

Christiane Connan-Pintado

MCF Langue et littératures françaises -
IUFM d'Aquitaine-Bordeaux IV -
TELEM, Équipe Modernités,
Université Bordeaux III

11 septembre 2001.

Le traitement fictionnel du texte
et de l'image dans la littérature
de jeunesse

Mon propos dans le cadre de ce collectif sera sans doute un peu marginal, à l'image de la littérature de jeunesse qui, malgré une légitimité mieux affirmée aujourd'hui, reste encore victime de quelques préjugés, en raison des limites inhérentes à un champ qui se désigne et se définit par l'âge de ses lecteurs.

Le 11 septembre 2001, devant les écrans, les enfants regardent, eux aussi, les images qui marqueront l'inconscient collectif. En France, le ministère de l'Éducation nationale prescrit aux enseignants de ménager un temps de parole dans les classes pour tenter de répondre aux questions posées et d'apaiser les inquiétudes, voire les angoisses, suscitées. Dans les mois qui suivent, l'édition pour la jeunesse se fait l'écho de ces préoccupations : comme dans la littérature générale, il s'agit d'informer,

et de faire comprendre. Documentaires¹ et témoignages s'imposent d'abord, puis, alors que le temps et la mémoire ont entrepris leur travail — de deuil, mais aussi d'assimilation et de transformation —, les fictions prennent le relais et s'emparent de l'événement.

Je propose d'évoquer successivement trois ouvrages, trois entrées singulières dans la fictionnalisation du 11 septembre, en fonction de l'âge du destinataire, du genre adopté et des choix d'écriture : un album, *Je ne joue plus!*, de Rachel Hausfater-Douïeb, illustré par Olivier Latyk²; un conte publié sous le format album, *Le Géant de la Grande Tour*, de Carl Norac, illustré par Ingrid Godon³; et un roman, *Nine Eleven*, de Jean-Jacques Greif⁴. L'empan du lectorat visé va de trois à quatorze ans.

Les questions soulevées rejoignent celles qui sont posées tout au long de ce collectif : « Comment les artistes [...] ont-ils apprivoisé cette déflagration du réel dans leur espace de représentation? », « Comment traduire le réel lorsqu'il devient impensable, lorsque la réalité dépasse la fiction?⁵ » Mais je dois aussi me poser des questions liées à mon champ de recherche : que dit-on à l'enfant en fictionnalisant le 11 septembre? Cherche-t-on à le rassurer? À le faire penser? Faut-il considérer le livre comme un objet transitionnel entre l'événement et la subjectivité du jeune lecteur?

1. Florence Vielcanet, Jacques Héron, *Pourquoi le 11 septembre?*, illustré par Sylvia Bataille, Paris, De La Martinière jeunesse, 2002, 103 p.

2. Rachel Hausfater-Douïeb, *Je ne joue plus!*, illustré par Olivier Latyk, Tournai, Casterman, coll. « les albums Duculot », 2002, 26 p.

3. Carl Norac, *Le Géant de la Grande Tour*, illustré par Ingrid Godon, Paris, Éditions Sarbacane, 2005, s. p.

4. Jean-Jacques Greif, *Nine Eleven*, Paris, L'école des loisirs, coll. « Médium », 2003, 172 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *NE*.

5. Joseph Rouzel, « 11 septembre : la déchirure... », *Psychasoc*, Institut européen de psychanalyse et de travail social, <http://www.psychasoc.com/article.php?ID=103> (20 novembre 2007).

Une parole : l'onde de choc dans un livre miroir qui donne la parole à l'enfant : *Je ne joue plus!*

Publié le 9 septembre 2002, juste un an après l'événement, l'album répercute l'intensité du choc éprouvé. Certains critiques le destinent à des enfants très jeunes, à partir de trois ans, sans doute en raison de la brièveté et de la simplicité du texte, mais d'après l'auteur il serait « pour tous les âges »; en effet, le gâteau d'anniversaire du personnage narrateur compte dix bougies.

Distillé peu à peu, au fil des doubles pages qui comportent seulement une phrase chacune, parfois deux, sur fond blanc, le texte⁶ laisse la part belle à l'image. Il peut s'apparenter à un poème, où douze phrases se succèdent, souvent des alexandrins auxquels l'anaphore confère un rythme litannique. Les cinq premiers font écho au poème de Baudelaire « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle... », ce qui ne manque pas d'accentuer, au moins pour le lecteur adulte, sensible à l'intertexte, la dramatisation et la solennité du ton. La structure est très concertée : cinq phrases rappellent l'événement et son impact; au sommet, une phrase plus courte marque un palier, et une impasse. Puis, s'amorce une réaction : refus d'abord, suivi d'affirmations volontaristes pour surmonter l'épreuve.

On retiendra particulièrement le choix énonciatif et l'usage de la métaphore. Quinze occurrences de la première personne du singulier

6. *Quand les avions s'écrasent, mes yeux veulent trop voir.
Quand les hommes-feuilles tombent, je me fais tout petit.
Quand les tours s'écroulent, je ferme ma maison.
Quand la guerre arrive au galop, je jette mes pistolets.
Quand il fait ce temps-là, j'arrête tous mes jeux.
J'ai peur de la vie.
Mais moi je ne veux pas de cette pluie de morts.
Je veux des villes debout, des avions voyageurs.
Je veux me battre pour rire et que personne ne pleure.
Je veux vivre sans penser que tout peut s'arrêter.
Je veux un seul soleil pour tout le monde pareil.
Moi, quand je serai grand, je ferai du beau temps.*
(Rachel Hausfater-Douïeb, *Je ne joue plus!*, op. cit., s. p.)

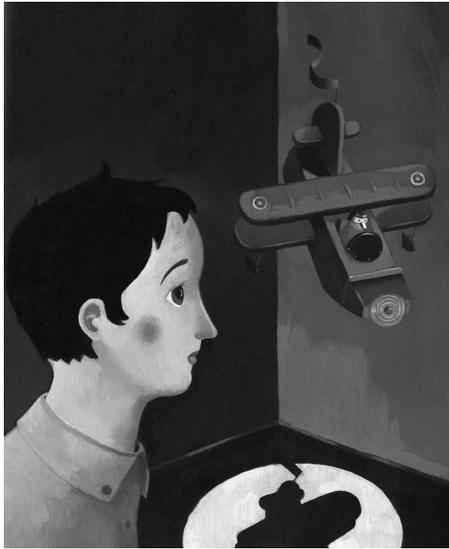
soulignent l'omniprésence du narrateur. Depuis le dernier tiers du XX^e siècle, la littérature de jeunesse privilégie la prise de parole de l'enfant qui se fait miroir du lecteur, pour communiquer une expérience singulière, ici celle de la violence subie par celui qui a assisté au spectacle de l'événement. Rachel Hausfater file une métaphore météorologique euphémisante. Les deux versants du texte connotent le passage symbolique des saisons, de la chute des « hommes-feuilles », en « pluie de morts », au « beau temps » final. L'image des pages de garde illustre cette évolution. Le texte traite donc le sujet à travers une subjectivité enfantine, un filtre métaphorique et symbolique, une orientation positive. Mais il s'agit d'un album, ouvrage où l'image est non seulement spatialement, mais statutairement prépondérante. Comment s'adresse-t-elle au jeune lecteur?



L'album s'ouvre sur une double page sans texte qui présente le cadre retenu : cadre familial d'une chambre d'enfant bien rangée, au centre de laquelle un petit garçon nourrit ses poissons rouges. Mais cette apparence rassurante ne résiste guère à l'examen : la dominance du rouge instaure un climat de tension, la position de l'enfant au visage grave, au point où convergent les regards de ses jouets, personnages, animaux ou engins de

guerre, le transforme en cible; il est cerné. Deux ouvertures symétriques soulignent la menace : à gauche, la fenêtre gardée par un soldat miniature brandissant un sabre; à droite, l'image affichée — telle un écran — d'une ville hérissée de gratte-ciel, aisément identifiable.

Dans les pages suivantes, les jouets s'animent, comme dans un conte d'Andersen. Les avions suspendus rompent leurs fils, le vent qui se lève à l'extérieur fait tomber les feuilles, mais aussi les figurines et les lego. À la verticalité harmonieuse des livres et des objets succède un désordre total. L'enfant s'enferme, mais la tempête se déchaîne à l'intérieur.



Le palier central fait basculer la scène dans un monde semi onirique : le cadre s'élargit, dans une nuit étoilée où l'on repère encore la plinthe de la chambre, tandis que le bocal aux poissons rouges est remplacé par un globe terrestre.

Le deuxième versant de l'album s'oppose au premier : l'enfant, qui se bouchait les oreilles et déployait un dérisoire parapluie pour se protéger, se met en mouvement, quitte sa chambre; le bleu et le vert l'emportent sur le noir et le rouge, d'autres personnages apparaissent, la guerre redevient un jeu, les feuilles de l'arbre repoussent. À la dernière image, le cadrage a changé et s'est rapproché de la fenêtre pour nous faire

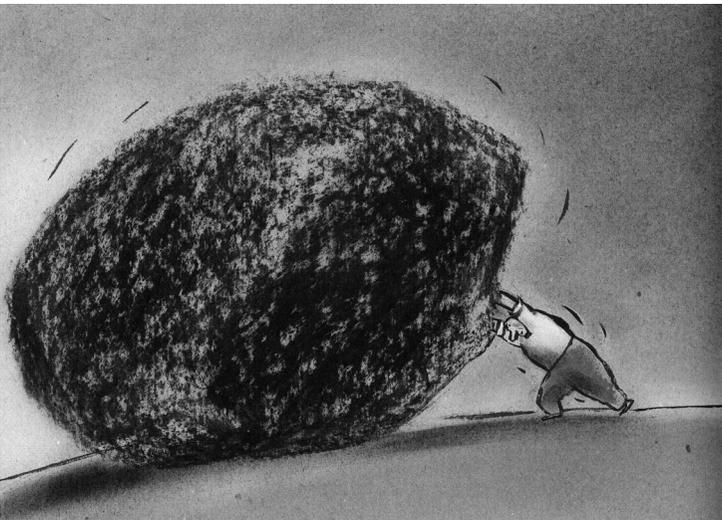
adopter le point de vue des jouets, pacifiquement regroupés. Toujours au point de mire, l'enfant, resté à l'extérieur, regarde vers l'horizon, vers la page que le lecteur va tourner, vers l'avenir. Son visage reste grave. On ne parlera pas d'optimisme, mais d'apaisement; il convient de ne pas désespérer l'enfance, et l'ouvrage cherche manifestement à jouer un rôle thérapeutique.

On peut voir, dans le choix du cadre, une volonté de mettre à la portée du jeune lecteur l'événement planétaire. En même temps, cette chambre sombre représente une autre *camera obscura*, celle de la conscience de l'enfant qui a vu des scènes dont la violence le poursuit en son for intérieur. La pulsion scopique qui le pousse à regarder est soulignée par l'usage familial et enfantin de l'adverbe qu'il faut prendre au sens propre : « Mes yeux veulent *trop* voir » (je souligne). Sur l'image, il écarquille les yeux, hypnotisé par le spectacle, et cette fascination s'inscrit dans la pulsion de mort. L'usage du présent est ambigu : il peut suggérer une scène unique, mais aussi la récurrence de l'obsession qui ramène le scénario morbide. Le mouvement du livre conduit de l'obsession à l'acte qui en délivre, de la pulsion de mort à la pulsion de vie. D'où le volontarisme lancinant de la deuxième partie, contrepoids d'une méthode Coué en même temps que contrepoint dramatique et structurel. On retrouve ici les analyses de Lacan sur l'obsession comme pensée, qui est à l'opposé de l'acte et le rend impraticable. Il faut que la jouissance passe de la pensée à l'acte, inversant ainsi le mouvement de la formation de l'obsession où l'acte est remplacé par la pensée.

Une parabole (pour enfants à partir de 5 ans) : médiation de la fiction pour illustrer un message de paix : *Le Géant de la Grande Tour*

Un géant vit seul et heureux auprès de son arbre, dans une sorte d'Éden, au milieu du désert. Un jour s'abat une pluie de pierres, puis une énorme pierre noire écrase l'arbre. Après avoir recueilli une feuille et un fruit épargnés, le géant quitte son oasis et traverse le désert. Dans un village en deuil, détruit par la même pierre, il apprend son nom : la Terreur. Fuyant encore, il traverse l'océan à pied, tel Orion, atteint une

ville immense, sur l'autre rive, et grimpe sur le plus haut des gratte-ciel. Il devient un objet de curiosité, puis on se lasse, on veut le chasser, mais la pluie de pierres revient, suivie de la pierre noire. Le géant s'interpose, la saisit, la transporte hors de la ville, jusqu'au sommet de la montagne, et la pousse dans le vide. Au matin, apaisé, il mange le fruit qui est toujours dans sa poche, plante le noyau, et décide de s'installer à cet endroit, où poussera un arbre.



Ici, le protagoniste est un adulte qui vient du personnel des contes, un géant, figure paternelle récurrente et privilégiée dans l'univers de Carl Norac⁷, qui s'identifie à elle, comme le montre l'épigraphe :

Si j'étais un géant,
Pourrais-je arrêter ce qui tombe,
Toutes les injures et les bombes?
Si j'étais un géant,
Je m'en irais autour du monde,
Moi le rêveur, moi l'innocent,
Pour qu'un peu de soleil inonde,
Sous la terreur, le cœur des gens⁸.

Que le géant se nomme Thyl n'est pas innocent : Norac cligne de l'œil vers l'œuvre de son compatriote belge, Charles de Coster, l'auteur de *Till l'espiègle*, qui, en 1867, a fait d'un personnage du folklore nord-allemand le héros de la résistance flamande aux armées d'occupation espagnole au XVII^e siècle. Dans le récit de Coster, Till quitte son pays en portant contre son cœur les cendres de son père. Ici, le géant emporte avec lui une feuille et un fruit de son arbre, témoignant de la même fidélité à ses origines affectives, et du même courage pour affronter le monde. Enfin, pour les jeunes enfants, le jeu de mot s'impose, et permet de clarifier d'emblée le système axiologique du récit : le géant Thyl sera forcément le « gen-til » de l'histoire.

Comme dans l'album précédent, l'événement n'est pas désigné explicitement, ce qui convient au choix générique. Toutefois, nombreux sont les indices qui réfèrent au 11 septembre, comme le parcours effectué d'un pays désertique, où les hommes portent turbans et djellabas, à la ville occidentale de l'autre côté de l'océan. D'un bord à l'autre, la même menace, qui porte un nom : la Terreur, avec un T majuscule. Elle se manifeste à trois reprises, où le géant est successivement victime, témoin impuissant et enfin vainqueur, puisque ce Sisyphe nouveau parvient à

7. Carl Norac, *Lettres du géant à l'enfant qui passe*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 2003, 28 p.; Carl Norac, *Mon papa est un géant*, illustré par Ingrid Godon, Paris, Bayard jeunesse, 2004, 25 p.

8. Carl Norac, *Le Géant de la Grande Tour*, *op. cit.*, s. p.

l'éliminer du monde des humains. Notons qu'il intervient avant que la catastrophe ne se produise, grâce à sa force miraculeuse. Norac imagine ce qui aurait pu se produire si nous vivions dans un conte⁹.

Le récit suit le schéma des contes : un personnage subit un manque, accomplit une quête, affronte des épreuves, trouve la paix et prend un nouveau départ. Ce héros hors normes, non seulement par la taille mais par la pureté, se tient à l'écart du monde des hommes.

Sa confrontation à l'humanité fait écho à de nombreuses références : comment ne pas penser à Gulliver, objet de curiosité et prisonnier des habitants de Lilliput, qu'il va aussi sauver, allusion qui fait basculer le récit du côté du conte philosophique; l'image du géant sur la tour cernée par les avions nous renvoie à King-Kong sur l'Empire State Building. Comme lui, Thyl incarne le bon sauvage aux prises avec la civilisation, une bête curieuse, une attraction pour la société mercantile du spectacle. Ce Sisyphe qui accomplit la mission impossible et détourne le mal des hommes est aussi un pacifiste, un écologiste qui croit en l'union de l'homme et de la nature.

La menace est métaphorisée, symbolisée, par le surgissement de la pierre noire tombant du ciel, précédée d'une grêle de menues pierres. Bien sûr, on pense au livre de l'Exode et aux dix plaies d'Égypte, châtement infligé par Dieu dans la tradition judéo-chrétienne : « La grêle frappa, dans tout le pays d'Égypte, tout ce qui était dans les champs, depuis les hommes jusqu'aux animaux; la grêle frappa aussi toutes les herbes des champs et brisa tous les arbres des champs¹⁰. »

9. Ceci me remet en mémoire l'œuvre d'un vidéaste — dont le nom m'échappe aujourd'hui — qui, lors de la Biennale d'art contemporain de Venise, en 2002, à l'Arsenal, donnait à voir, grâce à des images de synthèse, tous les subterfuges qui auraient permis aux tours jumelles d'éviter les avions. On voyait des tours flexibles s'écarter, se plier, se courber, pour éviter le choc. L'œuvre humoristique transférait la tragédie dans l'univers virtuel du jeu vidéo, héritier des films de James Bond, où tout devient possible au héros grâce aux gadgets qui lui permettent d'échapper à ses ennemis.

10. La Bible, Exode 9.25, traduction de Louis Segond (1910), <http://sainte bible.com/exodus/9-25.htm> (13 janvier 2010).

La pierre noire qui apparaît à trois reprises rappelle le monolithe noir qui se manifeste trois fois dans *2001 : L'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, à chaque étape de l'évolution de l'humanité, et entraîne un virage décisif du récit. Mais alors que, dans le film, elle pouvait représenter une présence mystique et un potentiel d'intelligence, susceptible de faire évoluer les hommes, il s'agit ici d'une force brute, d'une arme de destruction massive. Elle n'a en commun avec celle de Kubrick que sa couleur et le caractère fortuit de son surgissement, mais elle en diffère par la forme et par les effets.

À l'image, Thyl apparaît comme un géant débonnaire, tout en rondeurs, au sourire « désarmant », au sens propre¹¹. L'illustration stylisée d'Ingrid Godon occupe les trois quarts du format à l'italienne qui convient au récit d'un voyage initiatique, dont il traduit matériellement la durée. Le dessin est simple et cerné de noir, les couleurs, ternes et tristes. Les scènes de guerre ne ménagent pas le lecteur en montrant linceuls et scènes d'affliction. Mais au dénouement, la couleur orangée de l'aube annonce un monde nouveau. Le géant s'endort doucement, aux derniers mots, rejoignant la situation de l'enfant à qui l'histoire a été contée.

Si l'on compare les deux albums, il semble que celui-ci amortisse davantage le choc de l'événement : le biais du conte et du héros hors norme, la dimension métaphorique et la mythification introduisent une distance. La figure positive du protagoniste et le dénouement heureux permettent au conte de jouer son rôle réparateur pour le psychisme infantin. À moins qu'on ne parle plutôt de fable, ou de parabole : en effet, il s'agit avant tout d'une mise en récit et en images.

Roman choral et oratorio : *Nine Eleven*

Après les livres d'images, voici un roman de cent quatre-vingt pages, destiné aux adolescents. L'ouvrage ne se plie pas aux options d'une

11. Lorsqu'il arrive au village, les hommes lui envoient des flèches : « Thyl se met à rire. Son rire est si vrai et fort. Son rire est désarmant. » (Carl Norac, *Le Géant de la Grande Tour*, *op. cit.*, s. p.)

collection où seule la couverture est habituellement illustrée. Le choix éditorial de renoncer à l'image dramatise fortement la vitrine du livre : le lettrage rouge sur fond noir fonctionne comme signal d'alerte, et annonce un sujet grave, si grave qu'on renonce à le représenter, si connu aussi qu'il n'est plus nécessaire de le figurer iconiquement. Toutefois, la typographie fait image, et les premières lettres des deux mots évoquent aussitôt les tours jumelles, afin de traduire visuellement le sujet évoqué et de graver l'image, comme par un effet de persistance rétinienne, dans l'esprit du lecteur, procédé qu'on retrouve dans les bandes dessinées *À l'ombre des tours mortes*¹² et *World Trade Angels*¹³, où la mise en page des textes et des images en colonnes verticales prend toujours la forme des deux tours. Que le titre choisi soit, de surcroît, le numéro des urgences à New York fait écho au climat de violence annoncé graphiquement.

L'intérêt de l'ouvrage de Greif réside dans son usage d'une imposante documentation, souvent de première main. Journaliste, il s'est rendu sur place, a interviewé des témoins et publié ces entretiens¹⁴. À partir de ces témoignages et des lectures accumulées, il compose une œuvre très documentée, qui emprunte les traits du « récit factuel¹⁵ », du « texte référentiel¹⁶ », mais n'est pas pour autant un documentaire. L'élaboration artistique transforme le matériau recueilli en fiction romanesque.

Alors qu'album et conte donnaient une lecture oblique de l'événement, Greif le prend de front, et se donne pour objectif de relater par le menu ce qui s'est passé le 11 septembre 2001 à New-York à partir de huit heures du matin. L'angle d'attaque pour aborder ce récit destiné à des adolescents consiste à adopter le point de vue d'une poignée de personnages, représentés sur une double page initiale par une galerie

12. Art Spiegelman, *À l'ombre des tours mortes*, Tournai, Casterman, 2004, 38 p.

13. Fabrice Colin et Laurent Cillufo, *World Trade Angels*, Paris, Denoël, coll. « Denoël graphic », 2006, 120 p.

14. Article de Marie-Claire (septembre 2002), mentionné sur le site de Jean-Jacques Greif, <http://mapage.noos.fr/jjgreif/biblio.html> (13 janvier 2010).

15. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 66.

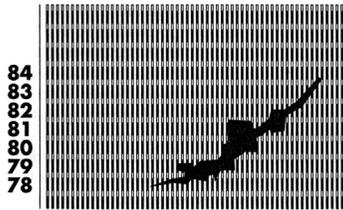
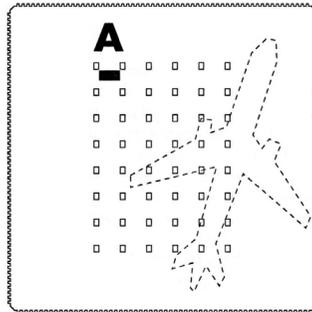
16. Christine Montalbetti, *La fiction*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2001, p. 239.

de portraits dessinés à la plume, un trombinoscope. Sous chaque visage, un prénom. Des adolescents, de dix à dix-sept ans, et quelques adultes, leurs parents ou enseignants. La première case comporte une dédicace, en forme de remerciement : « Thanks, you guys! » Ces onze personnages existent donc, Greif a rencontré certains d'entre eux. Leur présentation au lecteur relève du pacte de référentialité. C'est dire à quel point ici la fiction s'inscrit dans le document, se nourrit de l'archive et du réel.



Pour parler du 11 septembre aux adolescents, Greif adopte le point de vue de ce groupe d'élèves du Stuyvesant High School, établissement huppé qui se trouve à quelques centaines de mètres des tours, celui que fréquente la fille de Spiegelman que l'on croise, avec ses parents, à un détour du roman. Qu'ont vu, entendu, ressenti, pensé, vécu les adolescents, ce jour-là, aux premières loges? Ce point de vue se double d'un autre, car la construction du récit met en parallèle deux séries de chapitres, selon le procédé cinématographique du montage alterné : un sur deux se situe à Stuyvesant; le suivant, autrement typographié, décrit ce qui se passe dans les tours au même moment. Greif écrit tour à tour en romancier et en journaliste lorsque le récit alterne du point de vue subjectif des personnages à un point de vue panoptique et surplombant, qui donne des informations sur les étapes de l'attentat et sur ses conséquences. On pense

aussi à la description de la bataille de Waterloo par Stendhal et Hugo, l'un montrant son personnage sur le terrain, au cœur de l'action, tandis que l'autre se fait Dieu le père pour décrire de haut les mouvements des armées, en dénombrant les troupes. Les chapitres se déroulant à l'intérieur des tours, très documentés, décrivent techniquement les impacts et leurs effets; ils s'accompagnent de dessins, réalisés à partir de photographies ou de représentations symboliques, qui montrent comment les avions sont entrés dans les tours. À la fin de l'ouvrage, trois plans de Manhattan et du World Trade Center servent au repérage des lieux évoqués.



La représentation symbolique de l'avion à l'intérieur de la tour permet de comprendre comment il a pu épargner l'escalier A.

Le genre adopté, assez répandu dans la littérature de jeunesse, est le roman de collège, œuvre chorale où l'on suit les aventures d'un groupe d'adolescents, comme dans la série des *Harry Potter*. On pourrait penser que l'agencement des chapitres en binômes oppose, après un volet fictionnel centré sur les émotions et les actions des personnages, un contrepoint documentaire avec chiffres, explications et analyses. Mais le récit n'est pas aussi abruptement clivé, et le matériau documentaire est en réalité fictionnalisé à tous les niveaux du livre.

Greif morcelle son récit en passant avec empathie d'un personnage à l'autre, pour éclairer les différentes facettes de l'événement depuis les lieux évoqués, le collège, les rues, les tours. Égrené minute par minute, le temps semble ralenti, suspendu. La même scène revient sous un autre angle, et remet en mémoire les épisodes passés en boucle sur les écrans du monde. Mais le récit n'est jamais complètement factuel. L'événement est constamment décrit par la convocation de scènes empruntées à toute la culture occidentale.

Dans un premier temps, les références des collégiens font appel à la culture de ceux que Jean Perrot désigne comme « les enfants de la vidéosphère¹⁷ ». Devant un spectacle particulièrement télégénique, Laura s'exclame : « Wow... Méga-cool. Comment est-ce qu'ils font ça? [...] Elle pense à des effets spéciaux. Elle se souvient d'une attraction qu'elle a vue à Disneyworld » (*NE*, p. 26). Alors qu'il semble impossible de croire à la réalité de ce qui se déroule, les références cinématographiques ou télévisuelles se bousculent : la formule « Don't panic » rappelle la série *The Hitchhikers' Guide to the Galaxy* (*NE*, p. 31); la panique dans la rue évoque « le tournage d'un film catastrophe » (*NE*, p. 65); le nuage de fumée qui se répand fait penser à « de vieux films de SF » (*NE*, p. 83), à « un film en noir et blanc un peu flou » (*NE*, p. 92), à un « Godzilla de fumée [qui] écrase [...] Battery Park City » (*NE*, p. 105). Tous éprouvent une impression de « déjà lu ou déjà vu au cinéma » (*NE*, p. 131), même s'il faut admettre qu'il ne s'agit cette fois ni d'un rêve, ni d'un film. « Une couche épaisse de fausse neige recouvre les voitures, comme si on avait besoin d'un hiver artificiel pour un tournage de film » (*NE*, p. 139). « Nikita pense au film *Docteur Folamour* de Stanley Kubrick. Il attend que la musique démarre comme à la fin du film » (*NE*, p. 54). Mais, plus loin, Andrew se dit : « Ce qui prouve que c'est vrai, c'est qu'on n'entend pas de musique. Pas d'angles de caméra bizarres, pas de gros plans, pas de Bruce Willis à la *Die Hard* pour sauver le monde » (*NE*, p. 84).

17. Jean Perrot, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1999, 416 p.

Ce sentiment persistant d'irréalité fait surgir des comparaisons liées à l'univers des contes : « Le nuage de fumée [...] enfle comme un ballon dans lequel soufflerait un géant » (*NE*, p. 83); « soudain le sol se soulève comme si un dragon caché sous terre se retournait dans son sommeil » (*NE*, p. 89); « La tour restante ressemble à un gigantesque cobra qui se jette de toute sa hauteur avant de frapper. La langue s'étire et se retire, la tête oscille » (*NE*, p. 103); un adolescent, en fuite vers le Nord, s'écrie en se retournant : « Oh my God! L'école a disparu. Un nuage noir, haut de dix étages, l'a avalée » (*NE*, p. 114).

Côtoyer et décrire l'impensable appelle aussi des images plus réalistes, images de guerre, d'« exode désordonné » (*NE*, p. 107), comme on en voit « à la télé. En Afrique, dans des pays en guerre, pas en Amérique » (*NE*, p. 108). On parle de guerre atomique, d'Hiroshima. Diverses catastrophes sont évoquées, du naufrage du Titanic (*NE*, p. 45) à l'éruption du Vésuve (*NE*, p. 103). L'embrasement des tours, activé par les quantités de documents amassés dans les bureaux, rappelle les grands autodafés de l'histoire de l'humanité, Alexandrie, Rome, Berlin (*NE*, p. 157). Une femme, en fuite vers le nord, est assaillie par des souvenirs. La scène véhiculée par la mémoire familiale resurgit intacte, réactivée par l'événement :

Pas les siens. Des histoires que lui racontait sa mère : dans le ghetto de Varsovie... Elle court pour échapper à une rafle. Les Allemands! Les Allemands! Ils emmènent les juifs à Umschlagplatz. Les entassent dans des wagons à bestiaux pour un aller simple au bout de la ligne... Ils ont pris son frère et sa mère, et puis son père et sa sœur. Ils l'emmènent à Umschlagplatz, mais elle leur échappe en se cachant dans un kiosque. [...] Soixante ans plus tard, le cauchemar franchit l'océan à son tour. (*NE*, p. 90-91)

Dans cet oratorio, plusieurs passages sont imprégnés de religiosité et convoquent figures et épisodes bibliques : cet homme qui en sauve un autre serait-il « un ange de Dieu en mission spéciale »? (*NE*, p. 79) L'un des collégiens, Noah, revisite en pensée l'épisode où son homonyme biblique est le seul épargné par la colère de Dieu (*NE*, p. 109). Les troupeaux humains qui remontent vers le Nord sont comparés à une procession

funéraire antique, où, selon les rites, on se recouvre de cendres pour marquer son chagrin (*NE*, p. 114). Un individu isolé devient une « brebis égarée » (*NE*, p. 136), l'homme qui descend des escaliers depuis des heures, se retrouve à l'air libre et se croit au paradis : « Il descendait vers la mort, marche après marche, depuis une éternité — et maintenant il découvre une immensité d'azur au-dessus de lui. Je suis au paradis, se dit-il. Un ange va venir me souhaiter la bienvenue » (*NE*, p. 127). D'autres croient que le Jugement dernier est arrivé, le mot « Apocalypse » est prononcé (*NE*, p. 172), mot à prendre au sens étymologique de « révélation » : un événement qui bouleverse le monde et qui révèle l'étendue du possible et les hommes à eux-mêmes.

Quelques remarques pour conclure sur ces trois ouvrages si différents, mais qui offrent pourtant bien des points communs dans leur tentative de représenter, à l'intention de jeunes lecteurs, l'événement spectaculaire et traumatisant qui inaugure le XXI^e siècle.

Je suis d'abord frappée par le fait qu'ils sont tous trois écrits au présent : il s'agit de donner à voir, revoir, faire revivre, réitérer, ce qui ne manque pas d'évoquer la cure psychanalytique. Jean Baudrillard a comparé l'impact des images du 11 septembre à celui de la scène primitive¹⁸. Cette scène qui revient obstinément dit à la fois la fascination éprouvée et la nécessité de s'en délivrer.

Ils posent ensuite la question de la part du factuel et du fictionnel dans la mise en littérature. Si le rôle de l'archive semble plus important dans le roman, c'est pourtant là que les fictions sont convoquées en nombre pour élever le 11 septembre au niveau du mythe. Le réalisme apparent de l'ouvrage est constamment battu en brèche : on y trouve même un chapitre où ce sont les vis et les poutres des tours qui s'expriment dans un couplet qui tient à la fois du dialogue humoristique et de la déploration (*NE*, p. 94).

18. Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 2 novembre 2001, sur le site de *The European Graduate School*, <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/lesprit-du-terrorisme/> (13 janvier 2010).

La réponse aux images prégnantes s'effectue encore par l'image, qui donne une traduction visuelle ou textuelle de l'événement et des émotions ressenties. Images, œuvres et symboles se télescopent dans l'intertextualité et l'intericonicité pour tenter de cerner l'inouï et l'impensable. Aujourd'hui où la littérature de jeunesse aborde tous les sujets sans tabous, il n'est pas indifférent de savoir que les auteurs des œuvres montrées ont également publié des albums et des romans sur la Shoah, comme *Le petit garçon étoile*¹⁹ ou *Le Ring de la mort*²⁰. Les œuvres qui traitent du 11 septembre en direction de l'enfant épousent le même projet²¹ : faire de la mémoire de la catastrophe une parole adressée aux vivants.

Je terminerai sur la foi dans les pouvoirs du livre et de la lecture, sans doute le moteur caché de chacun des trois ouvrages, et qui est clairement mis en abyme dans *Le Géant de la Grande Tour*. En effet, le héros juché sur sa tour consacre son temps à la lecture, et trouve peut-être dans les livres la force de lutter, lorsque la pierre noire reparaît. Tel est sans doute le projet sous-jacent des trois auteurs : dire, montrer, représenter l'innommable, faire entrer la réalité dans le livre pour lui donner forme et sens, afin d'aider le jeune lecteur à vivre*.

* Les illustrations qui figurent dans cet article sont reproduites avec l'aimable autorisation des éditions de L'école des loisirs (Paris) pour *Nine Eleven* de Jean-Jacques Greif, des éditions Sarcabane (Paris) pour *Le Géant de la Grande Tour* de Carl Norac et d'Ingrid Godon ainsi que des éditions Casterman (Tournai) pour *Je ne joue plus!* de Rachel Hausfater-Douïeb et d'Olivier Latyk.

19. Rachel Hausfater-Douïeb, *Le petit garçon étoile*, illustré par Olivier Latyk, Tournai, Casterman, coll. « les albums Duculot », 2001, 26 p.

20. Jean-Jacques Greif, *Le ring de la mort*, Paris, L'école des loisirs, coll. « Médium », 1998, s. p.

21. Anny Dayan Rosenman, *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS histoire », 2007, 238 p.