

Université de Montréal

**La représentation de la guerre dans deux albums québécois
pour la jeunesse :**

***Nul poisson où aller et Tu me prends en photo* par Marie-Francine
Hébert**

par Élise Poirier

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise
en Littératures de langue française
option Recherche

Août 2017

©Élise Poirier, 2017

Résumé

La littérature jeunesse québécoise a bien évolué au cours des dernières années, plus particulièrement à partir des années 1970. Une nouvelle thématique a fait son entrée en littérature jeunesse depuis 1990 : la guerre, malgré le débat qui entoure le traitement de sujets délicats auprès des jeunes. Les auteurs (et illustrateurs) se sont appliqués à évoquer et à représenter, la guerre dans leurs œuvres d'une manière adaptée à leur public. Cette étude vise à comprendre comment la guerre est présentée aux jeunes enfants dans deux albums de Marie-Francine Hébert mettant en scène une fillette victime d'un conflit dont elle ne saisit pas les enjeux : *Nul poisson où aller* (2003) et *Tu me prends en photo* (2011). Après un rapide survol des enjeux soulevés par les sujets difficiles, comme la guerre, en littérature destinée à un jeune public, ce mémoire examine les mécanismes et les méthodes utilisés par Hébert et les illustrateurs afin de rendre la réalité de la guerre compréhensible et non traumatisante pour les jeunes lecteurs. Les deux ouvrages ont en commun l'usage de non-dits et d'implicites, ainsi qu'une narration très imagée, qui évite de parler directement de la violence. Mais ils se distinguent par une orientation différente donnée au témoignage et donnent lieu à des récits qui se complètent en parlant différemment d'un même objet.

Mots-clés : Littérature jeunesse, album, guerre, Marie-Francine Hébert, *Nul poisson où aller*, *Tu me prends en photo*.

Abstract

Québec's youth literature has evolved well over the past few years, especially from the 1970s onwards. A new theme has emerged in youth literature since 1990: war, despite the debate surrounding the treatment of sensitive subjects among young people. The authors (and illustrators) have endeavored to evoke and represent the war in their works in a way adapted to their public. This study aims to understand how warfare is presented to young children in two albums, by Marie-Francine Hébert, featuring a young girl who is the victim of a conflict of which she does not understand the stakes: *Nul poisson où aller* (2003) and *Tu me prends en photo* (2011). After a brief overview of the issues raised by difficult subjects, such as war, in literature for a young audience, this paper examines the mechanisms and methods used by Hébert and the illustrators in order to make the reality of war understandable and non-traumatic for young readers. The two works have in common the use of unspoken and implicit, as well as a very visual narrative, which avoids talking directly about violence. But they are distinguished by a different orientation given to the testimony and give rise to narratives that complement each other by speaking differently of the same object.

Keywords : youth literature, children literature, war, *Nul poisson où aller*, *Tu me prends en photo*, Marie-Francine Hébert.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures	iv
Remerciements.....	vii
1. Introduction.....	1
2. LA LITTÉRATURE JEUNESSE ET LA GUERRE.....	6
2.1 Profil d'une production.....	6
2.2 Une diversité de rôles.....	9
3. <i>NUL POISSON OÙ ALLER</i>	16
3.1 Introduction.....	16
3.2 Les grands enjeux thématiques	17
3.3 La perspective de l'enfant.....	31
3.4 Les illustrations.....	39
3.5 Regard d'ensemble.....	54
4. <i>TU ME PRENDS EN PHOTO</i>	56
4.1 Introduction.....	56
4.2 Les dommages collatéraux de la guerre.....	56
4.3 Les choix narratifs de l'ouvrage	65
4.4 Le témoignage.....	67
4.5 La répétition	70
4.6 Les illustrations.....	71
4.6 Regard d'ensemble.....	82
5. Conclusion	84
Bibliographie.....	i

Liste des figures

Figure 1 : <i>Nul poisson où aller</i> , p. 2.	33
Figure 2 : <i>Nul poisson où aller</i> , p. 7.	41
Figure 3 : <i>Nul poisson où aller</i> , p. 8.	43
Figure 4 : <i>Nul poisson où aller</i> , p. 19.	44
Figure 5 : <i>Nul poisson où aller</i> , p. 10.	45
Figure 6 : <i>Nul poisson où aller</i> , p. 3.	46
Figure 7 : <i>Nul poisson où aller</i> , page couverture.	47
Figure 8 : <i>Nul poisson où aller</i> , p. 16.	49
Figure 9 : <i>Nul poisson où aller</i> , p. 9.	50
Figure 10 : <i>Nul poisson où aller</i> , p. 2.	51
Figure 11 : <i>Nul poisson où aller</i> , p. 23.	52
Figure 12 : <i>Nul poisson où aller</i> , p. 11.	53
Figure 13 : Les souches dans <i>Tu me prends en photo</i> , p. 2.	72
Figure 14 : <i>Tu me prends en photo</i> , pages de garde du début.	73
Figure 15 : <i>Tu me prends en photo</i> , pages de garde de la fin.	74
Figure 16 : <i>Tu me prends en photo</i> , page titre.	75
Figure 17 : <i>Tu me prends en photo</i> , p. 11.	79
Figure 18 : <i>Tu me prends en photo</i> , p. 9.	81

Il est absurde de se donner des règles
absolues sur ce qu'il faut lire et ce qu'il ne faut pas
lire. Plus de la moitié de la culture moderne repose
sur ce qu'il ne faut pas lire.

Aphorismes, Oscar Wilde.

Toutes les grandes personnes ont d'abord été
des enfants. (Mais peu d'entre elles s'en
souviennent.) *Le Petit Prince*, Saint-Exupéry.

*Je dédie ce mémoire à ma mère pour son amour
indéfectible et son soutien malgré les tempêtes et les
obstacles que nous avons rencontrés sur notre chemin.*

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier grandement mon directeur Jean-Philippe Beaulieu, sans qui je n'y serais pas arrivé. Son extraordinaire patience et son aide plus que précieuse m'ont permis de voir la lumière au bout du tunnel et de compléter ce mémoire.

Merci également à Alexandre Bergeron pour son soutien technique et ses conseils toujours judicieux.

Finalement, je tiens à remercier ma famille pour leur support et leurs encouragements.

1. Introduction

La littérature jeunesse est, dans le monde francophone, apparue récemment. En effet, même si nous pouvons retracer quelques exemples plus anciens, tel que *Les Aventures de Télémaque* par Fénelon en 1699, la littérature jeunesse, telle que nous l'entendons aujourd'hui, s'est surtout développée au XIX^e siècle. C'est Louis Hachette qui, propriétaire des éditions Hachette, spécialisée dans les manuels scolaires, créa en 1856, pour la première fois dans l'histoire de la littérature, une collection spécialement dédiée aux enfants : *La bibliothèque Rose*. Cette collection, qui existe encore aujourd'hui, a permis de rendre populaires un grand nombre d'œuvres littéraires qui sont devenus des classiques tels que *Les malheurs de Sophie* (1858) et *Un bon petit diable* (1865) de la comtesse de Ségur.

En 1931, un livre révolutionne la façon de voir et de concevoir la production destinée à la jeunesse. Alors que, jusqu'à ce moment, les ouvrages pour enfants ressemblaient matériellement beaucoup aux livres pour adultes, avec quelques illustrations, incrustées dans le texte comme des vignettes, un éléphant tout de vert vêtu a contribué à transformer le format même de ce type de livre. En effet, dans l'*Histoire de Babar, le petit éléphant*, signé par Cécile de Brunhoff, les illustrations aux couleurs vives de Jean de Brunhoff occupent une place primordiale dans l'histoire, s'étalant même sur deux pages complètes. L'album moderne, au sens de livre destiné aux enfants au début de leur parcours scolaire, et où l'illustration occupe une place au moins aussi importante que le texte¹, dérive de cette œuvre, qui a connu

¹ Françoise Lepage, « L'image dans l'album pour enfants : une enquête sur une libération », dans *La littérature pour la jeunesse 1970-2000*, Françoise Lepage (dir.), Montréal, Fides, 2003, p. 21-44.

un succès international et phénoménal. Dans l'album, la prédominance de l'image fait en sorte que l'histoire est « présentée comme une suite de scènes illustrées »², où s'établit un rapport texte-image plutôt étroit. En tant que forme (à distinguer d'un genre, qu'il n'est pas)³, l'album est régi par un principe de simplicité et d'efficacité, puisqu'il s'agit d'en dire le plus possible avec un texte limité⁴.

Avec le développement des aménagements psychopédagogiques qui sont associés à la littérature jeunesse depuis la Seconde Guerre mondiale, l'album a été considéré comme un lieu de sensibilisation, chez les enfants, à des questions ou des sujets d'actualité. Les enseignants et les bibliothécaires ont d'ailleurs contribué à favoriser le développement et la diffusion d'une production « albumique » qui aborde des sujets dits « difficiles » : divorce, racisme, maladie, mort⁵. Au Québec, depuis la fin des années 70, la production de livres jeunesse a connu un essor considérable avec un souci pédagogique particulièrement affirmé, notamment dans le secteur de l'album, qui a cependant connu des hauts et des bas du point de vue éditorial

² Noëlle Sorin et Sophie Michaud, « L'édition albumique en littérature pour la jeunesse : Le Raton Laveur et Les 400 coups », *Lurelu*, vol. 27, n° 2, 2004, p. 94.

³ Francis Grossmann, « Que devient la littérature enfantine lorsqu'on la lit aux enfants d'école maternelle ? », *Repères*, n° 13, 1996, p. 88.

⁴ Soizik Jouin et Marie-Christine Gaudet, « Des albums simples pour des sujets difficiles », *PubliJe, revue de critique littéraire*, en ligne, mis à jour le 06/07/2015, URL : <http://publije.univ-lemans.fr/publije/index.php?id=266> (page consultée le 23 août 2017).

⁵ *Ibid.* Voir aussi les albums identifiés par Françoise Armand et Catherine Gosselin-Lavoie, *Bibliographie de littérature jeunesse : « diversité linguistique et culturelle, processus migratoire, contacts, différences et racisme »*, centre Elodil, Université de Montréal, 2015,

URL : <http://www.elodil.umontreal.ca/fileadmin/documents/Litterature-Jeunesse/Bibliographies/bibliographie-diversite-septembre-2015.pdf>

notamment en raison de la concurrence avec les mini-romans pour lecteurs débutants⁶. Des maisons d'édition comme Dominique et compagnie ont cependant donné un nouvel essor au domaine de l'album, en établissant, dans leur politique éditoriale, l'importance de traiter des sujets délicats. Si des questions comme l'homosexualité d'un parent (Latifa Alaoui, *Marius*, ill. de Stéphane Poulin, *Les 400 coups*, 2001) ou la mort d'un membre de la famille (François Gravel, *David et le salon funéraire*, ill. de Pierre Pratt, Dominique et compagnie, 2005) ont été traitées, les sujets liés à la violence, en particulier la guerre, sont plus difficiles à manier. La guerre étant une réalité distante pour la population québécoise et, de ce fait, sans résonance particulière dans l'expérience de la majeure partie des jeunes, il est compréhensible qu'on en trouve peu d'exemples dans la catégorie des premières lectures pour l'enfance, d'autant que ces parutions sont parfois des reprises d'ouvrages européens ; pensons à *Rose blanche* de Christophe Gallaz, récit relatant la découverte des camps de concentration par une petite Allemande qui a paru en 1990 chez Gallimard jeunesse avant d'être publié en 2010 aux éditions Les 400 coups. Le traitement de la guerre est parfois oblique et fantaisiste, comme dans *Koletaille*, de Sylvie Pinsonneault⁷, dont le personnage principal est un char d'assaut. Rares sont les mises en scènes explicites de la guerre dans la littérature jeunesse québécoise.

Connue pour sa propension à traiter des sujets difficiles dans ses ouvrages destinés aux jeunes⁸ et ce, dès la parution en 1987, de *Venir au monde*, un album portant sur la

⁶ Noëlle Sorin, « Traces postmodernes dans les mini-romans et premiers romans », dans *La littérature pour la jeunesse 1970-2000*, Françoise Lepage (dir.), Montréal, Fides, 2003, p. 45-47.

⁷ Sylvie Pinsonneault, *Koletaille*, ill. de Lino, Montréal, Les 400 coups, 2002.

⁸ Elle l'affirme d'ailleurs elle-même dans « Questionnaire d'auteur : Marie-Francine Hébert », *Le délivré*, 5 avril 2010, en ligne, URL : <https://www.librairiemonet.com/blogue/2010/litterature-jeunesse/questionnaire-dauteur-marie-francine-hebert/> (page consultée le 23 août 2017).

reproduction humaine, Marie-Francine Hébert a abordé la guerre de front dans deux albums : *Nul poisson où aller*, en 2003 et *Tu me prends en photo*, en 2011⁹. La carrière de cette écrivaine a été marquée par diverses marques de reconnaissance : le prix du Gouverneur général du Canada en 1987 pour *Venir au monde*, et le prix littéraire Alvine-Bélisle l'année suivante. *Nul poisson où aller* lui a permis de remporter, en 2004, le prix du Gouverneur général, le prix Alvine-Bélisle et le prix Marcel-Couture. Pour sa part, *Tu me prends en photo* a été en lice pour le prix TD de littérature canadienne pour l'enfance et la jeunesse en 2013. Avec des éclairages différents, mais en privilégiant tous deux la perspective de l'enfant, ces albums présentent de manière directe, mais avec une pudeur poétique notée par divers lecteurs¹⁰, les conséquences de la guerre pour deux fillettes, qui se retrouvent prises dans la tourmente de conflits armés.

Dans le but de contribuer à une réflexion plus globale sur la représentation de la guerre en littérature pour enfants, surtout en ce qui concerne l'album, il nous semble intéressant de se pencher sur ces deux livres d'Hébert pour comprendre quels sont les procédés employés par l'auteure et ses deux illustrateurs afin de raconter la guerre aux jeunes avec justesse, dans des termes qu'ils comprennent, sans toutefois les exposer à une brutalité ou une violence trop grande. Comme nous le verrons dans le premier chapitre, consacré aux enjeux de la guerre en littérature jeunesse, les créateurs d'albums, face à un tel sujet, ont une marge de manœuvre plutôt limitée et doivent souvent avoir recours au mode allusif pour ne pas traiter trop

⁹ Marie-Francine Hébert, *Nul poisson où aller*, ill. de Janice Nadeau, Montréal, Les 400 coups, 2003, 48 p. ; *Tu me prends en photo*, ill. de Jean-Luc Trudel, Montréal, Les 400 coups, 2011, 28 p.

¹⁰ Voir notamment « *Nul poisson où aller* », *Sophielit*, 25 juillet 2013, en ligne, URL : <https://sophielit.ca/critique.php?id=732> (page consultée le 24 août 2017).

directement des réalités susceptibles de marquer négativement les enfants. L'image joue un grand rôle dans cette façon de faire : c'est pourquoi, dans les chapitres deux et trois, consacrés respectivement à *Nul poisson où aller* et *Tu me prends en photo*, après avoir examiné ce dont le texte est porteur en ce qui a trait à la représentation de la guerre, nous nous pencherons sur le dialogue que celui-ci établit avec les illustrations. Nous verrons que, d'un ouvrage à l'autre, la perspective de l'enfant s'est transformée : si *Nul poisson où aller* souligne l'incompréhension et la naïveté de la fillette face aux troubles civils qui prennent naissance, dans *Tu me prends en photo*, une autre fillette pose un regard tranchant et quelque peu cynique sur une situation déjà en place depuis un certain temps et qui a fait d'elle une victime ayant dû renoncer à l'enfance pour assurer sa survie. Les albums déclinent donc les mêmes enjeux en fonction d'une temporalité et d'un positionnement différents : le premier ouvrage nous met en contact avec l'expérience de la guerre lorsque celle-ci éclate et commence à bouleverser l'existence de la protagoniste, Zolfe, tandis que le second album, qui ne nous montre pas le conflit directement, insiste plutôt sur les conséquences de celui-ci sur cette fillette qui a tout perdu, même son nom... La notion de témoignage, centrale dans les deux livres qui nous livrent l'expérience d'un enfant-narrateur, l'est cependant davantage dans le second cas, par le truchement d'un photographe étranger qui représente un regard extérieur auquel la fillette résiste, mais qui, ce faisant, suscite le récit, sous la forme d'un dialogue virtuel se déroulant dans l'esprit de l'enfant.

2. LA LITTÉRATURE JEUNESSE ET LA GUERRE

Il semble ici important de rappeler, avant d'aborder l'analyse des deux albums à l'étude, quels sont les enjeux et les modalités de la littérature (de) jeunesse, surtout en ce qui a trait à la façon dont on aborde certains sujets, comme la guerre, selon la catégorie d'âge visée. En effet, la littérature destinée à l'enfance et à la jeunesse ne forme pas un ensemble unifié : ces livres diffèrent selon leur public cible (dont l'âge peut aller de 0 à 18 ans), qui détermine en partie leur format (il y a des livres jouets texturés, des albums sans mots et des romans de plusieurs centaines de pages sans image) et leurs propos (certains livres seront très sérieux et éducatifs, tandis que d'autres se situent plutôt du côté de la fantaisie ou de l'humour).

2.1 Profil d'une production

2.1.1 Une littérature *pour* la jeunesse

Le principal trait de la littérature de jeunesse est d'être effectivement « destinée » aux jeunes ; les auteurs écrivent chaque mot avec ce public spécifique en tête et les éditeurs conçoivent le livre en fonction du jeune lecteur. Tous les processus créatifs et économiques (c'est-à-dire en rapport avec la marchandisation) de cette production sont donc liés au fait qu'elle sera consommée par des enfants ou des adolescents. Elaine Turgeon parle à ce sujet de littérature « intentionnelle » (produite à l'intention des jeunes), ce qui impose (aux auteurs et éditeurs) une série de contraintes découlant de ce qu'on juge compréhensible et acceptable par des jeunes, tant dans le choix du sujet que dans l'écriture¹¹.

¹¹ Elaine Turgeon, *Développement et mise à l'essai d'un outil pour analyser des albums jeunesse afin d'élaborer un répertoire d'œuvres québécoises propices au travail interprétatif*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2013, p. 8.

Nous pouvons ici percevoir le paradoxe de la littérature jeunesse. Les éditeurs, les auteurs, les illustrateurs, les enseignants et les parents sont tous des adultes qui choisissent pour les enfants ce qu'ils devraient lire ; absents de la création et de la production de cette littérature, les jeunes se trouvent à la fois au cœur et en marge de cette dernière. La perception que l'on a des aptitudes et des besoins des jeunes s'est modifiée au fil du temps. Si les premiers ouvrages destinés aux enfants étaient simplement des adaptations de livres pour adultes, puis des œuvres très moralisatrices, il n'en va pas de même depuis la deuxième moitié du XX^e siècle : « [...] la perspective est maintenant fondée sur des considérations psychologiques – respect de l'enfance – et bien plus encore esthétique : il s'agit d'être créateur même lorsqu'on s'adresse à l'enfance »¹². Mais Myriam Tsimbidy nous rappelle qu'une bonne partie de cette production est formatée en fonction de critères éditoriaux qui visent la vente, selon des formules préétablies et jugées conformes aux attentes et dispositions du public visé¹³.

2.1.2 Importance des catégories d'âge

L'âge du public visé est forcément déterminant pour établir les stratégies – d'écriture comme de marketing – susceptibles de faire mouche auprès du lectorat. L'âge influence les genres et les formats employés : il y a des livres jouets pour les tout-petits qui sont tout en textures et qui ne contiennent que peu de texte au profit des images, tandis que les adolescents se voient offrir des romans de plusieurs centaines de pages sans aucune image.

Mais ces catégories ne sont pas étanches : même si les maisons d'édition suggèrent parfois, sur la couverture de l'ouvrage, l'âge requis pour la lecture, dans la réalité, les enfants ne sont pas toujours soumis à cette classification ; par exemple, en raison de leur caractère artistique, de

¹² Christian Chelebourg et François Marcoin, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 10.

¹³ Myriam Tsimbidy, *Enseigner la littérature de jeunesse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 9.

nombreux albums peuvent être lus et appréciés par des adolescents. Par ailleurs, enfants comme adultes apprécient le *Petit Prince* de Saint-Exupéry, tout comme la série *Harry Potter* de J.K. Rowling a su charmer les enfants et leurs parents. Au Québec, les éditions de La Courte Échelle ont établi, en 1996, la collection 16/96 ans, visant à abolir les distinctions d'âge, mais l'arrêt de cette collection en 2005 laisse croire que les impératifs de la segmentation du marché l'ont emporté.

2.1.3 Une littérature en quête de légitimité

Si, en 2016, elle occupe 13,5 % du marché total de l'édition en France¹⁴, la littérature jeunesse est encore en quête de légitimité et fait l'objet de vives discussions¹⁵. Les principaux acteurs du milieu de la littérature jeunesse (auteurs, illustrateurs, éditeurs) cherchent à produire des œuvres de qualité qui composent avec la contrainte des catégories d'âge et de la forme de censure que celles-ci imposent¹⁶. Au Québec, la littérature jeunesse est devenu au fil des années un objet d'étude significatif, particulièrement du côté des sciences de l'éducation qui se penchent sur la valeur pédagogique de ces textes¹⁷, plus que sur leur valeur littéraire. Or, il faut bien

¹⁴ Le secteur « littérature » occupe quant à lui 21, 7 % : *L'édition en perspective. Rapport d'activité du syndicat national de l'édition 2016-2017*, en ligne, URL : [//www.sne.fr/wp-content/uploads/2017/06/Edition-en-perspective-2017-Rapport-d-activite_SNE.pdf](http://www.sne.fr/wp-content/uploads/2017/06/Edition-en-perspective-2017-Rapport-d-activite_SNE.pdf) (page consulté le 24 août 2017).

¹⁵ Fanny Barnabé, « Les polémiques autour de la littérature jeunesse, ou la quête sans cesse rejouée de la légitimité », *COnTEXTES*, n° 20, 2012, en ligne, URL : <http://contextes.revues.org/5020> (page consultée le 23 août 2017).

¹⁶ Christian Chelebourg et François Marcoin, *La littérature de jeunesse, op. cit.*, 2007, p. 7.

¹⁷ Françoise Lepage, « Présentation », dans *La littérature pour la jeunesse 1970-2000*, Françoise Lepage (dir.), Montréal, Fides, 2003, p.7.

reconnaitre que les déterminismes commerciaux (mais aussi pédagogiques) pèsent parfois lourds et peuvent nuire à la portée esthétique de cette production¹⁸.

2.2 Une diversité de rôles

La littérature jeunesse se trouve ainsi au carrefour de diverses finalités – commerciales, mais surtout éducatives et récréatives – qui déterminent comment les textes se configurent en fonction du public.

La dimension éducative est sans doute l'une des premières choses à laquelle nous pensons lorsque l'on parle de littérature jeunesse. L'éducation est en effet très présente dans cette littérature, ne serait-ce que si l'on considère le rôle que jouent ces textes dans l'apprentissage de la lecture et de langue¹⁹. Il suffit de penser aux romans qui, à travers les aventures rocambolesques que connaissent par les personnages principaux, instruisent les jeunes sur la géographie, la science ou différentes cultures. On n'a qu'à penser à la célèbre série des *Bob Morane*, d'Henri Vernes, que l'on fait relever du roman d'aventures géographiques²⁰.

Au courant du XX^e siècle, sous l'effet des avancées de la psychologie de l'enfant, la dimension pédagogique des textes pour jeunes s'est éloignée des visées moralisatrices²¹ pour adopter une perspective qui définit l'intérêt des textes selon leur correspondance avec les

¹⁸ Bertrand Ferrier, *Tout n'est pas littérature ! La littérature à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Coll. Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.256-257.

¹⁹ Judith Gasser, « Enhancing Written Language Development: Is It Possible? » Paper presented at the Annual Meeting of the National Reading and Language Arts Educators' Conference, 1984, p. 6-8, en ligne, URL: <https://eric.ed.gov/?id=ED263562> (page consultée le 20 juin 2017).

²⁰ Matthieu Letourneux, « Panique dans le ciel intertextuel. Bob Morane et les avatars du roman d'aventures géographiques au temps de la décolonisation », *Strenæ*, n° 3, 2012, en ligne, URL : <http://strenae.revues.org/537> (page consultée le 23 août 2017).

²¹ Christian Chelebourg et François Marcoin, *La littérature de jeunesse*, *op. cit.*, p. 67-69.

dispositions « développementales » des lecteurs. On considère ainsi qu'un bon livre jeunesse est qui peut lui apprendre des choses, par exemple, sur la mythologie ou l'histoire ancienne²², tout en sachant lui parler avec une écriture qu'il comprend et qui l'engage à poursuivre la lecture. En effet, la dimension récréative ne doit pas être mise au second rang, puisque comme le rappellent Chelenourg et Marcoin : « nul livre n'est plus menacé qu'un livre d'enfant d'être à chaque instant refermé d'un geste rageur et définitif. Les jeunes lecteurs sont sans pitié pour qui ne les captive pas – fût-il célèbre »²³.

Ce n'est pas un mystère, les fonctions récréative et éducative marchent souvent main dans la main en littérature jeunesse. Jules Verne lui-même disait à ce propos : « l'instruction qui amuse, l'amusement qui instruit »²⁴. Mais comment ces deux dimensions dialoguent-elles lorsque le récit jeunesse traite d'une question délicate, comme la guerre, qui n'a rien de joyeux et qui, dans le cas du Québec, correspond à une réalité lointaine ? Le livre semble alors surtout viser à sensibiliser l'enfant à une expérience qui risque peu d'être la sienne, de manière à étendre sa compréhension du monde. Ce type de récit contribue ainsi à développer l'attention portée à l'expérience d'autrui et à faire émerger une conscience sociale²⁵.

2.3 La guerre en littérature jeunesse

La guerre est un sujet qui n'est pas du tout abordé de façon anodine en littérature ; Élisabeth Nardout-Lafarge, qui a étudié la présence de la guerre dans les textes littéraires du point de vue de la mémoire, affirme qu'« à divers degrés, de manière plus ou moins perceptible, il y a

²² *Ibid*, p. 74-75.

²³ Christian Chelebourg et François Marcoin, *La littérature de jeunesse*, *op. cit.* p.117.

²⁴ Jules Verne « Avertissement de l'éditeur », dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Hetzel, Paris, 1866, p. 1-2.

²⁵ Elaine Turgeon, *Développement et mise à l'essai d'un outil*, *op. cit.*, p. 12-13.

toujours de la guerre au fondement des identités dans lesquelles, tant bien que mal, nous nous reconnaissons²⁶ ». La guerre est donc intrinsèquement liée à ce que nous sommes et lorsqu'elle est abordée dans la littérature, elle peut révéler des informations pertinentes sur la société dont elle est issue. Il en va de même en littérature jeunesse, qui cherche à transmettre aux générations futures certaines façons de percevoir la guerre, la « nôtre » comme celle des autres. Mais réaliser cela ne relève pas de l'évidence : particulièrement délicat en raison de la part de violence qui s'y trouve forcément impliquée, ce sujet est soumis à des filtres ou à une censure afin de le rendre acceptable pour un jeune public. Comme le dit Yan Hamel, dans son étude sur la guerre dans la littérature jeunesse québécoise, « cette façon particulière de thématiser un sujet en l'adaptant aux besoins et aux capacités que les adultes prêtent à leurs jeunes destinataires postulés est éminemment significative sur le plan sociodiscursif de l'acceptabilité doxique²⁷ ». L'influence que la littérature jeunesse peut exercer sur son lectorat est à l'origine du maniement prudent de tels sujets : « La vigilance dont elle fait l'objet est en fait à la mesure de l'influence qu'on lui prête sur les jeunes esprits : nulle part les idées subversives de tous bords n'apparaissent à leur détracteurs aussi pernicieuses que lorsqu'elles sont adressées à la jeunesse »²⁸.

Les impératifs moraux qui sont ceux de l'auteur, de l'éditeur et de l'institution scolaire colorent donc le traitement de sujets dérangeants²⁹. Il s'agit de ménager la sensibilité des lecteurs et de représenter la situation délicate d'une manière jugée conforme à la *doxa*. La guerre, « par la

²⁶ Elisabeth Nardout-Lafarge, « Présentation », dossier « Guerres, textes, mémoire », *Études françaises*, vol. XXXIV, n° 1, printemps 1998, p. 3.

²⁷ Yan Hamel, « La guerre pour la jeunesse », dossier « La guerre dans la littérature québécoise », *Voix et Images*, vol. 37, n° 2, hiver 2012, p. 85.

²⁸ Christian Chelebourg et Francis Marcoin, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 73.

²⁹ Danielle Thaler, « Littérature de jeunesse : un concept problématique », *Canadian Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, n° 83, automne 1996, p. 26-38.

violence extrême qu'elle implique et par les blessures physiques, morales et affectives qu'elle provoque » constitue « l'un des thèmes les plus susceptibles d'attiser la vigilance de ceux qui créent et qui diffusent une littérature spécifiquement destinée à un jeune public »³⁰.

En France, le corpus littéraire jeunesse sur la guerre porte en grande partie sur la Deuxième Guerre mondiale ; il s'agit surtout d'autobiographies et de romans pour adolescents³¹. Les récits sur la Shoah en particulier sont également de plus en plus nombreux³². Ils sont par ailleurs devenus plus explicites :

[...] au début des années 1980, l'extermination était suggérée dans le texte mais totalement absente des images, les années 2000 avaient complètement redistribué la donne : non seulement les déportés sont dessinés dans leur maigreur, mais les violences qui leur sont faites, leurs conditions de survie et de mort aussi³³.

Les livres relatifs à la guerre d'Algérie font également une timide apparition en littérature jeunesse française ces dernières années ; ils racontent pour la plupart des histoires d'immigrés algériens arrivés en France pendant ou après la guerre³⁴.

L'un des problèmes soulevés par le fait de raconter la guerre en littérature est la tension qui s'établit entre la réalité historique et la fiction. Faut-il rester fidèle au cadre référentiel d'une guerre donnée, inventer un conflit de toutes pièces, ou encore naviguer entre les deux ? Selon

³⁰ Yan Hamel, « La guerre pour la jeunesse », *loc. cit.*, p. 85.

³¹ 115 des 130 titres du catalogue « guerre/jeunesse » des bibliothèques de la Ville de Paris concernent le conflit de 1939-45.

³² Agnès Cambier, « Enjeux mémoriaux et littéraires des fictions pour la jeunesse autour de la Shoah », *Repères*, vol. 48, 2013, p. 51-68.

³³ Eléonore Hamaide-Jager, « La représentation des enfants juifs dans la littérature jeunesse », dans *Les enfants de la Shoah*, Jacques Fijalkow (dir.), Paris, Max Chaleil-Éditions de Paris, 2006, p. 147-160 et « La Shoah, un sujet galvaudé ? », *Parole*, n° 1, 2010, p. 4-7.

³⁴ Eléonore Hamaide-Jager, « “Cachez ce sang que je ne saurais voir” ». Les images de la guerre d'Algérie dans les albums et les documentaires pour la jeunesse », *Strenæ*, n° 3, 2012, en ligne, URL : <https://strenae.revues.org/637> (page consultée le 15 mars 2016).

Marie Fradette, la question se pose d'autant plus en littérature jeunesse que certains actes documentés sont trop horribles pour être relatés aux enfants. Anne Guibert-Lassalle constate, dans l'une des rares études sur les livres pour enfants et la guerre, que, dans la plupart de ces livres, il faut filtrer la matière narrative : « Bien souvent, le drame reste indicible et l'écriture traumatique met en place un système d'écran ou suppose l'intervention d'un médiateur »³⁵. Plus le lectorat est jeune, plus ce filtre est important, par l'exercice de la suggestion ou de l'allusion, afin de parvenir à dire la souffrance sans désespérer le jeune lecteur³⁶. Dans la production française récente, au devoir de mémoire associé aux grands conflits du passé (le génocide arménien avec *Dans les yeux d'Anouch* (2015) de Roland Godel ou le nazisme dans *Papa, pourquoi t'as voté pour Hitler ?* (2016) de Didier Daeninckx) se sont ajoutés les faits d'actualité, comme le terrorisme (*Je suis CharLiberté !* [2016] d'Arthur Ténor)³⁷. La plupart de ces titres visent un lectorat âgé de plus de neuf ans, le plus souvent entre 12 et 15 ans, selon les recommandations des éditeurs (ce qui donne une marge de manœuvre plus grande dans le traitement de la guerre que ce qu'autorisent les albums).

On peut affirmer la même chose au sujet de la production québécoise à thématique guerrière qui s'est développée depuis les années 1990³⁸, même si elle reste, toutes proportions gardées, beaucoup moins importante que dans la francophonie européenne. La majeure partie des titres que recense Yann Hamel, dans la seule étude consacrée à cette production, sont destinés, comme *Le chemin de Chlifa* (1992) de Michèle Marineau, à un lecteur adolescent. Pour une

³⁵ Anne Guibert-Lassalle, « Livres pour enfants et traumatismes de guerre », *Revue Baobab*, n° 4, 2009, URL : <https://www.revuebaobab.org/images/pdf/baobab004/baobab-004-3.pdf> (page consulté le 23 août 2017).

³⁶ Claude Hubert-Ganiayre, « L'enfant et la guerre dans la littérature de jeunesse : exorciser les peurs », *Textes et documents pour la classe*, n° 764, 1998, p. 3-37.

³⁷ Voir Marie Fradette, « La guerre dans la littérature jeunesse », *Le Devoir*, 14 janvier 2017.

³⁸ Yan Hamel, « La guerre pour la jeunesse », *loc. cit.*, p. 84.

grande majorité de ces livres, la guerre est abordée comme une réalité absurde et impénétrable, mais surtout lointaine, en ce sens où les combats ont lieu loin à distance du Québec :

Quelle qu'elle soit, la guerre est racontée et représentée d'une manière qui la rend fondamentalement incompréhensible pour la jeunesse québécoise. [...] Les œuvres pour la jeunesse québécoise à thématique guerrière présentent systématiquement et exclusivement des conflits qui se situent soit au loin entre des groupes étrangers, soit en des époques révolues³⁹.

On comprend pourquoi, dans les titres récents, ce sont plus les réfugiés que les conflits eux-mêmes qui intéressent les auteurs québécois. Pensons à *L'enfant qui n'avait jamais vu une fleur* (Montréal, Éditions de la Bagnole, 2017) d'Anne-Marie Gratton ou *Y'a pas de place chez nous* (Québec Amérique, 2016) d'Andrée Poulin. Si les motifs d'une guerre semblent distants, le sort des réfugiés qu'elle crée devient un enjeu concernant la communauté internationale.

Quant à eux, les deux ouvrages de Marie-Francine Hébert, *Nul poisson où aller* et *Tu me prends en photo*, ne fournissent guère d'indices spatiotemporels précis nous permettant de situer les récits face à une guerre précise ; on n'y trouve aucune mention quant à la source du conflit dont les personnages subissent les conséquences. La guerre y est irraisonnée et absurde ; le traitement du sujet est direct et plutôt explicite, ce qui semble rare dans les albums illustrés. C'est pourquoi ils nous semblent particulièrement intéressants à étudier parallèlement : il n'est pas courant qu'une même auteure reprenne ainsi sensiblement le même sujet, avec l'objectif, selon ses propres mots, de « sensibiliser les enfants d'ici, pour leur dire que dans certains pays, il y a la vraie guerre qui tue de vraies personnes et souvent des enfants »⁴⁰. Notons, de plus, qu'il a

³⁹ *Ibid.*, p.88

⁴⁰ Julie Ledoux, « Marie-Francine Hébert et la littérature jeunesse : de la tanière au salon », *Voir*, 14 novembre 2014, URL : <https://voir.ca/livres/2013/11/14/marie-francine-hebert-et-la-litterature-jeunesse-de-la-taniere-au-salon/>

quelques mois, a paru un autre album consacré à des questions similaires : *Pow Pow, t'es mort*⁴¹, que nous n'avons pu intégrer dans le présent mémoire, mais qui confirme les préoccupations de l'auteur pour le rapport des enfants à la guerre, même si, dans ce cas, le récit s'oriente différemment puisqu'il s'attache plus à l'imaginaire de la guerre comme un jeu dangereux en opposant le destin de deux garçons qui ont des rapports diamétralement opposés au conflit armé.

L'analyse de *Nul poisson où aller* et de *Tu me prends en photo* nous permettra de mettre en lumière les procédés employés par l'auteure et les illustrateurs afin de raconter la guerre aux jeunes avec justesse, dans des termes qu'ils comprennent sans toutefois les exposer à une brutalité ou une violence trop grande. Il faudra pour ce faire prendre en compte les diverses composantes de la forme de l'album, surtout l'image, qui y joue un rôle central. Au sein de l'album, texte et image cohabitent, communiquent, s'interpellent et entretiennent une relation complexe, en le rapprochant plus du livre d'art que du livre tout court⁴² : « L'exigence artistique se fait sentir avec le plus d'intensité dans l'album, genre en principe le plus éloigné de la littérature légitime »⁴³. Il faudra donc être attentif aux diverses manifestations de l'image, même à celles auxquelles on ne pense guère, comme dans les pages de garde, ainsi qu'aux procédés de disposition et de cadrage du matériel iconique⁴⁴.

⁴¹ Marie-Francine Hébert, *Pow Pow, t'es mort*, ill. de Jean-Luc Trudel, Montréal, Les 400 coups, 2017, 32 p.

⁴² À ce sujet, voir Jocelyne Beguery, *Une esthétique contemporaine de l'album de jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 12-13.

⁴³ Christian Chelebourg et François Marcoin, *La littérature de jeunesse*, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁴ Sophie Van der Linden, « L'album, le texte et l'image », *Le français aujourd'hui*, n° 161, 2008, p. 71.

3. NUL POISSON OÙ ALLER

3.1 Introduction

Paru en 2003 aux éditions Les 400 coups, *Nul poisson où aller* est un album (de 48 pages, faisant 23 cm par 30,5 cm) destiné à la jeunesse qui aborde la guerre de façon directe mais ménage ses lecteurs par un traitement allusif de la violence. L'éditeur ne précise l'âge visé, mais les recommandations des libraires correspondent généralement à la fin du primaire.

L'auteure et l'illustratrice, respectivement Marie-Francine Hébert et Janice Nadeau⁴⁵, racontent avec une grande sensibilité l'histoire de Zolfe, une jeune fille qui doit quitter en vitesse tout ce qu'elle connaît lorsque des hommes armés surgissent dans sa maison et enlèvent son père. Elle entreprend alors une longue marche, avec sa mère, son petit frère et son poisson Émil, vers un lieu inconnu.

Afin de faciliter l'analyse de *Nul poisson où aller*, nous nous concentrerons d'abord sur le seul texte en y étudiant la représentation de la guerre, pour ensuite intégrer dans notre réflexion la façon dont les illustrations dialoguent avec le texte. Nous examinerons comment l'auteure exploite différents enjeux thématiques de la guerre et comment la narration et les animaux participent au traitement d'un sujet difficile. Puis, nous observerons les illustrations tout en conservant un rapport au texte, comme il se doit dans un album. Nous analyserons d'abord la technique utilisée ainsi que les couleurs, puis nous considérerons comment les différents personnages sont représentés. Nous terminerons avec l'examen d'éléments illustrés

⁴⁵ Janice Nadeau a signé, avec Nicola Lemay, un court métrage d'animation reprenant cette histoire : *Nul poisson où aller*, Office national du film, 2014, 12 min. Signalons par ailleurs l'existence d'une adaptation théâtrale signée par Philippe Labonne, dans une production de la Compagnie Mélimélo Fabrique (Théâtre Louis Jovet, Rethel, avril 2015).

moins ostentatoires, mais significatifs, comme les oiseaux, les échelles et les maisons renversées.

3.2 Les grands enjeux thématiques

3.2.1 La guerre à demi-mots

Nul poisson où aller met en scène la guerre sans toutefois la nommer. L'auteur en dessine les contours et laisse le lecteur déterminer ce qu'il en est. L'album nécessite donc un lecteur actif, qui interprète l'histoire au fur et à mesure qu'elle se déroule devant ses yeux. Elaine Turgeon distingue trois caractéristiques qui, lorsqu'elles sont présentes dans un album, requièrent la participation du lecteur : les blancs, les ambiguïtés et les implicites⁴⁶. Les informations délibérément omises par l'auteur forment des blancs que le lecteur devra combler selon ses capacités et son expérience personnelle. Turgeon sépare les blancs en deux catégories : les blancs monosémiques ou polysémiques, selon qu'une ou plusieurs interprétations sont possibles. *Nul poisson où aller* possède de nombreux blancs polysémiques dont le meilleur exemple est sans doute l'absence d'informations concernant la raison de ce conflit. Nous ne savons pas où, quand, comment et pourquoi il y a ce conflit. L'absence de références spatiotemporelles permet d'établir, relativement au lieu de l'action, à la fois une distance (ce n'est pas ici) et un rapprochement (cela pourrait très bien se produire ici). Les raisons qui ont mené à cette guerre peuvent être multiples, chacun est libre d'imaginer les événements qui ont déclenché les hostilités.

Quant à elle, l'ambiguïté apparaît lorsque les intentions d'un personnage ne sont pas claires ou lorsqu'elles sont contradictoires. Il peut aussi y avoir de l'ambiguïté dans le choix

⁴⁶ Elaine Turgeon, *Développement et mise à l'essai d'un outil*, op. cit., p. 62.

des mots ou des expressions de la voix narrative. Nous pouvons penser à plusieurs ambiguïtés présentes dans *Nul poisson où aller*, notamment le fait que Zolfe reconnaît, sans les reconnaître (ou sans vouloir les identifier), les hommes armés, qui sont des gens de son entourage, tel que le père de sa meilleure amie Maiy. Notons également le traitement ambigu réservé à la figure du grand-père de Zolfe, censé être mort en héros à la guerre, ce sur quoi les hommes armés laissent planer un doute. Ainsi, l'un d'eux dit à Zolfe qu'elle devrait demander à son grand-père les raisons pour lesquelles on les chasse de leur domicile : « - Qu'est-ce qu'on vous a fait ? poursuit Zolfe. – Tu demanderas à ton grand-père. – Il est mort à la guerre, bredouille-t-elle – “Il est mort à la guerre”, elle est bonne, celle-là. Il s'esclaffe comme on tombe » (p. 16). Ces éléments participent à souligner le caractère incompréhensible, pour Zolfe, des motivations des agresseurs.

L'implicite diffère du blanc en ce sens qu'il est suggéré et non omis comme le blanc. L'exécution du père et du frère de Zolfe n'est pas explicite dans le texte, mais elle est suggérée lorsque les deux hommes sont emportés vers la forêt et qu'un bruit qui ressemble à un coup de feu se fait entendre :

Au sortir de la maison, deux hommes entraînent papa et grand-frère dans le boisé d'à côté. Pourquoi ? Que va-t-il leur arriver ? [...] Soudain, une détonation perce les oreilles, laissant un grand trou de silence dans la tête. La rue s'immobilise, la campagne avoisinante, le ciel, tout. Même les feuilles restent coites sur leurs branches. Les oiseaux retiennent leur souffle au faite des arbres, les ailes rabattues sur leur cœur qui bat trop fort. Si ce n'était du ballonnement dont l'univers d'Émil est captif, on croirait que le temps s'est arrêté. – Qu'est-ce que c'est ? Demande Zolfe. On dirait des coups de fusils. Comme au cinéma. Une odeur de feux de Bengale ou de pétards – comment savoir – parvient à leurs narines. – Ce n'est rien ..., Finit par répondre maman. (p. 10-11)

Nous pouvons donc constater que la guerre n'est pas explicite, les actes guerriers, comme cette froide exécution, étant tout au plus suggérés. Ne pas avoir de détails explicites permet de ne

pas trop montrer les horreurs de la guerre à de jeunes enfants, qui sont le public principalement visé par cet album. Ces *non-dits* sont présents tout au long de l'album, et ce, dès les premières pages lorsque Zolfe entend ses parents discuter anxieusement d'un départ, mais sans qu'elle y sente une menace.

3.2.2 L'innocence initiale de Zolfe

Offrant un contraste saisissant avec la lourdeur et la gravité des événements qui suivent l'irruption des hommes armés dans la maison de Zolfe, les premières pages nous offrent les pensées remplies d'innocence et de joie de la jeune fille. Celle-ci entend ses parents parler entre eux de partir ; ils en discutent le soir alors qu'ils croient les enfants endormis : « Partir, quitter, des mots qui, la nuit venue, grignotaient le silence » (p. 1). Il apparaît rapidement au lecteur adulte que ces rumeurs de voyage ne sont pas exactement les joyeuses prémises d'une aventure comme le croit Zolfe : « Des rumeurs de voyages flottaient dans la maison. Un voyage ? Depuis le temps que Zolfe en rêvait ! ». Les paroles échangées entre les parents expriment une incertitude, que leur fille ne perçoit pas, tout occupée à rêver d'un voyage exotique « comme dans les livres » (p. 1). Pour elle, la destination du voyage n'est pas un véritable problème puisqu'il y a tant de lieux à découvrir : « Il suffisait pourtant d'allumer le globe terrestre. Tous ces pays dont les couleurs s'avivaient, ces contrées si souvent parcourues du doigt ! ».

Lorsqu'elle entend ses parents dire qu'il faudra voyager « avec le strict nécessaire », elle y voit l'annonce d'une joyeuse expédition : « Ah ! Partir à l'aventure, sac au dos ! » (p. 2). Elle n'en est que plus contente, croyant qu'ils feront un voyage de type « sac à dos », alors que le lecteur se doute que ce n'est pas du tout ce que veulent dire les parents. Zolfe fait alors l'inventaire de tout ce qu'elle considère comme le strict minimum pour partir à l'aventure :

son livre favori *Le pot aux rêves*, du papier et des crayons à colorier, sa belle robe rouge. Elle ajoute pour plaire à ses parents son imperméable, des sous-vêtements de rechange et sa brosse à dent. Elle pense également à son poisson Émil, qui ne pourra pas venir et dont elle devra confier la garde à son amie Maiy. L'aquarium sera pourtant la première chose qu'elle saisira pour emporter avec elle lorsqu'ils devront quitter la maison en toute hâte.

Lors de son dernier matin dans sa maison, avant l'exil, Zolfe fait sa coquette devant le miroir en essayant toutes ses barrettes en forme d'insectes, indifférente à ses parents qui discutent de l'urgence de partir. Lorsque la violence des coups donnés sur la porte par les hommes masqués brise le miroir, la jeune fille s'inquiète immédiatement de ce que pensera sa mère de la glace cassée, puis, lorsqu'ils entrent dans la cuisine « [a]vec leurs souliers boueux », elle se préoccupe de la réaction de son père qui aime son plancher bien propre (p. 6). L'état de joyeuse insouciance de Zolfe dans les premières pages témoigne d'une enfance que nous supposons heureuse et stable.

3.2.3 Incompréhension et questions sans réponse

L'innocence de Zolfe au début de l'album fait ensuite place à l'incompréhension. Lorsque les hommes masqués intimement à la famille l'ordre de quitter leur maison dans les minutes qui suivent, la jeune fille ne saisit pas ce qui se passe :

Zolfe reste figée sur place, elle n'a aucune idée qui puisse s'accorder avec la situation. Aucun geste, aucun mot. Comme dans un mauvais rêve, alors qu'on voudrait s'enfuir, mais qu'on ignore de quel lieu. Qu'on ouvre la bouche en quête d'une réponse dont la question reste introuvable. Qu'affolé, on cherche la sortie dans le regard de l'autre... (p. 7)

Faute de savoir comment agir ou quoi penser, Zolfe ne fait rien ; il s'agit d'une situation sans précédent pour elle. « Aucun geste, aucun mot » : cette courte phrase, qui ne contient pas de

verbe ni de pronom personnel, traduit bien le sentiment d'immobilité qui se trouve au cœur de *Nul poisson où aller* et qui est mis en tension avec le mouvement de la marche forcée vers l'exil qui débute peu après. Cette tension est d'ailleurs exprimée quelques lignes plus haut lorsque la narratrice fait référence à la réaction de son frère : « Grand-frère a tenté de fuir si vite qu'il en a oublié son corps sur place » (p. 7). Nous voyons bien ici la mise en rapport de l'immobilité et du mouvement qui, bien qu'opposés en principe, se trouvent associés dans cet album.

À ce moment du récit, trois phrases très imagées visent à expliquer ce qui se passe dans la tête de Zolfe. La première compare la situation à un cauchemar : « Comme dans un mauvais rêve, alors qu'on voudrait s'enfuir, mais qu'on ignore de quel lieu ». Cela décrit très exactement le caractère irréel de ce qui se passe. La seconde phrase se rapporte au silence et à l'absence de mots pour décrire ce qui arrive : « Qu'on ouvre la bouche en quête d'une réponse dont la question reste introuvable ». La troisième phrase laisse davantage de place à une interprétation plus libre : « Qu'affolé, on cherche la sortie dans le regard de l'autre... ». Faut-il comprendre que Zolfe cherche dans le regard de sa mère ou de son père une explication ? Les trois points de suspension ainsi que l'agencement des trois phrases nous laissent croire que cette suite pourrait continuer indéfiniment, ou presque, exprimant le désarroi, l'incompréhension et le vide que ressent Zolfe.

À cette stupéfaction initiale succède une foule de questions que la jeune fille formule parfois à voix haute, parfois intérieurement, mais qui restent sans réponse. Zolfe remarque que les adultes sont préoccupés, mais elle ne sait pas à quoi ils pensent : « Tout le monde a l'esprit ailleurs. Où donc ? » (p. 9). Lorsque son père et son frère sont emmenés dans la forêt, elle s'interroge sur ce qui leur arrive : « Au sortir de la maison, deux hommes entraînent papa et

grand-frère dans le boisé d'à côté. Pourquoi ? Que va-t-il leur arriver ? » (p. 10). Puis, lorsqu'une détonation se fait entendre : « Qu'est-ce que c'est ? demande Zolfe ». Le lecteur adulte comprend immédiatement que les deux hommes sont tués dans le bois, mais cela échappe à Zolfe, qui ne comprend pas. La réponse qu'elle obtient de sa mère (« Ce n'est rien... », p. 11) est très peu concluante et la laisse dans l'ignorance. Si ce n'est « rien », la jeune fille se demande pourquoi sa mère réagit comme elle le fait. Trois questions, une à la suite de l'autre, commençant toutes par « pourquoi », fusent dans son esprit : « Pourquoi sa voix perche-t-elle si haut dans sa tête, alors ? Pourquoi cherche-t-elle son souffle, ses bras rabattus sur bébé qui en oublie sa purée ? Pourquoi son attention semble-t-elle perdue dans le boisé de la disparition ? » (p. 12). Zolfe sait bien que ce qui vient de se passer n'est pas « rien ».

Elle voudrait demander tellement de choses, mais il faut garder le silence : « Surtout ne rien laisser trainer, garder tout bien rangé dans sa tête. Car le moindre mot, le moindre point d'interrogation, le moindre pleur échappé risque de provoquer l'une ou l'autre bête à l'affut » (p. 13). Zolfe n'obtient pas de réponse à des questions que, de toute façon, elle ne peut pas formuler, le droit de parole n'ayant pas sa place dans la longue file d'exilés avec qui elle voyage. Ils ne doivent pas poser de questions sinon les hommes armés, les « bêtes » (c'est-à-dire des êtres dénués d'humanité), pourraient s'en prendre à eux. Ce silence imposé et cette oppression suscitent encore plus de questions. Lorsque Zolfe aperçoit son amie à l'extérieur du cortège des exilés et qu'elle ne peut s'adresser à elle, elle se demande pourquoi sa mère la ramène à l'ordre : « La main de maman se referme sur le bras de Zolfe, qui ramène sa fille à l'ordre. De quel ordre parlons-nous au juste ? Juste pour qui ? » (p. 14). Dans un premier temps, la jeune fille souhaite comprendre quel est cet « ordre » qu'il faut suivre. Pourquoi

doit-elle garder le silence et suivre bien sagement la direction indiquée par les hommes masqués ? Encore une fois, elle n'obtient pas réponse à sa question. Dans un deuxième temps, elle se demande où est la justice, en passant de l'expression « au juste », ici utilisée dans le sens de « précisément » ou « exactement », à « Juste pour qui ? ». Le dernier mot de la phrase précédente alimente son questionnement et la fait réfléchir à la façon injustifiée dont ils sont traités.

Lorsque Zolfe aperçoit son école qui brûle et le directeur qui tente en vain d'échapper aux hommes armés, qui finissent par l'abattre, elle ne saisit pas l'ampleur et la gravité de ce qui se déroule devant ses yeux, elle pense qu'il s'agit d'un jeu : « Le fuyard est rattrapé. Bang! Tu meurs. Il tombe. C'est pour jouer. Il se relèvera » (p. 15). Elle sait ce que c'est de jouer à la guerre ; les gens se relèvent toujours après avoir été tués, mais ce n'est pas le cas ici : « Qu'est-ce qu'il attend pour se relever ? Pourquoi le vainqueur revient-il, la queue entre les jambes ? On croirait que le mort, c'est lui » (p. 15). Dans un contexte de jeu, celui qui gagne la bataille se doit de célébrer, mais le tireur revient « la queue entre les jambes ». Son comportement est comparé à celui d'un chien apeuré. On comprend ainsi que la réalité de la guerre n'a pas grand-chose à voir avec ses représentations courantes...

Sentant bien que ce n'est pas là une situation habituelle, Zolfe se pose encore plus de questions sur leur sort : « Que vont-ils devenir ? [...] Qui s'occupe de grand-maman ? Comment papa et grand-frère feront-ils pour les retrouver ? Où vont-ils dormir ce soir ? » (p. 16). Le choc causé par l'expulsion de leur maison s'étant atténué, Zolfe s'adresse des questions pratiques (comme à propos du lieu où ils dormiront ce soir), confirmant qu'elle ne comprend pas la gravité de la situation...

L'incompréhension qui teinte le récit culmine quelques pages avant la fin :

« Comprendre », si tant est que le verbe comprendre convienne dans les circonstances. Aucun verbe ne convient. Il n'est question d'aucun état. D'aucune action. Surtout pas d'un devenir. De rien de ce genre. Mais d'un genre dont la compréhension est hors d'atteinte. D'une espèce de brume opaque. D'un grand pot au noir. – Circulez! » (p. 20)

Le récit traduit ainsi l'impossibilité pour Zolfe non seulement de comprendre ce qui lui arrive, mais de mettre en mots une situation de migration dont le sens et la finalité lui échappent.

3.2.4 Destination inconnue et exil

La destination inconnue est l'un des thèmes récurrents de *Nul poisson où aller* ; tout au long de l'album, Zolfe ignore vers où se dirige la foule d'exilés, dont sa mère et elle font partie. Presque chaque page contient une référence à cette destination secrète. Si, avant l'expulsion de leur maison, la destination mystérieuse de leur voyage a un caractère ludique, la direction de leur marche forcée devient rapidement une source d'angoisse et de peur. Dès leur sortie de la maison, Zolfe se questionne à ce propos :

Zolfe et sa mère se laisse porter par le flot inhabituel de femmes, d'enfants et de vieillards dans la rue. Ils sont méconnaissables. Tous marchent dans la même direction, à côté de leurs souliers on dirait. Où va-t-on. Où va-t-on. Certains même sans souliers, oubliés dans leur hâte. Sans rien à mettre derrière leurs yeux, eux non plus.
(p. 10)

Sans savoir où elles vont, Zolfe et sa mère se laissent d'abord diriger par la foule et marchent sans se poser de question. Puis, Zolfe répète deux fois « Où va-t-on », mettant en évidence le fait que la jeune fille n'en a aucune idée. Par ailleurs, l'absence de point d'interrogation et de marque de dialogue nous indique que ce n'est pas une question posée à voix haute, mais plutôt une réflexion que se fait la fillette. L'état des autres voyageurs nous laisse croire qu'ils ont eux aussi été évincés de leur domicile de façon brutale et sans avertissement ; ils ne savent pas non plus où ils vont et ce qui les attend.

Non seulement la question « Où va-t-on » est-elle répétée deux fois dans cet extrait, mais elle apparaît à une autre reprise dans l'album : « Dans le cachot à ciel ouvert qui avance, nul bruit, hormis le froissement des habits, le raclement des pas sur le sol. Nulle conversation, hormis les questions jaillies de la bouche des enfants : Où va-t-on ? Où va-t-on ? vite ramassées par leurs mamans » (p. 13). Ici, la répétition de « Où va-t-on » ne provient pas de Zolfe, mais des autres enfants ; elle n'est pas la seule à se demander cela. Il est intéressant de noter que seuls les enfants formulent des interrogations, les adultes sachant bien qu'il ne faut pas parler et ne pas poser trop de questions aux hommes armés.

D'autres mentions, plus allusives, à la destination inconnue sont présentes dans l'album, comme lorsque le directeur est abattu, les mères détournent le regard de leurs enfants vers un avant inconnu : « Péremptoires, les mamans redressent la nuque de leurs enfants, les forçant à regarder droit devant. Vers où ... » (p. 15).

Malgré son incompréhension générale de la situation, Zolfe finit par saisir certaines choses : « Zolfe sait bien que le voyage est sans but, la destination inconnue – si tant est qu'on peut appeler voyage un exode à la pointe du fusil. [...] Zolfe sait bien qu'ils n'ont nul poisson où aller. “Nulle part je veux dire ... nulle part où aller” » (p. 16). Ce lapsus, qui donne son titre à l'ouvrage, est emblématique de la perte du familier. N'ayant pas obtenu de réponse à sa question « Où va-t-on ? », la jeune fille réalise probablement que les adultes exilés non plus ne savent pas où ils vont et, comme ils n'ont plus de maisons, ils n'ont « nulle part où aller », ils sont devenus des migrants, soumis à la volonté des hommes armés. Le dédoublement des énoncés et des questions met en relief la part que joue la répétition, procédé fréquemment

utilisé dans les albums destinés à la jeunesse⁴⁷, et servant ici à souligner l'absence de réponses et l'inquiétude qui en découle. Nous y reviendrons plus loin.

3.2.5 La violence et les fusils

Dès leur entrée dans la maison familiale, les hommes armés montrent beaucoup d'agressivité. Il ne s'agit pas là d'une simple chicane de voisinage. Lorsque le père de Zolfe leur demande ce qu'ils veulent, les assaillants répondent : « - Vous avez deux minutes pour quitter les lieux. Ce n'est pas une réponse. C'est un point final. Les intrus n'auront qu'à agiter la bouche de leurs fusils à la figure des assiégés pour le leur rappeler » (p. 6). Les hommes armés s'expriment surtout de façon impérative. Ils ne répondent pas non plus à la question du père ; « Ce n'est pas une réponse » nous indique qu'ils ont ignoré la demande du père. Quand la famille de Zolfe ne quitte pas la demeure assez vite à leur goût, ils menacent avec leurs armes : « S'agitent à nouveaux les fusils. – Vous êtes sourds ? Grouillez-vous ! Fichez le camp ! » (p. 8). Les verbes à l'impératif et la brièveté des énoncés ne laissent place à aucune réplique ; les armes sont là pour imposer la volonté des agresseurs.

Notons que les fusils, instruments de violence associée à la guerre, sont, pour la jeune fille, des animaux sauvages et incontrôlables ; ceux qui les portent semblent être sous leur emprise. La première association entre le fusil et la bestialité est plutôt subtile, mais ne saurait être anodine lorsque nous considérons toutes les autres références. Il s'agit de la mention des armes lorsque la famille est sommée de quitter les lieux dans les plus brefs délais : « Les intrus n'auront qu'à agiter la bouche de leurs fusils à la figure des assiégés pour le leur rappeler »

⁴⁷ Nicolas Couégnas, « Il était une fois... l'habitude. L'art de la surprise et de la répétition dans les albums d'enfance », *Protée*, vol. 38, n° 2, 2010, p. 61.

(p. 6). Le choix de « bouche », plutôt que « canon », sans être directement lié à l'animalité et la férocité, associe tout même cet objet au monde du vivant.

Zolfe croit reconnaître le père de son amie, elle voudrait voir son visage mais « son regard reste braqué sur son fusil comme s'il s'agissait d'une bête féroce retenue par une laisse de fortune » (p. 8). La comparaison est explicite : le fusil représente un animal dangereux et la laisse qui le retient n'est pas très efficace. Dans le même ordre d'idée, le fusil est désigné quelques pages plus loin comme une « bête indomptée » (p. 12). Nous passons alors de la comparaison simple à la métaphore ; le fusil n'est pas simplement « comme » une bête, il est la bête. C'est des fusils que Zolfe a peur. Il ne faut pas parler, ni faire de bruit de peur d'aviver la colère des armes : « Car le moindre mot, le moindre point d'interrogation, le moindre pleur échappé risque de provoquer l'une ou l'autre bête à l'affût » (p. 13). Les hommes sont moins dangereux que les fusils selon Zolfe, tels des prédateurs attendant pour bondir sur leur proie.

Lorsque le directeur de l'école tente de fuir et qu'il est poursuivi, c'est par une « bête » (c'est-à-dire un fusil) : « Quelqu'un s'enfuit. Le directeur de l'école ? Aussitôt pris en chasse par une bête entraînant à sa suite son maître, à la laisse attachée. Elle court. Elle court la bête, hors de contrôle, son maître derrière elle, hors de lui. [...] Il n'y a rien à voir, souffle celui qui ne peut être le papa de Maiy, sa bête encore tremblante entre les mains » (p. 15). Ce n'est plus l'homme qui contrôle ses gestes, mais la bête. La jeune fille ne comprend pas d'où viennent ces créatures : « Ça en prend pour marcher du pas de la proie quand d'aventure les bêtes sont lâchées ! De quel pot pourris peuvent-elles sortir celles-là ? Quel est donc l'inconscient qui les

a libérées ? » (p. 18). Zolfe se sent comme une « proie », à la merci de ces bêtes dont elle vient à penser qu'ils sont peut-être magiquement sortis du pot aux rêves⁴⁸ un bon matin.

En associant le fusil à une bête malveillante qui contrôle ceux qui la tiennent, Zolfe arrive à concevoir que les gentils voisins, qu'elle croit reconnaître sous les masques, n'agissent pas de leur propre chef et obéissent aux armes. Il est impensable, pour elle, que le sympathique pharmacien, par exemple, puisse vouloir la menacer avec un fusil. Soumise à une épreuve rendant étranges les êtres pourtant familiers, la fillette a recours au registre de l'animalité pour donner un sens à la conduite humaine.

3.2.6 Frontières incertaines de l'amitié

En temps de guerre, les frontières entre l'amitié et l'animosité sont vite brouillées ; l'important est avant tout la survie. Zolfe a d'abord de la difficulté à croire que ces hommes armés et étrangement familiers sont réellement dangereux : « On dirait des fusils de cinéma et des masques de carnaval. C'est pour rire, voudrait croire Zolfe » (p. 6). Les masques donnent une impression de théâtralité, comme si les intrus jouaient la comédie. Il est difficile de prendre au sérieux des hommes que les illustrations nous montrent avec des masques au nez démesuré comme un bec d'oiseau. Pourtant l'utilisation du conditionnel présent souligne que cette impression de gaité est factice.

Zolfe croit reconnaître plusieurs des hommes armés. L'un d'eux est le père de son amie : « La langue est d'ici. Les mots sont connus, les voix familières, mais armées jusqu'aux dents. Qu'est-ce qui leur prend ? L'un des intrus ressemble étrangement à ... Ce n'est pas

⁴⁸ *Le pot aux rêves* est le livre préféré de Zolfe où, chaque matin, un nouveau pot magique apporte un nouveau trésor. Nous y reviendrons.

possible. [...] Impossible, ça ne peut pas être le papa de Maiy. Il est si gentil, drôle, poli et tout. Alors qui est-ce ? » (p. 8). Ces voix appartiennent donc à des individus qu'elle connaît bien, même si elle se refuse à envisager cette possibilité. Même lorsqu'elle identifie avec certitude des membres du voisinage, elle trouve une explication à leur comportement :

Zolfe reconnaît l'épicier, le pharmacien, un voisin sous leur masque improvisé. Un fichu couvrant le bas du visage. Elle « reconnaît » sa façon de parler. Leur corps est bien là, mais un envahisseur l'aura visité pendant la nuit. Vidant l'épicier de son rire moqueur, le pharmacien de sa sollicitude, le voisin de sa gentillesse. Ce sont bien leurs mains qui tiennent le fusil, mais l'envahisseur l'aura chargé pendant la nuit. Et les voilà, le cerveau mal boutonné, cramponné à une bête indomptée. (p. 12)

Elle ne peut pas croire que ces personnes qu'elle apprécie soient des êtres malveillants. C'est pourquoi elle invente une histoire dans laquelle ces gens ont eu une sorte de lavage de cerveau pendant la nuit.

Son lien avec sa meilleure amie Maiy est également mis à rude épreuve. En effet, les deux amies appartiennent désormais à des clans opposés. Le cortège d'exilés passant devant la maison de Maiy, Zolfe tente de s'y précipiter, mais elle n'y parvient pas. D'un côté, la mère de Maiy retire sa fille de devant la fenêtre et ferme les rideaux, tandis que, de l'autre côté, la mère de Zolfe la retient par le bras. Cette double interdiction perturbe la jeune fille, qui ne comprend pas pourquoi elle ne peut pas s'adresser à son amie. Lorsque Maiy parvient à rejoindre Zolfe, elles doivent se cacher et être très prudentes :

Elle a si peur, elle tremble de tout son corps, Maiy. Chut ! dit le doigt sur sa bouche. Elles se sont toujours comprises à demi-mot. Sans un mot même. Ce qu'elle comprend, Zolfe, c'est que son amie n'a pas la permission d'être là et risque d'être à tout moment découverte. Par l'un des hommes masqués, celui qui est bien le papa de Maiy. (p. 19)

Les deux amies ont un lien très étroit et se comprennent sans se parler, mais les adultes en guerre n'ont que faire de leur relation. Le conflit civil a bouleversé le réseau des amitiés et a opéré un clivage entre deux groupes dont la fillette perçoit la force sans en comprendre les motifs.

Dans les trois dernières pages de l'album, nous pouvons voir que, malgré leur situation d'ennemies imposée par leurs parents, les deux jeunes filles restent très proches l'une de l'autre et scellent leur amitié afin de la préserver dans le futur. Lorsque Zolfe confie son poisson à son amie Maiy, elle croit à l'avenir. Elle sait que « Maiy fera pour le mieux » (p. 21) et que son ami aquatique sera en sécurité. Ce geste est d'importance : nous savons que Zolfe est très attachée à Émil ; elle a renoncé à tout emporter sauf lui, et elle a refusé de l'abandonner sur le bord de la route même si l'aquarium pesait lourd. Le fait de confier Emil à Maiy montre que tout n'est pas anéanti par le conflit. Et lorsque les deux amies doivent se séparer, le récit met en relief un lien sujet à interprétation : « Faute d'avoir un grand pot de secours dans lequel se cacher ensemble, toutes deux, se retenant à la bouche l'une de l'autre, courent en silence jusqu'à la fin de l'histoire » (p. 22). Les deux fillettes ne se retiennent évidemment pas littéralement à la bouche l'une de l'autre ; nous comprenons qu'elles restent en contact l'une avec l'autre en se regardant et surtout en communiquant sans mot dire, car elles « courent en silence ». Comme elles n'ont pas de pot magique, elles en dessinent un autour d'elles, comme un symbole pour préserver leur amitié, et elles disent : « Quand je serai grande, je serai potière » (p. 23), en référence à leur livre favori, avant de se quitter. L'ouvrage se termine ainsi sur une lueur d'espoir et la possibilité d'une fraternité en dépit des circonstances. Nous pouvons également noter, avec ces deux dernières citations, que le récit n'est pas narré par Zolfe à la première personne ; le narrateur est externe, mais avec une

focalisation interne (sur un enfant) et cela entraîne une façon bien particulière de traiter la guerre du point de vue d'un enfant.

3.3 La perspective de l'enfant

L'expérience de la guerre dont nous venons de décrire les aspects les plus significatifs est portée par une narration qui n'est pas à la première personne : en effet, si ce n'est pas Zolfe qui parle, la focalisation n'est pas totalement externe, puisque le narrateur semble avoir accès aux sentiments et aux pensées de Zolfe, mais pas à ceux des autres personnages. Cette façon d'épouser la perspective de la fillette comme témoin de la guerre, sans faire d'elle l'instance narrative, a l'avantage de permettre un traitement des images et du langage plus soutenu que ce que pourrait assumer une voix enfantine.

Un des traits distinctifs de *Nul poisson où aller* consiste en une interpénétration occasionnelle des niveaux narratifs lorsqu'on nous présente des fragments du livre favori de Zolfe, *Le pot aux rêves*. Des extraits de ce livre se mêlent ainsi parfois au texte de l'album et aux pensées de la jeune fille.

3.3.1 Le récit enchâssé

Dans un coin de certaines pages de l'album (il s'agit souvent du coin en bas à droite, voir la figure 1), nous trouvons un tout petit livre ouvert – *Le pot au rêve* – avec, sur une page, le texte narratif, et, sur l'autre, une illustration de ce texte. Le petit livre, qui apparaît très exactement huit fois dans *Nul poisson où aller*, est l'ouvrage favori de Zolfe, qui le connaît par cœur. Elle n'a donc pas besoin de l'emporter avec elle lorsqu'elle doit quitter sa maison. L'histoire est celle de Lüll, une jeune fille qui trouve un matin un vase dans sa chambre. Le pot apporte chaque matin un trésor différent : une belle robe rouge, une baguette magique, un

vilain crapaud et, finalement, un pot aux rêves (dans lequel il faut mettre un rêve). *Le pot aux rêves* se trouve évoqué dans le récit principal lorsque Zolfe en récite des passages de mémoire. Ces passages sont généralement situés à la fin de la page ou du paragraphe et ils sont surtout présents lorsque nous pouvons voir le petit livre dans un coin de la page. Ces courtes phrases débitées par Zolfe contiennent souvent des éléments déjà présentés du *Pot aux rêves*, ce qui rend la lecture de ce dernier plus aisée, tout en resserrant les liens entre les deux histoires. Par exemple, lorsque l'école est la proie des flammes, la dernière phrase de la page fait référence au pot vu à la page 13 : « "... un pot joufflu, semblant tout droit sorti de l'eau. Vite, vite ! allons voir ce qu'il contient" » (p. 15). Nous découvrons à ce moment le contenu de ce drôle de pot : un crapaud d'apparence peu ragoûtante qui finira jeté dans le feu par Lüll lorsqu'il exigera un baiser. Le vilain batracien assure également une liaison entre les deux récits, car son histoire apparaît en même temps que Zolfe voit l'école qui brûle ; l'école et le crapaud finissent tous deux dans les flammes, suggérant la présence d'un lien qui n'est pas précisé.



Figure 1 : *Nul poisson où aller*, p. 2.

L’histoire du pot aux rêves représente des moments de pause dans le récit principal, nous détournant temporairement d’une réalité tragique, tout en tissant certains liens avec l’histoire centrale, surtout aux dernières pages, où les deux amies, tout comme Lüll, dessinent un pot autour d’elles, pour protéger leur amitié, leurs souvenirs et se jurent qu’elles seront potières une fois adultes. Le premier vase que Lüll découvre contient une belle robe rouge et Zolfé, de son côté, possède elle aussi une belle robe rouge qui lui est chère, et que, dans la hâte du départ, elle ne pourra pas emporter. La robe rouge permet à Zolfé de s’identifier à Lüll, ou du moins de se rapprocher d’elle. Si les deux histoires ne semblent pas avoir de lien au premier abord, la robe rouge permet certainement un rapprochement entre les deux fillettes, et ce, dès la quatrième page de *Nul poisson où aller* (où *Le pot aux rêves* montre la robe rouge de Lüll).

De plus, la robe de Lüll et le vase dans lequel le vêtement est apparu disparaissent pendant la nuit (ils sont alors remplacés par un autre pot qui contient une baguette magique). Les deux jeunes filles « perdent » donc toutes les deux leur robe rouge, ce qui contribue à les rapprocher encore plus. Lüll n'est pourtant pas triste de laisser sa robe, puisqu'un autre objet tout aussi amusant prend sa place au petit matin. Zolfe n'a pas cette chance, mais si elle prend exemple sur le livre, elle peut espérer que d'autres aventures intéressantes sont à venir. Le récit de ce petit livre enchâssé apporte donc, en quelque sorte, un message d'espoir à travers la matière plus sombre du récit principal. Dans le livre, Lüll transforme, avec sa baguette magique, des objets en insectes ou en animaux volants. Zolfe de son côté voudrait être une libellule ou un papillon pour s'envoler loin. Les animaux occupent une place importante dans *Nul poisson où aller*, et la mention des objets transformés en bêtes n'en est qu'une petite partie.

3.3.2 L'importance des animaux

Les animaux sont extrêmement présents en littérature de jeunesse sous des formes diverses. Nous pouvons penser à d'innombrables chiens qui accompagnent les protagonistes comme Milou, le célèbre petit terrier blanc de Tintin, mais aussi à des chevaux comme Flicka ou Black Beauty. Il ne faut surtout pas oublier les animaux à la conduite humaine qui pullulent en littérature jeunesse, comme Babar l'éléphant qui s'habille en costume vert et qui conduit une voiture⁴⁹. Les jeunes semblent en effet beaucoup apprécier la présence des animaux qui permettent, de manière transposée, d'exprimer ou de projeter divers sentiments : « On sait, en

⁴⁹ Voir *Les aventures de Tintin* par Hergé ; *My friend Flicka* par Mary O'Hara ; *Black Beauty: The Autobiography of a Horse* par Anna Sewell ; *L'Histoire de Babar le petit éléphant* par Cécile et Jean de Brunhoff.

effet, que l'identification et la projection sont plus faciles chez l'enfant, jusqu'à 10 ans environ, avec des représentations d'animaux [...] qu'avec des représentations de personnages humains »⁵⁰. Dans *Nul poisson*, il ne s'agit évidemment d'identification du lecteur à un animal, mais du rôle joué par les références animales au sein du récit : il y a d'abord, et surtout, le poisson Émil, qui occupe une place importante dans le récit, mais on trouve également d'autres références à des animaux comme les barrettes sous forme d'insecte qui ornent la chevelure de Zolfe, mais elle figurent plus dans les illustrations que dans le texte.

Zolfe accorde beaucoup d'importance au poisson offert par sa grand-mère. Elle l'a nommé Émil, en souvenir de son grand-père décédé, faisant de lui un « membre » de la famille, le seul à posséder un nom, d'ailleurs. En effet, les noms de la mère, du père, du grand-frère, du bébé et de la grand-mère sont inconnus (les seuls autres noms présentés sont ceux de son amie Maiy et de Lüll, la protagoniste du *Pot aux rêves*). Ceci confère à Émil le poisson un statut important dans le récit : il n'est pas un simple animal de compagnie, mais bien un personnage à part entière de l'histoire, dont la vie est chamboulée au même titre que celle de sa jeune maîtresse.

L'importance accordée au poisson est déjà indiquée par le titre même de cet album qui contient une référence à Émil. Le titre reprend un lapsus de Zolfe – que nous avons déjà souligné – qui, en voulant dire « nulle part où aller », dit « nul poisson où aller » (p. 16), car le bocal qui contient le poisson pèse lourd dans ses bras et occupe une bonne partie de ses pensées. Le rôle d'incitation à la lecture des titres en littérature jeunesse a été amplement

⁵⁰ Jacqueline Danset-Léger, *L'enfant et les images de la littérature enfantine*, Liège, Pierre Mardaga, 1988, p. 73.

souligné⁵¹. Par son caractère mystérieux, le titre de *Nul poisson où aller* suscite indubitablement la curiosité des lecteurs. Le libellé « Nulle part où aller » aurait plus de sens, puisque Zolfe et sa famille n'ont plus de maison, mais par l'utilisation de « poisson » dans cette phrase, nous sommes informés non seulement de la place de la notion d'errance et d'exil dans l'album, mais aussi de l'importance d'Émil. Le poisson perd également sa maison et sa maitresse, il n'a *nulle part où aller*, surtout lorsque que Zolfe ne peut pas initialement prendre contact avec son amie pour qu'elle garde le poisson.

Les émotions du poisson sont en fait le reflet des propres sentiments de Zolfe ; la jeune fille vit un violent chambardement et il n'est pas toujours facile de faire le point sur les différentes émotions qui peuvent l'assaillir. Avec Émil comme miroir, les émotions de Zolfe sont plus faciles à interpréter, car elles sont confirmées et amplifiées par le parallélisme. Ainsi, lorsque des coups de feu se font entendre et que tout s'arrête aux alentours, il n'y a que l'eau du bocal d'Émil qui bouge : « Si ce n'était du ballonnement dont l'univers d'Émil est captif, on croirait que le temps s'est arrêté » (p. 11). Tout est calme en apparence, mais l'univers de Zolfe vient de basculer parce que les détonations entendues étaient celles destinées à son père et son frère. Sans savoir de quoi il retourne, elle ressent quand même la peur qui la trouble comme est troublée l'eau du bocal. Pour se rassurer, elle « enserme l'univers d'Émil, dont le cœur, à n'en pas douter, clapote sous la plante aquatique » (p. 12). Zolfe fait

⁵¹ « Des recherches attestent l'influence relative des titres de livres dans les choix de lecture. En effet, une enquête réalisée auprès de quelque 2 500 élèves des niveaux secondaire et collégial au Québec indique que près de quatre jeunes lecteurs sur dix (37,6 %) accordent une grande importance au titre ou, dans une proportion voisine, à l'ensemble de la couverture du livre » ; Max Roy, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, volume 36, n° 3, hiver 2008, p. 49.

comme si elle voulait rassurer son poisson dont elle imagine le cœur battre vite, mais c'est surtout son émotion qu'elle trahit par son geste.

Zolfe tente d'assurer la stabilité de l'aquarium, mais lorsque qu'elle voit la maison de son amie Maiy, c'est presque la catastrophe pour le poisson :

Frêle univers contre lequel la houle humaine vient battre, au fur et à mesure que des miroirs se fracassent dans d'autres maisons. Comment maintenir la flottaison ? Limiter les contrecoups dans l'eau captive ? Conserver la bonne étreinte des bras ? Nulle défaillance n'est permise ... Dans le creux de la vague qui a failli le projeter hors de l'eau, Émil frissonne. De quel vent de malheur, de quel courant insidieux, de quelle dérive est-il le jouet ? (p. 14)

L'analogie avec Zolfe est clairement perceptible : la fillette n'est pas non plus maitresse d'elle-même ; elle suit sa mère et se laisse porter par la foule, obéissant aux hommes masqués. Le poisson n'est-il pas un *alter ego* ? L'impuissance d'Emil ne correspond-elle pas à celle de la fillette ? C'est pourquoi cette dernière est révoltée quand sa mère suggère de laisser le poisson au bord de la route. Elle clame que personne ne l'a abandonnée, elle, au bord de la route, même si c'est un peu dans cette situation qu'elle se retrouve. Bien entendu, elle n'est pas complètement seule, mais, marchant vers l'inconnu, elle est « à la merci du premier malvenu » (p. 17). En passant sur un pont, Zolfe songe à un moyen de mettre le poisson à l'eau, mais elle soupèse rigoureusement ses options et elle conclut que ce serait trop dangereux, autant pour elle que pour le poisson. Elle a vraiment à cœur la survie de son petit ami à nageoires ; s'il ne s'agissait que d'elle, elle n'hésiterait pas à dévaler la pente, mais si elle tombait et que le bocal se renversait, ce serait la mort pour Émil.

Le poisson est aussi, pour Zolfe une façon de se rapprocher de ceux qu'elle aime. D'abord parce qu'elle a donné le nom de son grand-père au poisson, afin de se souvenir de lui tous les jours, mais aussi parce que cela lui permet de voir Maiy une dernière fois et, surtout,

de garder un lien avec elle. Pourtant, la transmission du poisson de l'une à l'autre marque aussi leur séparation et tout ce qui, désormais, les éloigne : « À cet endroit précis où la horde refoule et ralentit, les voilà face à face. À un univers l'une de l'autre. Un tout petit univers qui tient entre les bras. Tout petit univers qui change de main si facilement » (p. 21). Cet univers qui les sépare, ce sont les frontières créées par les adultes en guerre, donnant lieu à deux groupes aux valeurs ou aux idées différentes.

La voyant transporter son poisson, l'un des hommes armés s'exclame : « ... m'a tout l'air que ça va finir en queue de poisson, ton affaire ! » (p. 16). Parce qu'il voit bien qu'il n'est pas très pratique de transporter son aquarium en marchant des kilomètres vers une destination incertaine, l'homme, par ce jeu de mots, signale que l'issue ne peut être que fâcheuse. Cette formule ne s'applique pas exclusivement à Zolfe (dont l'aquarium qui est trop lourd pour ses jeunes bras), mais aussi au récit tout entier. L'album finit d'ailleurs d'une certaine façon en queue de poisson, dans le sens où nous ne savons pas ce qui arrive à Zolfe. L'histoire ne se termine pas avec un point final : littéralement, puisque ce sont des points de suspension qui ferment le récit, mais aussi métaphoriquement, car la conclusion laisse planer un doute sur le futur de Zolfe, en demandant si, après un grand vent qui emporte tout, « quelqu'un quelque part ailleurs dans le monde les verra flotter épars dans le ciel... » (p. 23). Il s'agit ici des derniers mots de l'album et ils sont plutôt énigmatiques. Nous ne savons pas exactement qui ou quoi représente « les », il peut s'agir des deux fillettes, de leur promesse ou de leurs rêves, mais cela pourrait aussi représenter les débris soulevés par ce vent très intense. Bref, la fin de l'histoire nous laisse dans le doute.

Le type de narration adopté par l'auteur dans cet album nous permet donc d'avoir accès aux pensées et aux émotions de Zolfe de façon très intimiste, mais aussi très imagée, ce qui

nous donne un excellent aperçu de ce qu'un enfant peut ressentir dans une telle situation. Le récit enchâssé complexifie l'histoire. Il rapproche les deux amies et donne un peu d'espoir avec le dernier pot aux rêves, qui procure une échappatoire à Zolfe et lui permet de rêver à des jours meilleurs. Cela permet également d'introduire les émotions du poisson, ce qui serait impossible avec une narration strictement homodiégétique. Les références à Émil amplifient les sentiments de peur et d'incompréhension de sa jeune maîtresse. Pour bien saisir le rôle des autres animaux dans le récit, il faut cependant examiner les images et ainsi compléter notre lecture de l'ouvrage.

3.4 Les illustrations

Dans les albums pour la jeunesse, c'est l'« interaction entre texte, image et support » qui produit le livre⁵². Les images sont ainsi indissociables de l'histoire ; elles participent au récit au même titre que le texte. Elles entretiennent avec ce dernier des rapports variables, qui sont censément soumis aux impératifs de lisibilité associés à un jeune lectorat. Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit de voir comment l'illustratrice, Janice Nadeau, a su traduire en images la terrible réalité de la guerre exposée dans le texte. Nous allons d'abord brièvement discuter de la technique utilisée, soit l'aquarelle, et les couleurs qu'elle permet. Puis nous aborderons la représentation des personnages pour ensuite concentrer notre attention sur des éléments en apparence plus subtiles, mais non moins significatifs, tels que la page couverture et l'omniprésence des oiseaux.

⁵² Sophie Van der Linden, « L'album, le texte et l'image », *loc. cit.*, p. 51.

3.4.1 Les couleurs

La technique choisie par Nadeau pour illustrer l'album est l'aquarelle, une peinture à l'eau dite transparente, qui permet à la lumière de se réfléchir sur le papier blanc et de donner beaucoup d'éclat aux couleurs, fait apprécié des enfants. Cela explique pourquoi elle est fréquemment utilisée en littérature jeunesse. En aquarelle, les pigments de couleurs sont suspendus dans l'eau avant de se déposer sur le papier ; pour cette raison, les traits tendent à être un peu flous, flottants, coulants ou brumeux. Tant et aussi longtemps que l'eau n'est pas sèche, la peinture peut évoluer⁵³. Dans *Nul poisson où aller*, l'aquarelle donne beaucoup de texture et des dégradés de couleur aux différents éléments représentés, de même que des contours et des lignes de cadrage floues, ce qui, en regard des aspects thématiques du récit, contribue à l'atmosphère d'incertitude et d'inquiétude qui caractérise l'ouvrage. Dans une entrevue à propos de l'adaptation de l'album en film, Janice Nadeau a d'ailleurs affirmé à ce sujet : « L'aquarelle me permettait, au début, de travailler avec ses transparences et sa douceur, avant de basculer dans l'horreur de la guerre. Les couleurs se mettent alors à déborder des contours, elles sont plus sales, aussi. Ce sont des éléments qui étaient déjà présents, dans le livre, mais que j'ai poussés encore plus loin, pour le film »⁵⁴.

Les couleurs qui sont utilisées dans l'album semblent refléter l'évolution des émotions de Zolfe. Les premières pages font appel à des teintes variées et procurent une impression plutôt paisible et heureuse. Nous retrouvons d'abord un ciel bleu, des maisons colorées dans

⁵³ Jean-Louis Morelle, *Aquarelle, l'eau créatrice*, Fleurus, 2013 (1^{re} éd. 1999), p. 40 ; Michael Clarke, *L'aquarelle : la couleur et la transparence*, Paris, Gallimard, 1994, p. 40.

⁵⁴ Valérie Lessard, « Renouer avec l'esprit de *Nul poisson où aller* », *La Presse*, 7 juin 2014, URL : <http://www.lapresse.ca/le-droit/arts-et-spectacles/cinema/201406/07/01-4773821-renouer-avec-lesprit-de-nul-poisson-ou-allier.php>.

une palette variée de jaune, d'orangé et même de rouge. Il y a ensuite un gros plan sur Émil et son aquarium. Le poisson est rouge, bleu et vert et l'eau est en grande partie composée de différentes teintes de bleu avec quelques touches de vert, de rouge et de jaune. La robe rouge de Zolfe ajoute encore plus de couleur, de même que les insectes multicolores qui ornent sa chevelure. L'irruption des hommes masqués au domicile de la jeune fille correspond toutefois au passage à la monochromie : le fond est blanc et les intrus sont tout en gris. Cette quasi-absence de couleur crée une rupture assez nette avec les premières pages. La touche de couleur apportée par les souliers rouges des assaillants est d'autant plus remarquable : métaphoriquement, ils piétinent et détruisent la vie des exilés, ce que met bien en évidence la représentation de l'un des hommes qui écrase une maison sous son soulier rouge.

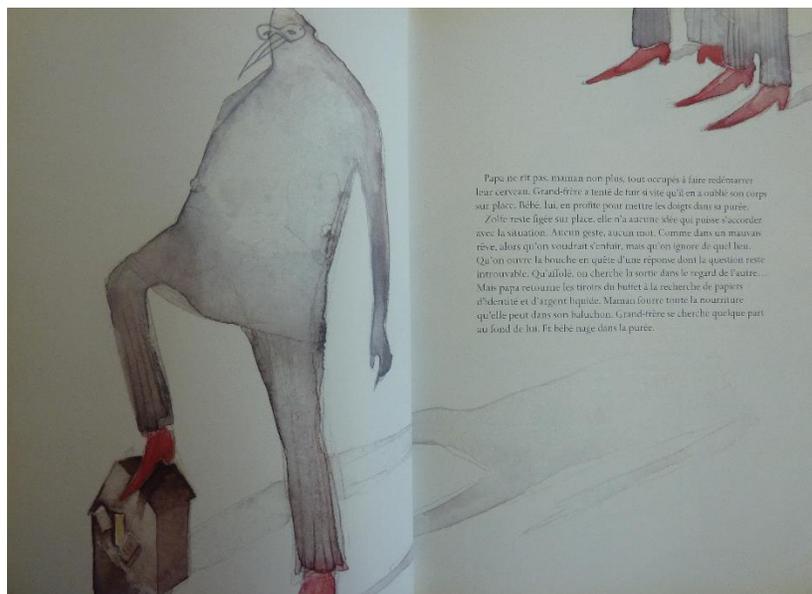


Figure 2 : *Nul poisson où aller*, p. 7.

L'une des pages les plus sombres de l'album présente une maison sous un ciel d'un gris très foncé, presque noir par endroits, alors que nous savons qu'il ne fait pas nuit du tout (au contraire, Zolfe terminait tout juste sa routine du matin au moment de l'irruption des

hommes masqués). Il s'agit des derniers moments que Zolfe passe dans sa maison avant de la quitter, son poisson dans les bras. Les pages qui correspondent à la marche forcée sont généralement dans des teintes de gris et de brun ; même les flammes de l'incendie de l'école sont d'un rouge terne. Des touches de couleurs apparaissent pourtant ici et là. Il y a quelques oiseaux qui apportent parfois un peu de couleur et la robe rouge de Zolfe qui ressort sur le fond gris ou blanc. Il ne faut pas non plus oublier la robe bleue de Maiy, qui non seulement ajoute une touche de couleur à la grisaille, mais qui contraste avec le rouge de la robe de Zolfe. Les deux amies appartiennent à deux clans distincts, comme l'indiquent leurs vêtements. La dernière page montre quelques touches de ciel bleu vif dans les coins, un signe d'espoir ? Le dernier paragraphe parle d'un vent qui balaie tout sur son passage, il se pourrait que le vent puisse balayer la grisaille environnante pour faire apparaître de nouveau le ciel bleu.

3.4.2 La représentation des personnages

Si les personnages de l'histoire sont présentés avec des attributs différents, ils ont tous un point en commun : l'absence de visages. Nous ne voyons pas les traits de Zolfe, de sa famille et de son amie Maiy. Ou bien l'image est coupée par le cadrage, ou un élément du dessin (comme les cheveux) vient cacher le visage. La seule exception est Bébé, personnage secondaire et passif, dont nous voyons presque le visage complet, les mains de la mère de Zolfe couvrant ses yeux. Si l'absence de singularisation identitaire des membres de la famille tend à donner une portée universelle à leur expérience, les ennemis sont également dépourvus de visages, mais pour d'autres raisons. Ils portent des masques gris avec un nez allongé

semblable à un bec d’oiseau, ce qui fait penser aux masques de la commedia dell’arte ou à ceux portés par les médecins pendant les épidémies de peste⁵⁵. Ces masques d’allure à la fois carnavalesque et inquiétante rendent équivoques, l’espace d’un instant, les intentions des assaillants : est-ce qu’ils jouent la comédie ? Zolfe ne sait pas s’ils doivent être pris au sérieux, mais les armes qu’ils transportent auront vite fait de dissiper tout doute. Leur humanité est en quelque sorte camouflée sous des dehors qui soulignent la nécessité de ne pas être identifiable et, en plus, comme les médecins d’autrefois, de se couper des autres humains. Il semble y avoir quelque chose de honteux dans leur façon de traiter des gens qu’ils connaissent mais dont ils ne veulent pas être reconnus.

En dehors de leur masque, les hommes armés semblent revêtir deux apparences. La première est composée de vagues vêtements gris et de souliers rouges (voir l’image ci-contre). La seconde apparence, un peu plus énigmatique, les montre à la fois humains et arbres. Ils ont bien une tête avec un masque au nez



Figure 3 : *Nul poisson où aller*, p. 8.

allongé, mais leurs bras sont des branches et ils ont des racines multiples en guise de jambes. De plus, leur corps, ou leur tronc, est très large ; ils ne ressemblent en rien aux arbres véritables qui peuplent les pages de l’album, avec un tronc très mince et des branches

⁵⁵ Joseph Patrick Byrne, *Encyclopedia of Pestilence, Pandemics, and Plagues*, Santa Barbara, ABC-Clio, 2008, p. 505 ; Christine M. Boeckl, *Images of Plague and Pestilence: iconography and iconology*, Kirksville (Missouri), Truman State University Press, 2000, p. 15 et 27.

feuillues, tout en courbes et en mouvements. Au contraire, les branches servant de bras et de doigts à ces personnages sont très peu feuillues et très anguleuses, presque cassées. Puisque ces arbres apparaissent vers la fin de l'album, lorsque Zolfe et Maiy tentent d'entrer en contact (à la page 19 plus précisément), il pourrait s'agir d'une métaphore qui nous indique que les hommes armés font désormais partie du paysage, immuables avec leurs racines bien ancrées dans le sol, mais aussi presque totalement dépourvus d'humanité. La largeur du tronc suggère aussi que les hommes masqués forment une barrière infranchissable pour les exilés. Pour ce qui est des armes qu'ils transportent, nous ne saurions les identifier clairement, puisque nous ne voyons qu'une ombre grise qui suggère la forme d'un fusil.

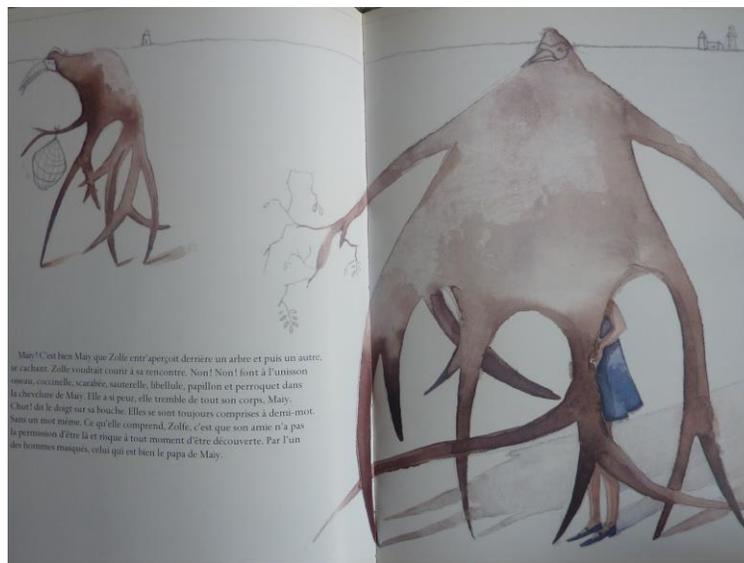


Figure 4 : *Nul poisson où aller*, p. 19

Nous avons déjà établi que Zolfe portait une robe rouge dont la couleur ressort. Cela est indiqué dans le texte, mais ce que ce dernier ne dit pas est que, dans la hâte du départ, Zolfe oublie ses souliers. Mais cela est visible dans les illustrations. Pourtant, quand la fillette se joint à la foule d'exilés qui marchent dans la rue, elle remarque que certains n'ont pas de

chaussures, mais ne dit rien à son propos à elle (p. 10). L'illustration qui côtoie cette remarque sur les souliers est assez sobre (voir la figure 4). Un fond d'un brun pâle terne et une chaussure seule avec la pointe légèrement enfoncée dans le sol et le talon relevé, un peu comme si la chaussure avait été perdue en courant. Nous voyons également à l'extérieur du cadre, et en tout petit, la foule des exilés qui marchent, mais c'est le soulier abandonné dans la hâte qui est le point de focalisation de cette page. Ce sont là les deux seuls éléments visuels, la robe et les souliers manquants, qui nous permettent d'identifier Zolfe.

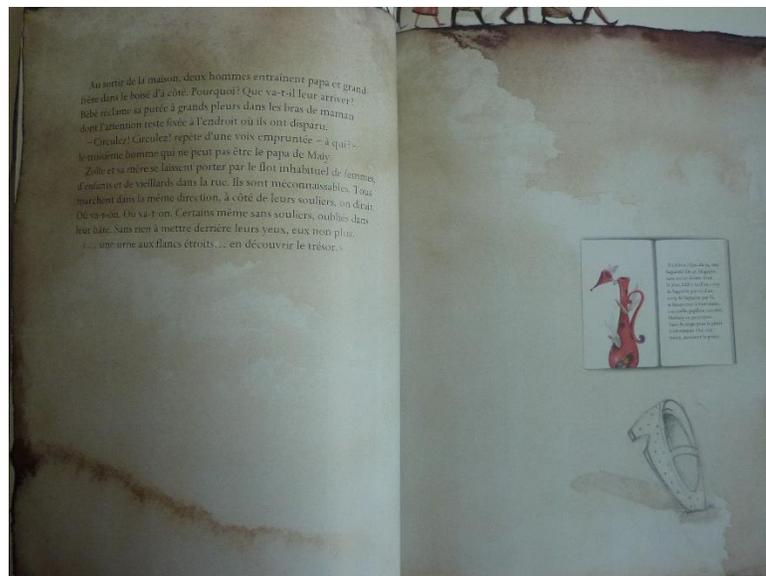


Figure 5 : *Nul poisson où aller*, p. 10.

La mère de Zolfe, quant à elle, est reconnaissable par sa robe verte qui est assez terne, mais qui ressort tout de même en comparaison avec les vêtements des autres individus exilés. Nous la reconnaissons aussi parce qu'elle transporte Bébé. Maiy, pour sa part, porte une robe bleue frangée de dentelle blanche et des souliers assortis. Cet élément souligne l'écart entre les jeunes filles : Maiy a la chance de porter des chaussures, pas Zolfe.

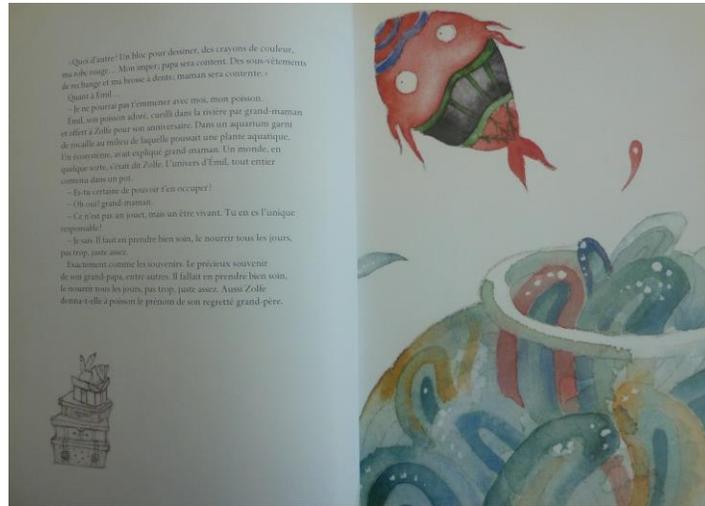


Figure 6 : *Nul poisson où aller*, p. 3.

Émil, que nous avons déjà établi comme un personnage à part entière, est, quant à lui, toujours très coloré. Il est principalement rouge avec des rayures bleues sur la tête et des touches de vert sur son corps. S'il partage la couleur rouge avec Zolfe, il possède aussi le bleu apparenté à Maiy, renforçant le lien qui unit Zolfe à cette dernière. Cependant, le poisson arbore aussi des rectangles gris charbonneux sur son dos, ce qui contraste avec le reste de son être coloré. Émil aurait pu être encore plus flamboyant, mais l'illustratrice a fait le choix de lui donner une touche de gris, une zone d'ombre.

3.4.3 Page couverture

La page couverture est composée du titre, du nom de l'auteur et de l'illustratrice, de la maison d'édition (Les 400 coups) et d'une image intrigante, qui est en fait une illustration tirée de l'album. Il s'agit d'une partie de la page vingt où nous voyons la file des exilés marchant sur ce qui semble être un rocher courbé. Nous n'y retrouvons pas les personnages principaux, seulement des figurants anonymes gris-bruns et sans visage. Nous devinons des silhouettes d'hommes, de femmes, d'enfants et de vieillards. Pour qui n'a pas lu le livre, il est bien difficile de se faire une idée quant au sujet de l'histoire à partir du

titre et de cette image, mais, lors de la lecture, il apparaît clairement qu'il s'agit des autres familles expulsées de leur maison qui marchent vers une destination inconnue. Est-ce un rocher au bord d'un précipice? La façon dont les personnages restent accrochés à la paroi fait plutôt penser à un globe elliptique, à une terre courbée, suggérant un périple sans fin. Peut-on y voir un œuf qui serait craquelé ? Ce qui renverrait à l'expression « marcher sur des œufs » (la tension est grande et il ne faut pas faire un seul son par peur de déclencher la colère des hommes armés). Le choix de cette image particulière pour la page couverture souligne l'importance du destin collectif plutôt que l'aventure d'un être singulier. Dans un ouvrage où les individus sont victimes de la dynamique des groupes, cette image liminaire est emblématique des notions d'anonymat, de déplacement et d'exil.

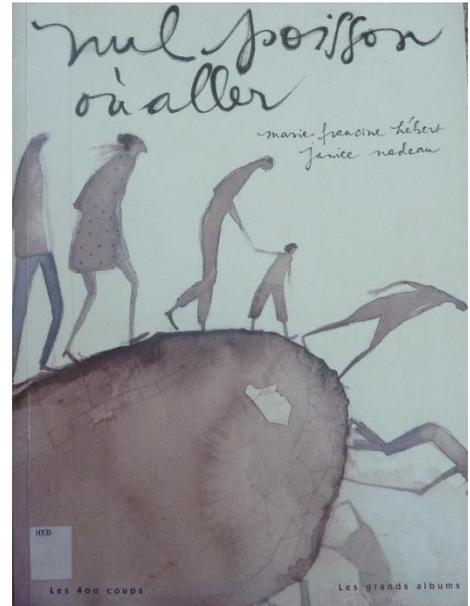


Figure 7 : *Nul poisson où aller*, page couverture.

3.4.4 Les oiseaux

De la première à la dernière page, les oiseaux sont présents dans *Nul poisson où aller*, même s'ils ne sont que rarement mentionnés dans le texte. En plus des masques au nez allongé qui ressemblent à des becs d'oiseaux, les petites bêtes à plumes apparaissent sous diverses formes, proposant un commentaire en image du texte narratif. Dès la première page, nous apercevons une girouette en forme de coq sur le toit d'une maison, ce qui cadre parfaitement avec le texte où les parents de Zolfe discutent du « voyage » sans pouvoir se décider, tournant dans tous les sens comme une girouette dans le vent. La deuxième page montre un oiseau qui transporte son nid sur son dos, tandis que, dans le récit, Zolfe réfléchit à son nécessaire de voyage. Même s'il est plutôt incongru de voir un oiseau ainsi transporter son gîte, quand on y pense, le nid, et l'œuf qu'il contient, correspondent au strict nécessaire pour voyager. Lorsque les hommes armés font irruption chez Zolfe, nous voyons dans le coin supérieur gauche un oiseau (les pattes, le bas du corps et une partie des ailes) qui s'enfuit. Les oiseaux offrent donc un parallèle à ce que vivent Zolfe, sa famille et les autres exilés. La meilleure illustration pour décrire cet effet de miroir entre les oiseaux et les exilés est sans doute celle où l'un des hommes armés tient deux oiseaux attachés par les pattes. Les animaux sont prisonniers de ce lien et ne peuvent donc pas s'envoler.



Figure 8 : *Nul poisson où aller*, p. 16.

Dans certains cas, les oiseaux peuvent également représenter les hommes armés. Les oiseaux sont alors très différents, leur plumage est plus sombre, pratiquement noir pour l'un d'entre eux, et plus terne. Leurs becs semblent plus imposants et plus menaçants. Contrairement aux autres oiseaux dont les yeux sont ronds et contiennent un point noir pour l'iris et la pupille, les yeux des oiseaux « négatifs » ne possèdent pas de pupilles et ont une forme légèrement allongée, ce qui leur confère un regard vide, mais menaçant. De plus, l'un de ces oiseaux est posé sur ce que nous supposons être la maison de Zolfe (il s'agit de la page 9, peu de temps après l'irruption des hommes armés chez Zolfe), mais la bête est disproportionnée : elle est pratiquement plus grande que la maison qu'elle semble observer cruellement, son bec pointé vers le toit (voir la figure 9).



Figure 9 : *Nul poisson où aller*, p. 9.

3.4.5 Les échelles

Tout comme les oiseaux, un autre élément qui apparaît fréquemment dans les images, mais sans être mentionné dans le texte, est l'échelle. Techniquement, une échelle sert simplement à atteindre un objet ou un lieu situé trop haut ; elle est bien plus que cela dans *Nul poisson où aller* où elle signifie à la fois la poursuite des désirs et des rêves, ceux de Zolfe, et le lien qui unit Zolfe à son amie Maiy. Les échelles sont présentes tout au long de l'album (et même dans *Le pot aux rêves* !); elles sont d'une forme assez classique, avec deux montants reliés entre eux par des barreaux perpendiculaires. L'échelle aperçue à la première page se trouve à l'extrême gauche et il est facile de ne pas la voir ; elle part d'une fenêtre ouverte pour aller presque jusqu'au sol, sur ce qui ressemble à un autre petit toit. Il s'agit de la fenêtre de la maison qui possède la girouette sur son toit ; par sa teinte bleue, elle se distingue des autres maisons dont les fenêtres sont pratiquement de la même couleur que les murs. Nous pouvons supposer qu'il s'agit là de la maison de Zolfe ; la girouette et l'échelle accompagnant bien les

propos indécis relatifs à un voyage. Il y a, d'un côté, l'indécision des parents et de la girouette qui danse dans le vent et, de l'autre côté, Zolfe qui ne voit que la multitude de destinations possibles, ce qui est illustré par une échelle montant vers une fenêtre ouverte. L'échelle permet ici d'atteindre cette fenêtre des possibilités et de rêver de voyages extraordinaires. La plupart des autres échelles de l'album sont posées contre des arbres, comme si quelqu'un voulait y grimper. Dans ces mêmes arbres, il y a souvent des oiseaux que Zolfe envie ; elle aimerait pouvoir prendre son envol elle aussi, loin des méchants hommes armés. Nous pourrions voir, dans ces échelles, une façon d'illustrer ce désir d'évasion.



Figure 10 : *Nul poisson où aller*, p. 2.

Lorsque Zolfe et Maiy se rencontrent pour échanger le poisson, Zolfe tient une petite échelle dans ses mains (p. 21). Nous ne voyons pas les mains de Maiy, qui doit tenir le bocal d'Émil. L'échelle comme moyen de connexion, ou passerelle, prend ici tout son sens : les deux amies sont séparées, mais elles garderont un lien, entre autres, grâce à Émil. L'échelle de la dernière page, quant à elle, est différente des autres (p. 23). Premièrement, elle semble être

tombée de l'arbre contre lequel elle était appuyée ; le texte mentionne un grand vent, ce qui expliquerait très simplement la situation, mais il faut aussi comprendre qu'il s'agit du moment où les deux fillettes doivent se dire adieu et rompre le lien qu'elles entretiennent. Deuxièmement, s'étendant sur la double page, cette échelle est la plus imposante de l'album ; les autres sont beaucoup plus petites et plus en retrait dans la page. Troisièmement, c'est l'échelle la plus détaillée et la plus droite ; ses barreaux sont tous bien alignés à une distance égale l'un de l'autre, tandis que les autres échelles étant généralement composées de seulement quelques traits inégaux. En raison de sa taille et de ses détails, cette dernière échelle ne peut échapper à notre attention, mais ce qui nous importe le plus est le fait que cette échelle est étalée par terre, comme si elle avait basculé après un coup de vent. Cette échelle tombée évoque la fin des rêves et des illusions de Zolfe de même que la fin de la proximité physique avec Maiy, car elles doivent se quitter.

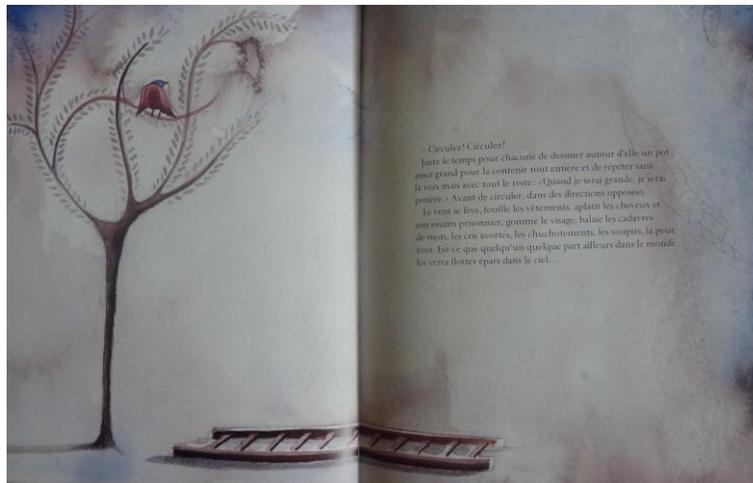


Figure 11 : *Nul poisson où aller*, p. 23.

3.4.6 Les arbres

Nous avons déjà mentionné les arbres qui comportent un tronc mince et des branches feuillues semblant s'agiter dans le vent tout en courbes et en douceur, mais il faut pourtant noter que ces arbres sont, à une occasion, dessinés à l'envers (p. 11), lorsque Zolfe entend un coup de fusil au loin correspondant à la mort de son père. À cet endroit, les racines sortent de terre, tandis que les branches semblent sous le sol. L'un des arbres a une échelle posée sur les racines. Le bleu du bas de la page suggère un ciel, mettant en cause notre perception : les arbres sont-ils vraiment à l'envers ? Où commencent la terre et le ciel ? L'illustration représente bien l'état d'esprit dans lequel la jeune fille doit se trouver à ce moment-là : perdue, sans point de repère, son monde renversé. On pourrait donc voir les arbres comme le reflet des émotions de Zolfe, dans un monde où les repères ont basculé et où on ne sait plus où sont le haut et le bas.

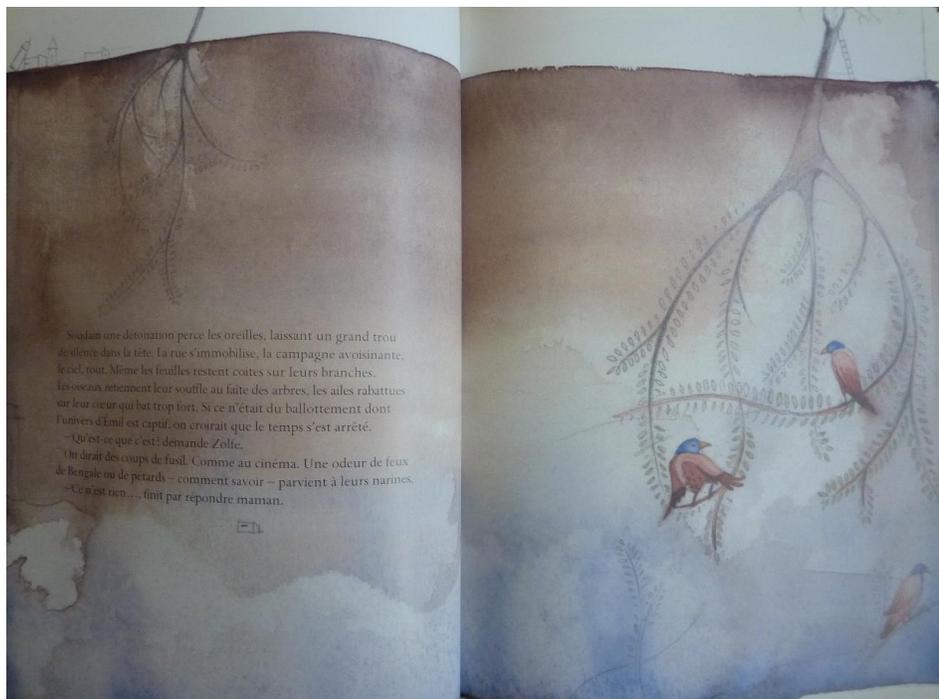


Figure 12 : *Nul poisson où aller*, p. 11

3.4.7 Les maisons

Nous trouvons, tout au long de l'album, des maisons dans tous les sens, comme si un ouragan avait soufflé sur la ville. Les demeures sont renversées sur le côté ou complètement à l'envers, ce qui contraste avec les maisons bien rangées de la première page. Les repères familiers et réconfortants que représentent ces lieux sont mis à mal ; non seulement les exilés ont-ils dû quitter leur domicile, mais leur maison, si elle n'est pas détruite, perd son intégrité et son sens. L'adaptation en film a permis à l'illustratrice de donner encore plus de force à ces images de maisons renversées. Elle affirme à ce sujet : « Le mouvement ouvre de nouvelles dimensions : voir une maison être arrachée à la terre a un impact émotionnel bien plus grand qu'une image fixe, aussi forte soit-elle, dans un livre ! »⁵⁶. En dessins animés ou sur les pages fixes de l'album, ces images de maisons renversées qui sont présentes dans de nombreuses pages contribuent au sentiment d'insécurité et de déracinement qui est exprimé dans le texte.

3.5 Regard d'ensemble

Nul poisson où aller est donc un album qui présente la guerre à travers le prisme de ce qu'une fillette peut percevoir de la situation. Si le mot « guerre » n'apparaît guère dans l'ouvrage, nous devinons très bien qu'il y a un conflit armé, dont les aspects les plus violents sont masqués par des blancs et des propos implicites. Marie-Francine Hébert nous fait découvrir, avec beaucoup de tact et de pudeur, ce que vit précisément la jeune Zolfe. La peur et l'incompréhension vécues par l'enfant sont mises de l'avant dans *Nul poisson où aller* à travers les incessants « où va-t-on ? » et toutes les questions qui restent sans réponse. Les choix narratifs d'Hébert nous procurent une vision très intimiste de ce que vit l'enfant, qui se

⁵⁶ Valérie Lessard, « Renouer avec l'esprit de *Nul poisson où aller* », *loc. cit.*

trouve complétée par des indications extérieures au personnage (comme Émil le poisson), permettant de mieux cerner la nature de l'incompréhension qui est celle de Zolfe devant les bouleversements de son existence.

La violence de la guerre se fait également discrète dans les illustrations, où les armes à feu sont suggérées par une ombre grise plutôt que montrées en détail. L'illustratrice a fait le choix de ne pas exposer en image certaines scènes, comme la mise à mort du père et du frère de Zolfe, qui pourraient être traumatisantes pour un lecteur enfant. Il revient à ce dernier, selon ses capacités et son degré de compréhension, d'imaginer la scène. L'absence de visages donne un caractère quelque peu abstrait à la situation, invitant le lecteur à compléter le tableau et peut-être, ainsi, à se mettre à la place des personnages. Il est intéressant de constater que Janice Nadeau a fait un choix différent dans le film d'animation, où on nous montre les visages, possiblement afin de rendre les émotions plus perceptibles, en l'absence de texte narratif. Notamment en ce qui trait à la représentation des personnages, *Tu me prends en photo*, second album de Marie-Francine Hébert, emprunte une voie un peu différente, comme nous le verrons dans le chapitre qui suit.

4. TU ME PRENDS EN PHOTO

4.1 Introduction

Paru en 2012, *Tu me prends en photo* (avec des illustrations par Jean-Luc Trudel) relate, en 32 pages et dans un format de 21,5 par 28 cm, la rencontre entre une jeune fille et un photographe étranger, venu pour documenter la guerre qui fait rage dans cette région. Le photographe tente d'engager la conversation avec la fillette qui ne lui répond pas de vive voix, mais formule une série de réponses intérieures auxquelles seuls les lecteurs ont accès.

Dans un paysage ravagé, presque lunaire, l'homme suit la jeune fille dans son quotidien et lui pose une série de questions qui, mettent en lumière, à travers la narration qu'assume l'enfant, des aspects très crus de la guerre, comme la faim ou la perte de ses proches, selon la direction que prend ce dialogue à un seul sens, puisqu'il ne nous est transmis qu'à travers les yeux et la voix de la fillette. La première impression que nous avons du photographe n'est pas très positive. Il semble être un vautour qui tourne autour de sa proie, à la recherche du bon cliché. Il est insistant, voire envahissant, comme le révèle d'emblée un commentaire de la narratrice : « L'œil de ton appareil braqué sur moi, tu attires mon attention : hé l'enfant regarde ici ! » (p. 1). La lentille est « braqué[e] » sur l'enfant, menaçante comme le canon d'une arme à feu. L'élément moteur du récit est donc le photographe, qui, à force d'insister, suscite des observations chez la fillette qui nous font découvrir le prix que la guerre l'a obligée à payer.

4.2 Les dommages collatéraux de la guerre

Il n'est pas question ici de savoir pourquoi la guerre a éclaté, qui sont les responsables et quels sont les enjeux du conflit. Tout comme *Nul poisson où aller*, *Tu me prends en photo*

ne donne aucune information concernant le lieu, le temps ou l'objet de la guerre. L'objectif de l'album est de dresser une liste plutôt étendue de ce qu'on peut appeler les dommages collatéraux de la guerre. L'expression « dommage collatéral » est utilisée dans le domaine militaire pour désigner une atteinte non intentionnelle ou accidentelle à des civils et à leurs équipements, bâtiments ou ressources⁵⁷. Page après page, nous découvrons, à travers la perspective de la jeune fille, les dommages collatéraux qui ont transformé l'existence de celle-ci. Dans la première partie de ce chapitre, nous effectuerons un survol de l'ouvrage qui nous permettra d'identifier les effets de la guerre sur l'enfant, tels qu'ils s'expriment dans le cadre d'une situation de communication sans réciprocité et scandée par la reprise, au début de chaque page ou double page, de la formule « Tu me prends en photo », adresse à l'interlocuteur qui souligne l'enjeu de la conversation.

Le premier contact donne le ton à tout l'album : l'homme pose des questions, la fillette ne répond pas (du moins pas à voix haute) et l'homme tente de savoir pourquoi elle ne dit rien. La jeune fille constate ensuite ce qu'il porte : « Tu portes un jeans tout neuf, un blouson chaud et des chaussures aux pieds » (p. 1). Le journaliste est bien et chaudement vêtu ; si elle remarque cela en premier, c'est que ça ne se voit pas souvent dans ce pays ravagé par la guerre. Le journaliste tente, sans succès, de parler à la jeune fille : « Tu essaies d'engager la conversation. Non, le chat ne m'a pas mangé la langue. Pas le chat ! » L'expression « donner sa langue au chat » signifie que la personne concernée ne répond pas, mais, dans ce cas-ci, la fillette précise qu'elle a choisi consciemment le mutisme ; elle n'a donc pas donné sa langue au chat. Elle reste muette, mais elle le garde « à l'œil », elle se méfie de lui. Dans ce dialogue

⁵⁷ Yves Ternon, *Guerres et génocides au XX^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 55.

paradoxal, le rôle du photographe est de déclencher une série de réflexions chez l'enfant qui refuse de se prêter à l'échange afin de faire valoir son point de vue et son expérience, sans être confinée au statut d'objet de l'image et du discours journalistiques.

Cet échange problématique ne serait pas productif si la fillette, qui ne parle pas la langue du journaliste, ne devinait ses questions, qui sont les mêmes que tant d'autres ont posées. Lorsque l'homme essaie d'en savoir un peu plus sur elle en lui demandant son nom et son âge, elle nous indique qu'elle les a respectivement « oublié[s] à la maison » et « perdu[s] en chemin » (p. 2). Ici, c'est de l'anonymat et de la perte d'identité qu'il est question. Elle ne sait plus vraiment qui elle est, laissant imaginer au lecteur la destruction matérielle des papiers ou des documents officiels, ainsi qu'un effritement des repères identitaires. Quand le photographe lui demande de sourire, elle n'en croit pas ses oreilles : « Te faire un sourire ? Tu veux rire ! ». Le jeu de mots avec « rire » indique à quel point elle trouve cette proposition incompatible avec la situation.

La page suivante expose, par l'usage de la formule récurrente « Non... Pas... », une autre réalité de la guerre : les déplacements sous la contrainte : « Non, la longue marche ne m'a pas desséchée la langue. Pas la longue marche ! » (p. 2). En situation de guerre, les longues marches sont courantes pour les réfugiés, afin de se rendre dans une région plus calme ou dans un camp. Rappelons le caractère central de ce motif dans *Nul poisson où aller*, où Zolfe et les autres exilés doivent également entreprendre une longue marche. La fillette anonyme de *Tu me prends en photo* partage ce sort avec un petit garçon, plus jeune qu'elle, qu'elle transporte dans ses bras et dont elle ne connaît pas le nom : « Je l'ai trouvé dans le fossé à côté de ses parents tombés morts » (p. 3). De cette manière directe est soulevée la question des orphelins laissés à eux-mêmes et soumis aux exactions des combattants,

mentionnés dès la troisième page, au moyen de la formule déjà signalée de manière à évoquer des sévices corporels réels : « Non, les soldats ne m'ont pas coupé la langue. Pas les soldats ! ».

De tels sévices, la fillette en porte les traces sur son corps, puisqu'elle a perdu trois orteils lors de l'explosion d'une mine. Mais elle ne semble pas trop s'en faire, comme si cette situation était normale. Elle rétorque (intérieurement, bien sûr) au photographe qui observe son pied : « Il a trois orteils en moins, et après ? ». Cette interrogation signifie que cela est peu à l'échelle d'une guerre au cours de laquelle ses amis ont perdu une moitié de jambe, un bras au complet, une « vie entière ». L'attitude de la fillette laisse croire à une banalisation de la violence, qui est le fait des médias auxquels sont exposés les enfants d'aujourd'hui⁵⁸, mais, en vérité, la résignation devant la réalité rend son témoignage d'autant plus poignant, en ne le surchargeant pas. La liste des « dommages » s'allonge, mais la retenue de l'expression ne rend pas insupportable le constat du caractère cumulatif de ce qui est perdu, signalé par une série de négations. Ainsi, lorsque que le photographe lui demande où elle habite, elle répond « Nulle part ! » (p. 3). Elle se trouve dans un camp pour les réfugiés, sa maison ayant été incendiée, avec sa famille à l'intérieur. L'homme voudrait prendre la maison en photo, mais « c'est trop loin », ce qui vient confirmer l'idée que la jeune fille a dû faire une longue marche pour se rendre au camp. Le journaliste ne peut pas photographier les responsables de l'incendie : « Ils sont trop près. » Les coupables pourraient être les soldats qui les environnent. Remarquons l'opposition entre le « trop loin » et le « trop près » : le refuge sécuritaire est distant, tandis que la menace que représentent les incendiaires est toute proche. L'espace présent est donc

⁵⁸ Anne Guibert-Lassalle, « Guerre et paix dans la littérature pour enfants », *Études*, vol. 405, n° 12, 2006, p. 647.

inquiétant, alors que la maison familiale est non seulement éloignée, mais a cessé d'exister. Dans *Nul poisson où aller*, Zolfe n'a nulle part où aller, mais la désolation et l'isolement semblent plus marqués dans *Tu me prends en photo*, comme s'il s'agissait d'un moment ultérieur du conflit, plus sombre encore. D'où l'affirmation : « Bien sûr que je suis toute seule. Comme la plupart des gens ici. Les amis ? J'ignore où ils sont » (p. 6). La solitude, qui est ici une évidence, est accentuée par la difficulté à distinguer qui peut être un allié ou non : « Les ennemis ? J'ignore qui ils sont. Comment savoir ! » (p. 6). À la page 6, l'image montre les deux enfants dans un nid placé au bout d'une branche. Le nid représente une image paradoxale ici, puisqu'un camp de réfugiés n'est certainement pas un endroit sécuritaire et douillet. Le texte qui accompagne cette image est révélateur (« Bien sûr que je suis toute seule. [...] ») : il y est question de l'isolement dans lequel se trouve la jeune fille et la plupart des victimes de la guerre, qui ont perdu une partie de leurs proches et ne savent pas où ils se trouvent. Le nid devient alors surtout une image d'isolement et d'emprisonnement pour deux bipèdes qui ne sauraient s'envoler de leur abri.

Elle ne peut donc faire confiance à personne ; on comprend ainsi sa méfiance à l'égard du journaliste, dont elle ne sait s'il est ami ou ennemi. D'où les réponses négatives qu'elle lui adresse mentalement pour expliquer son refus de communiquer : « Non, la peur ne m'a pas noué la langue. Pas la peur ! », assorties d'exclamations et d'interjections qui lui permettent de livrer au lecteur ce qu'elle refuse de dire à l'étranger : « L'école ? Je ne peux plus y aller. Les insurgés l'occupent. Pour apprendre quoi, eux qui savent toujours tout ? Alors que moi, je ne sais ni lire ni écrire. Qu'est-ce que je vais devenir avec du malheur dans la tête sans des mots

pour le dire ... » (p. 7). Souvent la cible d'attaques ou occupées à des fins militaires⁵⁹, les écoles, ainsi détournées de leur fonction première, représentent le caractère problématique de l'avenir des enfants dans un contexte de guerre : il n'y a plus de lieu pour apprendre – notamment à exprimer l'expérience de la guerre⁶⁰. La jeune fille confirme cela en disant : « eux qui savent toujours tout » (p. 7). Les ennemis n'ont pas besoin d'apprendre et d'aller à l'école ; leur idéologie est imposée par la force aux civils.

Aux pages 8 et 9, l'échange se resserre, lorsque la fillette suggère de poser pour une photo en échange d'une couverture ou de vêtements chauds, car il fait très froid la nuit. Elle dort sous un vieux drapeau troué pour se réchauffer. Le photographe n'a pas de vêtements à lui donner, mais il suggère d'aller voir un organisme d'aide humanitaire, ce à quoi elle répond : « Je ne connais pas ! » (p. 8), signalant que de tels organismes ne sont pas présents. Manifestement, l'expérience de la guerre qu'ont le journaliste et la fillette ne correspondent pas. Personne, à part l'étranger, ne s'intéresse à elle, à son dénuement et à la faim qui la tenaille. Elle ne demande pas beaucoup, seulement « un bout de pain. Ou un peu d'eau » (p. 9). C'est vraiment le strict minimum pour survivre. Elle refuse même une gomme à mâcher, car cela attise la faim. En dernier recours, le photographe propose de l'argent, ce qu'elle s'empresse de refuser, car cela mettrait la jeune fille en danger : « Pas d'argent, non plus, les autres se jetteraient sur moi. Comme des chiens sur un os ». Nous ne savons pas qui sont ces « autres » : il pourrait s'agir des soldats ou des autres réfugiés ou possiblement les

⁵⁹ Voir, par exemple, cet article concernant le conflit au Yémen : « Guerre au Yémen : 1,400 enfants tués, 2,000 écoles hors d'usage », *Europe 1*, 11 janvier 2017, en ligne, URL : <http://www.europe1.fr/international/guerre-au-yemen-1400-enfants-tues-2000-ecoles-hors-dusage-2947664> (page consultée le 20 juin 2017).

⁶⁰ Rappelons, au passage, que l'école de Zolfe dans *Nul poisson où aller* est également attaquée, puis incendiée.

deux. Par ce refus, nous voyons encore à quel point la fillette est seule et isolée, ne pouvant faire confiance à personne. Les « autres » ont si peu de compassion qu'ils sont comparés à des chiens qui se jettent sur un os. Ou, encore, on peut penser que leur situation est si critique qu'ils sont prêts à tout pour survivre, même à se jeter sur une enfant.

La jeune fille se demande alors pourquoi il veut la prendre en photo (« Tu me prends en photo. Pour quoi donc ... », p. 10) : est-ce pour la vendre, elle ou le bébé, au marché noir ? Nous pouvons alors penser qu'elle lui tend le bébé tout en lui disant qu'il est « trop lourd » pour elle, et devant le refus du journaliste, elle ajoute : « Pour toi aussi, si je comprends bien ». Le commentaire de la jeune fille n'est pas sans sarcasme : si le bébé est trop lourd pour elle, il ne l'est certainement pas pour un homme adulte. Ce commentaire souligne bien le fait que le journaliste ne s'implique pas, qu'il est extérieur à la situation, que la responsabilité d'intervenir est trop lourde pour lui. Lorsqu'il cherche à lui montrer une photo de ses enfants, elle affirme ne pas vouloir se faire « jeter leur bonheur à la figure ... ». À ce bonheur s'oppose le terme « malheur », utilisé dans les deux dernières phrases et formant une antithèse entre, d'un côté, la vie misérable de cette jeune fille dans un pays en guerre et, de l'autre, les enfants du photographe qui ont une vie agréable et sans tracas. Ce contraste signale une nouvelle fois la distance qui la sépare de l'étranger, tout comme un resserrement de l'échange, à la page 11, souligne les différences de perspective à travers l'apparente similitude des formules. Ainsi, entend-on les courtes phrases où l'homme tente de justifier sa présence et qui font l'objet d'un commentaire de la part de la jeune fille :

Tu dis : ne me regarde pas comme ça.
Toi non plus si tu veux savoir.
Tu dis : Je n'ai rien à voir là-dedans.
Moi non plus si tu veux savoir.
Tu dis : Je déteste la guerre !
Moi aussi, si tu veux savoir.

Tu dis : Je gagne ma vie c'est tout.
Moi, je la perds, vois-tu. (p. 11)

Encore une fois, nous pouvons percevoir le sarcasme dans les réponses de la jeune fille. Les excuses du journaliste sont vides. Il se conforte lui-même en affirmant qu'il déteste la guerre, sauf qu'il dit cela à une jeune fille qui est une victime de cette guerre. Si quelqu'un déteste la guerre, c'est bien elle. L'ironie est bien mise en relief par l'opposition entre « gagner sa vie » et « la perdre », qui désigne un rapport radicalement différent au conflit, selon qu'on l'expérimente de l'intérieur ou de l'extérieur.

Vers la fin du récit, la fillette est désormais certaine des intentions du photographe : il veut mettre sa photo dans un journal. Mais elle suscite un dilemme : faut-il montrer les horreurs de la guerre aux enfants et les exposer à la terrible réalité ou doit-on les protéger et leur cacher la vérité ? Elle lui dit que tous verront sa photo, à l'exception de ses enfants à lui : « Sauf tes enfants, je gagerais. Ils sont trop jeunes. Ils trouveraient ça trop triste. Ils en auraient des cauchemars. Le reste du monde, lui, qu'en pensera-t-il ? » (p. 12). La fillette fait preuve d'une étonnante distance face au spectacle de sa propre situation. Elle exprime ainsi les questionnements et les inquiétudes que formulent les spécialistes de la littérature jeunesse quant au fait d'exposer les enfants aux atrocités de la guerre, au risque de les traumatiser⁶¹. La phrase « Le reste du monde, lui, qu'en pensera-t-il ? » témoigne d'une perspective peu

⁶¹ Voir notamment Esther MacCallum-Stuart, « "If they ask us why we died" : Children's Literature and the First World War, 1970-2005 », *The Lion and the Unicorn*, vol. XXXI, n° 2, avril 2007, p. 176-188. Pour un aperçu synthétique de cette question, voir Yan Hamel, « La guerre pour la jeunesse », *loc. cit.*, p. 83-84.

compatible avec la situation de l'enfant, mais permet de problématiser la mise en image de la guerre, qui constitue l'axe central de l'album.

L'avant-dernière page pose d'ailleurs avec force la question de la finalité de l'image de guerre, au moyen d'un changement dans la répétition formée par la deuxième phrase de chaque bloc de texte : « Pour quoi donc... », qui devient « Pour quoi faire ... » (p. 13). Un changement très subtil, certes, mais cela modifie la portée de cet énoncé. Le « donc », dans ce cas-ci, accentue une demande ou une question, pour la rendre plus insistante. Cet adverbe peut aussi exprimer l'effarement ou l'étonnement, ce qui s'applique tout à fait dans *Tu me prends en photo* : la jeune fille ne sait pas pourquoi il fait des photos d'elle. Sauf qu'à la fin, elle comprend qu'il veut publier la photo dans un journal. Elle ne se demande donc plus pourquoi il veut prendre la photo, mais plutôt quel est le but de la publication de ces images. L'homme commence alors à ranger son matériel de photographie, il ne regarde plus l'enfant, il « détourne[s] les yeux », honteusement peut-être. Elle essaye d'attirer son attention comme il l'a fait lors de leur première rencontre, avec presque les mêmes mots : « Hé, le photographe, regarde-moi ! ». Elle s'étonne de ce soudain manque d'intérêt, semble presque fâchée de le voir s'apprêter à partir sans lui avoir apporté son aide : « Hé le photographe, tu prends sans rien rendre, pas même la photo ! ». Il a pris la fillette en photo et, grâce à cette photo, il pourra « gagne[r] sa vie ». Mais elle n'aura rien en échange, pas de nourriture, pas de vêtements chauds... Le départ du photographe est marqué par le changement du temps de verbe de la formule répétée « Tu me prends en photo », qui devient « Tu m'as prise en photo. Pour quoi faire... » (p. 14). Ce passage du présent au passé marque la fin de l'histoire : l'enjeu de l'album est la prise de cette photo et lorsque l'objectif du photographe est atteint, il doit partir, mettant donc fin à ce récit.

Tout au long de l'album, la jeune fille semblait hostile à la présence du photographe, mais, au moment du départ de celui-ci, nous observons un changement : elle n'est plus aussi distante, au contraire, elle demande à l'homme de l'emmener avec lui : « Je t'en prie, photographe, emmène-moi ... ». Il s'agit d'un appel à l'aide qui expose tout le désespoir de l'enfant, mais qui demeure sans suite. Le photographe n'est cependant pas complètement indifférent au sort de cette enfant lorsqu'il verse une larme : « J'aperçois une larme sur ta joue. [...] Tu devais avoir une poussière dans l'œil. » (p. 14) Il est attristé de la quitter, de la laisser dans cette misère. Les derniers mots de l'album font également état des larmes : « Non, les larmes ne m'ont pas effacées la langue. Pas les larmes ». Nous ne saurions dire à qui exactement sont ces dernières larmes ; celles du photographe, celles de la jeune fille certainement, et possiblement celles de tous ceux qui souffrent de la guerre...

Le photographe repart comme il est arrivé, avec ses beaux vêtements : « Tu repars avec ton jean tout neuf, ton blouson chaud et des chaussures aux pieds » (p. 14). Cette courte phrase énonce des privilèges qui sont inaccessibles pour la fillette : porter des vêtements neufs et chauds, et être chaussée. Il s'agit presque de la même phrase présente à la première page, seuls les premiers mots – le pronom personnel et le verbe – sont différents. Concrètement, rien n'a changé pour la jeune fille. Le passage de l'étranger n'a rien modifié dans sa vie, bien que la photo en résultant constitue un témoignage qui pourra avoir un effet. Mais, comme rien n'est dit à ce sujet, l'histoire se termine sur une note plutôt sinistre, sans espoir.

4.3 Les choix narratifs de l'ouvrage

La littérature jeunesse favorise, à partir des années 1970, des narrations homodiégétiques, où le narrateur est un témoin qui raconte ce qu'il a vu, ou autodiégétiques,

lorsque le personnage principal qui décrit ce qu'il vit. Ce phénomène fait écho, de manière décalée, aux transformations du récit depuis le début du XX^e siècle :

La littérature pour enfants, bien qu'elle ait été longtemps invisible aux regards des institutions légitimantes, n'est cependant pas entièrement détachée du champ de la littérature générale. [...] *La Recherche du temps perdu* annonce le succès de la narration autodiégétique et ouvre la voie au nouveau roman. Avec retard, la littérature de jeunesse suit la même voie en adoptant majoritairement une narration intradiégétique⁶².

Les récits dits *à la première personne* posent des problèmes particuliers en littérature jeunesse, puisqu'il est difficile de traduire les pensées et les sentiments profonds d'un enfant tout en pourvoyant le caractère moralisateur et éducatif du récit. En effet, la narration au « je », en facilitant les effets d'identification, oblige un traitement indirect et plus complexe de la dimension pédagogique⁶³. Optant pour une narration autodiégétique afin de fournir un témoignage sur la guerre à travers les yeux et la voix d'une fillette, *Tu me prends en photo* adopte la forme d'une conversation indirecte entre le photographe et la jeune fille qui nous est transmise au moyen des réponses intérieures de la fillette, puisque, comme on l'a vu, elle refuse de communiquer à voix haute avec l'étranger.

De cette narration découle donc l'utilisation serrée de « tu » et « je », pour désigner respectivement le photographe et la jeune fille. Celle-ci ne connaît pas le photographe, mais elle le tutoie, créant ainsi immédiatement une familiarité entre eux qui est renforcée par la prise de photo. Le photographe cherche à capturer avec son appareil la vulnérabilité de la

⁶² Florence Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 39-43.

⁶³ Monique Noël-Gaudreault, « Le roman pour adolescents : quelques balises », dans *La littérature pour la jeunesse, 1970-2000*, Françoise Lepage (dir.), Montréal, Fides, 2003, p. 73.

jeune fille, mais celle-ci résiste par son refus de communiquer directement. Comme nous l'avons déjà signalé, chaque bloc de texte commence avec « Tu », mettant le discours narratif sous le signe d'une interpellation visant le photographe, bien sûr, mais peut-être également le lecteur, qui se trouve lui aussi mis en demeure de réagir. *Tu me prends en photo* complexifie ainsi les enjeux du témoignage en se penchant sur les possibilités, mais surtout les limites, d'un regard extérieur sur la situation de guerre.

4.4 Le témoignage

« Aux enfants dont on prend la photo quand la guerre leur
a déjà tout pris ; aux photographes sans lesquels le reste du monde
ignorerait leur existence. »
(Dédicace de Marie-Francine Hébert, dans *Tu me prends en photo*)

La présence du journaliste qui demande à la jeune fille de lui raconter son histoire donne lieu à un témoignage sur les conséquences d'une guerre dont on ne dit rien de précis et qui, de ce fait, devient emblématique de tous les conflits. Ce n'est donc pas l'histoire de la guerre qui est importante ici, mais bien toutes les souffrances que la jeune fille endure, jour après jour, à cause de celle-ci. L'album, au moyen des questions du photographe et par la photo de la jeune fille, témoigne de la réalité des dommages collatéraux que nous avons identifiés. C'est à l'initiative de l'étranger que le témoignage est mis en branle et sa photo devient la manifestation tangible – mais incomplète – de ce témoignage, puisque le photographe n'a pas accès aux pensées de la fillette.

Il existe, selon Delbrassine, différents types de témoignage en littérature jeunesse⁶⁴. Le premier est le journal intime où un enfant relate en temps réel ce qu'il vit (nous pensons immédiatement au *Journal d'Anne Frank* comme exemple). Le second correspond aux récits rétrospectifs, où l'auteur adulte se remémore des événements de sa jeunesse. Le troisième type regroupe les récits où un enfant fictif recueille le témoignage d'un autre enfant fictif. *Tu me prends en photo* se rapproche de la troisième catégorie, mais privilégie un adulte plutôt qu'un enfant. Par ailleurs, cet adulte suscite le témoignage de l'enfant mais ne le recueille pas comme matériau narratif. Sa contribution au témoignage est strictement visuelle, par une photo qui ne donne qu'une image partielle de la réalité dont le récit s'attache à montrer la complexité.

Les photos sont d'excellentes façons d'offrir un témoignage, car « [l]es événements photographiés acquerraient un surcroît de réalité qu'ils n'auraient pas eu sans l'image, une image dont la charge émotionnelle exalterait la compassion chez l'observateur »⁶⁵. Pour l'historien Martin Paquet, les photographies permettent un témoignage particulièrement riche pour ceux qui savent les décoder. Il donne en exemple la photo d'une famille, le père, la mère et leurs trois enfants, en 1911, à Québec ; un cliché auquel un œil inattentif ou inexpérimenté ne saurait s'intéresser, mais qui recèle une histoire :

La photographie a capté leur expérience humaine qui fut bien réelle, ne serait-ce que pendant quelques secondes, le temps que la

⁶⁴ Daniel Delbrassine, « Les récits sur la 2^e guerre mondiale adressés à la jeunesse : des choix d'écriture qui en font de nouveaux "lieux de mémoire" », communication présentée au colloque *Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse*, 19 octobre 2012, URL : http://www.enfance-violence-exil.net/fichiers_sgc/Daniel_Delbrassine.pdf

⁶⁵ Martin Paquet, « Notes sur le témoignage photographique et la mémoire », *Conserveries mémorielles*, n° 4, 2007, en ligne, URL : <http://cm.revues.org/195> (page consultée le 21 juin 2017).

lumière fixe sur le nitrate d'argent l'impression de cette réalité. Elle en est un témoignage au sens fort du terme, un témoignage qui pourra être réapproprié avec des usages divers du passé par d'autres êtres humains, un témoignage de leur humanité dont la mise en mémoire nous renvoie ultimement à la nôtre. Cette humanité réelle, même disparue, est digne de respect⁶⁶.

Le photographe français Luc Georges, quant à lui, tente, depuis 2014, d'immortaliser avec son appareil photo la crise des migrants en Europe. Il a comme projet trois livres qui traitent du sujet. Le premier, *Sept jours à Calais*, publié en 2015⁶⁷, dévoile les conditions épouvantables dans lesquelles vivent les migrants. Il dit à propos de ses clichés que « [c]es images et textes ne vont pas révolutionner les choses, mais c'est une manière de montrer ce qui se passe dans le monde et de donner un éclairage plus précis sur les problèmes d'immigration »⁶⁸.

Tu me prends en photo problématise la question du témoignage par la photo, en en faisant l'enjeu du récit, tout en en diminuant la portée. Comme nous ne voyons pas celle que prend le journaliste, c'est moins le produit final qui compte que le processus par lequel la recherche de l'image suscite la parole chez une victime de la guerre. Les problèmes de communication que met en scène l'ouvrage laissent croire que le témoignage extérieur ne peut rendre compte de la réalité que d'une manière partielle, tandis que la voix de l'enfant reste intérieure, et ne peut se faire véritablement entendre que de manière détournée. La façon dont

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Eric Chabauty, Pierre Freyburger et Luc Georges, *Sept jours à Calais*, Paris, Mediapop, Coll. Migrations, 2015, 128 p.

⁶⁸ « Luc Georges : la photo pour témoigner », *JDS*, propos recueillis en janvier 2017, URL : http://www.jds.fr/magazine/la-rencontre/luc-georges-la-photo-pour-temoigner-102552_A

Hébert configure ici les enjeux du témoignage se trouve à des lieux du récit hétérodiégétique que forme *Nul poisson où aller*, où l'accès aux événements et à la situation est direct.

4.5 La répétition

Le témoignage est porté, dans *Tu me prends en photo*, par une structure répétitive, procédé abondamment utilisé en littérature jeunesse et plus particulièrement dans les albums illustrés⁶⁹. Nombreux sont les ouvrages qui, comme celui-ci, utilisent la même disposition et des formules récurrentes. La répétition se retrouve partout dans *Tu me prends en photo*, car les pages sont composées sensiblement de la même façon. Chacune commence avec les deux mêmes petites phrases : « Tu me prends en photo. Pour quoi donc », à l'exception des dernières pages, où, comme nous l'avons indiqué plus tôt, la formule se transforme en « Tu m'as prise en photo. Pour quoi faire... », marquant la fin de l'interaction entre les deux protagonistes et par conséquent la fin de l'album. Cette reprise incessante du titre crée un effet de continuité qui souligne le caractère à la fois central et problématique de cette prise de photo à laquelle la fillette résiste.

Une autre répétition est la réitération, déjà signalée au passage, de la formule « Non... Pas... ». Cette structure apparaît à la première page lorsque le photographe demande à la fillette si elle a « donné sa langue au chat », ce à quoi elle répond : « Non, le chat ne m'a pas mangé la langue. Pas le chat ! ». La formule se répète à la fin de chaque paragraphe sur le mode de la variation. Par exemple, à la deuxième page, nous pouvons lire : « Non, la longue marche ne m'a pas desséché la langue. Pas la longue marche ! ». La troisième page se termine

⁶⁹ Nicolas Couégnas, « Il était une fois... l'habitude », *loc. cit.*, p. 61.

avec : « Non, les soldats ne m'ont pas coupé la langue. Pas les soldats ! » et ainsi de suite jusqu'à la toute dernière page. Les deux premières phrases et les deux dernières phrases de chaque page sont donc presque identiques, créant un effet répétitif et régulier, dont on peut se demander s'il n'est pas réconfortant au milieu du désordre causé par le conflit armé. Mais cela souligne également l'étroitesse du registre discursif de la fillette dans le contexte contraignant de cet échange prenant place dans un cadre sombre sur lequel insistent les illustrations.

4.6 Les illustrations

4.6.1 Couleurs et technique

Les albums et les livres illustrés pour la jeunesse regorgent habituellement de couleurs vives et joyeuses, mais ce n'est pas du tout le cas de *Tu me prends en photo*. La palette de couleurs de l'album se situe principalement dans les teintes de brun, allant d'un brun très pâle, presque beige, à un brun très foncé, en passant par les nombreuses déclinaisons de cette couleur, ce qui confère à l'ensemble un ton plutôt sépia, semblable à celui que nous retrouvons sur les photos plus anciennes. Cette palette semble tout à fait appropriée au thème de la guerre et de la misère qui en découle. En comparaison avec *Nul poisson où aller*, où quelques pages sont vivement colorées, représentant des touches d'espairs à travers la grisaille environnante, *Tu me prends en photo* apparaît beaucoup plus sombre, avec un dessin plus appuyé et très sobre.

4.6.2 Austérité de l'image

La première impression qui se dégage des illustrations en est une de vide ou d'absence. Il y a très peu de détails, ce qui confère à l'album une atmosphère austère. L'un des éléments qui contribue à cette austérité est la présence non d'arbres complets, mais de souches et de

troncs aux branches décharnées donnant une impression de dévastation. Les arbres tronqués sont souvent l'un des seuls éléments présents dans l'image, à part les personnages. Il s'agit parfois du seul détail dans toute la double page, ce qui attire évidemment notre attention. Ces souches, dans la plus grande simplicité, représentent la destruction de la nature et de l'environnement en général en raison de la guerre (voir la figure 13). Ces cadavres d'arbres semblent indiquer la rareté des ressources disponibles, que ce soit très littéralement le bois (pour se chauffer ou pour se construire un abri), ou, de manière indirecte, tous les biens qui sont difficiles à trouver en temps de guerre, comme la nourriture ou les vêtements chauds.



Figure 13 : Les souches dans *Tu me prends en photo*, p. 2.

Dans le paratexte de *Tu me prends en photo*, il y a deux doubles pages qui peuvent passer inaperçues, mais qui renforcent cette idée de la désolation. Il s'agit des pages de garde du début et de la fin, qui, dans leurs ressemblances et leurs différences, parviennent à exprimer les ravages de la guerre. Les premières pages montrent un paysage avec des montagnes

couvertes d'arbres et des oiseaux dans les branches. Bref, un environnement qui n'a pas été altéré par l'homme et la guerre.



Figure 14 : *Tu me prends en photo*, pages de garde du début.

La dernière page (voir la figure 15) présente le même paysage, mais les oiseaux sont absents, plusieurs arbres sont coupés et des ombres de soldats sont discernables dans le ciel, semblables à des nuages. Ces ombres ne laissent pas de doute : la nature a été ravagée par la guerre. Dans la partie droite de cette double page, nous pouvons voir, dans le coin droit, la jeune fille qui tient par la main le petit orphelin – ils sont absents des pages de garde initiales, antérieures au conflit. La guerre leur a enlevé parents, abris et repères, ils font partie des dommages causés par celle-ci, au même titre que la nature dévastée.

Cependant, la partie droite de cette dernière double page semble apporter une touche d'espoir dans l'atmosphère plutôt sinistre mise en place par le texte. Les deux enfants sont en mouvement, ils marchent et donnent presque l'impression de s'apprêter à sortir de l'image, mais ce qui est le plus surprenant est le sourire qu'ils affichent en se regardant mutuellement. Nous remarquons aussi que les arbres surplombant les deux jeunes ne sont pas coupés et qu'ils possèdent leurs branches et leurs feuillages. Pouvons-nous penser qu'il s'agirait de l'effet

positif de la photo prise par le photographe (la photo ayant été publiée, l'aide humanitaire et les dons qui en découlent ont permis d'aider la jeune fille et le petit garçon) ? Mais ce n'est là qu'une spéculation.



Figure 15 : *Tu me prends en photo*, pages de garde de la fin.

Nous notons également qu'il y a peu d'images qui présentent la violence des actes guerriers, tout comme dans *Nul poisson où aller*. Les références visuelles au conflit armé sont subtiles, mais présentes. La première illustration qui confirme la présence de la guerre dans *Tu me prends en photo* apparaît dans le paratexte, avant même le début du récit. Au-dessus de l'encadré de la page titre, deux petites silhouettes de chars d'assaut sont visibles. C'est assez discret, d'autant plus que l'image du petit garçon occupe une place plus importante proportionnellement.

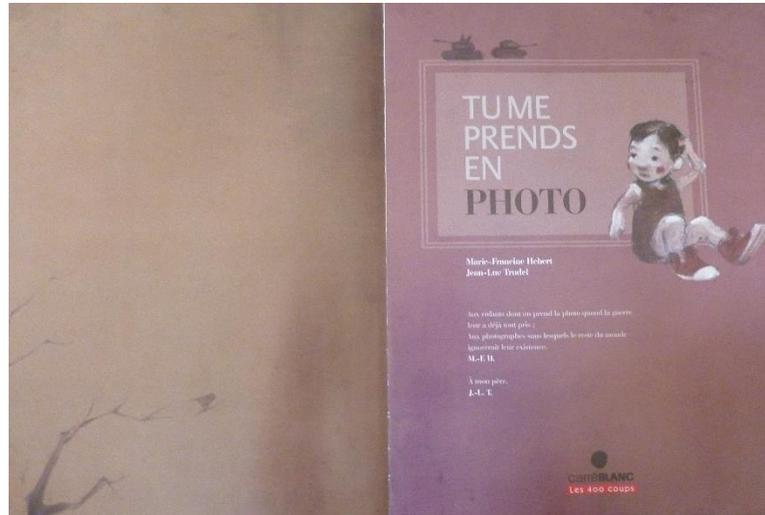


Figure 16 : *Tu me prends en photo*, page titre.

Par la suite, il faut attendre à la quatrième page pour retrouver un élément à thématique guerrière. Il s'agit d'un homme qui ramasse des souliers ; il porte un casque et quelque chose dans son dos qui pourrait être une arme. Nous pouvons déduire que cet homme est un soldat. Encore une fois, ce n'est pas flagrant. Des hommes casqués et armés apparaissent à deux autres occasions dans l'album, mais une arme à feu n'est clairement identifiable qu'à la page 9. La troisième et dernière apparition contient plusieurs hommes casqués qui semblent être en rang et porter des armes (p. 11). Cet ordonnancement suggère la notion d'armée ou de groupe organisé. Nous retrouvons également les deux chars d'assaut de la page titre un peu plus loin dans l'album (à la page 7) ; ils sont légèrement plus gros qu'à leur première occurrence, mais sans être au premier plan et détaillés.

Les renvois visuels à la guerre dans le décor sont donc globalement plutôt métaphoriques ou allusifs. Mais, dans ce contexte, l'absence de représentations explicites du conflit constitue certainement une mesure pour ne pas rendre celui-ci trop choquant. Mais qu'en est-il des personnages ?

4.6.3 Représentation des personnages

Alors que, dans *Nul poisson où aller*, les personnages n'ont pas de visage, ils affichent ici des traits et des attributs distinctifs. La fillette revêt une apparence assez simple, presque neutre. Ses cheveux sont noirs, coupés au carré ; elle n'a pas de rubans ou de barrettes colorées comme Zolfe. Elle possède cependant deux caractéristiques uniques qui la différencient des autres personnages : sa robe et sa seule chaussure. La petite fille porte une robe rouge, c'est l'une des seules traces de couleur dans tout l'album, mais il ne s'agit pas d'un rouge très vif. À la première page, cette touche de couleur nous permet de l'identifier comme personnage principal, mais, par la suite, la robe semble d'un rouge très terne, un peu brunâtre, presque noire à certaines pages. Zolfe possède également une robe rouge dans *Nul poisson où aller*, ce qui nous conduit à nous demander pourquoi avoir choisi cette couleur pour les deux fillettes victimes de la guerre, par-delà le seul fait de singulariser les personnages centraux. Une autre touche de rouge qui apparaît dans *Tu me prends en photo* est le rouge brunâtre très foncé du drapeau de la page 8. Comme il est en mauvais état, le drapeau peut évidemment représenter la nation ou le pays blessé par la guerre, sa couleur rouge évoquant le sang versé par ses habitants dans cette guerre. Le rouge possède plusieurs significations : si cette couleur représente le pouvoir dans la culture occidentale depuis fort longtemps (elle était, au Moyen Âge, la couleur portée par les nobles et, plus tard, par les cardinaux de l'Église catholique)⁷⁰, elle peut renvoyer, en ce qui concerne nos deux petites héroïnes, au sang et à la guerre, ce qui est très approprié dans les deux albums, même si les horreurs de la guerre ne sont pas montrées dans les images. Mais, surtout, le rouge est

⁷⁰ Michel Pastoreau, *Rouge, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016, p. 7, 12, 80.

généralement associé à la force et la vie⁷¹, ce qui sied aux deux jeunes filles, en vie malgré tout, regardant vers l'avenir, espérant. Le rouge nous permet donc de les identifier clairement comme personnages principaux, car cette couleur se démarque des autres présentes dans ces deux albums ; elle permet également de renforcer l'image des deux petites filles en apparence fragiles et soumises aux horreurs de la guerre. Le rouge leur confère une certaine vigueur, un désir de vivre et de surmonter les épreuves. Cela est confirmé à la fois dans le texte et dans les images : Zolfe ne laisse pas les hommes armés gâcher son amitié avec Maiy avec qui elle fait un dernier vœu plein d'espoir. Dans *Tu me prends en photo*, nous voyons la jeune fille qui sourit en marchant d'un pas qui semble joyeux à la toute dernière page (la page de garde), malgré les propos résignés et plein de cynisme qu'elle tient dans sa conversation avec le photographe.

Le second détail qui ressort chez la jeune fille est son unique soulier. L'un de ses pieds porte seulement une chaussette tandis que l'autre a la chance d'avoir un soulier. Ce détail ne nous apparaît qu'à la quatrième page ; il est, dans les pages précédentes, judicieusement caché ou placé hors du cadre. Nous apprenons également par le texte que la jeune fille a trois orteils en moins suite à une explosion. Nous ne savons donc pas si l'absence de soulier à ce pied résulte de la douleur causée par la blessure ou parce qu'elle n'en trouve tout simplement pas. Ne pas avoir de souliers est souvent synonyme de pauvreté et de vagabondage, comme lorsque

⁷¹ Dans une entrevue à propos de son livre *Rouge, histoire d'une couleur*, l'auteur Michel Pastoureau mentionne que le rouge présente deux arcs quant à sa symbolique. D'un côté, le rouge est associé au feu et, de l'autre côté, il représente la vie et la force. Ces deux arcs sont communs à différentes cultures à travers le monde. Pierre-Édouard Deldique, « Michel Pastoureau: *Rouge, histoire d'une couleur* », *Les voix du monde*, 2016, en ligne, URL : <http://www.rfi.fr/emission/20161204-pastoureau-historien-rouge-histoire-couleur-seuil>

l'expression « va-nu-pieds » est utilisée pour parler d'une personne sans abri⁷². La jeune orpheline est consciente de ce dénuement, comme le révèlent les remarques – envieuses ? – qu'elle fait à deux reprises au sujet des chaussures neuves du photographe. Les souliers semblent également occuper une place importante dans les illustrations puisque, à deux pages différentes, quelques souliers abandonnés sont posés çà et là sur la terre aride.

Par ailleurs, le petit garçon recueilli par la jeune fille se fait remarquer par ses espadrilles rouges, ce qui confirme l'attention particulière qui est portée aux souliers dans *Tu me prends en photo*. À l'instar de la robe de la jeune fille, ces espadrilles sont d'un rouge plutôt terne, parfois presque brun, mais qui attire notre attention. La première image du garçonnet ne montre pas ses pieds chaussés, mais nous pouvons voir un peu plus loin sur la page une paire de souliers abandonnés, ceux-là même qu'il porte à la page suivante, ce qui nous laisse croire que la jeune fille les lui a enfilés, se préoccupant plus du petit que de ses propres besoins en la matière.

Le petit garçon tient un ourson en peluche auquel il semble être très attaché. Lorsqu'il se le fait voler par un soldat, il a un air d'abord hébété, puis triste, jusqu'à ce que la jeune fille lui fabrique un autre jouet avec des bouts de branches attachés ensemble. Il affiche un air heureux à la toute dernière page (la page de garde) en tenant son nouveau jouet dans ses bras. L'enfant est donc plus soucieux de son ourson que des horreurs qui l'entourent, mais la guerre le rattrape lorsqu'un soldat glisse le jouet dans sa poche avec un air narquois (voir la figure 17). Cette perte semble très significative, probablement parce que c'est la seule chose qui lui reste. L'histoire de cet ourson n'est pas mentionnée dans le texte, elle n'est visible que dans

⁷² De manière analogue, comme nous l'avons vu, dans *Nul poisson où aller*, Zolfe est montrée sans chaussures aux pieds, au contraire de son amie Maiy.

les illustrations, offrant un surplus narratif qui enrichit un récit dont le dispositif répétitif ne permet guère de porter attention à de tels détails. Les récits parallèles qui ne se retrouvent que dans les images sont assez communs dans les albums. Il s'agit parfois de récits imagés plus petits, nous pouvons penser à l'album de Philippe Corentin : *L'ogre, le loup, la petite fille et le gâteau* (1995), où les personnages traversent une rivière, mais cette dernière n'est pas mentionnée dans le texte malgré tous les efforts que les personnages ont dû déployer afin de traverser le cours d'eau. Les récits en image seulement peuvent aussi être à plus grande échelle, comme dans l'album *Corrida* (2006) de Yann Fastier où les illustrations racontent une histoire différente du texte pendant toute la durée de l'album, ce qui crée un effet très poignant lorsque lecteur combine les deux composantes.



Figure 17 : *Tu me prends en photo*, p. 11.

Pour sa part, le photographe ne porte pas de vêtements aux couleurs vives ; il n'appartient donc pas au même univers que les enfants. Il est toujours représenté avec son appareil photo dans les mains, sauf à la dernière page, où son appareil est rangé, lorsque, la photo prise, son travail se termine. Il est nettement moins présent que la jeune fille et le

garçon ; il n'apparaît que dans cinq pages de l'album. Ses rares apparitions dans les illustrations de l'ouvrage contrastent avec sa présence plus qu'abondante dans le texte, puisque, comme on le sait, chaque paragraphe commence avec une interpellation adressée au photographe (« *Tu me prends en photo* »). Cette façon de faire nous rappelle que ce n'est pas son histoire à lui : cette réalité lui est extérieure et il n'est présent qu'à titre de témoin.

Les soldats se font discrets dans les illustrations ; présents dans quatre pages de l'album seulement, ils ne sont pas très détaillés, sauf à une occasion où nous pouvons les voir de plus près (p. 11 ; figure 17) sans toutefois apercevoir leurs yeux, cachés par les casques. Ils portent des vêtements dans des tons de bruns qui s'inscrivent dans la palette de l'album. Cette relative anonymisation des combattants semble avoir la même fonction que le masque des hommes armés dans *Nul poisson où aller*, soit de proposer une vision plus métaphorique que réaliste de la guerre, vision selon laquelle les soldats forment une mécanique impersonnelle qui broie les êtres, surtout les enfants. Il n'est guère important d'identifier les soldats ou la faction à laquelle ils appartiennent. La charge contre la violence armée est particulièrement vive à la page 9, qui montre un chien se transformer en soldat en quatre images, dans le sens contraire de la lecture, c'est-à-dire de droite à gauche (voir la figure 18). Nous distinguons très bien la silhouette d'un chien au départ, qui devient un animal informe avant de se transformer en une forme humaine, puis en soldat avec son arme à feu sur son dos. Dans le texte, la jeune fille parle des « autres [qui] se jetteraient sur [elle]. Comme des chiens sur un os », si elle avait de l'argent. Nous pensons immédiatement qu'il s'agit des autres réfugiés, mais l'image suggère plutôt qu'il s'agirait des soldats qui pourraient lui dérober son maigre butin (comme ils ont volé l'ourson, d'ailleurs). La combinaison du texte et de l'image établit donc une comparaison entre les soldats et des chiens affamés et dangereux, même si l'illustration ne

souligne pas le caractère dangereux du chien. Dans *Nul poisson où aller*, les fusils (et donc les hommes qui les possèdent par extrapolation) sont comparés à des bêtes sauvages et hors de contrôle. Dans les deux cas, l'usage des armes, par la violence qui est suggérée (puisque rien ne nous est montré), renvoie à une forme de déshumanisation par association avec l'animalité.



Figure 18 : *Tu me prends en photo*, p. 9.

4.6 Regard d'ensemble

Dans *Tu me prends en photo*, la guerre est donc présentée aux jeunes lecteurs par la description des effets du conflit sur une enfant, en adoptant la perspective de la victime. Certains éléments de cette description sont très concrets, comme le manque de nourriture et de vêtements ou la perte d'un membre suite à une explosion, mais d'autres aspects plus abstraits sont également explorés, comme la perte d'identité, l'isolement et la nécessité d'être toujours sur ses gardes pour survivre. On est ici bien loin de l'insouciance habituellement associée à l'enfance. Aucune trace, chez la fillette anonyme de *Tu me prends en photo*, de l'innocence et de la naïveté de Zolfe. Cette enfant a été forcée de devenir une adulte avant l'heure, privée de ses parents et ayant dû assumer des fonctions parentales à l'égard du petit garçon. Le caractère indépendant et frondeur de cette fillette qui se méfie de tout le monde est bien mis en relief par le procédé qui consiste à lui faire assumer la narration dans le cadre d'un dialogue virtuel. Ce faux-semblant d'échange oriente le témoignage de cette victime, puisque ce qu'elle dit d'elle et de sa situation est suscité par des questions que nous n'entendons pas directement. Ne cachant rien de sa misère au photographe, la jeune fille nous donne accès à son expérience à travers une écriture à la fois simple et imagée qui permet de montrer aux lecteurs enfants plus que ce qu'ils pourraient saisir. Par exemple, lorsque le photographe lui demande son nom et son âge, la jeune fille répond qu'elle les a « oublié à la maison » et « perdu en chemin » (p. 2). Ce sont des réponses simples, à mi-chemin entre le littéral et le figuré, qui traduisent de manière efficace le sentiment de perte de l'identité. La structure du texte, qui se répète inlassablement à chaque page, contribue elle aussi à l'acceptation de ces sujets difficiles. Cette structure répétitive, mise sous le signe de la variation, agit un peu comme un conte ou une comptine, créant un effet envoûtant, tout en faisant progresser le récit. Les illustrations, quant

à elles, en montrant juste assez pour que la guerre soit discernable avec certitude, mais sans en exposer les détails ou les éléments trop horribles. Il n'y a pas de sang ou de cadavres déchiquetés, pas plus que nous voyons en gros plan le pied mutilé de la fillette. Quelques silhouettes de chars d'assaut et des soldats et leurs armes à feu peu détaillés sont les seules images que nous avons de cette guerre, mais c'est plus que suffisant pour créer une atmosphère tendue et sombre, servant à confirmer le témoignage que nous livre la fillette d'une expérience dont on voit que certaines conséquences.

5. Conclusion

Au cours de notre étude, nous avons pu constater que la guerre, la vraie guerre, n'est pas cachée aux enfants dans *Nul poisson où aller* et *Tu me prends en photo* de Marie-Francine Hébert, mais elle n'est pas non plus exposée d'une façon qui pourrait être traumatisante pour leur jeune imagination. Dans le large spectre des modes d'utilisation textuelle de l'enfant en relation avec la guerre⁷³, l'auteure a privilégié le témoignage livré par des figures féminines, au début du conflit, pour ce qui est de *Nul poisson où aller*, et plus tard, lorsque l'enfant sans famille est devenue une réfugiée, dans le cas de *Tu me prends en photo*. En ce qui concerne le texte, *Nul poisson où aller* s'engage moins dans la description de la guerre que *Tu me prends en photo*. En effet, le premier ouvrage concentre surtout son attention sur le moment où la vie ordinaire bascule dans l'horreur, en insistant sur l'incompréhension qui règne dans la tête et le cœur de Zolfe. C'est l'effondrement des certitudes, la mise en question des liens amicaux et la perte du foyer qui sont mis en scène. Inimaginable et innommable, la guerre ne cadre pas avec l'expérience du monde de Zolfe ; c'est surtout le choc psychologique qui résulte du contact avec la guerre auquel s'attarde l'album. Celui-ci ne recèle pas beaucoup de détails morbides ; il évoque avec ménagement les scènes plus délicates comme la mort du père et du frère ou, encore le sort funeste du directeur de l'école. Dans le premier cas, nous avons seulement conscience qu'il y a eu des coups de feu tirés dans la forêt et, dans le second cas, Zolfe pense qu'il s'agit d'un jeu et que le directeur se relèvera. La manière indirecte de présenter ces

⁷³ Sur l'enfant comme vecteur d'expression face aux enjeux de la guerre, voir Catherine Songoulashvili, « Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 118, 2013, p. 192.

réalités sert tout à la fois à ménager les lecteurs et à montrer le caractère inintelligible, pour Zolfe, des événements qui se produisent, interprétés à la lumière des habitudes ludiques de l'enfance. La pudeur du texte est moins un procédé d'autocensure, dans ce cas, qu'une façon de rendre compte d'une expérience sans référents préalables.

L'album *Tu me prends en photo*, quand à lui, décrit plus froidement, de manière presque clinique, les horreurs que la guerre fait subir aux enfants. S'adressant mentalement au photographe, avec le sarcasme comme seule arme, la jeune fille dont ne savons pas le nom confie au lecteur son expérience, du manque de nourriture jusqu'à l'explosion de mine qui a arraché trois de ses orteils, en passant par la mort de la famille et des parents. Si le témoignage de Zolfe se situe dans le moment présent, celui de la fillette de *Tu me prends en photo* est surtout rétrospectif. Le regard qu'elle pose sur la guerre n'est plus celui d'une enfant naïve : elle sait très bien – trop bien – ce qu'est un conflit armé. D'où son attitude méfiante, qui, non seulement l'empêche de livrer directement son témoignage au photographe, mais donne une teinte désabusée aux phrases répétitives qu'elle jette au visage de son interlocuteur. L'album dénonce certes la guerre, plus dans le texte que dans les illustrations, qui comportent peu de contenu militaire : les armes sont à peine esquissées, quelques silhouettes de chars d'assaut sont visibles, des souliers abandonnés jonchent le sol et, surtout, nous ne voyons pas de cadavres, même si, à la lumière de ce que nous lisons, nous savons qu'ils sont présents. Mais, par rapport à *Nul poisson où aller*, un aspect s'est ajouté : l'auteur semble vouloir s'en prendre à l'inaction des adultes face à la misère des enfants victimes des conflits armés. La réaction de la rédactrice du blogue *Un autre*, dans son compte rendu de l'ouvrage, met en lumière à quel point ce livre, bien plus que le précédent, interpelle le lecteur adulte : « Je suis cette adulte-témoin, qui sait et qui laisse faire... Et qui ne sait pas trop quoi faire en fait. Comme le

photographe de l'histoire, je laisse couler une grosse larme qui me fait du bien. Suite à cette rencontre traumatisante, il range son appareil, vais-je ranger ce livre ? »⁷⁴. La petite fille veut quitter ce lieu et améliorer son existence, mais le photographe ne fait que passer, tel un témoin non concerné par la situation. La charge de l'ouvrage est bien là. Et elle concerne peut-être moins les enfants que les adultes, même si l'on peut voir l'album comme une invitation, adressée aux jeunes lecteurs, de ne pas faire comme le photographe.

Dans les deux ouvrages examinés, il est clair que ce qui compte est moins la description de la guerre que celles de ses conséquences dévastatrices sur l'enfance. Contrairement à certains ouvrages jeunesse relatifs à la Première Guerre mondiale, par exemple, comme *La forêt des insoumis* (2012) d'André Marois, la contextualisation historique n'a aucune importance, le récit s'attachant surtout à rendre compte de la réaction et de l'adaptation des enfants au conflit. Ces enfants, ce sont des filles, notons-le, traditionnellement moins associées que les garçons aux jeux simulant la guerre. Signalons que l'ouvrage le plus récent de Hébert, *Pow Pow, t'es mort!* (2017) exploite justement toute la question des simulations guerrières chez les garçons, en mettant ceux-ci à la fois en position de victimes et d'agresseurs, ce qui n'était pas le cas de Zolfe et de la fillette anonyme.

Les deux livres de Marie-Francine Hébert diffèrent cependant, comme on l'a vu, dans leur traitement de l'expérience enfantine : *Nul poisson où aller* relève plus du constat et la sensibilisation que le livre suscite concerne surtout la situation de guerre elle-même. Comme nous l'avons dit plus tôt, *Tu me prends en photo* adopte un point de vue plus distant, qui nous

⁷⁴ « *Tu me prends en photo*. Marie-Francine Hébert », *Un autre*, 30 janvier 2012, URL : <http://unautre.ca/2012/01/tu-me-prends-en-photo-marie-francine-hebert/>

fait réfléchir au regard que l'on porte sur la guerre. *L'âme du fusil*, un roman pour adultes de Marie-Francine Hébert, publié en 2009, « s'interroge sur le rôle des témoins adultes et consentants que nous sommes devant les conflits sanglants dans le monde », selon les termes utilisés sur la quatrième de couverture⁷⁵. Quelques années plus tard, dans l'album réalisé avec Jean-Luc Trudel, l'auteure poursuit donc sa réflexion sur le témoignage et l'intervention, rappelant que les conflits armés ne devrait laisser indifférents ni les enfants ni les adultes, même si, par leur caractère lointain, ces conflits ne semblent pas nous concerner. En imaginant les pensées et les mots d'enfants dans une telle situation, Marie-Francine Hébert contribue, par la fiction, à la notion de témoignage, avec tous les questionnements éthiques que celle-ci soulève⁷⁶.

⁷⁵ Marie-Francine Hébert, *L'âme du fusil*, Montréal, Québec Amérique, 2009, 240 p.

⁷⁶ Marie Bornand, *Témoignage et fiction: les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 7-8.

Bibliographie

Œuvres de Marie-Francine Hébert

HÉBERT, Marie-Francine, *L'âme du fusil*, Québec Amérique, Montréal, 2009, 240 p.

HÉBERT, Marie-Francine et Janice NADEAU (illustratrice), *Nul poisson où aller*, Les 400 coups, Montréal, 2003, 48 p.

HÉBERT, Marie-Francine et Jean-Luc TRUDEL (illustrateur), *Pow Pow, t'es mort*, Montréal, Les 400 coups, 2017, 32 p.

HÉBERT, Marie-Francine et Jean-Luc TRUDEL (illustrateur), *Tu me prends en photo*, Les 400 coups, Montréal, 2012, 32 p.

Œuvres de littérature jeunesse

ALAOUI, Latifa, *Marius*, ill. de Stéphane Poulin, Les 400 coups, Montréal, 2001.

BRUNHOFF, Cécile et Jean de, *L'Histoire de Babar le petit éléphant*, Jardin des modes, Paris, 1931.

CORENTIN, Philippe, *L'ogre, le loup, la petite fille et le gâteau*, L'École des loisirs, Paris, 1995.

DAENINCKX Didier, *Papa, pourquoi t'as voté pour Hitler ?*, Rue du monde, coll. Histoire d'histoire, 2016.

FASTIER, Yann, *Corrida*, Paris, Atelier du Poisson soluble, Paris, 2006.

FÉNELON, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, veuve Barbin, 1699.

GALLAZ, Christophe, *Rose blanche*, Montréal, Les 400 coups, Montréal, 2010.

GODEL Roland, *Dans les yeux d'Anouch*, Paris, Gallimard jeunesse, Paris, 2015.

GRATTON, Anne-Marie, *L'enfant qui n'avait jamais vu une fleur*, Montréal, Éditions de la Bagnole, Montréal, 2017.

GRAVEL, François, David, *Le salon funéraire*, ill. de Pierre Pratt, Saint-Lambert, Dominique et compagnie, Montréal, 2005.

MARINEAU, Michèle, *La route de Chlifa*, Québec Amérique jeunesse, Montréal, 1992.

MAROIS, André *La forêt des insoumis*, Montréal, Montréal, 2012.

MAROIS, André, *Mesures de guerre*, Montréal, Boréal, 2010.

PINSONNEAULT, Sylvie, *Koletaille*, ill. de Lino, Montréal, Les 400 coups, 2002.

POULIN, Andrée, *Y'a pas de place chez nous*, Montréal, Québec Amérique, Montréal, 2016.

SÉGUR, Sophie Rostopchine, comtesse de, *Les malheurs de Sophie*, Paris, Hachette, 1858.

SÉGUR, Sophie Rostopchine, comtesse de, *Un bon petit diable*, Paris. Hachette, 1865.

TÉNOR, Arthur, *Je suis CharLiberté !*, Paris, Scrineo, 2016.

VERNE, Jules, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel, 1866.

Comptes rendus et articles sur *Nul poisson où aller* et *Tu me prends en photo*

« *Tu me prends en photo*. Marie-Francine Hébert », *Un autre*, 30 janvier 2012, [En ligne] : <http://unautre.ca/2012/01/tu-me-prends-en-photo-marie-francine-hebert/> (page consultée le 23 août 2017)

BEAUVAIS, Clémentine, « W comme Waf! », article de blog, [En ligne] <http://clementinebleue.blogspot.ca/2013/03/w-comme-waf.html> (page consultée le 20 décembre 2015)

GAUDREAU, Amélie, « Littérature jeunesse - Dire l'insupportable grâce à une photo », *Le Devoir*, 23 novembre 2013.

LANDREVILLE Ginette, « Nul cœur où aller », *Lurelu*, vol. 27, n° 2 2004, p.100.

LATREILLE, Annick, « Nul poisson où aller », *Lurelu*, vol. 31 n°2, 2008, p. 86-87.

FRADETTE, MARIE, « Tu me prends en photo », *Lurelu*, vol. 35, n° 1, 2012, p. 26.

LEDOUX, Julie, « Marie-Francine Hébert et la littérature jeunesse : de la tanière au salon », *Voir*, 14 novembre 2014, URL : <https://voir.ca/livres/2013/11/14/marie-francine-hebert-et-la-litterature-jeunesse-de-la-taniere-au-salon/>

LESSARD Valérie, « Renouer avec l'esprit de *Nul poisson où aller* », *La Presse*, 7 juin 2014, [En ligne] : <http://www.lapresse.ca/le-droit/arts-et-spectacles/cinema/201406/07/01-4773821-renouer-avec-lesprit-de-nul-poisson-ou-allier.php> (page consultée le 25 mars 2016)

La littérature jeunesse et la guerre

ARMAND Françoise et Catherine GOSSELIN-LAVOIE, *Bibliographie de littérature jeunesse : « diversité linguistique et culturelle, processus migratoire, contacts, différences et racisme »*, centre Elodil, Université de Montréal, 2015.

- CAMBIER, Agnès, « Enjeux mémoriaux et littéraires des fictions pour la jeunesse autour de la Shoah », *Repères*, n°48, 2013, p. 51-68.
- DELBRASSINE Daniel, *Les récits sur la 2e guerre mondiale adressés à la jeunesse : des choix d'écriture qui en font de nouveaux « lieux de mémoire »*, Université de Liège, Paris XIII, 19 octobre 2012, [En ligne] : http://www.enfance-violence-exil.net/fichiers_sgc/Daniel_Delbrassine.pdf (page consultée le 12 juin 2017).
- DELBRASSINE, Daniel, « Romans et albums de jeunesse : de nouveaux “lieux de mémoire” ? » Acte du colloque *Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse*, Paris, 2012, [En ligne] <http://www.enfance-violence-exil.net/index.php/ecms/it/33/1650>. (page consultée le 21 décembre 2015)
- GUIBERT-LASSALLE, Anne, « Guerre et paix dans la littérature pour enfants », *Études*, n°12, 2006, p. 647-656.
- HAMAIDE-JAGER, Eléonore, « La Shoah, un sujet galvaudé ? », *Parole*, n° 1, 2010, p. 4-7.
- HAMAIDE-JAGER, Eléonore, « La représentation des enfants juifs dans la littérature jeunesse », dans *Les enfants de la Shoah*, Jacques Fijalkow (dir.), Paris, Max Chaleil-Éditions de Paris, 2006, p. 147-160.
- HAMAIDE-JAGER, Eléonore, « Cachez ce sang que je ne saurais voir : Les images de la guerre d'Algérie dans les albums et les documentaires pour la jeunesse », *Strenæ Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, n° 3, 15 février, 2012, [En ligne], URL : <https://strenae.revues.org/637>.
- HAMEL, Yan, « La guerre pour la jeunesse », *Voix et Images*, vol. 37, n° 2, 2012, p. 83-94.
- HUBERT-GANIAYRE, Claude, « L'enfant et la guerre dans la littérature de jeunesse : exorciser les peurs », *Textes et documents pour la classe*, n° 764, 1998, p. 3-37.
- JOUIN Soizik et Marie-Christine GAUDEFROY, « Des albums simples pour des sujets difficiles », *PubliJe*, revue de critique littéraire, en ligne, mis à jour le 06/07/2015, URL : <http://publije.univ-lemans.fr/publije/index.php?id=266>. (page consultée le 23 août 2017).
- LANGLOIS Annie, Monet, « Des livres pour enfants qui dérangent les grands ! », *Les Libraires*, publié le 01/09/2001, [En ligne] : <http://revue.leslibraires.ca/articles/litterature-jeunesse/des-livres-pour-enfants-qui-derangent-les-grands> (page consultée le 18 décembre 2015).

- LAROQUE, Lydie, « La première guerre mondiale dans la littérature de jeunesse contemporaine », *Le français aujourd'hui*, n° 183, avril 2013, p. 125-133.
- LARUE, Monique, « Écrire pour les enfants : un délicat dosage de pédagogie et de littérature », *Lurelu*, vol. 2, n° 4, 1979, p. 4-6.
- MACCALLUM-STUART, Esther, « “If they ask us why we died”: Children’s Literature and the First World War, 1970-2005 », *The Lion and the Unicorn*, vol. XXXI, n° 2, avril 2007, p. 176-188.
- PRINCE, Nathalie (dir.) *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- SONGOULASHVILI, Catherine, « Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse », *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, n° 118, 2013, p. 190-192.
- THALER Danielle, « Littérature de jeunesse : un concept problématique », *Canadian Children’s Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, n° 83, automne 1996, p. 26-38. URL : <http://www.elodil.umontreal.ca/fileadmin/documents/Litterature-Jeunesse/Bibliographies/bibliographie-diversite-septembre-2015.pdf>
- WHITEHEAD, Winifred, *Old Lies Revisited : Young Readers and the Literature of War and Violence*, Londres, Pluto Press, 1991.

Sur la guerre et le témoignage

- « Luc Georges : la photo pour témoigner », *JDS*, 2017, [En ligne] : http://www.jds.fr/magazine/la-rencontre/luc-georges-la-photo-pour-temoigner-102552_A (page consultée le 13 juin 2017).
- BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction: les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004.
- CHABAUTY Eric, Pierre FREYBURGER, Luc GEORGES, *Sept jours à Calais*, Paris, Mediapop, Coll. Migrations, les portes de l’Europe, 2015, 128 p.
- NARDOUT-LAFARGE Élisabeth, « Présentation », *Études françaises*, vol. XXXIV, n° 1, printemps 1998, p. 7-10.
- PÂQUET, Martin, « Notes sur le témoignage photographique et la mémoire », *Conserveries mémorielles*, n° 4, 1^{er} septembre 2007, [En ligne] : <http://cm.revues.org/195> (page consultée le 21 juin 2017).

TERNON, Yves, *Guerres et génocides au XXe siècle*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 55.

Études sur la littérature jeunesse

BEGUERY, Jocelyne, *Une esthétique contemporaine de l'album de jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BÉRUBÉ, Jade, « Littérature jeunesse: la bibliothèque idéale », *La Presse*, 21 septembre 2008.

BESSION Anne, « Du Club des cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine », dans *La littérature de jeunesse en question(s)*, Nathalie Prince (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 117-154.

CARADEC, François, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel, 1977.

CHELEBOURG, Christian et Francis MARCOIN, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007.

COUÉGNAS, Nicolas, « Il était une fois... l'habitude : L'art de la surprise et de la répétition dans les albums d'enfance », *Protée*, volume 38, numéro 2, automne 2010, p. 59-68.

DANSET-LÉGER Jacqueline, *L'enfant et les images de la littérature enfantine*, Liège, Pierre Mardaga, 1988.

ESCARPIT, Denise et Mireille VAGNÉ-LEBAS, *La littérature d'enfance et de jeunesse. État des lieux*, Paris, Hachette, 1988.

FERRIER, Bertrand, *Tout n'est pas littérature ! La littérature à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Coll. Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

GAIOTTI, Florence, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

GASSER Judith, *Enhancing Written Language Development: Is It Possible?* Paper presented at the Annual Meeting of the National Reading and Language Arts Educators' Conference, 1984, p. 6-8.

GROSSMANN Francis, « Que devient la littérature enfantine lorsque la lit aux enfants d'école maternelle? », *Repères*, n° 13, 1996, p. 85-101.

KRYMKO-BLETON, Irène, « Du "déjà-lu" ? La répétition au service du principe de plaisir », *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 37-44.

- LECLAIRE-HALTÉ, Anne, *Robinsonnades et valeurs en littérature de jeunesse contemporaine*, Université de Metz, 2004.
- LEMERCIER, Françoise, « L'apprentissage de l'histoire à travers les documentaires jeunesse », *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n° 2, 2004 [En ligne] : <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-02-0117-010>>. (page consultée le 13 mars 2015).
- LEPAGE, Françoise, *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonies du Canada) ; suivie d'un Dictionnaire des auteurs et des illustrateurs*, Montréal, Éditions David, 2000.
- MADORE, Édith, *La littérature pour la jeunesse au Québec*, Montréal, Boréal, 1994.
- MARCOUX, Josée, *Littérature jeunesse au Québec*, Montréal, Médiapaul, 2000.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier jeunesse, coll. Passeur d'histoire.
- POULIOT, Suzanne et Noëlle SORIN, *Littérature pour la jeunesse : les représentations de l'enfant*, Montréal, ACFAS, 2005.
- ROY Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, volume 36, n° 3, hiver 2008, p. 49.
- TSIMBIDY, Myriam, *Enseigner la littérature de jeunesse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- VAN DER LINDEN Sophie, « L'album, le texte et l'image », *Le français aujourd'hui*, n° 161, 2008, p. 51-58.

Autres références

- BACHELARD, Patrice et Pascal BONAFoux, Michael CLARKE (trad.), *L'aquarelle : la couleur et la transparence*, Paris, Gallimard, 1994.
- BOECKL, Christine M., *Images of plague and pestilence: iconography and iconology*, Truman State University Press, 2000.
- DELDIQUE, Édouard, « Michel Pastoureau: "Rouge, histoire d'une couleur" », *Les voix du monde*, 2016, [En ligne] : <http://www.rfi.fr/emission/20161204-pastoureau-historien-rouge-histoire-couleur-seuil> (page consultée le 21 juillet 2017).
- MORELLE Jean-Louis, *Aquarelle, l'eau créatrice*, Fleurus, 2013 (1^{re} éd. 1999).
- PASTOUREAU, Michel, *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016