la vie rurale décrite par petites touches, la durée de vie embrassée plus longue permettraient en outre d'établir d'intéressantes comparaisons avec ce modèle littéraire.

Le thème de la vie quotidienne, sociale et économique difficile a tenté plusieurs autres écrivains : ainsi dans *Le naufrage du Zanzibar*, M. Morpurgo<sup>28</sup> relate la vie des habitants des îles Scilly, au sud de la Grande-Bretagne au début du xx<sup>e</sup> siècle. Il s'agit là d'un thème de prédilection chez M. Morpurgo, qui souligne ici l'importance des liens entre générations que symbolise le journal de Laura, son héroïne. Comme la précédente, *Vers des terres inconnues* de K. Hesse<sup>29</sup> est une œuvre qui glisse à la fois vers le témoignage historique et vers le récit d'aventures. Le livre peut se lire indifféremment comme un manuel de géographie original ou comme une relation de voyage mouvementée. Le récit de voyage, basé ou non sur des faits authentiques, constitue un genre en soi dont l'influence sur le lecteur passionné par les terres lointaines ne faiblit pas malgré la globalisation des échanges. D'autres ouvrages gagneront donc à être mis en relation avec celui-ci (cf. plus loin l'album *La fabuleuse découverte des îles du Dragon*).

Proche du précédent, *Sarah la pas belle se marie* de P. Mac Lachlan<sup>30</sup> évoque la vie des pionniers aux États-Unis au xix<sup>e</sup> siècle. Dans son journal, Anna note ses impressions, les événements de la prairie. La narratrice propose également une réflexion sur l'écriture même du journal intime : « *Parfois, ce que les gens choisissent d'écrire noir sur blanc est beaucoup plus important que ce qu'ils disent de vive voix... Je tiens mon journal intime tous les soirs et lorsque je relis ce que j'écrivais alors, je me vois mieux que si je me regardais dans la glace* » (p. 45), ce qui peut nourrir une réflexion sur les fonctions mêmes de l'écriture de soi. Pour la narratrice, le journal intime peut être lu à haute voix à ceux qu'on aime et

---

26 Gallimard Jeunesse, 1990.

27 Gallimard Jeunesse, 1995.

28 Gallimard Jeunesse, 1994.

29 Gallimard Jeunesse, 1999.

30 Gallimard Jeunesse, 1998.

leur faire découvrir un point de vue personnel sur des événements vécus en commun. Il peut être tenu dans la main, comme un objet transitionnel. Un autre aspect intéressant du roman de P. Mac Lachlan est constitué par les lettres entre les parents éloignés et qui nourrissent la narration. Dans *Le journal de Caleb*, P. Mac Lachlan<sup>31</sup> propose la suite de l'histoire de Sarah : Anna, qui dans son journal intime, tenait la chronique de la famille de pionniers au tout début du xx<sup>e</sup> siècle dans la grande prairie américaine, est partie à la ville pour aider son beau-père dans son cabinet de médecin, tandis que tous attendent le retour de son mari, Justin, qui s'est engagé avec les troupes américaines débarquées en Europe en 1917. Anna a confié à son jeune frère la mission de poursuivre la chronique de la famille à travers son journal intime. Un peu décontenancé par cette nouvelle responsabilité, Caleb est aidé par Sarah qui le conseille : « *Il y a des tas de choses au sujet desquelles on peut écrire. On peut écrire ses pensées, ses peurs, ses souhaits, ses espoirs, ses rêves.* » L'âpreté des conditions de vie rapproche deux pionniers, John et Jacob. Ce dernier, à la fin du roman, commence à tenir son propre journal qui servira de base à un autre volume de l'histoire de Sarah.

Une autre œuvre forte recrée avec brio les conditions de vie des émigrants : il s'agit du *Journal d'une sorcière* de C. Rees<sup>32</sup>. C'est moins ici l'introspection que les dons d'observation et la perspicacité de l'héroïne, jugeant ses compagnons de voyage, qui rend le récit de C. Rees remarquable. Le fanatisme religieux nourri de l'interprétation souvent délirante de signes naturels, la haine de la femme libre étayée par l'ignorance et la précarité de la vie des colons, sont décrits avec un réalisme étonnant. Mais, à l'arrière-plan de ce récit marquant, on trouve aussi de quoi nourrir la réflexion sur le phénomène si constant de la brebis galeuse.

Le sort des immigrés est évoqué avec force dans *Le chat de Tigali* par D. Daeninckx<sup>33</sup>. De leur séjour à Tigali en Kabylie, l'instituteur, auteur du journal intime qui sert de support à cette fiction, et sa famille ont ramené le chat Amchiche. Parce qu'il est libre, mâle et en vadrouille, le chat dérange la population du village provençal où s'est établie la famille. Ce qui dérange encore plus les gens c'est que ce chat vienne d'Algérie. Ils s'en débarrassent en l'empoisonnant, au grand désespoir de sa petite maîtresse. Mais la solidarité enfantine parvient à redonner le moral à la fillette et celle-ci se retrouve avec cinq chatons de cinq portées différentes que cinq de ses nouveaux camarades lui offrent. Du reste, ces cinq chatons ont un air de parenté avec Amchiche... En abordant un thème majeur – la suspicion qui frappe l'étranger – de façon aussi subtile qu'indirecte, le livre de Daeninckx permet de réfléchir à la relation entre l'implicite et l'explicite, ce qui peut déboucher sur un riche travail de conceptualisation et de différenciation entre des notions courantes mais parfois mal délimitées par les élèves : racisme, inégalité, injustice...

---

31 Gallimard Jeunesse, 1999.

32 Le Seuil Jeunesse, 2002.

33 Syros, 1990.

### 3. Œuvres se présentant sous la forme d'un roman ou d'une nouvelle enchâssant des extraits d'un journal intime

Plusieurs œuvres se présentent comme des récits biographiques enchâssant des extraits d'un journal intime. Nous nous arrêterons notamment sur *L'enfant caché* de B. Burko-Falcmán<sup>34</sup> et sur *Brouillard de neige* (in *À la vie, à la mort*) de P. du Bouchet<sup>35</sup>, qui sont des récits à double focalisation : celle d'un narrateur qui relate la vie du personnage principal – respectivement la jeune Esther Spiwaszewski et Joseph Slitky, tous deux privés très jeunes de leurs parents déportés – et celle portée par le journal intime. *L'enfant caché* et *Brouillard de neige* sont donc construits à l'image de la fugue en musique, qui fait se succéder et se répéter en le variant le même sujet dans ses différentes parties. La lecture du journal intime se trouve enrichie par les éclairages que donne le narrateur principal, une amie proche dans le cas du livre de B. Burko-Falcmán. Il serait intéressant de comparer ce dispositif à celui utilisé par C. Rees dans *Journal d'une sorcière* (cf. *supra*) ou, par la même auteure, dans le *Journal d'Adèle*.

D'autres récits bivocaux permettent aux auteurs de diversifier les points de vue et donnent au lecteur la possibilité d'accéder à l'intimité même du personnage. Ainsi, dans *Le royaume de Kensuké*, M. Morpurgo<sup>36</sup> croise deux genres littéraires majeurs, la robinsonnade et le récit autobiographique. Il suggère ainsi au lecteur d'effectuer de multiples connexions avec des œuvres proches : *Vendredi ou la vie sauvage* de M. Tournier ou, plus étroitement peut-être, certains romans de Jules Verne, *Les enfants du Capitaine Grant*, *Deux ans de vacances* ou *L'île mystérieuse*. Le caractère de journal intime apparaît peut-être moins clairement que dans d'autres œuvres tout au long de cette robinsonnade. Néanmoins, le début de l'histoire apparaît directement inspiré du journal de bord que tient l'enfant, en particulier au chapitre III, qui découvre la vie d'un vieux naufragé. En interrogeant la question des liens entre générations, de la protection de la nature, des différences culturelles, le récit de Morpurgo possède une épaisseur sémantique qui devrait susciter de riches débats interprétatifs. Dans *Les secrets de Faith Green*, J.-F. Chabas<sup>37</sup>, tout en créant un hymne à l'histoire récente et à la géographie américaines et, plus discrètement, au cinéma qui les a souvent mises en scène, a bâti, lui aussi, son récit sur le principe de l'enchâssement du journal dans un roman qui est le récit d'une étrange aventurière. Cette construction reste à apprécier par chacun. La multiplication du point de vue est ici au service de la découverte d'un « secret de famille » original et surtout renouvelé, de façon originale, le roman d'aventures.

Pour clore cette section, on peut remarquer que certaines œuvres utilisent le journal intime sous forme d'extraits insérés dans le fil de la narration et formant autant de repères dans la construction progressive de l'identité du

---

34 Le Seuil Jeunesse, 1997.

35 Gallimard Jeunesse, 1999.

36 Gallimard Jeunesse, 2000.

37 Casterman, 1998.

personnage principal. C'est le cas du *Cahier rouge* de C. Mazard<sup>38</sup>, dans lequel l'insertion de citations du journal intime de David rend le roman à la première personne très convaincant dans la traduction des émotions d'Ugo et de sa famille. Dans une langue très sobre mais où chaque phrase exprime la retenue des sentiments, l'auteure parvient à entrecroiser les fils de deux histoires, celles de deux frères à la fois proches et opaques l'un pour l'autre.

#### **4. Œuvres littéraires se présentant sous la forme d'un récit de vie**

##### **4.1. Autobiographies**

Plus soucieuses de reconstruire l'identité narrative du personnage principal dans la continuité d'une chronologie, plusieurs œuvres se présentent comme des autobiographies qui permettent de donner une forme relativement conventionnelle à une conscience immergée dans le temps. Dans *L'automne de Chiaki*, K. Yumoto<sup>39</sup> bâtit un récit très élaboré où, grâce à la reconstruction d'un projet personnel de vie, l'ordre du sens le dispute toujours au simple ordre chronologique. Après une nécessaire étude de la chronologie – relativement complexe – des événements relatés, *L'automne de Chiaki* peut faire l'objet d'une analyse approfondie des nombreux fils thématiques qui en font l'originalité : le deuil au premier rang, mais aussi le partage du chagrin, la volonté d'autonomie de l'adolescent, le choix d'un métier, l'amitié et la solidarité entre les générations.

Dans *Moi Richard, cireur de chaussures* et *Les cahiers de Baptistin Étienne*, J. F. Koller<sup>40</sup> et B. Solet<sup>41</sup> jouent eux aussi de l'ambiguïté romanesque en construisant un récit très documenté, dès lors plus proche du récit de vie que de la fiction romanesque. Le livre de B. Solet introduit le lecteur dans l'intimité d'un jeune homme dont le destin est emblématique d'une population amenée à travailler très tôt et dans des conditions difficiles et ingrates. C'est donc avec la force d'un témoignage qu'il pourra être reçu en classe, surtout si l'on peut lui joindre divers éclairages sur une réalité sociale et économique qui n'a pas totalement disparu. Il en est de même dans *Mon ami Frédéric* de H. P. Richter<sup>42</sup> auquel la datation des trente chapitres confère l'instance narrative propre au journal intime et au récit autobiographique. Le narrateur, qui reste anonyme, raconte son existence en Allemagne auprès de son voisin et ami juif, Frédéric, depuis leur naissance en 1925 jusqu'au dénouement tragique en 1942.

---

38 Syros Jeunesse, 2000.

39 Le Seuil Jeunesse, 2004.

40 Hachette Jeunesse, 1996.

41 Hachette Jeunesse, 2003.

42 Hachette Jeunesse, 2002.

## 4.2. Récits épistolaires de caractère autobiographique

Deux textes retiennent ici l'attention par l'originalité et la qualité de l'écriture de soi qu'ils proposent. Dans *La plus grande lettre du monde* de N. Schneegans<sup>43</sup> a bâti le récit autobiographique de Nicolas, déguisé en une longue lettre destinée à une figure féminine idéale. De même dans *Je t'écris, j'écris...*, G. Caban<sup>44</sup> propose un roman en deux époques, puisque édité une première fois sous une forme épistolaire avec le titre *Je t'écris*, puis dans un deuxième temps une suite sous une forme de journal intime avec *J'écris...* Dans la première partie « je » est une fille qui écrit tous les jours du mois de juillet à son amoureux comme convenu. Malheureusement le courrier en retour se fait attendre et cela rompt le contrat entre les deux amoureux. A partir du 4 août, « tout est changé », « c'est le début de mon journal ». L'écriture est différente, mais c'est de l'écriture : « Je n'écrirai plus à personne mais j'écrirai quand même ». La rédaction du journal crée un lien intime entre le père et la fille. Les détails techniques de l'écriture du journal apparaissent et se règlent de jour en jour<sup>45</sup>.

## 5. Albums dont le texte s'inspire de la forme du journal intime

### 5.1. Le jeu texte/images, une richesse de l'album

Que peut apporter, à cette problématique de l'écriture de soi fictionnalisée, l'album qui est né de nouveaux mariages texte/image liés au souci de proposer des récits plus tangibles et séduisants au jeune lecteur ? Plusieurs œuvres récentes ont montré tout l'intérêt de la combinaison de l'image et du journal intime, qui est, rappelons-le, un texte fragmentaire formant un récit discontinu. Or l'album propose lui-même généralement un texte dont la cohésion des différents énoncés est distendue. Ces énoncés sont parfois peu reliés entre eux, ce qui sert l'écriture de récits de vie quotidienne peu structurés (cf. *Un pays loin d'ici* de N. Gray et P. Dupasquier<sup>46</sup>). Le texte est alors plutôt un commentaire de l'image, constitué en énoncés autonomes. Il possède souvent une valeur ostensive en annonçant l'image qui va suivre (voir le début de *Toutou dit tout* de C. Boujon<sup>47</sup>). L'album présente un texte dont le rôle est de délimiter des unités de lecture : il assure la séparation des images (*La plus mignonne des petites souris*

---

43 Hachette Jeunesse, 2001.

44 Gallimard Jeunesse, 1987 et 1995.

45 En voici quelques exemples : « Pour un journal, un cahier c'est mieux » ; « Un journal, c'est personnel » ; « J'écris quand même un peu parce que c'est un journal, et qu'un journal, c'est tous les jours » ; « Je ne sais pas si dans un journal un peut parler de "demain". Peut-être pas. On peut, mon père me l'a dit, et de l'hier et de l'avant-hier. » ; « Je ne peux plus écrire d'aujourd'hui puisque j'ai écrit long d'hier. Peut-être que dans un journal, on doit toujours écrire un peu la même longueur. » ; « Si quelqu'un rentre, vite, je cacherai mon journal. Un journal, c'est secret, ça, je le sais. » ; « Personne ne sait que j'écris mon journal sauf, bien sûr, mon père, mais je sais qu'il ne l'a dit à personne et en plus il ne me demande jamais ce que j'écris. Je lui dis des petits bouts. » ; « Pour le "tous les jours" et pour la longueur, on n'est pas obligé. Mon père me l'a dit. » ; « J'écris dans les vieux cabinets dehors. Là, je suis tranquille. »

46 Gallimard, 1986.

47 L'école des loisirs, 1996.

d'É. Morel<sup>48</sup>). Le texte possède une forte valeur dénotative : il oriente la lecture de l'image en limitant les possibles interprétatifs. L'album peut aussi présenter un texte et des images complètement autonomes.

L'album ne prépare donc pas directement à la lecture du texte écrit autonome mais constitue un objet de lecture spécifique. La forme album incite à regarder l'écrit autrement, à se déplacer librement entre l'écrit et l'image. Il y a dans tous les cas un va-et-vient constant et étroit entre le texte et l'image. S'affirme ainsi plus clairement la fonction pédagogique du récit scripto-figural. L'image relaie le texte ou l'anticipe en racontant parfois la même chose que lui, ce qui veut dire que le message narratif est constant d'un mode d'expression à un autre. Il n'y a pas de solution de continuité de l'image aux mots : c'est la même « histoire » que l'on suit. D'une certaine manière, l'album affirme une indépendance interne du récit (canevas, ossature) quelles que soient les techniques qui servent à l'exprimer : image, langage s'adaptent à la structure du récit et non l'inverse. C'est donc la familiarisation avec ce message narratif qui explique ensuite l'absence de rupture pour le jeune lecteur entre l'album et les romans présentés plus haut, bien que les codes sémiotiques aient changé.

L'album peut être un support privilégié pour les apprentis-lecteurs de journaux intimes et d'autobiographies et l'image leur fournit une aide précieuse. Mais l'image de l'album ne se contente pas de représenter les choses ; elle les montre inscrites dans un contexte. De fait, elle développe souvent des potentialités de sens du texte. Si l'ensemble texte/image fait signe, il y a rarement simple équivalence entre eux ; l'image recoupe partiellement les informations données par le texte. Les informations de l'un et de l'autre sont complémentaires et non redondantes. L'apprenti-lecteur devra donc être amené à découvrir devant chaque nouvel album en Je le type de relation entre le texte et l'image. Derrière les images comme derrière le texte de l'album, il y a toujours une relation pensée qui doit être comprise par chacun.

## 5.2. Quelques concrétisations de ces rapports texte/images

Dans *Le type, fragments du journal intime* de P. B., P. Barbeau<sup>49</sup> place, en vis-à-vis d'images réalisées par F. Cinquin, un journal intime de structure répétitive. Les superpositions et le renouvellement constant des images, proches de celles qu'on peut trouver dans un carnet de croquis, servent de contrepoint aux fulgurances du texte sans que le lien entre les deux systèmes sémiotiques soit explicite. Seul le travail du lecteur permettra de trouver ces liens. De même, un jeu entre un texte mouvant, ouvert aux aléas de la vie quotidienne, et des images plus monumentales est inscrit au cœur du *Journal d'un chien* de Y. Murakami<sup>50</sup>, qui annonce d'ailleurs l'étonnant *Une histoire à quatre voix* d'Anthony Browne<sup>51</sup>.

---

48 Flammarion, 1995.

49 L'atelier du poisson soluble, 1999. Œuvre inscrite dans le document d'application *Littérature au cycle 3*.

50 Circonflexe, 1995.

51 L'école des loisirs, 1998.

Le journal intime peut nourrir un récit d'aventures adapté aux plus jeunes lecteurs. Ainsi, *La fabuleuse découverte des îles du dragon, avril-juin 1819, à bord de l'argonaute : journal de bord de Lord Nathaniel Parker*, K. Scarborough & J. Kelly<sup>52</sup>, se présente comme un vrai-faux document. L'intérêt ici est surtout de découvrir comment l'auteur mêle ce qui relève du vraisemblable et ce qui relève du fabuleux, dans les textes de nature très diverse – journal, textes informatifs, récits... – comme dans l'iconographie. Cela suppose la confrontation avec de vrais documents scientifiques et la connaissance des monstres et animaux légendaires. Le thème des voyages imaginaires peut être à l'origine d'une mise en réseau croisant les extraits d'œuvres patrimoniales, comme *L'Odyssée* ou *Les voyages de Gulliver*, et d'ouvrages contemporains, comme ceux de François Place, *Les derniers géants* et *L'Atlas des géographes d'Orbae*<sup>53</sup>. Dans la même veine, *Escapes, carnet de croquis* de Rascal<sup>54</sup> est un récit d'une grande beauté plastique dont l'intérêt narratif réside surtout à la fois dans les zones d'ombre laissées entre chaque double-page et que le lecteur va combler dans l'imaginaire, et dans l'appariement étonnant du texte et de l'image. À l'inverse de ces diverses tentatives de saisie de fragments du réel, un album comme *Le journal intime de Suzy Lapin queue de coton* de T. Dockay<sup>55</sup> reconstitue un moment complet de la vie quotidienne de l'héroïne.

### 5.3. Autobiographie, philosophie et histoire

L'écriture de soi dans l'album croise parfois la forme du récit rétrospectif de type allégorique et la mise en scène d'une réalité historico-sociale. Ainsi, dans *Le voyage de grand-père* d'A. Say<sup>56</sup>, *Otto, autobiographie d'un ours en peluche* de T. Ungerer<sup>57</sup> ou *Le loup rouge* de F. K. Waechter<sup>58</sup>, certains faits sociaux et historiques (respectivement, l'émigration de Japonais aux États-Unis, la persécution des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale, le front russe durant cette même guerre) sont évoqués à travers le destin d'un personnage emblématique qui tente de donner sur sa vie aventureuse un éclairage rétrospectif, porteur de réflexions philosophiques. Texte et images sont liés par une relation de complémentarité puisque le texte ne porte que la voix intérieure du personnage principal, tandis que l'image prend en charge les lieux de l'action reconstruits par une subjectivité. De même, les images stylisées de *Nuit d'orage* de M. Lemieux<sup>59</sup> soulignent le questionnement existentiel d'une petite fille.

---

52 Gründ, 1996. Œuvre inscrite dans le document d'application.

53 Casterman, 2001.

54 L'école des loisirs, 1994.

55 Éd. Pêche Pomme Poire, 2002.

56 Gallimard, 1998.

57 L'école des loisirs, 2001. Œuvre inscrite dans le document d'application.

58 L'école des loisirs, 2000. Œuvre inscrite dans le document d'application.

59 Albin Michel, 1997. Œuvre inscrite dans le document d'application.

## 6. Quelques axes pour un traitement didactique de ces œuvres

6.1. Favoriser des interactions lecture/écriture pour limiter des difficultés en lecture littéraire

Les fictions citées précédemment entretiennent toutes, on l'a vu, des relations de filiation avec d'autres modes de discours littéraires, d'autres formes d'expression présentes dans la culture et qui répondent à des pratiques sociales authentiques. Toutefois, en les mimétisant, ces fictions peuvent cultiver presque à l'excès certaines de leurs caractéristiques stylistiques au point de freiner les élèves, par exemple des structures énumératives, des parenthèses ou des coq-à-l'âne comme dans cet extrait de *Je t'écris, j'écris* de G. Caban :

« *L'eau est froide. On a de la glace aux chevilles.  
J'ai ta bague. Je ne l'enlève jamais même pour me baigner.* »<sup>60</sup>

La structure parataxique de nombreux extraits de journaux intimes risque de gêner des apprentis-lecteurs. De même, l'absence de progression narrative ou l'extrême minutie de notations personnelles du narrateur peuvent entraîner une rupture par rapport à des habitudes de lecture et induire des réactions de lassitude. Pour ces raisons, on aura tout intérêt, en abordant ces fictions en classe, à renforcer la connaissance des « genres premiers » dont elles s'inspirent, soit par la lecture, soit par des pratiques d'écriture de soi. Autrement dit, il serait intéressant de mettre au jour les tensions entre la représentation de pratiques réelles et sa transposition – sa « mise en scène » – dans ces fictions. Ainsi *Le journal de Chloé* imaginé par S. Pernusch peut être, tour à tour, un modèle à imiter ou une référence à méditer, invitant à prendre soi-même la plume et/ou à réfléchir aux fonctions d'un journal intime. De même, au collège, le journal imaginé par D. Laufer, *Je n'oublierai jamais ces moments-là*, appellerait un effort du lecteur/scripteur pour trouver dans sa propre expérience un ressenti tout aussi fort, lié à la disparition d'un proche et, le cas échéant, pour l'écrire. L'invitation à établir des correspondances peut toutefois déboucher sur d'autres modes d'appropriation du livre : la lecture à haute voix de certains extraits, par exemple, car le texte est proche d'une forme de prose poétique.

Les œuvres citées ne sont nullement assujetties à ces genres premiers que sont le journal intime et l'autobiographie mais imitent leur structure et, par conséquent, font apparaître des caractéristiques différentes de celles présentes dans les modèles. C'est pourquoi il semble en outre intéressant que le jeune lecteur connaisse de près les genres mimétisés, voire parodiés pour saisir les significations du récit de fiction. C'est notamment l'approche que nous préconisons pour l'œuvre de G. Caban, *Je t'écris, j'écris...* citée plus haut. Elle permet une confrontation aisée entre deux genres proches, à la fois thématiquement et formellement, même si les jeux d'énonciation sont différents. L'étude de telles œuvres citées peut donc débiter d'un point de vue génétique et structurel en soulignant notamment les enjeux de l'écriture de soi.

---

60 G. Caban, *op. cit.*, p. 13.



En effet, le récit rétrospectif/introspectif a pour point d'appui généralement un débrayage par rapport à la vie ordinaire. Il repose sur une situation d'exceptionnalité que la situation d'écriture solennise en faisant surgir des lignes de force du passé. Celui-ci est présenté comme un milieu provisoirement obscur, dont l'obscurité va se dissiper grâce, justement, au travail de l'écriture. Pour cette raison, l'avancée de la fiction à la première personne est comparable à une lente et progressive mise au point du regard, ou encore, sur un plan plus cognitif, à une recherche d'interactions fructueuses entre mémoire et souvenir. En rappelant des expériences passées, en effet, l'écriture narrative les construit en les éclairant d'un jour nouveau. Mais le tour de force de ces écritures de soi consiste aussi à intéresser le lecteur au fait que ce passé ne compte pas en tant que tel mais qu'il devient une connaissance par rapport à un présent qui l'englobe et l'illumine rétrospectivement. Dans le journal intime reconstitué, en l'occurrence, ce présent correspond au moment de sortie de crise du Je-origine, sortie très progressive, au terme d'un long processus de dévoilement de la vérité de l'être<sup>61</sup>. L'expérience passée doit être comprise finalement comme une expérience donnée dont les conséquences restent actuelles.

## **6.2. Suivre pas à pas l'évolution d'une écriture**

L'écriture de soi suppose donc ici une distance de soi à soi – et non pas une position narcissique – qui est justifiée par une difficulté provisoire (équivalent du nœud déclencheur du récit dans le roman ou la nouvelle) et qui permet au narrateur de se ressaisir d'une réalité complexe. Généralement, comme on l'a vu dans les œuvres citées, cette réalité passée est une matière fort riche mais qu'il faut réorganiser et déchiffrer à l'aide de l'écriture, qui est soudain épuisée en tant que mode de connaissance privilégié. Un événement, appartenant ou non à l'Histoire, a introduit une discontinuité dans la vie personnelle du narrateur ; l'écriture de soi va permettre de rétablir une continuité de la vie personnelle, notamment en rendant intelligibles certains signes, par exemple telles ou telles rencontres, telles ou telles conversations. L'écrivain va tenter de situer l'origine de cette rupture, qui a fait du présent un lieu généralement inhabitable en l'état, en éclairant de causes réelles ou supposées, intérieures ou extérieures, historiques ou sociales, et en montrant ses conséquences, intimes ou familiales, momentanées ou durables, ainsi que son évolution et ce que celles-ci engagent. Le passé n'intéresse le narrateur qu'en tant qu'il implique le présent comme son prolongement logique. En outre, il ne se donne à lui qu'au prix de nombreux et coûteux efforts dont l'écriture – située dans ce présent – porte constamment témoignage.

Le journal est donc proche d'un récit de lutte contre l'oubli, l'erreur, la tromperie de l'apparence ou encore la lassitude de l'effort de remémoration. Puisque le récit ainsi créé ne se contente pas de relater de l'extérieur un processus de transformation mais souligne sans cesse l'importance de l'acte d'écrire, ces œuvres se ressentent à la fois, comme nous l'annoncions en introduction,

---

61 Comme le souligne Sébastien Hubier dans *Littératures intimes*, Paris, A. Colin, 2002, ceci n'est pas vrai dans les vrais journaux dont l'inachèvement est un point caractéristique.

de certaines évolutions du roman contemporain, où l'écriture d'une aventure personnelle coïncide avec l'« aventure d'une écriture »<sup>62</sup> dont il serait intéressant de suivre les transformations, les attentes, les succès comme les difficultés et les échecs, en les détachant provisoirement des événements rapportés eux-mêmes. Les finalités ainsi que l'ambiguïté possible<sup>63</sup> de l'écriture de soi pourraient être interrogées collectivement.

### 6.3. Mieux comprendre les enjeux du questionnement identitaire

Comme on l'a vu, dans l'œuvre de fiction mimant l'écriture de soi, il y a une rencontre entre le récit et la question de l'identité. En effet, dans la littérature de jeunesse, le monde fictionnel permet de mettre en scène des êtres chez qui le questionnement existentiel a pris une intensité remarquable dans un contexte de changement et de remise en question de soi, de doute voire de soupçon sur l'identité. Dans cet esprit, la réflexion sur l'identité s'intensifie dans la mise en récit du donné biographique. Le récit, qu'il soit verbal ou iconique, semble être la forme la plus adéquate pour interroger l'identité de la personne dans la diversité de ses expériences<sup>64</sup>. Là où règne constamment l'incertitude sur la continuité et la consistance de soi, il devient essentiel pour le personnage en proie à la question de son identité d'ouvrir un dialogue intérieur entre l'expérience vécue, dans sa diversité et sa spécificité, et sa mise en récit. Le récit soutient ce dialogue ; il lui donne vie<sup>65</sup>. En outre, il permet de donner une suite logique à des épisodes de vie qui, sans lui, resteraient à l'état de bribes illisibles. Il donne sens et unifie sans gommer la complexité des séquences.

L'insistance sur les questions d'identité découle du choix inaugural de mettre en scène des personnages au sortir de l'enfance (ou un être pouvant passer pour un substitut de l'enfant), vivant pour cette raison un surcroît d'incertitude, voire d'inquiétude et d'angoisse. L'identité du personnage principal est à la fois mouvante et singulière tout en pouvant passer pour un reflet de tendances plus générales rencontrées dans la société tout entière. Cette identité ne se réduit pas à sa carte d'identité mais elle se dessine sur un fonds toujours mouvant d'événements, de faits, de personnes et d'idées dont est tissée l'expérience. L'œuvre se développe dans une tension entre le souci de montrer une personnalité cohérente, une continuité de l'expérience, et celui de souligner l'impact des ruptures qui affectent cette personnalité. Le personnage doit rester cohérent dans un contexte de flottement des repères existentiels. Sa singularité ne doit pas empêcher une certaine stabilité et permanence de la personne.

---

62 La formule est de Jean Ricardou dans *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1965.

63 Cf. la contribution dans ce numéro de Marie-Claude Penloup qui souligne le fait que les jeunes scripteurs de journaux intimes sont d'emblée confrontés à la complexité des postures énonciatives et intègrent très progressivement certaines normes du genre.

64 Paul Ricoeur a analysé les enjeux philosophiques de cette mise en récit du donné biographique notamment dans *Temps et récit* (Paris, Le Seuil, 1983) où il souligne que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle » (*Temps et récit*, vol. I, p. 105).

65 Pour d'autres développements sur ce point, cf. Claude Le Manchec, *L'expérience narrative*, Lyon, INRP, 2005.

C'est pourquoi l'écrivain procède à des reformulations successives de la personnalité de son héros tout en maintenant une lisibilité d'ensemble.

L'identité est vue comme quelque chose qui se construit, comme un processus et non comme un donné ou une substance. Le récit autobiographique propose au lecteur de réfléchir à la genèse du moi, mieux, de faire de cette genèse le sujet même de l'œuvre. L'écrivain insiste sur les aspects subjectifs du processus tout en l'inscrivant dans une dynamique. Temps et identité du personnage – ou, pourquoi pas, du jeune lecteur, scripteur potentiel d'un journal intime – sont liés puisque le dialogue entre passé et présent, dans le récit rétrospectif, est un des principaux points d'appui de la réflexion sur l'identité. La question de l'identité du personnage a besoin de cette mise en dialogue passé/présent pour se construire. Se développe une forme d'identité narrative très sensible à l'inscription du sujet dans le temps, à son épaisseur d'historicité. L'œuvre peut dès lors donner accès à différents aspects non seulement de l'identité personnelle du lecteur/scripteur lui-même mais aux dimensions temporelles de celle-ci. Ce dialogue entre passé et présent permet de discuter puis d'intérioriser quelques-unes des règles et normes de la vie sociale.

Dans le récit rétrospectif/introspectif de fiction, le temps devient un allié essentiel du narrateur puisque le récit lui-même devient une condition de l'existence temporelle et aide à penser l'identité à travers ses développements temporels. Le temps devient du temps humain dès lors qu'il est pris en charge par le récit. Le récit rétrospectif/introspectif permet de suivre le pouvoir de réalisation de la personne dans le temps. Le lecteur additionne constamment des éléments de savoir sur la personne. Il suit l'avènement de l'autre en soi, le nouveau à partir de l'ancien, le passage du même à l'autre, certaines transitions de l'être qui font que le héros est à la fois le même et un autre. Saisir l'insaisissable intimité de la personne, ce qui fait la saveur de l'expérience passée. D'où la dimension d'enquête, d'analyse très fine de l'être dans la succession temporelle pour savoir ce qui le « qualifie » au sens que donne à ce mot R. Musil.

#### **6.4. Adopter un autre type de héros**

Plusieurs œuvres citées montrent l'insertion de la personne et plus encore celle du temps personnel dans le temps historique et leur confrontation possible. L'Histoire est ainsi présentée comme le tissu d'une foule d'histoires, plus ou moins emblématiques et imbriquées. Le récit est alors récit de la façon dont le narrateur fut engagé dans l'événement et prit ou non du recul par rapport à lui en lui donnant sens et valeur. Lieux, événements, personnages sont donnés dans le récit comme autant de repères extérieurs au Je-origine, permettant, au prix parfois de coûteux efforts, d'assurer à la remémoration une certaine objectivité. La vie du narrateur, plus proche dès lors de la personne réelle que du héros romanesque immanent à la fiction, n'est lisible finalement qu'à partir de toutes ces déterminations. Comme dans *L'automne de Chiaki* présenté plus haut, c'est moins son action présente et concrète qui compte pour le lecteur que l'éclairage que le romancier peut en donner en mettant au jour ce qui l'attache à un certain passé. L'auteur montre alors comment son personnage a

participé au temps historique et rend plus lisible le passage d'une expérience personnelle à une expérience élargie, collective. Par là, le romancier tente de retrouver l'unité de la personne réelle, dispersée habituellement et peu lisible, et donne sa propre lecture du sujet à travers les événements, les circonstances qui le déterminent, au moins partiellement. À l'instar d'*Enfance* de N. Sarraute, il souligne la complexité de la personne due à l'interpénétration en elle de multiples dimensions temporelles et sociales. Le temps de la personne est lu à partir du temps historique, ce qui lui confère une intelligibilité nouvelle supplémentaire et une plus grande objectivité. On est bien encore une fois, non dans le seul ordre chronologique, mais dans l'ordre du sens qui permet de rendre des événements éloignés solidaires. Le passé est à la fois fort et plein, enrichi au fil de l'écriture de dimensions nouvelles.

### **6.5. Le passé, une valeur à discuter**

Œuvres littéraires, les journaux intimes et autobiographies présentées ici sont fondés sur de multiples tensions dues notamment au mode de détournement de l'écriture de soi qui est souvent, essentiellement, une écriture pour soi. Écrire en mettant en avant un Je et en faisant surgir son passé d'une gangue d'incertitude, c'est donner accès à la vie intérieure du personnage, parfois de façon discontinue comme dans les fictions qui enchâssent, comme on l'a vu, des extraits de journaux intimes. Mais c'est aussi passer d'une simple expérience du temps à une représentation du temps qui utilise des conventions sociales (le calendrier au premier chef), données par une culture et partagées par les lecteurs. Sans cesse donc, ces voix de l'intime croisent et se soutiennent de l'expérience des autres. Ce qui vient de moi ne peut exister qu'en tenant compte de ce qui vient des autres. Interprètes de signes, ces œuvres sont elles-mêmes des signes tendus à autrui pour qu'il les interprète et confronte sa propre expérience du passé à celle du narrateur. L'énonciateur appelle constamment la réponse de l'énonciataire. À l'arrière-plan de toutes les œuvres citées, comme d'ailleurs de la plupart des œuvres de fiction de la littérature de jeunesse, reste présente une communication avec l'autre, soit parce que celui-ci est inscrit directement dans l'œuvre sous la forme par exemple d'un destinataire (nulle mieux qu'Anne Frank n'a exprimé cet appel à l'autre avec son « Chère Kitty »), soit, mieux encore, parce qu'il est censé partager avec le narrateur une connivence qui lui permet de donner sens et valeur aux événements relatés. Le Je se soutient constamment de l'existence d'un Tu avec qui il communique sous la forme de références et d'expériences à partager<sup>66</sup>. Mais les œuvres de caractère rétrospectif/introspectif qui nous intéressent ici franchissent un pas supplémentaire en se donnant souvent non pas seulement comme une reconstruction mais aussi et surtout comme une révélation et une incantation d'un passé difficile, voire douloureux. Ce qui a été ne peut plus être autrement et l'irréversibilité du temps vécu n'est pas une donnée négociable. Restent cependant les conséquences actuelles et la force d'une expérience donnée dont

---

66 Cf. Walter Benjamin : « L'art de raconter des histoires est l'art d'échanger des expériences », in *Œuvres*, t. III, Gallimard, 2001, p. 124.

l'écrivain a tenté de déchiffrer l'empreinte. Reconnaissance d'un passé mais aussi des valeurs attachées à ce passé et partageables avec d'autres aujourd'hui, l'œuvre se présente alors comme un appel à la jeunesse d'aujourd'hui, une incitation au travail de la mémoire, pour qu'elle n'oublie pas certains aspects du passé et mieux encore se sente elle-même, comme le narrateur, impliquée par lui, et trouve, le cas échéant, dans sa propre expérience, des points de convergence, d'autres solidarités et continuités. Plusieurs des œuvres citées attendent donc diverses formes de répliques de la part du lecteur : au moyen de l'écrit tout d'abord, des récits de vie ou, plus modestement, l'expression et la mise en forme de souvenirs à la façon des « Je me souviens » de Georges Perec, ou encore des enquêtes et des mises en récit de témoignages ; au moyen de l'oral, la construction de jugements à la fois de goût et de valeur.

### **Conclusion**

Nous avons vu que, du côté des écrivains, le passé revêt une pluralité de sens et peut être remémoré, tandis que le futur oblige à l'attente et suggère la perplexité. La tâche qu'ils se donnent consiste à reconstruire tout ou partie du passé d'un personnage à partir de fragments qu'ils exhument et qu'ils mettent en valeur en cherchant un mode de présentation adéquat de l'expérience personnelle. Ils proposent donc non seulement une évocation du passé mais une reconstruction par le langage et dans le langage, permettant une méditation sur des expériences plus ou moins enfouies, plus ou moins lisibles.

Une littérature de jeunesse audacieuse, qui se pose en mode de création contestant de plus en plus nettement un point de vue unique, trop explicite, donné par l'adulte, mais où les jugements de valeur d'un adulte affluent et restent à interpréter, ne pouvait pas esquiver la question de l'écriture en Je, donnant la parole à un narrateur enfant ou adolescent. Le point de vue de l'adulte, s'il est moins saillant, n'a pas toutefois disparu. Il est devenu plus implicite en se métamorphosant dans la reconstruction forcément subjective du passé d'un enfant ou d'un adolescent fictifs mais vraisemblables. Toutefois, ces œuvres peuvent ouvrir en classe sur des connaissances objectives : donner en effet une réalité à l'être passé, considérer l'acceptation du temps qui passe comme condition de l'existence, se représenter l'existence comme un changement d'états, une succession de formes, exigent de trouver une forme englobante et suffisamment souple comme le journal intime et l'autobiographie.

Chacune de ces formes peut être laissée à l'appréciation de chacun et son intérêt peut être discuté en classe. Les liens que nous proposons d'établir entre ces œuvres ne résident donc pas seulement dans les objets mais aussi et surtout dans les modes de réception et dans les connexions que peut établir entre elles le lecteur. Leurs modes d'appropriation constituent en eux-mêmes un défi suffisamment stimulant, au plan de l'enseignement de la littérature, pour lancer la recherche dans leur direction. Il serait certes abusif de prétendre que le domaine ainsi concerné est homogène et appelle des modes d'appropriation

identiques. Mais nous pensons qu'à travers ces genres, d'autres approches de la littérature sont possibles, reposant justement sur d'autres modalités de jugement des œuvres. Ces modalités de jugement sont elles-mêmes en relation étroite avec les espaces imaginaires proposés.

### **Bibliographie**

- BAUDELLOT, C., CARTIER M. & DÉTREZ, C. (1999) : *Et pourtant ils lisent...*, Paris, Le Seuil.
- BENJAMIN, W. (2001) : *Œuvres III*, Paris, Gallimard.
- BISHOP, M.-F. & LABAS, P. (2004) : « Écrire, lire, parler d'autobiographies à l'école primaire », *Le français aujourd'hui*, n° 147, p. 67-78.
- CANVAT, K. (1993) : « Genres et enseignement de la littérature », *Recherches, AFEF*, n° 18, p. 5-22.
- ESCARPIT, D. & POULOU, B. (dir.) (1993) : *Le récit d'enfance*, Paris, Le Sorbier.
- HAMBURGER, K. (1986) : *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil.
- HUBIER, S. (2002) : *Littératures intimes*, Paris, A. Colin.
- KAUFMANN, J.-P. (2005) : *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette.
- LEJEUNE, P. (1986) : *Moi aussi*, Paris, Le Seuil.
- LE MANCHEC, C. (2005) : *L'expérience narrative*, Lyon, INRP.
- RICARDOU, J. (1965) : *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Gallimard.
- RICCEUR, P. (1983) : *Temps et récit*, Paris, Le Seuil.
- ROQUES, M.-H. (dir.) : *L'autobiographie en classe*, Paris/Toulouse, CRDP/Delagrave.
- TAUVERON, C. (dir.) : *La lecture et la culture littéraire au cycle des approfondissements*, actes de la Desco, MEN, Scérén/CRDP de Versailles, 2004.

### **Rappel et classement des œuvres citées**

#### **Albums**

##### *Niveau primaire*

- Le type, pages arrachées au journal intime de Philippe Barbeau*, Philippe Barbeau et Fabienne Cinquin, Atelier du poisson soluble.
- La fabuleuse découverte des îles du Dragon, avril-juin 1819, à bord de l'argonaute : journal de Lord Nathaniel Parker*, Kate Scareborough, Gründ.
- Escales, carnet de croquis*, Rascal et Louis Joos, L'école des loisirs.
- Nuit d'orage*, Michèle Lemieux, Le Seuil Jeunesse.
- Journal d'un chien*, Yukuo Murakami, Circonflexe.

*Le journal intime de Suzy Lapin queue de coton*, Tracy Dockay, éd. Pêche, pomme, poire.

*Le loup rouge*, Friedrich Karl Waechter, L'école des loisirs.

*Un pays loin d'ici*, Nigel Gray et Philippe Dupasquier, Gallimard.

*Otto, autobiographie d'un ours en peluche*, Tomi Ungerer, L'école des loisirs.

### **Romans**

#### *Niveau primaire*

*Mon je-me-parle*, Sandrine Pernusch, Casterman.

*Avec tout ce qu'on a fait pour toi*, Marie Brantôme, Le Seuil Jeunesse.

*J'écris, je t'écris*, Geva Caban, Gallimard Jeunesse.

*C'est la vie, Lili*, Valérie Dayre, L'école des loisirs.

*Le journal de Clara*, Brigitte Peskine, Hachette.

*La maison des petits bonheurs*, Colette Vivier, Casterman.

*Les secrets de Faith Green*, Jean-François Chabas, Casterman.

*Sarah la pas belle*, Patricia Mac Lahlan, Gallimard.

*Le journal de Caleb*, Patricia Mac Lahlan, Gallimard.

*Le chat de Tigali*, Didier Daeninckx, Syros.

*La plus grande lettre du monde*, Nicole Schneegans, Hachette.

#### *Niveau collègue*

« Brouillard de neige », in *À la vie, à la mort*, Paule du Bouchet, Gallimard Jeunesse.

*Le journal d'Adèle*, Paule du Bouchet, Gallimard Jeunesse.

*Le naufrage du Zanzibar*, Michael Morpurgo, Gallimard Jeunesse.

*Vers des terres inconnues*, Karen Hesse, Gallimard Jeunesse.

*Les cahiers de Baptistin Étienne*, Bertrand Solet, Hachette.

*Le royaume de Kensuké*, Michael Morpurgo, Gallimard Jeunesse.

*Coup de foudre*, Nicole Schneegans, Rageot.

*Je ne suis plus une enfant*, Hila Colman, L'école des loisirs.

*Écoute mon cœur*, Janine Teisson, Syros.

*Le goût de la mangue*, Catherine Missonnier, éd. Thierry Magnier.

*Moi, Richard, cirreur de chaussures*, Jackie French Koller, Hachette.

*Maman les p'tits bateaux*, Claire Mazard, Syros.

*Mon ami Frédéric*, Hans Peter Richter, Hachette.

#### *Niveau fin collègue/lycée*

*L'automne de Chiaki*, Kazumi Yumoto, Le Seuil Jeunesse.

*Mathieu pour toujours*, Sandrine Pernusch, Rageot.

*Meurs la faim*, Anne Colmerauer, Gallimard.

*Un été algérien*, Jean-Paul Nozière, Gallimard.

*Avec tout ce qu'on a fait pour toi*, Marie Brantôme, Le Seuil Jeunesse.

*Journal d'une sorcière*, Célia Rees, Le Seuil Jeunesse.

*Le cahier rouge*, Claire Mazard, Syros Jeunesse.

*Le petit soleil jaune*, Janine Teisson, Syros Jeunesse.

*L'enfant caché*, Berthe Burko-Falcman, Le Seuil Jeunesse.

*Sobibor*, Jean Molla, Gallimard.