



HAL
open science

Les personnages féminins et leur parole dans la construction des stéréotypes de genre en littérature jeunesse

Maëla Le Corre

► **To cite this version:**

Maëla Le Corre. Les personnages féminins et leur parole dans la construction des stéréotypes de genre en littérature jeunesse. Littératures. 2018. dumas-02548489

HAL Id: dumas-02548489

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02548489v1>

Submitted on 20 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les personnages féminins et leur parole
dans la construction des stéréotypes de genre en littérature jeunesse

Le Corre Maëla



Directrice Florence Gaiotti

Université d'Artois, UFR Lettres & Arts, Master 2

Parcours « Littératures d'enfance et de jeunesse »

Année universitaire 2017-2018

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
I. UN DESEQUILIBRE HOMME/FEMME, MIROIR DES VALEURS SOCIETALES TRADITIONNELLES.....	10
I.1. Malgré des contextes historico-politiques divergeant, les sociétés françaises et allemandes se basent sur des racines communes et subissent la même perpétuation des stéréotypes de genre.....	10
I.1.1. Une culture enfantine européenne forgée dès la fin du XIX ^e	11
I.1.2. Le féminisme : tardif pour la France et dès le début du XX ^e en Allemagne.....	11
I.1.3. Les stéréotypes se transmettent par la lecture dès le plus jeune âge	17
I.2. Les critères de choix du corpus	21
I.2.1. Des corpus francophone et germanophone similaires	22
I.2.2. Méthodes statistiques.....	24
I.3. Interprétation	27
I.3.1. Déséquilibre homme/femme chez les concepteurs•rices comme chez les personnages.....	27
I.3.2. Absence de personnages féminins.....	29
I.3.3. Grande majorité de résultats négatifs au test de Bechdel-Wallace : un corpus encore assez sexiste	30
I.3.4. Franziska Moser : des personnages féminins dans des professions incarnant les vertus « féminines »	31
I.3.5. Franziska Moser : des personnages féminins bavards	33
I.3.6. Franziska Moser : peu de personnages féminins dans les titres et sur les couvertures	34
I.3.7. Des situations familiales plus modernes	35
I.4. Conclusion	36
II. QUELLE PROFONDEUR ET QUELLES NUANCES ATTRIBUER AUX PERSONNAGES FEMININS ?.....	38
II.1. La notion de personnage.....	38
II.1.1. Le schéma actanciel de Greimas	39
II.1.2. La saisie sémantique de Jouve	40
II.1.3. La réception idéologique de Jouve.....	42
II.2. La mère, un éternel stéréotype ?	43
II.2.1. Des personnages-types aux représentations graphiques stéréotypées	44
II.2.2. Un rôle fonctionnel faible.....	50
II.2.3. Conclusion	55
II.3. Une palette nuancée de filles.....	56
II.3.1. Des personnages-types aux représentations graphiques stéréotypées ?	56
II.3.2. Des personnages à part entière ?.....	60
II.3.3. Conclusion	65
II.4. Les super-mamies.....	65
II.5. Les autres femmes adultes, une incompétence symptomatique	71
II.5.1. Professeures	71

II.5.2. Shéhérazade	75
II.5.3. Infirmière en chef	75
II.5.4. Policière et belle-mère	76
II.5.5. Prétendante et meilleure amie.....	77
II.6. Conclusion	79
III. PAR LEURS PAROLES, LES PERSONNAGES FEMININS PARVIENNENT-ILS A S'EMPARER DE LA NARRATION ET A SE CONSTITUER EN SUJET ?	80
III.1. La notion de parole.....	80
III.1.1. Le dialogisme de Bakhtine	81
III.1.2. Franziska Moser	83
III.2. Quand l'héroïne dit « je », les héroïnes narratrices	85
III.2.1. Les héroïnes-narratrices en sujets.....	85
III.2.2. Des monologues d'héroïnes comme pont vers autrui	89
III.2.3. Comment « je » se voit et voit son corps ou le « <i>Penisneid</i> » de Freud	94
III.3. La parole des personnages féminins comme « prise de pouvoir »	96
III.3.1. Les injonctions comme mode de communication.....	96
III.3.2. Une importance de façade	100
III.3.3. Savoir s'imposer.....	101
III.4. Les personnages féminins comme personnage collectif.....	106
III.4.1. Un amalgame bien pensant.....	107
III.4.2. L'homosexualité comme filtre de lecture.....	109
III.4.3. L'effet de bande.....	110
III.5. Conclusion	113
CONCLUSION	115
ANNEXES.....	118
Annexe 1 : corpus (par sélections et niveaux).....	118
Annexe 2 : graphiques	119
Annexe 3 : Résumés des œuvres	120
<i>Coolman und ich : Ab in die Schule !</i> , Bertram Rüdiger	120
<i>Ein Krokodil taucht ab (und ich hinterher)</i> , Nina Weger	120
<i>Fett Kohle</i> , Dorit Linke	120
<i>Heu-reux !</i> , Christian Voltz.....	120
<i>Je porte la culotte, le jour du slip</i> , Anne Percin et Thomas Goret	121
<i>Kung-Fu im Turnschuh</i> , Michael Petrowitz	121
<i>La grande aventure du Petit Tout</i> , Agnès De Lestrade	121
<i>Le mensonge</i> , Catherine Grive.....	121
<i>Le pacha qui s'ennuyait</i> , André Bouchard	122

<i>Max und die wilde 7</i> , Lisa-Marie Dickreiter	122
<i>Peau noire, peau blanche</i> , Yves Bichet	122
Superhugo startet durch, Naoura Salah	122
<i>Tandem</i> , Séverine Vidal	123
Vive la France !, Thierry Lenain	123
<i>Yasuke</i> , Frédéric Marais	123
Annexe 4 : Résultats	124
a- Résultats des analyses statistiques pour les œuvres francophones	124
b- Résultats des analyses statistiques pour les œuvres germanophones	125
c- Analyse des personnages des mères	126
d- Analyse des personnages des filles	126
e- Analyse des personnages des grands-mères	127
f- Analyse des personnages des femmes adultes	127
BIBLIOGRAPHIE	129
Corpus primaire	129
Ouvrages critiques	129
Littérature	129
Etudes du genre en littérature jeunesse	130
Etudes du genre	131
Psychologie	132
Sources pour les chiffres statistiques et l'actualité	132

INTRODUCTION

Pourquoi donc parler du genre et des stéréotypes de genre, un sujet hautement féministe ? Personne n'ignore sans doute que le mouvement social de « mai 68 » fête en cette année 2018 ses 50 ans. Élan de protestation qui s'est insurgé contre la société traditionnelle et a exigé la libération des mœurs, mai 68 a également provoqué par la suite la libération sexuelle et la montée du féminisme. Grâce à ce mouvement, des personnalités de la scène féministe, comme Benoîte Groult en France ou Alice Schwarzer en Allemagne, ont pu se mettre à œuvrer pour un monde plus égalitaire. Elles s'imaginaient que les disparités entre hommes et femmes, dans bien des domaines, s'amenuiseraient avec le temps or il faut admettre aujourd'hui que ce but n'est toujours pas atteint. Sans compter l'écart persistant de rémunération entre les femmes et les hommes, il reste, en Europe pas moins que dans le reste du monde, du chemin à parcourir pour se débarrasser totalement des stéréotypes de genre intériorisés par tout un chacun.

Dans son analyse des stéréotypes, l'Observatoire des inégalités explique qu'une société se fonde sur un processus de catégorisation indispensable à l'être humain pour appréhender la réalité. « Seulement, cette "catégorisation" sociale du monde environnant peut vite dériver vers la caricature, dégénérer en généralisations, c'est-à-dire en représentations simplifiées et grossières, figées, préconçues, déformées et imprécises de la réalité. »¹ C'est ce qu'on appelle des stéréotypes. Les stéréotypes posent problème à partir du moment où ils sont « intériorisés », qu'ils ont un effet sur le comportement ou la performance des individus. C'est exactement ce que les chercheurs en psychologie sociale Jean-Claude Croizet et Virginie Bonnot ont démontré dans une expérience concernant les stéréotypes de genre.²

Le concept de « genre » est à différencier du concept de « sexe » ; le laboratoire GenERe, laboratoire junior basé à l'ENS de Lyon, citant *l'Introduction aux études sur le genre*³, définit ainsi le genre et les études de celui-ci : « les études de genre affirment qu'il n'existe pas d'essence de la "féminité" ni de la "masculinité", "mais un apprentissage tout au long de la vie des comportements socialement attendus d'une femme ou d'un homme". »⁴ Dès lors, le genre est une « construction sociale »⁵. En sociologie, plusieurs études se basant sur celles du

¹ Observatoire des inégalités, « stéréotypes : la face invisible des inégalités », 2014 : https://www.inegalites.fr/spip.php?page=article&id_article=1926 [consulté le 27.02.2018].

² Dans leur expérience, les deux chercheurs ont proposé un exercice de statistique à deux groupes d'étudiantes. Avant l'exercice, ils ont expliqué au premier groupe que « dans cette faculté, les étudiants pensent que femmes et hommes sont aussi bons en mathématiques » alors qu'ils ont dit l'inverse au deuxième groupe (« dans cette faculté les étudiants pensent que les femmes sont nettement moins bonnes »). Les étudiantes du premier groupe ont réalisé une meilleure performance que le second. Ils concluent que les femmes tendent à se conformer aux stéréotypes. (*Idem.*)

³ L. Bereni, S. Chauvin, A. Jaunait, A. Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, de Boeck Supérieur, 2012.

⁴ Laboratoire GenERe, « Qu'est-ce que le genre ? » : <http://labogener.fr/quest-ce-que-le-genre/> [10.01.2018]

⁵ *Idem.*

psychologue et pédagogue américain Lawrence Kohlberg (1966), considèrent que les enfants ont d'ores et déjà acquis leurs connaissances stéréotypées des rôles de sexe au plus tard à l'âge de 10 ans.⁶

De nos jours, la prise de parole des hommes et des femmes en général et dans la sphère publique en particulier, est considérée par les féministes comme un point majeur de l'inégalité femmes-hommes. En effet, statistiquement les hommes prennent davantage la parole en public que les femmes ; en 2011 en France, il n'y avait que 20% d'expertes et 43% de journalistes femmes à s'exprimer dans les médias⁷, elles ne représentent également que 26,9% des députés français⁸. De plus, les femmes citées dans les médias sont souvent désignées par leurs prénoms, même quand il s'agit de personnalités politiques. Ainsi, nous constatons qu'en confiant peu la parole à des femmes, nos médias continuent tous les jours à consolider la « construction sociale » en vigueur.

Dans la mesure où la parole est indissociable de l'être humain qu'elle constitue, elle exige de poser la question de l'essence de celui-ci. Dans son enfance, l'être humain apprend à parler, se constitue en sujet dans et par le langage en disant « je ».⁹ Si bien qu'il semble logique voire nécessaire que le féminisme interroge la place de la parole des femmes dans la sphère publique. C'est pourquoi le milieu féministe a vu émerger un test, communément appelé le test de Bechdel-Wallace¹⁰ qui a pour but de contrôler objectivement le sexisme dans divers médias.

Comme la langue est le code qui sous-tend tous les autres codes et la forme la plus répandue de la communication, on peut considérer que la narration d'histoires, c'est-à-dire le discours narratif, se fonde sur un usage particulier du langage à travers lequel une société façonne ses valeurs et ses attitudes. Aussi, si la littérature est tout autant parole que média public, la parole du personnage n'exigerait-elle pas de poser la question de son essence comme elle l'exige des êtres humains de chair et de sang ? Si le personnage n'est qu'un être

⁶ M. Yoan, *Socialisations de genre, identité sexuée et expérience scolaire*, Université Toulouse II : p.75.

⁷ Haut conseil à l'égalité entre les hommes et les femmes (HCE), « L'image des femmes dans les médias », 11.01.2011 : <http://haut-conseil-egalite.gouv.fr/stereotypes-et-roles-sociaux/fiches-de-synthese-5/article/l-image-des-femmes-dans-les-medias> [consulté le 19.09.2018].

⁸ HCE, « Repères statistiques », 2012 : <http://haut-conseil-egalite.gouv.fr/parite/reperes-statistiques-47/> [consulté le 19.09.2018].

⁹ F. Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes 2009 : p.20-22.

¹⁰ « ... la *cartoonist* américaine Alison Bechdel, qui en exposa la teneur dans une bande dessinée lesbienne publiée en 1985, *Dykes to Watch Out For*, sans en imaginer la postérité. Elle confia d'ailleurs que l'idée originale de ce test n'était pas d'elle, mais revenait à une amie, Liz Wallace, ce qui explique son autre nom, qui circule aussi : test de Bechdel-Wallace. A son tour, cette amie rendit à Virginia Woolf la maternité du concept, dont la romancière britannique ébauche la réflexion dans son essai pamphlétaire et féministe *Une chambre à soi*. » (O. Séguret, « Le test de Bachdel, Un label féministe » dans *Libération*, 28.01.2014 : http://next.liberation.fr/cinema/2014/01/28/le-test-de-bechdel-un-label-feministe_976114 [consulté le 09.01.2018].)

d'encre et de papier, sa « présence se manifeste tout autant par des actions que par la parole »¹¹, rappelle Florence Gaiotti.

En d'autres termes, comme l'indique Catherine Tauveron, la littérature est un « vecteur idéologique »¹². En tant que discours structuré et organisé, la littérature peut soit être utilisée pour exprimer délibérément un plaidoyer en faveur de pratiques sociales, soit coder implicitement des pratiques sociales. Sylvie Cromer nous dit ainsi que la lecture est un facteur de socialisation et d'éducation, voire d'intégration à une culture et/ou à une norme¹³. Ces deux chercheuses mettent ainsi le doigt sur un aspect essentiel de la littérature de jeunesse : bien qu'il soit mal vu aujourd'hui de transmettre une morale explicite en littérature de jeunesse, celle-ci continue néanmoins à transmettre des rôles et des attitudes souhaités par la société en jouant sur le facteur de socialisation et d'intégration à la norme¹⁴. C'est aussi ce qu'a mis en évidence Gunter Lange, membre de l'Académie allemande pour la littérature d'enfance et de jeunesse.¹⁵

Tout compte fait, si la littérature est un « vecteur idéologique » et si le genre est une « construction sociale », il semble évident que la littérature, en particulier la littérature de jeunesse, joue probablement un rôle dans la construction des stéréotypes de genre. C'est donc sur la littérature de jeunesse destinée aux moins de 10 ans que nous devons nous pencher si nous voulons comprendre quels aspects de la littérature de jeunesse contribuent à construire les stéréotypes de genre.

Dans un contexte de plus en plus européen où les sociétés nationales semblent se mêler jusqu'à se confondre, parler de la parole amène aussi à parler du langage et donc de la langue. Les personnages féminins et leurs paroles se différencient-ils en français et en allemand ? Le féminisme et le concept de genre ne se sont pas développés de la même manière dans la sphère francophone et germanophone. Influencée et affaiblie par sa période nazie, la société germanophone (Allemagne et Autriche) d'après-guerre a vu les femmes retourner massivement à la sphère privée, femmes qui avaient pourtant obtenu dès 1918 le droit de vote ; il faudra attendre le mouvement de mai 68 pour voir réapparaître des velléités d'égalité homme-femme. A l'inverse, le mouvement féministe français n'a pas connu ce brusque silence, tout au plus une acceptation d'un modèle familial mettant en valeur des qualités qualifiées de « féminines », ce que les féministes américaines des années 70 appellent le « féminisme

¹¹ F. Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes 2009 : p.11.

¹² *Idem.*

¹³ S. Cromer, « La littérature jeunesse mise à l'épreuve du genre », *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (France 1945-2012)*, dirigé par Connan-Pintado et Béhotéguy, Presses Universitaires de Bordeaux 2014.

¹⁴ « *Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur* ».

¹⁵ G. Lange, *Kinder und Jugendliteratur der Gegenwart*, Schneider Verlag Hohengehren 2011 : p.10.

français » (« *french feminism* »)¹⁶. Les valeurs véhiculées par la littérature de jeunesse et la construction identitaire qu'elles influencent sont là encore à considérer à travers le prisme européen.

Comment les personnages féminins et en particulier leur parole contribuent-ils alors à la construction des stéréotypes de genre chez les jeunes lecteurs ? Dans *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Florence Gaiotti cite Jean Perrot : « L'accès à la parole, considéré parfois comme une « prise de pouvoir » selon la formule de Jean Perrot à propos du livre de Didier Martin, *Frédéric + Frédéric = Frédéric*¹⁷ se traduit par des changements énonciatifs et narratifs : si certains sont empruntés à la littérature générale, d'autres sont entièrement novateurs, en particulier dans les albums. » Par quels procédés énonciatifs et narratifs la parole des personnages féminins se construit-elle et construit-elle leur identité ?

Ces réflexions ont abouti pour ce mémoire à établir plusieurs critères qui nous semblent essentiels. Tout d'abord, notre corpus concerne un public de 6 à 10 ans. Afin d'analyser des œuvres légitimées, mais lues par le plus grand nombre, nous avons pensé nécessaire de sélectionner des œuvres primées par des prix grands publics et non par des prix féministes. Enfin, nous avons décidé d'interroger un corpus francophone et germanophone. En nous fondant sur ces critères, nous avons constitué un corpus de quinze œuvres figurant dans les sélections de quatre prix, deux francophones et deux germanophones.

Nous commencerons par analyser les données empiriques de notre corpus en les comparant aux données psychologiques et historiques. Cette première partie nous permettra d'établir un postulat de départ : la littérature de jeunesse germanophone semble ainsi plus encline que la littérature de jeunesse francophone à contribuer à la construction des stéréotypes de genre. Dans la seconde et la troisième parties, nous verrons comment la construction des personnages féminins et leurs paroles confirment ou infirment ce postulat. La seconde partie sera consacrée à la construction des personnages féminins, dans leurs paroles, leurs actes et leurs liens aux autres. La troisième partie interrogera leurs prises de parole, par quels procédés les personnages féminins se constituent en sujet.

¹⁶ A-C Husson, « Petit lexique du genre (3): essentialisme, constructivisme, socialisation de genre », dans *Genre ! Je m'interroge, tu t'interroges, interrogez-vous*, 20.07.2015 : <https://cafaitgenre.org/2015/07/20/petit-lexique-du-genre-3-essentialisme-constructivisme-socialisation-de-genre/> [29.12.2017].

¹⁷ J. Perrot, *Du jeu, des enfants et des livres*, Cercle de la librairie 1987 : p.279.

I. UN DESEQUILIBRE HOMME/FEMME, MIROIR DES VALEURS SOCIETALES TRADITIONNELLES

Les stéréotypes de genre, en tant que fait sociétal, s'insèrent dans une histoire nationale et supranationale et dans un cadre scientifique particulier qu'il convient de résumer. Nous ferons donc un point sur le contexte historique et psychologique dans lequel les stéréotypes de genre se construisent. Par la suite, nous expliquerons et justifierons notre corpus et les méthodes empiriques que nous avons utilisées pour l'analyser. Enfin, nous présenterons les résultats statistiques de notre analyse et les interprétations que nous avons pu en tirer.

I.1. Malgré des contextes historico-politiques divergeants, les sociétés françaises et allemandes se basent sur des racines communes et subissent la même perpétuation des stéréotypes de genre.

La littérature d'enfance et de jeunesse se joue bien souvent des frontières politiques et des limites linguistiques : Robin des bois, Pinocchio, Babar, Robinson Crusoé, Tintin et Milou, Blanche Neige et les sept nains, la petite sirène, les trois ours et bien d'autres personnages sont connus, parfois sous des noms différents, de tous les petits Européens.¹⁸

À l'heure de la globalisation et du soixantième anniversaire du Traité de Rome, naissance symbolique de l'Union Européenne, les différences culturelles aiment se faire oublier. Les éditeurs échangent, se cèdent mutuellement les droits d'auteur, publient des traductions plus ou moins fidèles tandis que des plates-formes de vente en ligne comme Amazon effacent les frontières pour les consommateurs. Rien n'est plus simple aujourd'hui que d'acheter un livre anglophone ou germanophone en France ou vice-versa.

Pour autant, il ne faut pas oublier les spécificités historiques et politiques entre les différents publics. Si les livres et les idées transcendent les frontières, les cultures et les modèles sociétaux, entre lesquels la littérature jeunesse circule, sont loin d'être homogènes. Ces différences se font particulièrement ressentir dans la place de la femme, sa prise en compte dans la sphère publique, les actions politiques mises en œuvre pour améliorer l'égalité homme-femme, entre autres, à travers les médias mis à la disposition des enfants.

Pour planter le cadre de notre mémoire, nous souhaiterions donc aborder le point de vue socio-historique et le point de vue psychologique : d'un point de vue socio-historique, quelle place les sociétés françaises et allemandes attribuent-elles à la femme ? Quel point de vue la psychologie donne-t-elle sur la transmission des stéréotypes de genre dans la littérature jeunesse ?

¹⁸ Lécuyer J., *Livres d'enfants en Europe*, COBB, Ville de Pontivy 1992 : p.7.

I.1.1. Une culture enfantine européenne forgée dès la fin du XIX^e

Dans son article dans *Livres d'enfants en Europe*, Isabelle Nières propose une ébauche de ce qu'on pourrait appeler « la littérature d'enfance européenne ». Zone assez bien limitée dans laquelle « les hommes, les idées, les livres et les biens ont inégalement, mais toujours intensément circulé »¹⁹, l'Europe est en effet avant tout une communauté « unifiée par un double héritage : celui de la culture antique et celui de la religion chrétienne »²⁰. Divisés ou unifiés au gré des guerres, éclatés en une multitude de langues et d'Etats, les Européens doivent, pour communiquer, « traduire et s'entre-traduire, apprendre la langue de l'autre ou écrire en latin »²¹. « C'est dans cette proximité paradoxale où se mêlent ce qui nous rapproche et ce qui nous sépare que s'est façonnée au fil des siècles ce qu'on pourrait appeler une culture enfantine européenne. »²² Isabelle Nières saisit à travers cette ébauche le paradoxe fondateur de cette littérature jeunesse européenne, qui s'illustre déjà à la fin du XIX^e et au début du XX^e par des publications plus ou moins fidèles d'œuvres comme *Pinocchio*²³ ou *Nils Holgersson*²⁴. Dès lors, cette culture enfantine européenne, mais aussi la place qu'y prennent les femmes, s'est construite sur l'Histoire et les choix politiques des pays respectifs.

I.1.2. Le féminisme : tardif pour la France et dès le début du XX^e en Allemagne

Malgré la révision de certaines lois qui entérinent encore l'inégalité homme-femme (*"Bürgerlichen Gesetzbuch"* de 1900), les Allemandes s'engagent dès 1900 pour leurs droits et débattent publiquement du travail des femmes et de l'allègement de leur labeur quotidien. Elles font du travail domestique un sujet public. L'une des figures de proue, Ottilie Hoffmann, refuse de se marier et s'engage dans la lutte contre l'alcoolisme chez les hommes, alcoolisme perçu comme la cause de nombreux problèmes dans la vie des femmes. Les Allemandes commencent déjà à se déplacer en vélo, passent au végétarisme dans l'idée de réduire leurs dépenses et le temps passé en cuisine, exigent l'ouverture des salles de sport et des piscines aux femmes.²⁵

Pendant la Première Guerre Mondiale, les Allemandes investissent massivement les métiers de la métallurgie, des métaux, de l'électricité ou de la chimie.²⁶ C'est une « expérience

¹⁹ Isabelle Nières, « Une Europe des livres de l'enfance ? » dans *Livres d'enfants en Europe*, COBB, Ville de Pontivy 1992 : p.9.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ *Pinocchio*, Carlo Collodi, 1881.

²⁴ Selma Lagerlöf, 1906, publié en France en 1912.

²⁵ Meyer-Renschhausen E, « *Raus aus dem Korsett* », *die Zeit* n°2/2013, mai 2013 : <https://www.zeit.de/zeit-geschichte/2013/02/lebensreform-frauenbewegung-jahrhundertwende> [consulté le 13.06.2018]

²⁶ Duby G., Perrot M. *Histoire des femmes en Occident. N°5 : le XX^e siècle*, Plon 1992 : p.39.

sans précédent de liberté et de responsabilité »²⁷ ; pourtant, « La guerre, qui conduit à une inversion des rôles et défit les concepts existants de féminité, tend plus à accentuer ce courant de pensée [traditionnel] qu'à le remettre en cause. »²⁸ Témoin de cette libéralisation des mœurs, la jeune génération s'enthousiasme pour des idées émancipatrices et ouvre la porte à quelques avancées majeures. L'Allemagne accorde ainsi le droit de vote aux femmes dès 1918 (suivie entre autres de l'Autriche et de la Pologne). Les allemandes juives jouent dans ce mouvement un rôle de premier plan : elles plaident pour l'accès des femmes « aux professions libérales et pour la reconnaissance sociale d'une « sphère féminine », centrée sur une maternité physique, spirituelle et sociale. »²⁹

Dès le début du Parti national-socialiste, « l'émancipation des femmes est dénoncée par les nazis comme une émanation de l'influence juive »³⁰ ; les femmes allemandes étaient « les mères du peuple »³¹, les autres des femmes « dégénérées »³². Le principe des « trois K » : "*Küche, Kinder, Kirche*"³³ remet la femme à « sa place » à la maison sans aucun rôle dans la vie publique ; dans les hautes sphères du parti, les femmes n'étaient pas tolérées. Quant à l'emploi, « Le régime nazi n'[en] a pas exclu les femmes »³⁴, en effet le nombre des femmes actives officiellement enregistré augmente entre 1936 et 1939. « Être mère n'était pas non plus considéré comme une entrave au travail. »³⁵ « Une part importante de la politique nazie avait pour objectif de faire travailler les femmes aussi bien pour leur famille que pour le marché ou pour la guerre. »³⁶

A l'armistice en mai 1945, l'Allemagne est un champ de ruine séparée en deux Etats distincts, la République démocratique d'Allemagne (RDA) sous influence soviétique et la République fédérale d'Allemagne (RFA). En RFA, bénévolement ou forcées par les troupes d'occupation, les "*Trümmerfrauen*" (mot-valise constitué de *Trümmer*, gravats et *Frau*, femme³⁷) s'occupent de reconstruire le pays avec les gravats des ruines. Plus tard, malgré cet engagement, considéré aujourd'hui comme héroïque, le miracle économique des années d'après-guerre renvoie les sexes à une répartition traditionnelle des rôles : l'homme travaille, la femme s'occupe du foyer.

²⁷ *Ibid.* p.46.

²⁸ *Ibid.* p.42.

²⁹ *Ibid.* p.144.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

³³ « Cuisine, enfants, église »

³⁴ *Ibid.* p.151.

³⁵ *Ibid.* p.154.

³⁶ *Ibid.* p.155.

³⁷ Le mot désigne les femmes qui, après la perte de leur mari et la capitulation allemande, ont tout assuré : la remise en état des ruines, la famille, le travail, les stratagèmes pour trouver de la nourriture et du bois de chauffage.

Cependant, deux graphiques (cf. annexe 2) représentant la proportion des femmes au Parlement allemand (haut), au Sénat et à l'Assemblée Nationale français (bas) permettent de constater qu'au même moment, la différence entre la France et l'Allemagne pouvait atteindre jusqu'à 20% comme en 1997-1998 (30,9% en Allemagne contre 10,9% en France). On retrouve ce mouvement dans les hauts postes du gouvernement : Elisabeth Schwarzhaupt devient ministre au gouvernement dès 1961 et Angela Merkel est chancelière depuis 2005. En tout, seuls cinq chefs de gouvernement en Europe sont actuellement des femmes : en Allemagne (depuis 2005), en Norvège (depuis 2013), en Grande-Bretagne (depuis 2016), en Serbie (depuis 2017) et en Roumanie (depuis 2018).

Du côté français, la montée du féminisme est assez tardive. Avant la Révolution Française, les droits des femmes en France sont quasi inexistantes et l'enseignement des filles reste rare. La plupart des auteurs et penseurs français, à l'image de Rousseau, voient la femme à l'aune de l'homme (« La femme est faite spécialement pour plaire à l'homme. »³⁸). Dans l'Encyclopédie des Lumières (Diderot et D'Alembert, 1751-1772), l'article « Femme » la définit ainsi : « FEMME, (Droit nat.) en latin *uxor*, femelle de l'homme, considérée en tant qu'elle lui est unie par les liens du mariage. » Quelques auteurs pourtant se démarquent par des idées égalitaristes. Ainsi Voltaire, dans *Femmes, soyez soumises à vos maris* (1768), se moque du devoir de soumission des femmes.

Lors de la Révolution Française, une femme s'engage politiquement pour les droits des femmes en revendiquant l'égalité : en 1791, Olympe de Gouges publie *La déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Même si sa modernité consiste à féminiser les articles de *La déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, cela lui vaut la guillotine (1793), étouffant ce début d'engagement dans l'œuf.

Puis, en 1949, Simone de Beauvoir publie *Le deuxième sexe* : cet essai pose un constat de la situation des femmes après la Seconde Guerre Mondiale et milite contre le déterminisme, sa célèbre phrase « On ne naît pas femme : on le devient » explicite ainsi qu'à ses yeux, aucun destin biologique, psychique ou économique ne peut définir la place de la femme dans la société. Cependant, en 1970 naît, avec le dépôt d'une gerbe à la mémoire de l'épouse du Soldat inconnu, le MLF (Mouvement de Libération des Femmes). À cette époque, ce dernier regroupe plusieurs courants. Certains « défend[ent] la spécificité de la femme, son pouvoir de donner la vie et s'inscri[vent] contre l'égalitarisme de Beauvoir »³⁹, c'est le féminisme dit « français », au grand dam des autres, les « féministes universalistes qui ne veulent pas être vues uniquement

³⁸ Rousseau J-J, *Émile ou de l'éducation*, in *Œuvres complètes*, Édition Gallimard 1969 : p. 692.

³⁹ « Féminisme oui, mais lequel ? » dans *Paris Berlin* n°121 avril, mai, juin 2018 : p.83.

comme des mères »⁴⁰. Les femmes ne se contentent pas de militer pour leurs droits, elles s'engagent aussi dans la vie sociale, culturelle et politique : En 1980, Marguerite Yourcenar est par exemple la première femme à entrer à l'Académie Française. Puis, en 1991, Edith Cresson est la première femme nommée au poste de Premier ministre. Elle est à ce jour la seule femme ayant occupé cette fonction. On note aussi que la France n'a pas encore élu de Présidente de République.

Aujourd'hui comme dans les années 70, en Allemagne comme en France, il y a une diversité de féminismes avec une nette tendance européenne et/ou internationale. Abolition du patriarcat, dénonciation de la couleur rose comme symbole de la discrimination des femmes dès le plus jeune âge ("*Pink stinks*", « le rose pue »), intersectionnalité⁴¹ avec la religion (*Muslim Pride*) ou le racisme (afro-féminisme), abolition de la notion de sexe (*Queer*), égalité salariale (*Les Glorieuses*), féminisme dans les banlieues (*Mixcités*), prostitution (*Ni putes, ni soumises*), autant de fronts différents qui recoupent un concept commun assez flou.

Si les prémisses du féminisme se font sentir en France dès la Révolution, la véritable émancipation ne commence qu'après les mouvements de mai 1968. Au contraire, l'Allemagne manifeste tôt des velléités féministes qui sont cependant largement étouffés par les nazis, par la suite la conceptualisation de la femme diverge entre RFA et RDA, qui peinent à s'accorder après la réunification.

1.1.2.1. Deux poids, deux mesures : les droits des filles dans l'histoire française et allemande

L'âge légal pour se marier, ce qu'on appelle la « nubilité », et la possibilité pour les filles d'aller à l'école sont deux aspects qui permettent de rendre compte de la place que la société attribue aux filles. En effet, la nubilité implique de définir à quel âge la fille passe d'un statut d'enfant à un statut de femme, l'âge de la majorité civile définit si et quand une femme est responsable de ses propres actes, mais aussi de tous les aspects de sa vie (travail, argent, politique...), et la possibilité d'une éducation pour les filles renvoie à la nécessité ou non d'avoir des femmes éduquées, éclairées, douées d'un sens critique et donc *in fine* d'un libre-arbitre.

En France, la scolarité obligatoire est mise en place par Jules Ferry en 1881. Le lycée est ouvert aux filles la même année. Jusqu'alors, la prérogative d'enseigner aux filles était réservée à l'église qui s'oppose d'ailleurs violemment à cette loi. Les programmes scolaires

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ « Créé par Kimberlé Crenshaw [professeure en droit] en 1991, le terme désigne la situation de personnes subissant simultanément plusieurs formes de domination ou de discrimination dans une société. » *Les glorieuses*, <https://lesglorieuses.fr/intersectionnalite/> [consulté le 30.09.2018].

sont cependant différents entre garçons et filles, ils ne seront homogénéisés qu'en 1925. En Allemagne, les lycées sont ouverts aux filles dès la fin du XIX^e, mais la scolarité n'est rendue obligatoire qu'en 1919 grâce à la Constitution de la République de Weimar érigeant l'accès à l'enseignement en droit élémentaire. De nos jours, les programmes scolaires allemands peuvent encore différer entre garçons et filles en ce qui concerne l'enseignement sportif (cours de sport non-mixte, types d'activités sportives stéréotypées), mathématique pour filles (*sic*) et manuel (bricolage pour les garçons versus couture et tricot pour les filles).

En France, la nubilité est longtemps restée différente entre les filles et les garçons. Le Code Civil Napoléonien le fixe à 13 ans pour les filles et 15 ans pour les garçons. Cet âge est établi à 15 ans pour les filles et 18 ans pour les garçons en 1907. La nubilité des filles n'est alignée à leur majorité civile qu'en 2006. En Allemagne, l'un des deux époux devait être majeur, l'autre âgé d'au moins 16 ans. En 2017, la nubilité est alignée à la majorité civile pour les deux sexes.

L'Allemagne est globalement légèrement en retard par rapport à la France en ce qui concerne les droits des filles : la scolarité obligatoire pour les filles est adoptée 40 ans après la France, l'alignement de la nubilité à la majorité civile 10 ans plus tard et les programmes scolaires différenciés sont toujours pratiqués.

1.1.2.2. Le rôle de mère et d'épouse comme symptômes d'une conception conservatrice de la femme

Au sein de la cellule familiale, la femme est discriminée et le chemin vers l'égalité est long. Si le divorce est pratiqué dans l'Antiquité, il est interdit en 1215 par l'église, qui fait du mariage un « sacrement » ; béni par Dieu, il ne peut être dissolu par l'humain. En France, il faudra attendre 1792 pour voir promulguée la première loi sur le divorce. La procédure d'alors est simple et peut être demandée par la femme, ce qui la rend égalitariste. Cette loi sera abrogée sous la Restauration. Le divorce sera ensuite régulièrement rétabli puis abrogé au gré des régimes politiques français ; le divorce par consentement mutuel n'est finalement rétabli qu'en 1975. Par contre, l'égalité des époux n'est inscrite dans la loi que depuis en 1985. En Allemagne, le divorce est légalisé en 1965 en RDA, soit 10 ans avant la France, mais seulement en 1976 en RFA.

Concernant les enfants, l'autorité parentale partagée se substitue en France à la « puissance paternelle » en 1970. De plus, en France, un enfant peut avoir le nom de sa mère à partir de 2002. Au contraire, la loi de 1979 en Allemagne pérennise la toute puissance paternelle, au point que la reconnaissance d'un enfant illégitime par son père privait automatiquement la mère de toute autorité parentale. Cette loi obsolète est entièrement

révisée en 1998 et met père et mère sur un pied d'égalité. Dans les faits cependant, en cas de divorce, on confie majoritairement la garde des enfants à la mère.

Au XXI^e siècle, les questions privées sont encore celles qui suscitent le plus de polémique comme on a pu le voir avec l'ouverture du mariage aux couples de même sexe. Par exemple, l'expression allemande populaire "*Rabenmutter*" (*Raben*, corbeau ; *Mutter*, mère : littéralement mère-corbeau, la marâtre) désigne une mère qui exerce une activité professionnelle à temps plein ou accepte la garde alternée, ce qui est perçu comme délaisser ses enfants. Comme le montre une récente polémique en février 2017, cette expression est encore très répandue en Allemagne : une journaliste divorcée dont les enfants sont en garde alternée a écrit un article hebdomadaire dans le journal *Süddeutsche Zeitung* sur son divorce et sur ce mode de garde peu courant en Allemagne. Elle se retrouve au centre d'une vague d'harcèlement et de critiques, dans laquelle on lui reproche d'être une *Rabenmutter* et de regretter la naissance de ses enfants ("*Regretting Motherhood*", littéralement regretter la maternité, concept développé par l'autrice israélienne Orna Donath⁴²).

1.1.2.3. Les inégalités salariales et langagières persistent

En 1965, les françaises peuvent exercer une activité professionnelle sans le consentement de leur mari et gérer leurs biens. Elles sont ainsi en retard sur les allemandes de RFA, mais légèrement en avance sur les allemandes de la RDA : les premières peuvent exercer une activité professionnelle sans le consentement de leur mari dès 1958, les secondes à partir de 1966. Le principe d'égalité de rémunération est inscrit dans le Code Civil français (1972), mais pas dans la loi allemande. Ce principe n'est, à ce jour, toujours pas appliqué : l'écart salarial entre françaises et français était estimé à 24% en 2014 selon l'INSEE⁴³ et à 21% en 2016 entre allemandes et allemands selon le *Spiegel*⁴⁴.

Sur le plan linguistique, il existait jusqu'au XVII^e siècle la féminisation de nombreux métiers, tels que auteur-autrice (du latin *augere*), philosophe-philosophesse, maire-mairesse... comme elles existent encore en allemand : *Autorin, Philosophin, Bürgermeisterin*. A la création de l'Académie Française, le Cardinal Richelieu ordonne de supprimer du bon français la féminisation de ces métiers. Cependant, la féminisation des métiers moins

⁴² Rottmann Kerstin, « *Wenn eine Mutter die Familie verlässt* », *Die Welt* 07.02.2017 : <https://www.welt.de/vermischtes/article161887671/Wenn-eine-Mutter-die-Familie-verlaesst.html> [consulté le 18.06.2018]

⁴³ Durand A-A, « Les inégalités femmes-hommes en 12 chiffres et 6 graphiques », *Le monde* 07.03.2017 : http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/03/07/les-inegalites-hommes-femmes-en-12-chiffres-et-6-graphiques_5090765_4355770.html [consulté le 16.05.2018]

⁴⁴ Von Hove A, Kaufmann M, « *Frauen im Job - das sind die Fakten* », *Der Spiegel* 28.08.2017 : <http://www.spiegel.de/karriere/gleichberechtigung-frauen-am-arbeitsmarkt-uebersicht-a-1158571.html> [consulté le 29.09.2018].

prestigieux (actrice, boulangère) persiste.⁴⁵ A l'inverse, historiquement et linguistiquement, l'ajout du suffixe « -in » (« *Ingenieur* », « *Ingenieurin* ») rend la féminisation de la plupart des noms de métiers simple et non-intrusive. L'allemand n'a par exemple jamais eu de problème à appeler Angela Merkel « *Bundeskanzlerin* » (chancelière). Seuls quelques rares métiers comme « *Feuerwehrmann* » (*Feuer*, feu ; *Wehr*, défense ; *Mann*, homme : littéralement « homme qui défend du feu » donc pompier) ou « *Hebamme* » (sage-femme) posent problème. Des termes féminins ou épïcènes ont été inventés (« *Feuerwehrfrau* » ou « *Geburtshelfer* », *Geburt*, naissance ; *helfer*, aidant), mais ceux-ci ne sont pas uniformément utilisés. Nous pourrions donc être attentifs aux métiers qu'exercent les personnages féminins, particulièrement dans notre corpus francophone.

Ce rapide résumé de l'histoire des femmes et de leur émancipation nous permet de saisir un tableau nuancé : si certains signes sur le plan linguistique et historique en Allemagne permettent de voir une avancée en faveur des femmes (facilité dans la féminisation des métiers, mouvement émancipatoire précoce), leur émancipation a largement été retardée par la période nazie, un retard qui n'a toujours pas été rattrapé à ce jour. Tant sur le plan légal que moral, la société allemande continue à presser les femmes dans un moule stéréotypé. Pour autant, il ne faut pas oublier les avancées que la France doit encore conquérir pour atteindre une réelle égalité homme-femme. Comment ces différences influencent-elles la place des personnages féminins dans la littérature jeunesse ?

I.1.3. Les stéréotypes se transmettent par la lecture dès le plus jeune âge

I.1.3.1. La lecture renforce les stéréotypes de genre

De nombreuses études américaines dites « classiques », datant de la fin du XXe, démontrent que les stéréotypes de genre dans la littérature jeunesse transmettent et renforcent les valeurs genrées. Les sociologues du genre Guionnet et Neveu s'intéressent à « l'imprégnation », c'est-à-dire au « bain de symboles, de produits culturels, de conventions qui, silencieuses et agressives, provocantes ou homéopathiques, entretiennent au quotidien le „travail du genre“ »⁴⁶. Dans leurs études, ils prouvent que « Prenant souvent appui sur des stéréotypes manichéens, des dichotomies séculaires transmises par un long maillage d'institution et de cadres culturels, [d]es mécanismes sociaux favorisent la reproduction d'identités stéréotypées. »⁴⁷ De là, la littérature comme « produit culturel » sert probablement

⁴⁵ C'est pourquoi nous nous permettrons dans ce mémoire d'utiliser le féminin « autrice » plutôt que le néologisme québécois « auteure ».

⁴⁶ Guionnet C. et Neveu E., *Féminins/masculins, sociologie du genre*, Armand Collin 2004 : p.62.

⁴⁷ *Ibid.* p.69.

de socle aux mécanismes sociaux qui transmettent au final des stéréotypes de genre aux enfants.

Ainsi Knell et Winer, tous les deux chercheurs à l'Université d'Etat de l'Ohio (Columbus), concluent dans leur article de 1979 que la lecture d'œuvres stéréotypées renforce les comportements stéréotypés chez les enfants sur trois aspects : « la possibilité de carrière future, le choix du jouet et le choix du type d'histoire »⁴⁸. Par la suite, des recherches ont confirmé cette causalité en démontrant que la lecture d'œuvres égalitaires diminue sensiblement les attitudes stéréotypées des enfants. Lisa Barclay de l'Université de Kentucky, par exemple, étudie l'impact chez les enfants de maternelle d'une exposition courte à des œuvres égalitaires présentant des personnages dans des carrières non-genrées. Cette lecture a affecté positivement le champ des possibles des enfants quant à leur carrière future.⁴⁹ Une étude similaire a été menée en Allemagne en 2015 par la psychologue Bettina Hannover et a donné le même résultat : utiliser les formes désignant les deux sexes (« Ärzte und Ärztinnen », englobant les deux sexes, au lieu de « Ärzte », masculin générique) favorise la confiance des filles dans leur capacité à exercer ce métier dans le futur.⁵⁰

L'étude de Jessica Good (Collège Davidson, Caroline du Nord), Julia Woodzicka (Université Washington and Lee, Virginie) et Lylan Wingfield se consacre au *Gender Cap*, l'écart de genre dans les résultats à des tests de sciences et de mathématique dans l'enseignement secondaire. Les statistiques montrent en effet que les garçons ont globalement de meilleurs résultats à ces tests que les filles. Or, Good, Woodzicka et Wingfield prouvent, grâce à une expérience *in situ*, l'importance pour ces résultats des images dans les manuels scolaires sur ces résultats : « les élèves féminins qui regardent des images non-stéréotypées ont une compréhension significativement plus élevée de la leçon de sciences que les élèves féminins qui regardent des images stéréotypées. »⁵¹ Rendues plus anxieuses par l'absence de personnages féminins dans les images des manuels, les élèves féminines auront tendance à craindre le nouveau concept à assimiler et le test qui s'en suit. « Depuis la définition de la menace représentées par les stéréotypes, l'anxiété a été considérée comme le principal

⁴⁸ Knell S., Winer G., « Effects of reading content on occupational sex role stereotypes » dans *Journal of Vocational Behavior* n°14, 1979 : p.85.

⁴⁹ Barclay L. K., « The emergence of vocational expectations in preschool children » dans *Journal of Vocational Behavior* n°4, 1974 : p.13.

⁵⁰ Scholz A-L, « *Kinder und Stereotype* », *Der Tagesspiegel*, juillet 2015 : <https://www.tagesspiegel.de/wissen/studie-zu-gender-in-der-sprache-kinder-und-stereotype/12023190.html> [consulté le 13.06.2018].

⁵¹ « *female students viewing counter-stereotypic images were found to have significantly higher comprehension of the science lesson than female students viewing stereotypic images.* » Good J., Woodzicka J., Wingfield L., « The Effects of Gender Stereotypic and Counter-Stereotypic Textbook Images on Science Performance », *The Journal of Social Psychology* n°150, 2010 : p.143.

médiateur du phénomène.»⁵² Cet effet, communément appelé *Stereotype lift* (« ascenseur stéréotypé »), est un concept connu aux Etats-Unis.

A la lumière de ces études, il semble nécessaire de porter une attention toute particulière aux stéréotypes genrés dans la littérature mise à la disposition des enfants afin de leur assurer un large éventail de possibilités dans leur future carrière, des choix non-biaisés dans leur vie d'adulte et une équité face aux compétences et connaissances à acquérir.

1.1.3.2. L'échelle de l'acquisition de la morale de Kohlberg : les valeurs se transmettent avant l'âge de 10 ans

Le psychologue américain Lawrence Kohlberg⁵³ a soumis des enfants et des adultes à des dilemmes moraux et a ainsi saisi le développement moral chez les enfants et les adultes à travers une « échelle ». Basée sur le modèle de développement cognitif par paliers du suisse Jean Piaget, cette échelle présente trois étapes successives dans l'acquisition de la morale, rassemblées en séquences. Une personne ayant acquis un stade de moralité supérieur est capable de comprendre le raisonnement d'une personne d'un stade inférieur, c'est ce qu'on appelle un système intégratif. Cette échelle s'appliquerait à toutes les cultures et, de ce fait, on dit qu'elle est transculturelle. Enfin, ses étapes seraient irréversibles car les régressions resteraient rares.

1. Moralité préconventionnelle : égocentrisme, les règles sont extérieures.

Stade 1 : orienté vers les conséquences immédiates de son comportement, évitement de la punition, obéissance à l'autorité.

Stade 2 : orienté vers l'intérêt personnel, récompenses et avantages, manque d'empathie.

2. Moralité conventionnelle : typique des adolescents et des adultes.

Stade 3 : orienté vers l'approbation des autres.

Stade 4 : orienté vers le respect des lois et des conventions sociales. Selon Kohlberg, la majorité des membres actifs d'une société reste à ce stade.

3. Moralité post-conventionnelle : désobéissance aux règles qui ne sont pas compatibles avec les principes propres.

Stade 5 : orienté vers le Contrat Social, réflexion sur les lois qui ne vont pas dans le sens d'un bien-être général.

Stade 6 : orienté vers des principes moraux universels, actions morales déontologiques basées sur des principes éthiques comme la justice, sans considération de son intérêt propre.

54

⁵² « *Since [the] originally defined stereotype threat, anxiety has been considered the main mediator for the phenomenon.* » *Idem.*

⁵³ Psychomédia, « Les 6 stades du développement moral selon le célèbre modèle psychologique de Kohlberg », juin 2015 : <http://www.psychomedia.qc.ca/psychologie/2015-06-07/stades-developpement-moral-kohlberg> [consulté le 30.04.2018].

⁵⁴ « Les 6 stades du développement moral selon le célèbre modèle psychologique de Kohlberg », *op.cit.*

En 1966, Kohlberg applique cette échelle à la construction de l'identité genrée chez les enfants. Si les enfants sont capables très tôt de discerner le sexe de leur vis-à-vis (quelques mois) et de connaître leur propre sexe (2 à 3 ans), les stéréotypes de genre ne se transmettent que plus tard. Kohlberg considère qu'« à partir de 5 ans, l'enfant acquiert la « constance de genre » : il comprend qu'être garçon ou fille est une « caractéristique stable »⁵⁵, il connaît alors « une phase de rigidité : il veut à tout prix se conformer aux stéréotypes de genre (activités, vêtements...) (...) Cette phase s'achève à [l'âge de 10 ans] lorsque la constance de genre est pleinement acquise : il comprend que cela n'affecte pas son identité sexuée. »⁵⁶

Il est donc clair que la transmission des stéréotypes de genre se fait entre l'âge de 5-6 ans et l'âge de 10 ans. Avant, l'identité sexuelle de l'enfant n'est pas stable, après il comprend que la conformité aux stéréotypes n'est pas une condition nécessaire à son appartenance au groupe. Cette tranche d'âge correspond à la séquence « moralité pré-conventionnelle » où les injonctions positives ou négatives régulent majoritairement le comportement des enfants.

Les chercheuses Amanda Diekman et Sarah Murnen, chercheuses en psychologie à l'Université de Miami, ont ainsi publié en 2004 un article dans *Sex Roles* intitulé « *Learning to Be Little women and Little Men: The Inequitable Gender Equality of Nonsexist Children's Literature* » dans lequel elles analysent les œuvres recommandées aux parents et aux professeurs comme « non-sexistes ». Se basant sur Kohlberg et d'autres études antérieures, elles désignent « l'observation des récompenses et des punitions que d'autres reçoivent »⁵⁷ comme principal mode de transmission des valeurs genrées. Leur postulat est que « les aventures littéraires éduquent les enfants sur ce qui est attendu et valorisé dans le monde réel. »⁵⁸ Ainsi, même dans la fiction, si un même comportement reçoit souvent voire systématiquement une récompense ou une punition, le lecteur en déduira une constante valable dans la vie réelle. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que les deux chercheuses insistent à plusieurs reprises sur « certains aspects des normes de genre traditionnelles [qui] sont transmis même dans des livres qui ont été loués pour leur non-sexisme. »⁵⁹

⁵⁵ « La construction de l'identité sexuée », *Sciences Humaines* n°261, juillet 2014 : https://www.scienceshumaines.com/la-construction-de-l-identite-sexuee_fr_32926.html [consulté le 30.04.2018]

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ « *observations of the rewards and punishments that others receive* », Diekman Amanda B., « *Learning to Be Little women and Little Men: The Inequitable Gender Equality of Nonsexist Children's Literature* », *Sex Roles* n°50, 2004 : p.373.

⁵⁸ « *literary adventures educate children about what is expected and valued in the real world.* » *Idem.*

⁵⁹ « *certain aspects of traditional gender norms are transmitted even in books that have been praised for being nonsexist* » *Ibid.* p.382

Cette approche psychologique des stéréotypes de genre dans la littérature jeunesse nous instruit donc sur l'importance de la littérature jeunesse dans le modelage des valeurs genrées, tant pour la carrière future de l'enfant que pour l'amplitude de ses choix de vie et les compétences et connaissances qu'il sera amené à acquérir tout le long de sa vie. Qui plus est, la transmission de ces valeurs genrées se fait entre l'âge de 5-6 et 10 ans, âge où les valeurs des enfants sont surtout influencées par les injonctions positives ou négatives extérieures, littérature comprise.

Les racines européennes communes à la littérature de jeunesse nous ont poussés à considérer notre problématique sous le double prisme de la littérature de jeunesse francophone et germanophone. Or, force est de constater qu'il n'existe pas un féminisme, mais des féminismes qui divergent grandement de part et d'autre du Rhin, avec des considérations parfois foncièrement différentes en ce qui concerne l'émancipation de la femme. Ayant admis que les stéréotypes de genre responsables d'une grande majorité des inégalités femme-homme dans nos sociétés européennes sont transmis par la lecture avant l'âge de 10 ans, il nous semble que les bases historiques, politiques et psychologiques sont ici assez posées pour nous permettre d'établir des critères suffisamment objectifs à l'élaboration d'un corpus cohérent.

I.2. Les critères de choix du corpus

Le résumé du contexte historique et de la base scientifique de notre propos étant complexe, il apparaît nécessaire de justifier le choix de notre corpus et les méthodes analytiques choisies. Quel est l'intérêt d'un corpus bilingue ? Pourquoi choisir une littérature légitimée, mais non engagée ? Quel rapport entre le prix des Incorruptibles et celui de la fondation *Preuschhof* ?

Nous présenterons les critères de sélection et les spécificités de notre corpus puis le panel d'outils d'analyse statistiques qui nous permettront d'esquisser une première impression du corpus dans sa globalité. Cette analyse statistiques nous a semblé nécessaire suite à la lecture de l'ouvrage *Geschlechtsrollen, Familie, Freundschaft und Liebe in der Kinderliteratur des 90er Jahre* d'Anita Schilcher, professeure à l'université de Regensburg, elle y explique qu' « afin de pouvoir faire des déclarations allant au-delà des textes individuels et pouvoir décoder les "normes et systèmes de valeurs" spécifiques à un corpus de texte, des analyses quantitatives devraient être ajoutées à l'analyse qualitative. »⁶⁰

⁶⁰ Anita Schilcher, *Geschlechtsrollen, Familie, Freundschaft und Liebe in der Kinderliteratur des 90er Jahre*, Peter Lang 2001 : p.30.

I.2.1. Des corpus francophone et germanophone similaires

Dans le contexte complexe que nous avons dépeint dans la partie précédente (I.1.), il nous a semblé important de délimiter notre corpus avec rigueur. Pour pouvoir comparer ce qui est comparable, nous avons voulu une similitude entre les corpus francophone et germanophone : un même public, une même période et des légitimations équivalentes.

Les études de Lawrence Kohlberg, dont nous venons de parler, délimite d'ores et déjà le public de notre corpus à la tranche 6-10 ans. Deux autres critères ont déterminé les œuvres de notre corpus : d'une part, un corpus récent, d'autre part un corpus légitimé par des jurys entièrement ou en partie constitué d'enfants. Nous avons cependant exclu les œuvres traduites d'une autre langue, puisqu'elles vont à l'encontre de notre souhait d'interroger la langue et le langage.

I.2.1.1. Littérature francophone et germanophone

Comme nous l'avons déjà évoqué en introduction, le contexte de plus en plus européen du marché de la littérature jeunesse, où les traductions et les adaptations se multiplient, et notre focalisation sur le langage appellent un corpus international. La complexité des histoires françaises et allemandes et la grande influence de la période nazie en Allemagne joue un rôle important non seulement dans la différence de développement de la littérature jeunesse dans ces deux pays, mais aussi dans le statut de la femme et de ses droits : où s'illustrent ces différences dans la production récente ? Comment peut-on lire ces différences ? Quelles valeurs transcendent ces différences de part et d'autre du Rhin ?

I.2.1.2. Littérature récente et légitimée

Marie Manuelian (directrice de l'association *Promotion de la lecture* (Dijon), formatrice en littérature de jeunesse et professeure associée à l'université de Bourgogne pour la formation aux métiers du livre), Nathalie Magnan-Rahimi (cyberféministe engagée dans la question LGBT et tacticienne des médias) et Lydie Laroque (maître de conférences en sciences de l'éducation / lettres spécialisée en didactique du français et littérature de jeunesse) écrivent dans *La littérature pour la jeunesse et le genre : un corpus face à ses contradictions?* : « Cependant, si les études de qualité portant sur l'ensemble de l'offre ne manquent pas, il est plus rare de trouver des études portant plus spécifiquement sur la littérature de jeunesse « légitime », « institutionnalisée », celle des programmes officiels, des prix littéraires ; ce que certains critiques appellent encore les « bons livres ». »⁶¹

⁶¹Marie Manuelian, Nathalie Magnan-Rahimi, et Lydie Laroque. « La littérature pour la jeunesse et le genre : un corpus face à ses contradictions ? », *Le français aujourd'hui*, volume 193, n°2, 2016 : p.45-62.

Il est en effet peu probable que la majorité des enfants aient accès à une littérature « idéale », où la réflexion féministe et anti-sexiste est consciente, comme celle publiée par la maison d'édition La ville brûle⁶². Considérer l'ensemble de l'offre est cependant un travail de trop grande envergure et n'apporte pas le critère « bon livre » dont parlent Manuelian, Magnan-Rahimi et Laroque. Pour résumer, j'ai fait le choix de prendre des sélections de prix. Les œuvres primées sont plus souvent achetées par les parents et les écoles et touchent donc plus largement que les œuvres féministes. Enfin, la littérature légitimée récente devrait avoir l'avantage de témoigner des évolutions les plus novatrices du secteur.

1.2.1.3. Sélection du corpus

En France, le prix littéraire « Les incorruptibles » est le premier à décider de former un jury d'enfants, il est également le premier en nombre dans la participation annuelle, en ce sens il est d'autant plus important ici. Lancé en 1988, l'association est partenaire du Ministère de l'Éducation dans le plan de lutte et de prévention contre l'illettrisme. Un groupe de professionnels constitue la sélection parmi laquelle le jury d'enfants choisira son préféré. Les sélections CP et CE1 contiennent ensemble 10 ouvrages. Pour la sélection 2017, cinq de ces ouvrages sont des traductions et ne peuvent être pris en compte dans notre corpus. Il comportera donc les 5 ouvrages en version originale de cette sélection. Pour compléter cette sélection, nous avons choisi le prix littéraire UNICEF, pour lequel un jury mélangé (adultes + enfants) fait une sélection de 5 titres par tranche d'âge. (Le public décidant ensuite à qui sera décerné le prix.) Cette année, cette sélection met à l'honneur la thématique de l'égalité de genre, mais aussi d'origines, de chances, etc. Ceci sera à retenir au moment de l'analyse des œuvres en question.

En Allemagne et en Autriche, l'équivalent du Prix des incorruptibles serait le *Preuschhof-Preis für Kinderliteratur*, également décerné par un jury d'enfants, primant aussi un seul ouvrage par an dans une sélection d'ouvrages destinés aux apprentis lecteurs⁶³, correspondant usuellement aux classes de CP et CE1. Citant Rabelais, « L'enfant est un feu à allumer, pas un vase à remplir », la fondation *Preuschhof* travaille à l'amélioration des conditions de vie des enfants et des adolescents, plus particulièrement des enfants défavorisés. Elle a été fondée en 2001 par le couple Preuschhof.

Pour compléter cette première sélection, nous avons choisi un deuxième prix apprécié dans le monde germanophone, *Der goldene Bücherpirat*, décerné par un jury d'enfants âgés de

⁶² Créée en janvier 2009, la maison d'édition La ville brûle publie une collection jeunesse « Jamais trop tôt » dont l'axe « jamais trop tôt pour lutter contre les stéréotypes » est à tendance nettement féministe avec des œuvres comme *Ni poupées ni super-héros* de D. Beauvois et C. Cantais ou *Mon super cahier d'activités anti-sexistes* de C. Cantais.

⁶³ « *Erstleserbereich* »

8 à 10 ans et encadré par l'association éponyme. Il prime les primo-romans de nouveaux talents. L'association a été fondée en 2002 pour créer un temps et un espace pour raconter et lire des histoires, dans l'idée que l'être humain a besoin d'histoires pour se construire, pour « écrire son histoire en „je“ »⁶⁴. La publication d'un prix littéraire était la suite logique de leur projet.

Le tableau (voir annexe 1) liste les références de toutes les œuvres retenues dans notre corpus en différenciant la sélection francophone et germanophone, les prix et les niveaux, le cas échant. En tout notre corpus se constitue de 15 ouvrages dont 9 francophones et 6 germanophones, soit 6 albums (tous francophones) et 9 romans (3 francophones et 6 germanophones). De ces 15 ouvrages, 1 est de 2000, 1 de 2012, 1 de 2013, 3 sont de 2014, 4 de 2015 et 4 de 2016 ; en somme presque 75% ont été publiés dans les trois années précédant le début de ce mémoire.

I.2.2. Méthodes statistiques

Cette partie statistique a pour objectif de se faire une image plus globale de notre corpus et d'en tirer de premières conclusions qui nous amèneront à orienter nos analyses en deuxième et troisième partie. Nous vérifierons les comparaisons possibles entre les œuvres, les éventuelles corrélations entre les différentes catégories, les corrélations ou les dissonances entre le corpus francophones et germanophones et les moyennes globales couvrant le corpus entier. Nous comparerons ces dernières avec des chiffres extérieures comme ceux de l'Observatoire des Inégalités (réalité actuelle) ou encore ceux de l'association *Du côté des filles*, créée en 1994 et initiée entre autre par Sylvie et Isabelle Cromer et Carole Brugeilles. Cette association a publié trois plaquettes informatives à la fin des années 90 (données comparables antérieures de 20 ans).

I.2.2.1. Données empiriques

Nous analyserons en premier lieu les données empiriques de notre corpus. Nous incluons dans cette partie : le genre des auteurs•rices et des illustrateurs•rices, le genre du héros•de l'héroïne, le genre des éventuels personnages en couverture, la proportion de pages sur lesquelles les personnages féminins apparaissent en image ou dans le texte et la proportion de personnages féminins par rapport aux personnages masculins (sachant que notre corpus ne contient pas de personnage dit « neutre » comme le prévoit, par exemple, le système de catégorisation de Franziska Moser).

⁶⁴ « Wir erzählen uns unser eigenes Leben als Geschichte mit unserem „Ich“ als Handelnden. »

1.2.2.2. Test de Bechdel-Wallace

Le milieu féministe américain a vu émergé un test, communément appelé le test de Bechdel-Wallace, pour contrôler objectivement le sexisme dans divers médias par la quantification de la parole des personnages féminins.

L'autrice-illustratrice Alison Bechdel a fait connaître ce test dans une bande dessinée lesbienne publiée en 1985. Elle attribue l'idée de départ à son amie, Liz Wallace, ce qui explique le nom du test de Bechdel-Wallace⁶⁵. Les deux amies se sentent inspirées par l'essai pamphlétaire et féministe *Une chambre à soi* de Virginia Woolf.⁶⁶

Ce test très prisé est simple : Y-a-t-il au moins deux personnages féminins identifiables (nommés) ? Parlent-elles ensemble ? Parlent-elles d'autre chose que d'un personnage masculin ? Le test n'a bien sûr aucune vocation à évaluer la qualité d'une œuvre mais seulement de quantifier le sexisme dans les œuvres de fiction. Pour certaines œuvres, ce test est bien sûr à relativiser : l'album *Tandem* ne contient que deux personnages, un féminin, un masculin, le test sera nécessairement négatif.

Le test de Bechdel-Wallace reste tout à fait indicatif. Il nous permettra de faire de premières constatations concernant le nombre de conversations entre les personnages féminins et de se faire une idée superficielle du sexisme à l'œuvre ou non dans ces écrits. A l'aune de nos analyses futures, nous espérons confirmer ou infirmer les résultats de ce test sur notre corpus.

1.2.2.3. Système de catégorisation de Franziska Moser

Franziska Moser est connue dans le milieu féministe germanophone pour sa thèse de philosophie sur le sexisme dans les manuels scolaires, soutenue à l'Université libre de Berlin en 2013 sous le titre *Social Construction of Gender-(un)fairness : An Analysis of Educational Material and Individual Language Use*. Elle y développe un système de catégorisation fonctionnant avec le programme de statistique Maxqda et permettant de dégager des constantes dans le traitement stéréotypé des personnages dans les manuels scolaires. Dans le cadre de ce mémoire, il aurait été difficile d'un point de vue pratique et technique d'acheter la licence Maxqda pour utiliser le système de catégorisation au complet. De plus, ce système

⁶⁵ <http://bechdeltest.com/>

⁶⁶ « ... la *cartoonist* américaine Alison Bechdel, qui en exposa la teneur dans une bande dessinée lesbienne publiée en 1985, *Dykes to Watch Out For*, sans en imaginer la postérité. Elle confia d'ailleurs que l'idée originale de ce test n'était pas d'elle, mais revenait à une amie, Liz Wallace, ce qui explique son autre nom, qui circule aussi : test de Bechdel-Wallace. A son tour, cette amie rendit à Virginia Woolf la maternité du concept, dont la romancière britannique ébauche la réflexion dans son essai pamphlétaire et féministe *Une chambre à soi*. » Séguret Olivier, *Libération*, 28 janvier 2014, « Le test de Bachdel, Un label féministe » : http://next.liberation.fr/cinema/2014/01/28/le-test-de-bechdel-un-label-feministe_976114 [09.01.2018]

ayant été créé pour analyser des manuels scolaires, certains champs d'investigation ne sont pas pertinents dans notre analyse (place des personnages dans la consigne, dans la littérature secondaire citée, dans les conseils ou les bulles d'aide...). Par conséquent, notre sujet se limite aux personnages féminins pour lesquels nous avons repris les catégories pertinentes que nous avons séparées en deux parties : leur place dans la mise en page et la définition des personnages féminins (statistiques sur le métier ou le souhait de métier, activités et lieux fréquentés par les personnages) seront traités dans cette première partie ; la parole (sa mise en scène, la désignation et les types de phrases des personnages) sera traitée en troisième partie.

Dans ce système, chaque catégorie est divisée en sous-catégories dans lesquelles sont ensuite classés les personnages.

Catégorie « place des personnages dans la mise en page » :

- Présence dans le titre
- Présence dans le texte
- Présence dans le texte sur l'image
- Présence dans l'image :
 - Seul•e
 - Dans un groupe :
 - à droite, à gauche, au centre
 - en premier plan, en arrière-plan

Catégorie « définition des personnages » :

- Métier / souhait de métier : administration, agriculture, art, BTP, communication, droit, enseignement, logistique, santé, sécurité, tourisme
- Occupation :
 - Type d'occupation : Entretien de l'intérieur, cuisine, langage (lire, écrire), chiffres, pensées, faire les courses, se préparer (vêtements, maquillage), se déguiser (différencier stéréotypes garçons-filles-neutres), conduire, regarder la télé...
 - Seul•e
 - En groupe
- Lieu fréquenté :
 - A l'air libre : parc, cour de récréation, place publique...

Franziska Moser pose l'hypothèse qu'« à travers des représentations de genre stéréotypées, les possibilités d'identification des enfants et des adolescents seraient limitées.

»⁶⁷ Elle conclut, pour sa part, que « les efforts fournis [en Allemagne dans les manuels scolaires] ces dernières décennies n'ont pas été inutiles »⁶⁸ : « par rapport aux études antérieures, le rapport des personnages féminins et masculins dans les images et les textes était plus équilibré »⁶⁹ ; « les attributions d'activités restrictives et stéréotypées ont disparu »⁷⁰ ; et ces manuels « ont montré que les deux sexes peuvent suivre des activités ensemble »⁷¹. Cependant, « ces résultats fournissent la preuve que la distinction entre femme = aidante et homme = soutien de famille prévaut toujours dans le matériel éducatif [allemand] actuel. »⁷² Compte tenu de la volonté affichée d'instaurer une parité homme-femme dans les manuels scolaires allemands, les conclusions de Franziska Moser concernant ces manuels scolaires peuvent-elles être appliquées à la littérature jeunesse en général et à notre corpus en particulier ?

La question semble pertinente, puisque dans notre corpus, cette volonté manifeste ne se retrouve que dans le prix Unicef 2017, mettant cette année à l'honneur la notion d'égalité : de genre (*Je porte la culotte, le jour du slip*), entre les sexualités (*Heureux !*), d'origine (*Vive la France !*), entre riches et pauvres (*Le pacha qui s'ennuyait*) et entre les couleurs de peau (*Peau noire, peau blanche*).

I.3. Interprétation

A travers les tableaux 2 et 3 présentés en annexes (4a et 4b), nous avons tenté de rassembler toutes les données statistiques de notre corpus. Nous voudrions à présent approfondir quelques tendances qui se dégagent et interpréter certaines corrélations intéressantes.

I.3.1. Déséquilibre homme/femme chez les concepteurs•rices comme chez les personnages : quelle corrélation peut-on y voir ?

⁶⁷ « Durch geschlechterstereotypische Darstellungen würden Kindern und Jugendlichen nur eingeschränkte Identifikationsmöglichkeiten geboten » F. Moser, *Social Construction of Gender-(un)fairness. An Analysis of Educational Material and Individual Language Use*, Freie Universität Berlin 2013, abstract : http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000095308 [consulté le 23.04.2018].

⁶⁸ « The findings of these three studies suggest that the examination of gender-(un)fairness in educational material has not been rendered unnecessary by efforts towards gender equality in the educational and occupational context during the past decades and by tendencies towards less restricted gender depictions. » *Ibid.* p.132.

⁶⁹ « Compared to earlier studies (e.g. Barz, 1982; Lindner & Lukesch, 1994; Silbermann & Krüger, 1971), the ratio of female and male characters in pictures and texts was more balanced » *Idem.*

⁷⁰ « Thus it can be concluded that restrictive, stereotypical allocations of activities have disappeared in our German sample. » *Ibid.* p.133

⁷¹ « Schoolbook contributors, however, did not restrict themselves to depicting girls' and boys' groups but showed that both genders can pursue activities together. » *Idem.*

⁷² « these results provide evidence that the distinction of female = caregiver and male = breadwinner still prevails in current educational material. » *Ibid.* p.134

On note une grande différence entre le corpus francophone et le corpus germanophone quant au sexe des artistes : 62% d'auteurs masculins dans le corpus francophone contre 33% dans le corpus germanophone. Cette disparité entre l'Allemagne et la France s'explique peut-être par la volonté, depuis quelques années en France, de mettre en avant, grâce aux prix littéraires, les auteurs masculins en littérature jeunesse. Cette proportion d'hommes est en effet peu représentative de la globalité de la littérature jeunesse en France : Clémentine Beauvais, autrice jeunesse française et professeure-chercheuse à l'Université de York, publiait ainsi sur son blog un article qui chiffrait la représentation des hommes à 33,5% de la profession en France. Son article s'attardait sur les possibles raisons de l'écrasante surreprésentation d'hommes dans les sélections et lauréats des prix littéraires français. L'une des raisons serait, d'après elle, ce sophisme : « Si les hommes s'attachent [à la littérature jeunesse], c'est que c'est un art et non pas un hobby. »⁷³ Dans sa plaquette, l'association *Du côté des filles* chiffre, qui possède un corpus de 537 albums, chiffre les auteurs masculins de son corpus à 41,9%⁷⁴.

Dans les deux corpus, les illustratrices sont plus nombreuses qu'il y a 20 ans : 88% d'illustratrices dans le corpus francophone pour 60% d'illustratrices dans le corpus germanophone, or *Du côté des filles* compte 45,1% d'illustratrices dans son corpus de 1996. En 20 ans, le nombre d'illustratrices en France a donc doublé.

67% des héros ont le même sexe que l'auteur•trice (10 sur 16). 4 des 5 œuvres restantes sont écrites par des femmes mais ont un héros masculin, une seule œuvre est écrite par un homme avec une héroïne au féminin (*Le mensonge*), mais nous verrons dans la seconde partie que le genre de cette héroïne est uniquement défini par l'illustration, qui, elle, est prise en charge par une illustratrice. Dans notre corpus, bien que les œuvres d'auteurs soient exclusivement portées par des personnages masculins, les œuvres d'autrices sont minoritairement portées par des personnages féminins. (Sur 6 œuvres écrites par une femme, 4 ont des héros masculins.) Une seule œuvre, *Max und die wilde 7*, est écrite conjointement par une femme et un homme, le groupe de héros est cependant majoritairement masculins (1 personnage féminin pour 3 personnages masculins).

En somme, la surreprésentation du sexe masculin dans les protagonistes de notre corpus s'explique d'un côté par la tendance des autrices mais surtout des auteurs à privilégier

⁷³ C. Beauvais, *L'égalité homme-femme dans l'industrie de la littérature jeunesse : un beau conte de fée*, Mais pourquoi tu fais pas de la vraie littérature ? 2011 : <http://clementinebleue.blogspot.fr/2011/12/legalite-homme-femme-dans-lindustrie-de.htm> [consulté le 24.04.2018].

⁷⁴ Association Du côté des filles, « Quels modèles pour les filles ? », 1997 : <https://filledalbum.wordpress.com/2014/09/09/quels-modeles-dans-les-albums-jeunesse-analyse> [consulté le 29.09.2018].

un héros masculin et d'un autre côté par la promotion en France des auteurs masculins par les instances légitimantes en littérature jeunesse.

Trois auteurs seulement prennent en charge le texte et l'illustration, tous sont des hommes (*Yasuke* de Frédéric Marais, *Heu-reux!* de Christian Voltz et *Le Pacha qui s'ennuyait* d'André Bouchard). Dans notre corpus, il n'y a pas de femmes qui mènent un projet global, cela peut être dû au manque de projets féminins globaux en général ou à la pré-sélection des œuvres mises en concurrence. Qui plus est, 10 des 16 œuvres sont créées par un duo du même sexe. Dans les 5 duos de sexes différents, il n'y a pas de couple autrice-illustrateur, seulement des couples auteur-illustratrice. L'absence d'un duo autrice-illustrateur reflète bien la difficulté persistante des hommes à se placer en second rôle derrière une femme, tandis qu'il leur est tout à fait possible de se mettre en retrait derrière un autre homme.

L'inégalité de genre se constate également dans la répartition des personnages secondaires et des figurants. Les personnages féminins (secondaires et figurants mélangés) n'atteignent que 35% des personnages au complet, ce qui est légèrement inférieur au nombre de personnages féminins dans le corpus de l'association *Du côté des filles* : 40%. Les personnages féminins de notre corpus sont sur 42% des illustrations et même 52% si l'on écarte *Yasuke* qui ne contient aucun personnage féminin. Etant donné la grande absence des pères, ce rapport trouve un équilibre grâce à la présence des mères comme représentantes de l'autorité parentale dont la fonction sera expliquée en deuxième partie (II.2.). Les personnages féminins tombent à 33% des pages quand il s'agit de leur évocation dans le texte. Dans *Peau noire, peau blanche* par exemple, la fratrie est composée de 3 frères et de 2 sœurs, mais seuls les frères sont mentionnés dans le texte pendant que les sœurs n'apparaissent que parfois dans les illustrations.

Il y a un réel déséquilibre dans la proportion homme/femme tant dans les auteurs•trices que dans les personnages et les figurants. Cependant, on note une réelle amélioration dans l'acceptation des femmes en tant qu'illustratrices.

I.3.2. Absence de personnages féminins : le cas de *Yasuke*, *Le Pacha qui s'ennuyait*, *Kung-Fuh im Turnschuh*

De toutes les œuvres de notre corpus, *Kung-Fu im Turnschuh*, *Yasuke* et *Le Pacha qui s'ennuyait* sont les seules œuvres dans lesquelles il n'y a pour ainsi dire aucun personnage féminin : *Yasuke* ne comporte réellement aucun personnage féminin, ni en texte, ni en image ; dans *Kung-Fu im Turnschuh*, les personnages féminins restent tout à fait anecdotiques et ne sont qu'au nombre de deux ; dans *Le pacha qui s'ennuyait*, un personnage féminin est

uniquement dans l'image et le personnage de Shéhérazade n'apparaît en texte et en image qu'une seule fois.

De plus, *Kung-Fu im Turnschuh* et *Yasuke* ont une thématique commune : le combat. *Yasuke* est l'histoire autobiographique et réelle du seul samouraï noir de l'Histoire. *Kung-Fu im Turnschuh* parle d'un maître Shaolin, un moine spécialiste du Kung-Fu, un art martial chinois ancestral. Les deux œuvres traitent donc non seulement du combat, mais d'un art martial asiatique.

Les trois œuvres jouent dans des cultures étrangères (asiatique ou orientale), une catégorie que Franziska Moser relève spécifiquement. En effet, la transposition dans des cultures étrangères offre souvent une plus grande liberté aux auteurs•trices, illustrateurs•trices.

Enfin, il n'est pas sans intérêt de remarquer que ces trois œuvres ont été écrites et illustrées par des hommes uniquement. Or dans les œuvres de notre corpus écrites et illustrées par un couple mixte 43% des personnages sont féminins, contre 37% dans les œuvres écrites et illustrées par des femmes et seulement 28% dans les œuvres écrites et illustrées par des hommes. On peut en déduire que les auteurs hommes ne cherchent pas consciemment à écrire des œuvres anti-sexistes.

Les œuvres *Yasuke*, *Le Pacha qui s'ennuyait*, *Kung-Fuh im Turnschuh* jouent dans des cultures étrangères, une transposition qui permet aux auteurs de ces œuvres de ne plus se préoccuper de la bienséance concernant l'égalité hommes/femmes.

I.3.3. Grande majorité de résultats négatifs au test de Bechdel-Wallace : un corpus encore assez sexiste

Les résultats du test de Bechdel-Wallace dévoilent une constance accablante. Seules deux œuvres, l'une du corpus francophone, l'autre du corpus germanophone, passe positivement le test de Bechdel-Wallace : la nouvelle « Je porte la culotte » dans *Je porte la culotte, le jour du slip* et le roman *Ein Krokodil taucht ab*. 7 des 16 œuvres ne passent même pas la première étape : présence de deux personnages féminins avec un nom. 6 ne passe pas la deuxième étape : deux personnages féminins ont une conversation. Une seule œuvre échoue à la troisième étape, la nouvelle « le jour du slip ».

Evidemment, ces résultats sont indicatifs et doivent être relativisés et expliqués. La brièveté du format album et le petit nombre de personnages ne se prêtent pas particulièrement à la présence de deux personnages et à la nomination de tous les personnages. Ainsi, *Tandem* ne possède que deux personnages et aucun d'eux n'est nommé, ni

masculin, ni féminin. Le nombre de narrateurs internes masculins (7/16 œuvres) est nécessairement un frein à la deuxième étape puisqu'il s'agit dans ce cas pour le narrateur de relater une conversation entre deux personnages féminins sans y être activement associé. Néanmoins, ce n'est pas impossible puisque c'est le cas dans *Ein Krokodil taucht ab*.

Toutefois, ces résultats permettent de dégager une systématique et de situer nos œuvres dans quatre catégories provisoires : d'après ce test, la grande majorité de notre corpus reste sexiste. Il s'agira alors d'interroger cette systématique et cette classification selon les analyses que nous ferons.

-- Aucun critère validé	- 2 personnages nommés	+ Conversation Entre 2 personnages féminins	++ Sujet de conversation ≠ personnages masculins
<i>Yasuke</i> <i>La grande aventure...</i> <i>Tandem</i> <i>Le mensonge</i> <i>Peau noire, peau blanche</i> <i>Le Pacha qui s'ennuyait</i> <i>Superhugo startet durch</i> <i>Kung-Fu im Turnschuh</i>	<i>Heu-reux !</i> <i>Vive la France !</i> <i>Fett Kohle</i> <i>Coolman und ich</i> <i>Max und die wilde 7</i>	<i>Le jour du slip</i>	<i>Ein Krokodil taucht ab</i> <i>Je porte la culotte</i>
= 8	= 5	= 1	= 2

Tableau 1 : Résultats du test de Bechdel-Wallace, œuvres classées par nombre de critères validés.

I.3.4. Franziska Moser : des personnages féminins dans des professions incarnant les vertus « féminines »

Domaines	Nb	Métiers	% dans notre corpus	% dans le corpus de l'association <i>Du côté des filles</i> ⁷⁵
Art	5	chanteuse d'opéra, actrice, conteuse, danseuse	31%	11%
Enseignement	4	Professeure	25%	49%
Vente et restauration	3	caissière, vendeuse au marché, serveuse	19%	29%
Santé	1	infirmière	6%	1%
Sécurité	1	policière à la tête du département de recherche des enfants en fugue	6%	1%
Communication	1	Traductrice	6%	/
Chômage	1	<i>Hartz IV</i> ⁷⁶	6%	/

Tableau 2 : Nombre de personnages féminins par domaines de métiers dans notre corpus et dans le corpus de l'association *Du côté des filles*.

Nous avons recensé les métiers des personnages et figurants féminins dans le texte et dans l'illustration : la situation professionnelle est indiquée pour seulement 16 d'entre eux. Pour le reste, la très grande majorité, le métier n'est pas mentionné. Aucun enfant féminin de notre corpus n'exprime de souhait professionnel pour le futur contre un enfant masculin (le héros dans *Ein Krokodil taucht ab*).

Les domaines de l'art, de l'enseignement et de la vente/restauration sont les domaines de prédilection de nos personnages féminins, miroir fidèle de la réalité comme de la fiction des années 90. L'observatoire des inégalités estime en effet que « Les femmes sont surreprésentées dans les professions incarnant les « vertus dites féminines » (administration, santé, social, services à la personne) ». ⁷⁷ Ainsi, l'observatoire des inégalités chiffre les femmes à 73,5% des vendeurs•euses, 88% des infirmiers•ères et sages-femmes et 66% des enseignants. De même, l'association *Du côté des filles* signale la prépondérance de ces trois domaines dans les métiers exercés par les personnages féminins de leur corpus de 1996 (voir tableau). Par ailleurs, il faut remarquer que pour les métiers vente/restauration et santé, on retrouve ces personnages féminins au bas de la hiérarchie socioprofessionnelle, un fait également constaté tant par l'Observatoire des Inégalités que par l'association *Du côté des filles*. Non seulement elles se retrouvent en bas de l'échelle, mais en plus elles font souvent des erreurs : « on n'hésite pas à montrer une réparatrice de cycles, une horlogère et une cordonnière qui font leur métier en dépit du bon sens, une vache pilote d'avion qui fait un crash, des chiennes-danseuses de revue « emplumées »... » ⁷⁸

A l'inverse, la présence d'une femme à la tête d'un département de police, profession « incarnant les « vertus dites viriles » (force et technicité) » ⁷⁹ et dont la part de femmes n'est que de 15% dans la réalité et 1% dans le corpus de *Du côté des filles*, est plutôt encourageant et va à l'encontre des stéréotypes traditionnels. Enfin, les professions exercées par les femmes de nos corpus dans les domaines de l'art et de la communication, sont plutôt dans le haut de l'échelle socioprofessionnelle et sont en général valorisées dans la vie publique.

A l'aune de ces chiffres, nous pouvons conclure provisoirement que, dans la réalité comme dans leurs représentations dans des œuvres de fiction, « les femmes demeurent

⁷⁵ « Quels modèles pour les filles ? » *op.cit.*

⁷⁶ Allocation sociale correspondant au RSA en France.

⁷⁷ Observatoire des inégalités, « Une répartition déséquilibrée des professions entre les hommes et les femmes », déc. 2014 : https://www.inegalites.fr/spip.php?page=article&id_article=1048 [consulté le 03.05.2018]

⁷⁸ « Quels modèles pour les filles ? » *op.cit.*

⁷⁹ *Idem.*

cantonnées aux métiers dits féminins.»⁸⁰ Ces constats confirment une tendance nette en littérature de jeunesse légitimée : seul 28% des personnages féminins ont un métier contre 64% des personnages masculins⁸¹. Or « l'inscription sociale des femmes dans la sphère domestique reste un „marqueur de genre“ selon l'expression de François de Singly⁸², très présent dans la société française. Elle contribue activement, aujourd'hui encore, à la construction et à la reconnaissance des rôles sexués.»⁸³ Nous verrons en deuxième et troisième partie si cette conclusion se confirme.

I.3.5. Franziska Moser : des personnages féminins bavards

Nous avons recensé les occupations des personnages et figurants féminins, que ce soit en image ou dans le texte. Nous avons retenu la catégorie ou les deux catégories les plus importantes dans chaque œuvre.

Langage	6
Déplacement	4
Jeux	2
Observation/attente	2
Pensées	2
Sport	1

Il en ressort que les personnages féminins sont essentiellement occupées à des activités relevant de la catégorie « Langage » (lecture, discussion, écriture...). Un cliché usuel serait que les filles sont naturellement plus bavardes que les garçons. Ce cliché a été définitivement contredit par des chercheurs en psychologie de l'Université de l'Arizona qui prouvèrent que « les femmes ont prononcé en moyenne 16.215 mots par jour, contre 15.669 pour les hommes. (...) D'après les chercheurs, ce n'est pas significatif.»⁸⁴ La seconde catégorie la plus importante est celle du « déplacement » : se déplacer d'un point A à un point B a l'inconvénient de ne pas être une réelle activité, mais cela signifie également que les femmes sortent à l'extérieur. La plupart de ces activités sont faites en groupe. Cela confirme un autre cliché véhiculé communément qui veut que les filles ne « peuvent rien faire seules ».

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ C. Brugeilles, S. Cromer, N. Panissal, « Le sexisme au programme ? Représentations sexuées dans les lectures de référence à l'école » dans *Travail, genre et sociétés*, 2009/1 (n°1) p.107-129, consultable en ligne : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2009-1-page-107.htm> [08.12.2017]

⁸² F. de Singly, *L'injustice ménagère*, Armand Colin 2007.

⁸³ C. Brugeilles, S. Cromer, N. Panissal, « Le sexisme au programme ? ... » *op.cit.*

⁸⁴ A. Kempf, « Les femmes sont trois fois plus bavardes que les hommes ? », *France Info* 12/06/2015 : https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/le-vrai-du-faux/les-femmes-sont-trois-fois-plus-bavardes-que-les-hommes_1780507.html [consulté le 05.05.2017].

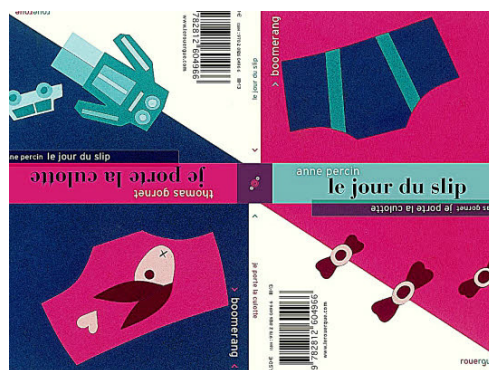
I.3.6. Franziska Moser : peu de personnages féminins dans les titres et sur les couvertures

Genette définit le titre comme le « seuil » d'une œuvre, « il constitue en ce sens un préliminaire discursif, la lisière de la parole »⁸⁵. Ainsi, le titre va créer une attente sur laquelle le récit est amené à jouer. Il peut également désigner un ou plusieurs personnages (par exemple *Coolman und ich* ou *Superhugo startet durch*), Genette les appelle alors les titres « littéraires ». Il en va de même pour la couverture, qui constitue peut-être même un seuil plus précoce que le titre. En effet, avant même de lire le titre, l'œil prend acte de l'image. Celle-ci peut représenter ou dissimuler les personnages à venir et crée une attente qu'il s'agira de combler, de décevoir ou de détourner. Dans quelle mesure les personnages féminins apparaissent-ils dans les titres et couvertures de notre corpus ? Quelle attente le titre crée-t-il vis-à-vis d'elles ?

Ainsi, le système de catégorisation de Franziska Moser met en évidence un seul titre suggérant au moins un personnage féminin dans notre corpus, un constat assez pauvre quand on le compare aux 24,8% de la plaquette « Quels modèles⁸⁶ pour les filles ? » *Je porte la culotte* suggère effectivement une fille puisqu'une culotte est normalement portée par une fille, tandis qu'un slip est normalement porté par un garçon. En parallèle au titre de la seconde nouvelle, *Le jour du slip*, ce titre met donc en avant la différence fille/garçon.

Quant aux couvertures, moins de la moitié (6/16⁸⁷) suggèrent au moins un personnage féminin, ce qui correspond à peu près au chiffre de la plaquette (43,8%).

En y regardant de plus près, on aurait cependant des critiques à émettre. Les deux couvertures de *Je porte la culotte*, *le jour du slip* jouent sur les dichotomies bleu/rose, lapin et cœur/voiture et robot, slip/nœuds. Au-delà du nombre de stéréotypes activés, la couverture insiste surtout lourdement sur une binarité supposée du genre comme le fait déjà le titre.



L'évidence biologique des sexes est récusée par plusieurs mouvements féministes. La journaliste féministe Titiou Lecoq explique : « Ce qu'on appelle les « mécanismes de sexuation », ce qui fait une femme ou un homme, se révèlent infiniment plus complexes que ce que l'on pensait. (...) Il y a donc une infinité de variations possibles. Notre société, avec sa

⁸⁵ F. Gaiotti *op.cit.* : p.168.

⁸⁶ « Quels modèles pour les filles ? » *Op.cit.*

⁸⁷ *Je porte la culotte, le jour du slip, Le mensonge, Max und die wilde 7, Peau noire, peau blanche, Tandem et Vive la France !*

stricte division homme/femme qu'elle dit fonder sur la nature, se révèle en vérité plus dogmatique que cette fameuse nature un peu bordélique.»⁸⁸ Par sa couverture, *Je porte la culotte, le jour du slip* exclue de fait toute personne atteinte d'une dysphorie de genre.

Par ailleurs, dans un groupe de neuf enfants, la couverture de *Vive la France!* ne compte qu'un tiers de filles. Sur la couverture de *Peau noire, peau blanche*, une mère est représentée avec son fils dans les bras, le père marche en arrière-plan. Sur la couverture de *Max und die wilde 7*, une sénior est en compagnie de trois séniors et un garçon, elle est le seul personnage à regarder le lecteur en lui faisant signe de se taire (index sur les lèvres). Ces trois œuvres présentent donc une minorité de personnages féminins en compagnie d'une majorité de personnages masculins. Néanmoins, elles ont une place centrale dans l'image. Une seule œuvre présente une personnage féminin seule en couverture, il s'agit de *Le Mensonge* : la fille y est présentée en assez petite taille mais au centre d'une spirale de points rouges qui guide le regard vers elle.

Très peu de personnages féminins apparaissent sur les couvertures et dans les titres de notre corpus. Pour celles-ci, on s'attend évidemment à ce que ces personnages féminins prennent une place prépondérante dans l'intrigue, ce qui est effectivement le cas.

1.3.7. Des situations familiales plus modernes

En littérature de jeunesse et particulièrement dans notre corpus, les héros sont majoritairement des enfants dont l'histoire se déroule (ou du moins débute) dans un cadre quotidien. (A l'exception de *Le Pacha qui s'ennuyait*, *Yasuke*, *Tandem*, *Vive la France*, *Superhugo startet durch*.) Quatre œuvres de notre corpus proposent une famille mononucléaire traditionnelle, six des situations familiales plus particulières : quatre divorces et deux décès d'un des parents dont trois familles recomposées. Dans *Je porte la culotte, le jour du slip*, l'absence du père n'est simplement pas abordée. Seules cinq familles ont un enfant unique, trois œuvres montrent des familles avec deux enfants, les deux dernières ont trois et cinq enfants. Le modèle de la famille biparentales avec un enfant unique constaté par *Du côté des filles* est donc bien loin aujourd'hui.

Famille mononucléaire traditionnelle	4
Monoparentale	4
Famille recomposée	3
Divorces	4
Décès d'un parent	2
Absence du parent non expliquée	2

Tableau 4 : Nombre de familles par situations familiales.

⁸⁸ T. Lecoq, *Libérées ! : Le combat féministe se gagne devant le panier de linge sale*, Fayard 2017.

Dans la grande majorité des œuvres, il semble donc logique que l'entourage proche du héros ou de l'héroïne soit sa famille, des parents et d'éventuels frères et sœurs. Sur les 34 personnages féminins (dont 20 adultes) recensés, neuf sont mères alors que, dans le corpus de la plaquette *Quels modèles pour les filles ?*, les mères représentaient un personnage féminin sur deux. Aucune des mères de notre corpus n'accède au rôle de personnage principal, contre 17% du corpus de *Quels modèles pour les filles ?*

La famille reste donc le « cadre privilégié des histoires »⁸⁹ comme c'était déjà le cas en 1996. Depuis les années 90, la littérature jeunesse semble cependant avoir évolué : les situations familiales des personnages s'adaptent à la complexité de la réalité d'aujourd'hui et les personnages féminins adultes ne sont plus si souvent réduits à un rôle maternel⁹⁰.

I.4. Conclusion

Aussi bien unifiées par un héritage culturel commun que divisées par une Histoire propre, la littérature jeunesse allemande et la littérature jeunesse française à travers notre corpus s'inscrivent dans des contextes différents. En psychologie, l'axe de recherche né du mouvement féministe démontre clairement que la lecture joue un rôle de prophétie auto-réalisatrice, un « effet pygmalion », sur l'avenir des enfants dans leurs professions, les compétences à acquérir et l'égalité homme-femme dans la vie quotidienne.

Pour se faire une première impression des stéréotypes imposés aux enfants à travers la lecture de notre corpus francophone et germanophone d'œuvres récentes, légitimées et destinées aux lecteurs de 6 à 10 ans, nous avons appliqué à ce corpus une méthode de statistique empirique simple, le test de Bechdel-Wallace et le système de catégorisation de Franziska Moser.

Les résultats obtenus par notre analyse quantitative ont montré un déséquilibre homme/femme dans la proportion d'auteurs•trices et d'illustrateurs•trices corrélé par un déséquilibre tout aussi important entre les personnages féminins et masculins, le comble du déséquilibre étant la quasi absence de personnages féminins dans trois œuvres de notre corpus. Grâce au système de catégorisation de Franziska Moser, nous avons réalisé que les personnages féminins sont cantonnés à des métiers dits féminins (enseignement, vente/restauration) et à des bavardages trop nombreux. Elles sont absentes des titres et peu représentées sur les couvertures. Quand elles le sont, elles sont presque toujours en

⁸⁹ « *Quels modèles pour les filles ?* » *op.cit.*

⁹⁰ C. Brugeilles, S. Cromer, I. Cromer, « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou. Comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », *Population* 2002/2 (Vol. 57), p. 261-292 : <https://www.cairn.info/revue-population-2002-2-page-261.htm> [08.12.2017].

compagnie d'un plus grand nombre de personnages masculins. La famille reste le cadre privilégié des histoires avec la mère qui domine les rôles parentaux. Toutefois, notre corpus a le mérite de montrer des structures familiales diversifiées. Le sexisme systématique dégagé par les résultats du test de Bechdel-Wallace nous pousse à orienter notre analyse à venir vers l'interrogation de la parole des personnages féminins.

Cette première partie nous permet de poser le postulat que du point de vue de l'égalité homme/femme, la littérature jeunesse n'a que peu évolué ces vingt dernières années et que les personnages féminins restent le miroir des valeurs sociétales traditionnelles. En considérant les différences fondamentales entre la littérature allemande et la littérature française que nous avons constatées, nous posons l'hypothèse que les personnages du corpus germanophone incarnent des valeurs plus conservatrices que les personnages du corpus francophone. Notre deuxième partie se consacrera à l'analyse de la représentation des personnages féminins. Nous nous pencherons ensuite, dans la troisième partie, sur la parole des personnages féminins.

II. QUELLE PROFONDEUR ET QUELLES NUANCES ATTRIBUER AUX PERSONNAGES FEMININS ?

Nous avons inclus un bref résumé de chacune des œuvres de notre corpus en annexe 3.

II.1. La notion de personnage

A l'image du théoricien de la littérature Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman*⁹¹, nous considérerons le personnage comme une figure anthropomorphe dotée d'une conscience. Le personnage, être d'encre et de papier, est une représentation, un élément absent qui est construit par le lecteur grâce aux instructions du texte. Nous ne pouvons que dans une moindre mesure analyser la dimension extratextuelle d'un personnage, c'est-à-dire l'expérience personnelle avec laquelle le lecteur va matérialiser les données fournies par le texte. Cependant, nous pouvons certainement analyser la dimension intertextuelle et intratextuelle. La dimension intertextuelle correspond aux références littéraires classiques et patrimoniales, bien que leur repérage soit relatif aux connaissances littéraires de chacun. La dimension intratextuelle se réfère à la « mise en texte » qui indique la fonction de chaque élément dans la construction du personnage.

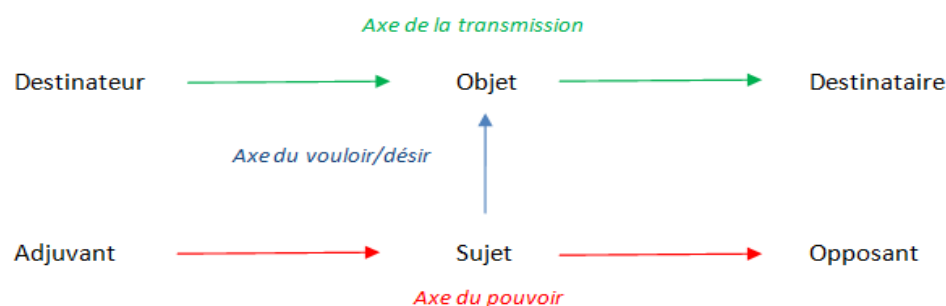
L'identité du personnage se construit au fil du récit et à travers des processus complexes. Le lecteur synthétise, complète voire modifie sa représentation mentale du personnage tout au long du récit. Le roman est donc à considérer par le prisme de cette linéarité dans laquelle il donne à lire le personnage. Le développement du personnage est tout l'enjeu de la communication entre auteur et lecteur car il n'y a pas de roman sans personnages, l'intrigue n'existe que pour et par eux. Ce statut de personnage, mais aussi la structure narrative et la structure discursive de l'œuvre déterminent le cadre dans lequel le personnage peut se développer. La structure narrative correspond au « cahier des charges » du roman, imposé par son genre et son objectif ; un roman de chevalerie imposera ainsi d'autres types de personnages qu'un roman réaliste. La structure discursive correspond aux liens qui unissent le personnage aux autres éléments ; une mère est par exemple nécessaire plus âgée que son enfant.

Ainsi la notion d'actant et le système actanciel de Greimas permet de catégoriser les personnages selon des fonctions syntaxiques surdéterminées par une grammaire narrative. La saisie sémantique que Jouve propose permet d'analyser les indices textuels qui construisent le personnage. Enfin nous pouvons, grâce à Jouve, appréhender la réception axiologique imposée par l'œuvre.

⁹¹ Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF 2015.

II.1.1. Le schéma actancier de Greimas

Bien que Jouve critique un peu la conception immanentiste (illusion romanesque) du linguiste franco-lituanien Algirdas Julien Greimas (1917-1992), son schéma actancier et la notion d'actant nous semble tout de même pertinents pour analyser les personnages féminins de notre corpus, en particulier dans le roman jeunesse qui interroge moins la forme romanesque et le statut de ses personnages que la littérature générale. Le schéma actancier permet de dégager les relations et les rapports de force entre les personnages qui feront avancer l'action. La notion d'actant définit le rôle fonctionnel du personnage dans le récit. Les fonctions de Propp sont au nombre de 31 et s'appliquent à l'origine aux contes. Greimas s'appuie sur les fonctions de Propp pour analyser la sémantique structurelle du roman et définir une version réduite, composée de seulement 6 actants : un sujet poursuit un objet ou une mission. La quête de cet objet ou cette mission est mandatée par un ou plusieurs destinateurs. Cet objet ou cette mission sera bénéfique à un ou plusieurs destinataires. Dans sa quête ou dans sa mission, le sujet pourra compter sur des adjuvants (qui l'aideront) et sur des opposants (qui nuisent à l'accomplissement de la quête ou de la mission). Ces 6 actants sont reliés par trois axes : celui du vouloir/désir qui relie le sujet à l'objet, celui du pouvoir qui relie l'adjuvant à l'opposant et celui de la transmission qui relie le destinateur au destinataire. Ce schéma peut être illustré ainsi :



Il est important de préciser également que l'actant recouvre une notion plus large que celle de personnage. Un actant peut aussi bien être un objet, un être vivant non-anthropomorphe ou une circonstance particulière. En analysant un moment précis du récit, il est également possible de rencontrer un faux-actant, c'est-à-dire un personnage auquel le narrateur ou un autre personnage a attribué le mauvais rôle.

Pour illustrer ces explications théoriques, prenons comme exemple l'une des œuvres de notre corpus, l'album *Heu-reux !* de Christian Voltz. Le sujet du récit serait Jean-Georges. Le destinateur son père, le roi Grobull, l'objet le mariage de Jean-Georges, le destinataire serait également Jean-Georges puisque ce mariage doit le rendre « heu-reux ». L'amie et confidente

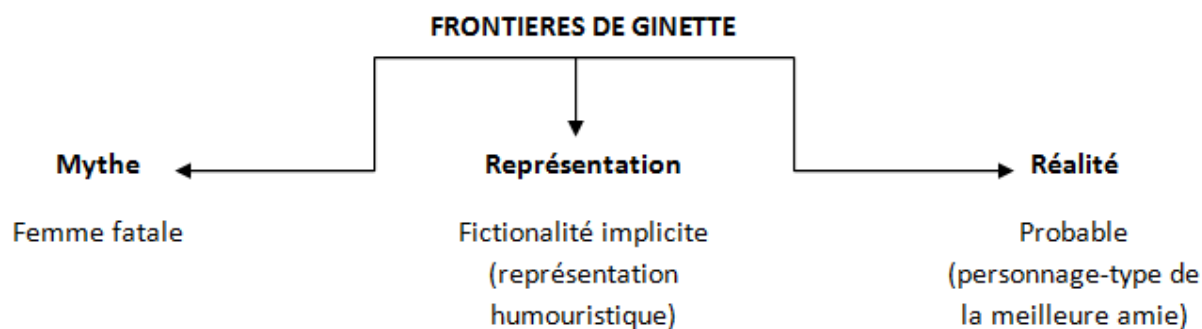
de Jean-Georges, Ginette, est une adjuvante tandis que le roi Grobull est également, un peu malgré lui, un opposant. Aux yeux du roi Grobull, Ginette est d'abord considérée comme une opposante, mais elle se révèle être un faux-actant. En effet, elle n'est pas la raison pour laquelle Jean-Georges refuse toutes les prétendantes qu'on lui présente.

Grâce au schéma actanciel de Greimas, nous chercherons à dégager des tendances : Quels rôles investissent les personnages féminins ? Qu'est-ce que l'attribution de ces rôles dit de leurs relations avec les autres personnages ? Sur quel axe se trouvent-elles, vouloir/désir, pouvoir ou transmission ?

II.1.2. La saisie sémantique de Jouve

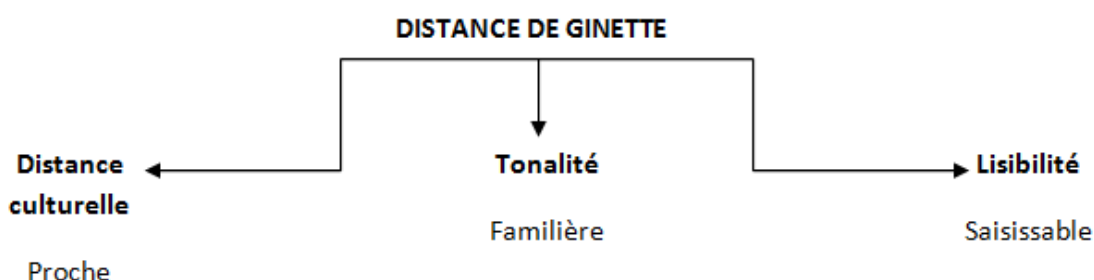
S'appuyant sur l'étude des univers de fiction du roumain Thomas Pavel (1941-), Jouve propose aussi des outils permettant de saisir sémantiquement le personnage, à savoir : Comment est-il construit ? Avec quels indices textuels ? Pour se faire, il reprend les quatre aspects relevés par Pavel pour les appliquer au personnage : Les frontières entre réel et irréel, la distance entre fiction et monde réel, les dimensions de sa fictionnalité (ou sa « densité référentielle ») et l'incomplétude du personnage.

Situer les frontières entre réel et irréel nécessite d'examiner une éventuelle parenté avec un mythe, la représentation de la fictionnalité du personnage et sa réalité. La distance entre fiction et monde réel dans la construction du personnage est fonction de trois critères : sa distance culturelle avec le lecteur, la tonalité de la narration et la lisibilité du personnage. Les dimensions de sa fictionnalité (sa densité référentielle) sont liées à la quantité d'informations extratextuelles nécessaires à sa compréhension, à la complexité de l'orchestration narrative et au mode de narration (diégétique ou mimétique). Enfin, l'incomplétude du personnage pose la question du traitement de l'incomplétude inhérente à une figure romanesque : elle peut être compensée ou soulignée.

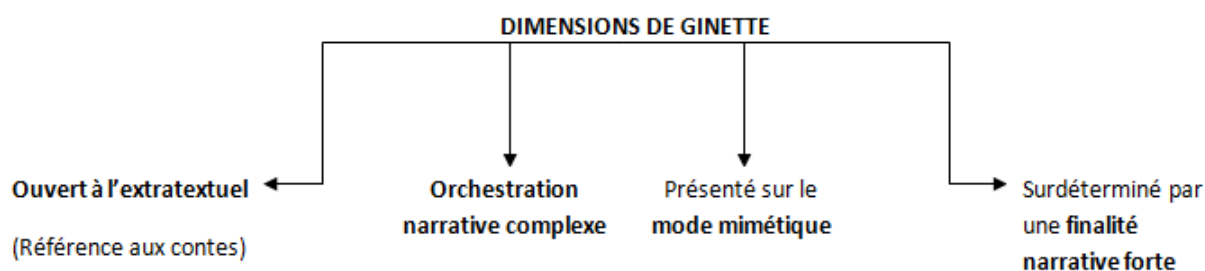


Le personnage de Ginette fait appel à de nombreuses références culturelles. Dans l'illustration, elle est représentée sous la forme d'une petite poule bleue. Le mot poule est un

nom parfois donné à une femme dans le langage courant. Au XVIII^e siècle, une poule désigne aussi une courtisane ou mondaine vivant de ses « charmes ». Grobull l'appelle aussi « Poulette » et « Cocotte », poulette signifie « jeune fille » tandis que Cocotte désigne une femme de mœurs légères richement entretenue⁹². Le personnage de Ginette fait donc référence au mythe de la femme fatale. L'humour transcende l'album tout entier, rendant la fictionnalité des personnages implicites. Elle est un personnage-type, la meilleure amie et donc possible amour secret du héros. Les frontières du personnage sont en conséquence autant d'indices pour tromper le lecteur sur le véritable rôle de Ginette dans le récit.



Le personnage de la meilleure amie, complice et confidente, est culturellement proche du lecteur. Cette proximité est confortée par la tonalité familière du style. Le personnage se veut parfaitement saisissable, correspondant toujours à son rôle, elle soutient Jean-Georges face au père et l'encourage à dire la vérité. Ginette est représentée comme un personnage familier et connu afin de tromper le lecteur, l'empêchant d'interroger son rôle dans le récit.



Le personnage de Ginette est ouvert à l'extratextuel, rappelant les nombreuses œuvres où un personnage doit avouer à sa famille son amour interdit (*Roméo et Juliette* de Shakespeare ou *Tristan et Yseult* de la tradition orale bretonne). L'orchestration narrative de l'ensemble est relativement simple, mais le personnage de Ginette est plus complexe puisqu'elle sert de faux-actant. La référence aux amours interdits et l'orchestration narrative complexe font partie d'une stratégie narrative pour induire le lecteur en erreur : celui-ci doit

⁹² Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), « Cocot(t)e » : <http://www.cnrtl.fr/definition/cocotte/substantif> [consulté le 29.09.2018].

en effet s'imaginer que Ginette est l'heureuse élue, afin de créer la surprise sur le réel amour secret de Jean-Georges. Pourtant, le bélier Hubert est présent tout le long de l'album, compagnon muet à l'allure timide, il est effacé à dessein. Le mode mimétique permet au narrateur de s'effacer derrière le discours des personnages, particulièrement celui de Grobull qui voit en Ginette une opposante. Tout le personnage de Ginette est construit autour de sa finalité narrative.

Enfin son incomplétude est compensée sur le plan signifiant par des procédés mimétiques dont nous avons déjà parlé, mais aussi par la détermination de son rôle et sa nature de personnage-type.

Ces quatre aspects nous permettront de rendre compte de la richesse et de la profondeur de la représentation des personnages féminins.

II.1.3. La réception idéologique de Jouve

Le texte oriente également la réception idéologique des personnages par le lecteur, ce qui est nécessaire pour interpréter le personnage. L'acceptation du système de sympathie fait en effet partie du contrat tacite que le lecteur s'engage à respecter en commençant sa lecture. C'est le « lecteur implicite » conceptualisé par le linguiste allemand Wolfgang Iser (1926-2007) ou le « lecteur modèle » conceptualisé par le chercheur italien Umberto Eco (1932-2016). Iser part du principe que le lecteur implicite est « fondé dans la structure même des textes »⁹³, le roman construit donc son lecteur. Eco va plus loin puisqu'il voit dans la stratégie mise en place par le texte une prévision des mouvements du lecteur participant à l'« ouverture » ou à la « fermeture » du texte. Un texte « fermé » détermine plus, laisse moins d'interprétations possibles au lecteur, un texte « ouvert » au contraire le contrôle moins. L'œuvre a ainsi toute latitude pour orienter la réception idéologique du lecteur.

Pour analyser la réception idéologique des personnages, aspect crucial dans notre cas, Jouve propose de comparer le système de valeurs construit par le narrateur (son axiologie) et les relations que le personnage entretient avec le monde et les autres personnages. Le système axiologique du narrateur valorise ou dévalorise en effet les 4 types de relations identifiés par Jouve : le savoir-faire (manipulation des outils), le savoir-dire (manipulation des signes linguistiques), le savoir-vivre (manipulation des lois sociales) et le savoir-jour (manipulation des canons esthétiques). La mise en relation du système axiologique du narrateur avec les compétences du personnage dans ces savoirs permet de comprendre la valeur que le narrateur accorde à ces compétences et donc par extension à ce personnage. La

⁹³ W. Iser, *Der Akt des Lesens*, UTB 1976 : p.60.

valorisation des personnages féminins et de leurs compétences et comportements influence directement la construction des stéréotypes de genre, selon qu'un comportement ou une compétence stéréotypé soit valorisé ou non.

Emilie Goin⁹⁴, linguiste luxembourgeoise, rajoute qu'un personnage aussi peut établir un système axiologique et émettre des jugements sur les autres personnages. Ainsi, dans notre exemple, Grobull émet des jugements négatifs sur le personnage de Ginette. Dans un accès de colère, souligné par un énoncé saccadé, des paroles en majuscules qui grandissent au fur et à mesure et de nombreux points d'exclamation, le roi traite Ginette de « poule », « poulette » et « cocotte », autant de critique vis-à-vis du savoir-jour (aux goûts en matière de femelles) de Jean-Georges. De plus, aux yeux du roi, une femelle digne de son fils devrait être belle et posséder à minima des mamelles. Il n'accepte Ginette comme candidate potentielle qu'en dernier recours.

Nous avons maintenant à disposition un panel d'outils d'analyse (schéma actanciel, saisie sémantique, réception idéologique) que nous pourrions appliquer lorsque cela nous semblera pertinent pour l'analyse des personnages féminins de notre corpus.

II.2. La mère, un éternel stéréotype ?

En littérature de jeunesse et particulièrement dans notre corpus, les héros sont majoritairement des enfants dont l'histoire se déroule (ou du moins débute) dans un cadre quotidien. Dans la grande majorité des œuvres, il semble donc logique que l'entourage proche du héros ou de l'héroïne soit sa famille, des parents et d'éventuels frères et sœurs. Sur les 38 personnages féminins recensés, huit sont mères. Ce sont les mères des héros-héroïnes des œuvres. Cinq œuvres de notre corpus proposent une famille mononucléaire traditionnelle, deux œuvres abordent la constellation familiale monoparentale due au divorce (*Max und die wilde 7*, père absent) ou au décès d'un parent (*Ein Krokodil taucht ab*, mère absente), les deux dernières dépeignent une famille recomposée (*La grande aventure du Petit Tout, Fett Kohle*). Dans *Je porte la culotte, le jour du slip* et dans *Heu-reux !*, l'absence du deuxième parent n'est simplement pas abordée.

Alors, comment sont représentées ces mères ? Quels liens entretiennent-elles avec le monde dans lequel elles évoluent et les autres personnages qui le composent ? Notre regard se portera plus spécifiquement sur leur représentation dans le texte et dans l'image et sur le

⁹⁴ E. Goin, « Narrateur, personnage et lecteur. Pragmatique des subjectivèmes relationnels, des points de vue énonciatifs et de leur dialogisme », *Cahiers de narratologie* n°25, 2013 : <http://journals.openedition.org/narratologie/6797> [consulté le 23.03.2018].

rôle qu'elles sont amenées à jouer dans l'action. Quelle image de la Mère renvoient-elles ? Ces éléments reproduisent-ils des stéréotypes ou, au contraire, ouvrent-ils un vaste champ des possibles ?

Afin d'avoir une vue d'ensemble des mères des différentes oeuvres, nous avons établi un tableau récapitulatif en annexe 4-c.

II.2.1. Des personnages-types aux représentations graphiques stéréotypées : *Le mensonge*, *Coolman und ich*, *Kung-Fu im Turnschuh* et *La grande aventure du Petit Tout*

La constellation familiale dans *Le mensonge* est une constellation traditionnelle et typique : un père, une mère, un garçon et une fille. Cet entourage familial est presque exclusivement traité par l'illustratrice et ignoré par l'auteur. La mère, tout d'abord, est représentée avec des cheveux longs et roux, une robe de couleur vive, des chaussures à talon et une bouche en forme de cœur, occupée à des activités quotidiennes (se lave les mains, boit de l'eau, pose des fleurs sur la table, lit), autant de stéréotypes féminins et encore plus maternels (voir image ci-



contre). Elle est d'ailleurs bien plus présente que le père (6 fois contre 3 fois pour le père). Le père porte toujours un pantalon et un pull de couleurs sombres, il a une moustache et les cheveux courts et s'adonne lui-aussi à des activités quotidiennes banales (mange, apporte du thé) tout comme le petit frère, représenté avec des cheveux courts, pantalon et pull sombres, en train de manger, de jouer aux cartes ou de piocher des biscuits dans un paquet.

Ces personnages ne représentent pas des individus, mais des types (des rôles familiers et connus), ils ne sont pas une mère, un père, un frère, ils sont la mère, le père, le frère. Leur rôle se limite donc généralement à cette présence typée permettant d'implanter le personnage principal dans un contexte social et familial normal, connu du lecteur, permettant une meilleure identification au personnage principal. Le petit frère n'a aucun rôle fonctionnel dans le récit, mais les parents sont à la fin (en tant qu'unité) l'adjuvant qui aidera l'héroïne à faire « éclater » le mensonge (« Les yeux ronds comme des billes, papa et maman m'ont dit : « Qu'y a-t-il ? » »⁹⁵).

Surdéterminé par sa finalité narrative, le personnage de la mère dans *Le mensonge* se retrouve engoncé dans ce rôle au point que chaque stéréotype l'identifiant comme tel est activé, ce qui est tout de même moins le cas pour le père et le frère.

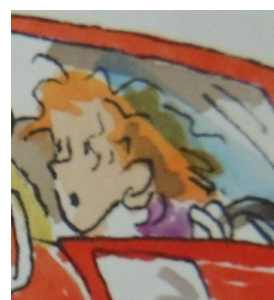
⁹⁵ Catherine Grive, *Le mensonge*, Le Rouergue 2016 : p.30.

De la même façon, ces stéréotypes sont également activés dans la construction de la mère de *Coolman und ich : Ab in die Schule!*⁹⁶.

Tout comme dans *Le Mensonge*, Kai vient d'une famille classique : un père, une mère, une fille et un garçon. Toute la petite famille semble circuler dans une seule et même voiture, conduite par son père à l'aller et par sa mère au retour, ce qui pourrait de prime abord montrer une volonté d'égalité homme-femme.



Dès la première illustration sur la page du sommaire (p.4, ci-dessus), cette mère est également représentée affublée de nombreux attributs féminins (jupe à pois roses, rouges et jaunes, un pull et des ballerines violets). De plus, ses cheveux roux en bataille, sa position courbée en train de courir derrière Kai, l'agitation de ses mains, sa bouche ouverte et ses sourcils relevés sont autant de signes de surmenage. Le père, lui, les suit à grandes enjambées en portant le sac à dos et le cornet surprise de Kai en souriant. La mère a donc une expression faciale et une gestuelle qui traduisent son stress alors que le père semble s'amuser du retard. Par la suite, la mère est systématiquement représentée en train de faire la grimace (p.5, p.6, p.9, p.33, p.34-35). A la fin de la journée, elle demande à Kai comment s'est passée sa journée (« Alors, comment c'était? » demande ma mère.⁹⁷) – Mais même là, elle a une expression faciale semblant montrer la fatigue (image ci-contre) : elle a les paupières tombantes et des cernes marquées.



La famille de Kai est donc tout à fait conventionnelle et correspond à un cliché. Son père est peu présent, il se contente de conduire la voiture ou de porter le sac de son fils. Sa mère est en charge des enfants, stressée, elle ne semble jamais calme et grimace à longueur de temps.

Alors que l'œuvre est plus longue et destinée à un public légèrement plus âgé (8 ans), la mère dans *Kung-Fu im Turnschuh*⁹⁸ se conforme et accentue la représentation graphique et textuelle stéréotypée constatée dans *Le mensonge* et *Coolman und ich*. Le premier personnage féminin rencontré dans *Kung-Fu im Turnschuh* est sans surprise la mère du héros.



⁹⁶ « Coolman et moi : c'est parti pour l'école ! »

⁹⁷ « Und wie war es? » fragt meine Mutter. » *Ibid.* : p.33.

⁹⁸ « Kung-Fu en basket »

Une seule double-page lui est consacrée (p.16-17). Le narrateur interne, Robin, qui doit avoir 8-10 ans, y décrit sa mère: « ma mère, qui veut toujours connaître le moindre prout dans ma vie »⁹⁹. La combinaison du mot « prout » (*Pups*) pour parler de ses faits et gestes, de l'adverbe « toujours » (*immer*) et du déterminant « chaque »/« le moindre » (*jeden*) dans la même phrase rend sa description largement exagérée et donne immédiatement l'impression d'une mère curieuse et trop envahissante. Ces paroles marquent très négativement le savoir-vivre de la mère dans le système axiologique de son fils.

Cette impression est renforcée par l'illustration. Elle est en focalisation interne et représente en premier plan la main de Robin tenant sa nouvelle basket, maître Ming se cache à l'intérieur, le doigt sur ses lèvres. La mère du héros se tient en arrière plan, elle est en grande partie cachée par la basket, on ne voit que son visage et ses mains. Elle porte du rouge à lèvres et les cheveux longs en queue de cheval et pointe sa montre de l'index. De plus, elle se tient sur le seuil de la porte, la pièce derrière elle est éclairée alors que la chambre du héros est plongée dans le noir. La lumière pénètre donc dans la chambre, projetant ainsi l'ombre de la mère sur le sol. Cette illustration donne bien l'impression que la mère pénètre l'intimité de son fils sans prévenir. Son geste, pointant sa montre du doigt, reflète le dialogue sur la page d'en face et l'ordre d'aller se coucher.

La conversation entre mère et fils est ubuesque. Bien que la narration la décrive comme « étonnée »¹⁰⁰ et dit qu'« Elle ne comprenait absolument rien »¹⁰¹, la mère accepte les explications de son fils sans discuter. Elle reprend même des éléments du discours de son fils dans son propre discours, le validant de fait : « Okay, alors dis bonne nuit à ta basket ! »¹⁰² La seconde conversation relève de la même logique : Robin demande à sa mère où se trouve ses anciennes baskets. Elle répond, s'étonne de cette demande incongrue¹⁰³, mais ne la questionne pas. Son manque de réaction face à un comportement absurde à première vue l'empêche de réaliser les problèmes de son fils.

La mère du héros est donc présentée comme un personnage négatif, irritant. La communication entre mère et fils ne passe pas. D'ailleurs, Robin se gardera bien de demander l'aide de ses parents pour régler l'affaire du vol de ses chaussures, considérant que, sans

⁹⁹ « meine Mutter, die immer über jeden Pups aus meinem Leben Bescheid wissen will » Michael Petrowitz, *Kung-Fu im Turnschuh*, Ravensburger Buchverlag 2016 : p.16.

¹⁰⁰ « Verwundert » *Idem*.

¹⁰¹ « sie [verstand] überhaupt nichts » *Idem*.

¹⁰² « Okay, dann sag deinem Turnschuh Gute Nacht! » *Idem*.

¹⁰³ « Die habe ich in den Sack zur Altkleidersammlung getan. Jetzt, wo du deine neuen Superschuhe hast, brauchst du die alten ja nicht mehr. » *Ibid.* p.43.

preuve, on pourrait prétendre qu'il a fait cadeau de ses nouvelles chaussures au voleur.¹⁰⁴ La mère ne joue ainsi aucun rôle dans le schéma actanciel du récit.

Bien que la mère dans *La grande aventure du Petit Tout* semble respecter, à première vue, les stéréotypes dégagés dans *Le Mensonge*, *Coolman und ich* et *Kung-Fu im Turnschuh*, elle campe cependant un personnage fort, si bien que le schéma narratif serait tout à fait inversable.

Au début de l'album, le couple parental forme une unité représentée dans le texte par l'expression « Madame Tout et monsieur Tout »¹⁰⁵ et des verbes à la troisième personne du pluriel dont ils sont ensemble le sujet. (« s'aimaient », « fabriquèrent », « s'enlaçaient »¹⁰⁶...) Dans l'illustration, le couple est enlacé, ils se regardent dans les yeux, littéralement soudés autour de leur fils. Les représentant en couleurs sur un fond en noir et blanc, l'image met d'autant plus en avant leur proximité.

Au moment de l'annonce de leur séparation, entièrement prise en charge par Mme Tout, les parents sont représentés sur un banc interminable (qui disparaît hors-cadre de chaque côté), éloignés l'un de l'autre. Petit Tout se retrouve entre les deux, littéralement « coupé en deux par le milieu »¹⁰⁷ comme il le dira plus tard. Les parents ne se regardent plus dans les yeux, ils regardent leur fils, le dernier lien qui les unit.



Deux doubles-pages représentent alors chaque parent seul avec Petit Tout, mais l'unité parentale se retrouve sur une troisième double-page dans une unité autour de l'enfant. De nouveau le texte les lie dans un sujet commun (« madame et monsieur Tout faisaient tout pour que Petit Tout garde le sourire »¹⁰⁸), l'image les représente côte à côte, mais toujours en train de regarder Petit Tout.

Quand la mère présente son nouveau compagnon à son fils, elle ouvre la possibilité d'une nouvelle unité familiale et clôt en même temps la possibilité de réparer l'ancienne. La réaction du héros tend tout d'abord à annuler ou à ignorer cette phrase vécue comme une

¹⁰⁴ « Rodeo würde behaupten, dass ich ihm die Schuhe geschenkt hatte » *Ibid.* p.42.

¹⁰⁵ Agnès De Lestrade, *La Grande Aventure du Petit Tout*, Sarbacane 2014 : p. p.6.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Ibid.* p.14.

¹⁰⁸ *Ibid.* p.15.

sentence définitive : « Je vous appellerai monsieur Rien, si ça ne vous dérange pas. »¹⁰⁹ Le savoir-vivre de la mère est donc marqué négativement dans le système axiologique de son fils.

La nouvelle unité semble acquise dans le texte dès la page suivante, « [Monsieur Rien] s'installa dans la maison de madame Tout et de Petit Tout »¹¹⁰, « [madame Tout et monsieur Rien] s'aimaient tellement qu'ils fabriquèrent un petit Quelque chose »¹¹¹, mais elle est démentie par l'image. Petit Tout est assis sur les genoux de Madame Tout, ils se regardent dans les yeux tandis que Monsieur Rien s'occupe de son fils qu'il regarde dans les yeux. Les deux couples de personnages ne figurent pas sur le même plan spatial et sont représentés dans des couleurs différentes, plutôt sombres pour Madame Tout et Petit Tout, très clairs pour Monsieur Rien et son fils.

Cette séparation est actée dans la page suivante par l'invention d'un nom pour le petit frère du héros : « Rien du Tout », en même temps un jeu de mots entre les noms des parents, mais surtout symbolique d'un refus. Par ce nom, le héros marque à nouveau négativement le savoir-vivre de sa mère.

Dans cet album, l'invention des noms comporte d'ailleurs une symbolique toute particulière, représentative des unités en présence. (La famille Tout, monsieur Rien et le fruit de la famille recomposée, Rien du Tout.)

Finalement, le père, jusque là victime passive des circonstances, entérine définitivement l'unité de la famille recomposée grâce à la troisième et dernière phrase au discours direct de l'album : « Il a les mêmes yeux que toi. »¹¹² Il marque ainsi positivement l'existence de cet enfant, symbole du savoir-vivre de la mère.

Le discours du narrateur extradiégétique symbolise donc les constructions et déconstructions des unités des personnages dans l'histoire à travers l'usage des verbes et l'utilisation de noms signifiants.

Mme Tout, la mère du héros, est le seul personnage féminin de l'album. Sa description est prise en charge par l'illustration et complètement diluée dans le récit. L'illustration la représente les cheveux longs et en jupe, une représentation stéréotypée comme nous l'avons constaté dans les trois œuvres précédentes. L'album contient peu de paroles au discours direct, celles-ci sont donc d'autant plus importantes. Mme Tout pour sa part ne prononce

¹⁰⁹ *Ibid.* p.17.

¹¹⁰ *Ibid.* p.20.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Ibid.* p.28.

qu'une seule parole au discours direct : « C'est mon amoureux. »¹¹³ Cette parole est importante pour le déroulement du récit puisqu'elle signifie la fin définitive de l'ancienne famille et inaugure la famille recomposée. Cependant, c'est une parole présentant un nouveau personnage masculin dans laquelle la mère ne s'exprime pas comme sujet, alors qu'une construction différente de la même phrase l'aurait tout à fait permis.

Parallèlement, les verbes la concernant sont à la forme active : « Madame Tout ne rentra pas à la maison. (...) Mais ce soir-là, madame Tout ne rentra pas. »¹¹⁴, « Madame Tout emménagea dans une nouvelle maison et prit petit Tout avec elle. »¹¹⁵, « Madame Tout présenta un monsieur à petit Tout. »¹¹⁶ Elle est également celle qui décide et annonce la rupture par une parole rapportée au discours indirect : « ... quand elle rentra enfin, elle dit qu'elle avait beaucoup réfléchi et qu'elle n'aimait plus monsieur Tout. »¹¹⁷

Elle est donc l'agent de la rupture comme celui de la fondation de la famille recomposée. Entre la rupture et la présentation de M. Rien, elle est celle qui prend les décisions, au point de victimiser quelque peu le père, qui subit la rupture, le départ de sa femme mais également celui de son fils. D'ailleurs, après la rupture, les verbes au singulier prévalent, mais le père n'est jamais sujet de ces verbes. Ce verbe en particulier « [madame Tout] prit petit Tout avec elle » est révélateur. Il donne en effet l'impression que Mme Tout prend cette décision seule, sans consulter le père. Cela peut bien sûr n'être que le reflet logique d'une réalité : après un divorce, 75% des enfants vivent effectivement avec leurs mères¹¹⁸. Cela reflète peut-être aussi le vécu de l'enfant, qui n'a pas suivi les discussions entre les parents et a donc l'impression que sa mère le prend avec elle.

L'album ne présente que cinq personnages (les parents, Petit Tout, monsieur Rien et Rien du Tout), un nombre extrêmement restreint, même pour un album. Aucun personnage secondaire ne vient se mêler à cette histoire de famille. C'est pourquoi le nombre de personnages féminins peut se révéler moins surprenant qu'il n'y paraît de prime abord.

De plus, les enfants sont représentés de façon très peu genrés, les cheveux mi-longs, portant des couleurs neutres, avec des activités mixtes (lire, grimper dans les arbres). Si Petit

¹¹³ *Ibid.* p.17.

¹¹⁴ *Ibid.* p.7

¹¹⁵ *Ibid.* p.11

¹¹⁶ *Ibid.* p.17

¹¹⁷ *Ibid.* p.9

¹¹⁸ Union Nationale des associations familiales « chiffres clés de la famille » 2016 : http://www.udaf42.org/sites/default/files/Chiffres_cles_2016.pdf [11.11.2017].

Tout ne nous indiquait pas qu'il s'agit bien d'un « petit frère »¹¹⁹, les deux enfants pourraient tout à fait être des filles ou un garçon et une fille.

Dès lors, ce nombre restreint de personnages rend le schéma narratif inversable : on pourrait ainsi tout aussi bien s'imaginer un père quitter sa femme en emmenant sa fille, rencontrer une nouvelle compagne et avoir avec elle une nouvelle fille, sans que cela affecte le récit. Avoir choisi la mère comme décisionnaire peut donc être considéré comme positif.

La grande aventure du Petit Tout est un album exemplaire pour parler du divorce et des familles recomposées qui en découlent souvent. L'album est centré sur les personnages, ce qui reste plutôt rare dans la littérature jeunesse, surtout dans les albums pour les plus jeunes.¹²⁰ Pourtant, si son schéma est interchangeable du point de vue du sexe des personnages et si le personnage de la mère est un caractère fort et un lien évident pour le héros entre l'ancienne et la nouvelle unité familiale, la proportion féminin-masculin reste encore largement déséquilibrée. Vu que les personnages des enfants sont peu genrés, on serait en droit de se demander pourquoi l'autrice a préféré deux frères plutôt qu'un frère et une sœur ou deux sœurs. On pourrait éventuellement émettre l'hypothèse que seul le jeu de mots sur leurs noms (Petit Tout et Rien du Tout) a décidé de leur sexe, mais à la lumière des stéréotypes véhiculés par notre corpus, cet argument semble assez peu convaincant. Ainsi, le masculin semble être utilisé ici comme neutre universel¹²¹.

Au total, toutes les mères représentées graphiquement dans notre corpus sont parées d'attributs typiquement féminins (elles ont toutes les cheveux longs, une robe ou une jupe, la plupart sont également maquillées ou portent des bijoux). Elles sont également des personnages-types, leurs descriptions sont réduites au strict nécessaire pour l'action et leur incomplétude n'est pas compensée.

II.2.2. Un rôle fonctionnel faible : *Je porte la culotte, le jour du slip, Peau noire, peau blanche et Max und die wilde 7*

Les mères des œuvres déjà évoquées dans la partie précédente (II.2.1.) ont un autre point commun : Les mères de *Coolman und ich* et *Kung-Fu im Turnschuh* ne jouent aucun rôle

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ „A majority of children's books are undoubtedly action-oriented [and not character-oriented]; until the last twenty or thirty years” (Maria Nikolajeva, “Narrative theory and children's literature” in *International companion Encyclopedia of Children's Literature*, 2nd edition, vol.1, Peter Hunt 2004.)

¹²¹ C. Brugeilles, S. Cromer, I. Cromer, « Comment la presse pour les plus jeunes contribue-t-elle à élaborer la différence des sexes ? », *Dossiers d'études* n°104, mai 2008 : p.28.

dans le schéma actanciel, elles font office de figurantes dans la vie quotidienne de leurs fils, alors que la mère dans *Le mensonge* est une adjuvante de sa fille.

Le recueil *Je porte la culotte, le jour du slip* a d'ailleurs été incriminé lors de la polémique sur l'enseignement de la théorie du genre en janvier 2014, le mouvement contestataire prétendant à tort que ce livre avait été mis au programme dans une école primaire.¹²² Le changement de sexe est par ailleurs un sujet récurrent dans la littérature dite « féministe » et considéré communément comme les « utopies du féminisme »¹²³. Sous la RDA, de nombreuses autrices ont utilisé ce procédé pour poser la question qui sert de titre à l'ouvrage de Bettina Hurrelmann et ses collègues : « On devrait être un homme... ? », « *Man müsste ein Mann sein... ?* »¹²⁴ (Le jeu de mots entre le pronom impersonnel *man* et l'équivalent de « homme », *Mann*, me semble impossible à rendre en français, même si le pronom « on » vient du latin *homo*.)

Dans les deux nouvelles *Je porte la culotte* et *Le jour du slip*, le « Coco ? Coco ! »¹²⁵ de l'incipit est prononcé par la mère de Coco. Chaque nouvelle commence ensuite par la routine matinale de Coco dans laquelle la mère joue un grand rôle. Le père reste, par contre, complètement absent et cela sans explication. Dans les deux récits, la présentation de la mère est diluée dans cette scène de routine matinale. Elle n'est ni décrite physiquement, ni nommée et on n'apprend rien d'une éventuellement profession. À défaut d'un rôle dans le schéma actanciel, sa seule fonction est clairement au sein du foyer, celle de la ménagère, s'occupant au matin des enfants, les réveillant, les coiffant, leur faisant le petit-déjeuner ou les conduisant à l'école. Cette incomplétude n'est ni soulignée, ni compensée, ce qui laisse le personnage fortement indéterminé et ouvert à de nombreuses interprétations. Matière à interprétation sont alors les paroles de la mère et les paroles des narrateurs sur elle, celles-ci seront traitées plus tard (III.3.1.).

Cette mère ne joue aucun rôle dans le schéma actanciel et sert de figurante dans la vie quotidienne de son enfant comme c'est aussi le cas pour les mères de *Coolman und ich* et *Kung-Fu im Turnschuh*.

¹²² Anne Percin, « Intolérance », dans *Bigmouth strikes again* (blog littéraire d'Anne Percin) : <http://annepercin.blogspot.fr/2014/01/intolerance.html> [19.12.2017].

¹²³ B. Hurrelmann, M. Kublitz, B. Röttger, *Man müsste ein Mann sein...?*, Patmos 1990 : p.13.

¹²⁴ Bettina Hurrelmann, Maria Kublitz, Brigitte Röttger, *Man müsste ein Mann sein... ? : Interpretationen und Kontroversen zu Geschlechtertausch-Geschichten in der Frauenliteratur*, Schwann, 1987.

¹²⁵ Thomas Goret, *Je porte la culotte*, Rouergue 2013 : p.5 ; Anne Percin, *Le jour du slip*, Rouergue 2013 : p.5.

Peau noire, peau blanche d'Yves Bichet est un cas un peu différent. La narration est interne et relatée du point de vue du héros. Les trois premières double-pages sont consacrées à la présentation d'Issam et de ses parents. La relation texte-image est complémentaire, donnant à lire et à voir des informations différentes. Après s'être présenté (« Je m'appelle Issam et je suis le petit dans la famille. »¹²⁶), Issam présente son père. On apprend ainsi sa taille, son origine et son métier. (« Mon père est grand et sénégalais. Il est grutier et chômeur... »¹²⁷) Sur l'illustration (p.8), on voit un homme grand à la peau très noire, portant un pull, un pantalon et des babouches, assis sur un tabouret en bas de son immeuble, il se tient la tête entre les mains. En arrière-plan, la vie continue, les enfants se courent après, une personne joue avec son chien et deux autres parlent ensemble. La double-page permet ainsi au narrateur iconique de présenter les ennuis de la famille : le père ne trouve plus de travail à Marseille. L'illustration souligne encore ce souci grâce au contraste entre l'inactivité du père et l'activité en arrière-plan. La solitude, l'inactivité et la position prostrée du père montrent l'inquiétude qui le ronge alors que le texte reste factuel. (« Il n'y a plus de grues à Marseille Nord, mais il reste les Sénégalais. »¹²⁸).

La mère est présentée sur la double-page suivante. Sa description est cependant nettement plus succincte et reste focalisée sur son physique : « Trop belle, maman, trop blanche. Et j'aime bien nos câlins. »¹²⁹ Il n'est jamais fait mention d'un emploi. L'illustration (p.9-10) représente sa mère comme une femme à la peau très claire rehaussée par sa robe rouge, les cheveux longs très sombres, un maquillage discret, en train de câliner son fils. En arrière-plan, deux filles se chamaillent, une autre regarde la télévision tandis qu'un adolescent se tient sur le balcon et regarde au loin. Bien que muette, la scène donne l'impression d'une ambiance chaotique et bruyante. Au milieu de ce bruit, la mère sourit en regardant son fils, stable et constante dans le chahut et l'inquiétude qui semble ronger son mari sur la page précédente.

Chaque caractéristique, beauté et blancheur de peau pouvant être considérées comme le savoir-jouir et les câlins comme le savoir-vivre, est valorisée positivement par le système axiologique du narrateur, Issam, grâce à des jugements de valeurs (utilisation d'adjectifs de jugement, de l'adverbe « trop » et du verbe aimer) alors qu'il se limite, dans la



¹²⁶ Yves Bichet, *Peau noire, peau blanche*, Gallimard Jeunesse 2000 : p.5.

¹²⁷ *Ibid.* p.7

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Ibid.* p.9

description du père, à de simples données factuelles. Notons aussi qu'Issam dit « maman » pour parler de sa mère alors qu'il dit « mon père », ce qui manifeste un respect ou une distance avec son père qu'il ne semble pas avoir avec sa mère.

La mère change de fonction durant le récit. D'abord adjuvant quand Issam est l'objet du racisme ambiant, elle devient sujet quand la famille déménage au Sénégal. Ce retournement de situation tend à dévaloriser à posteriori l'aide que la mère apportait à son fils puisqu'elle se retrouve finalement dans la même situation que lui, incapable d'appliquer la prise de recul qu'elle tentait d'inculquer à son fils.

Non seulement, la mère d'Issam est le seul personnage féminin évoqué par le narrateur textuel (les sœurs d'Issam n'apparaissent que sur l'illustration, or celles-ci sont prises en charge par une illustratrice), mais elle est réduite à son physique et à son rôle maternel, un type de personnage familier au lecteur. De ce fait, elle s'apparente aux œuvres présentées en première partie (II.2.1). Elle est très valorisée par Issam au début du récit, alors que l'aide qu'elle apportait à son fils est dévalorisée à posteriori par le renversement du schéma actanciel. Elle a bien un rôle dans le schéma actanciel, mais elle le perd au cours du récit.

Le rôle actanciel de la mère dans *Max und die wilde 7* est un autre cas particulier. Dès le tout début du récit, la mère de Max est évoquée par son métier, infirmière en gériatrie. Le lecteur apprend vite que c'est également la raison pour laquelle Max a dû changer d'école, la profession et la situation monoparentale de la mère sont donc l'élément déclencheur du récit. Elle est d'ailleurs l'unique mère de notre corpus à exercer un métier. La profession d'infirmier·ère est cependant un métier très féminin (88% des effectifs sont des femmes¹³⁰), les métiers de la santé, de l'éducation et du social restant traditionnellement l'apanage des femmes.

Non seulement, la mère de Max travaille, mais elle porte aussi un prénom, Marion, privilège exclusif dans notre corpus. De plus, elle a un passé (le père de Max l'a quitté du jour au lendemain, depuis elle essaye depuis d'assurer une vie correcte à leur fils Max), un vrai caractère et des habitudes (On apprend par exemple qu'elle n'aime pas le mot « *Altersheim* », considéré comme péjoratif¹³¹, elle a aussi l'habitude d'appeler les mauvaises journées, « les

¹³⁰ Direction de la recherche, des études, de l'évaluation et des statistiques, « La profession infirmière : Situation démographique et trajectoires professionnelles », *Ministère de la solidarité et de la santé* 2009 : <https://drees.solidarites-sante.gouv.fr/etudes-et-statistiques/publications/documents-de-travail/serie-etudes-et-recherche/article/la-profession-infirmiere-situation-demographique-et-trajectoires> [consulté le 29.09.2018].

¹³¹ « *Laut sagen muss er: Senioren. Und Seniorenheim. Da versteht seine Mama keinen Spass! Wenn sie gehört hätte, wie Max vor der neuen Klasse aus Versehen „Altersheim“ gesagt hat, wäre sie bestimmt ziemlich sauer geworden und hätte ihm wieder einen langen Vortrag über Höflichkeit gehalten.* » Lisa-Marie Dickreiter, Oelsner Winfried, *Max und die wilde 7*, Oetinger Verlag 2014 : p.24.

journées usées »¹³²). C'est donc un individu, une réalité possible. Sa fictionnalité est cachée par une narration autodiégétique tenue par son fils. Bien qu'elle soit une mère célibataire, elle ne tombe pas dans le mythe de la mère parfaite, elle travaille beaucoup, fait de son mieux, elle a des moments d'espoir et de désespoir. (« Normalement, il n'y a que la nuit, quand elle pense que Max est déjà endormi, qu'elle pleure de façon aussi misérable! Quelque chose de mauvais est arrivée. (...) « Nous devons déménager. » Maman murmure si doucement que Max en a la chair de poule (...) « J'ai été licenciée. » »¹³³)

Les rares descriptions physiques de la mère sont diluées dans le récit. Elle est décrite comme « froissée par le sommeil »¹³⁴, ses cheveux sont qualifiés de « décoiffés »¹³⁵ lorsqu'elle est inquiète, elle a régulièrement des « rides » d'angoisse ou de stress¹³⁶ ou elle sourit¹³⁷. Toutes ces descriptions servent à rendre des manifestations physiques de son état émotionnel.

La construction du personnage est donc clairement réaliste, ce réalisme est encore conforté par une proximité culturelle avec le lecteur : C'est une mère célibataire de notre temps, l'écriture est familière et aucune zone d'ombre ne persiste, si ce n'est sa description physique, gage d'une grande lisibilité.

Néanmoins, son rôle dans le schéma actanciel est celui de destinataire. Max est alors le sujet et l'arrestation du coupable des cambriolages dont sa mère est accusée à tort est l'objet. Du point de vue de la construction narrative, elle tombe entièrement dans l'archétype de la « demoiselle en détresse »¹³⁸ que Max doit sauver d'une erreur judiciaire en démasquant le vrai coupable, en effet aucun élément dans le texte ne permet de supposer qu'elle ait cherché à se défendre. Max au contraire désobéit même sciemment à sa mère et lui ment pour mener à bien son sauvetage. (« Les Sept Téméraires ne semblent pas te faire du bien. Promets-moi que tu ne les verras plus. » (...) « Promis », dit-il, croisant rapidement ses doigts derrière son dos. Mentir à sa mère n'est vraiment pas très agréable. Mais il n'a pas d'autre choix. Et tandis que

¹³² « *Dieser Tag ist eindeutig einer von der Sorte, die seine Mama „gebrauchte Tage“ nennt.* » *Ibid.* p.22.

¹³³ « *So jämmerlich weint sie doch sonst nur nachts, wenn sie glaubt, dass Max schon schläft! Irgendwas Schlimmes ist passiert. (...) „Wir müssen wieder ausziehen“ flüstert Mama so leise, dass Max eine Gänsehaut bekommt. (...) „Ich bin gefeuert worden.“* » *Ibid.* p.138-139.

¹³⁴ « *vom Schlaf zerknittert* » *Ibid.* p.53.

¹³⁵ « *verstrubbelt* » *Ibid.* p.53 et p.179.

¹³⁶ « *seine Mama [wird] wieder tiefe Falten auf der Stirn kriegen* » *Ibid.* p.26.

¹³⁷ « *Das bringt seine Mama zum lächeln.* » *Ibid.* p.53.

¹³⁸ L'archétype de la « demoiselle en détresse » est issu des contes et repris plus tard dans le roman d'aventure.

Max la regarde la plus innocemment du monde, il lui fait intérieurement une vraie promesse : il va tout faire avec les Sept téméraires pour attraper l'As Noir! »¹³⁹)

La mère de *Max und die wilde 7* se différencie donc clairement d'un point de vue construction des autres mères de notre corpus, les descriptions physiques n'ont d'autres fonctions que de décrire son état émotionnel et son personnage est profond et réaliste, mais son rôle fonctionnel dans le récit reste assez traditionnel, renvoyant au cliché de la « demoiselle en détresse », une victime à sauver par le héros.

En somme, les mères de *Coolman und ich*, *Je porte la culotte, le jour du slip* et *Kung-Fu im Turnschuh* n'ont aucun rôle dans le schéma actanciel tandis que celles de *Le mensonge* et *Peau noire, peau blanche* sont adjuvantes et celle de *Max und die wilde 7* destinataire. Néanmoins, le renversement du schéma actanciel de *Peau noire, peau blanche* joue en défaveur de la mère. Quant au rôle actanciel de la mère de Max, il renvoie à un mythe réducteur et garde la mère dans une passivité victimisante. Tout bien considéré, six ont un rôle fonctionnel dévalorisant voire inexistant.

II.2.3. Conclusion

Pour la majorité des mères de notre corpus, il est simple de dégager des constantes : ce sont des personnages-types graphiquement représentés avec des attributs typiquement féminins (cheveux longs, robe, talons, maquillage, bijoux...) qui ne travaillent pas, s'occupant de la vie quotidienne de la famille, et ne tiennent que rarement un rôle dans le schéma actanciel. Dans la majorité des cas, ces mères sont également dévalorisées par le système axiologique de l'enfant. Quand elles occupent un rôle dans le schéma actanciel, c'est celui d'adjuvant ou de destinataire. Seuls trois œuvres font exceptions à cette règle : la mère dans *La grande aventure du Petit Tout* est un personnage fort et actif et la mère dans *Max und die wilde 7* est un individu possible et non un personnage-type, bien qu'elle tombe dans le cliché de la femme à sauver.

Enfin, nous avons sciemment écarté le personnage de la mère dans *Fett Kohle* dont nous analyserons le dialogisme en troisième partie.

¹³⁹ « „Die Wilde Sieben scheint dir nicht gutzutun. Versprich mir, dass du dich nicht mehr mit den dreien triffst.“ (...) „Versprochen“ sagt er und kreuzt schnell die Finger hinter seinem Rücken. Seine Mama anzulügen ist wirklich nicht besonders fein. Aber ihm bleibt nichts anderes übrig. Und während Max sie anschaut, als ob er kein Wässerchen trüben könnte, gibt er ihr in Gedanken noch ein echtes Versprechen: Er wird mit der wilden Sieben alles tun, um das Schwarze Ass zu schnappen! » *Ibid.* p.182. L'As Noir est le nom donné au cambrioleur.

II.3. Une palette nuancée de filles

Notre corpus comprend 9 filles (personnages féminins enfants ou adolescents), dont trois narratrices de leur histoire. Elles sont héroïnes (*Le mensonge, Tandem, Je porte la culotte*), sœur du héros (*Coolman und ich*), belle-sœur du héros (*Ein Krokodil taucht ab*) ou simples camarades (*Je porte la culotte le jour du slip, Fett Kohle, Ein Krokodil taucht ab, Max und die wilde 7, Kung-Fu im Turnschuh*). A cause de la structure narrative atypique de *Je porte la culotte, le jour du slip*, nécessitant une analyse de son *alter ego* masculin et de ses paroles, et de l'importance de la parole dans l'analyse des héroïnes narratrices, nous les traiterons en troisième partie.

Comme pour les mères, nous avons établi un tableau récapitulatif en annexe 4-d.

II.3.1. Des personnages-types aux représentations graphiques stéréotypées ? *Coolman und ich, Kung-Fu im Turnschuh, Je porte la culotte et le jour du slip*

En analysant, les mères de notre corpus, nous avons constaté que les mères représentées graphiquement étaient toutes des personnages-types dont les représentations graphiques activent des stéréotypes typiquement féminins. Qu'en est-il des filles ?

Dans *Coolman und ich*, la sœur de Kai, Anti, est représentée en robe, attribut typiquement féminin, comme sa mère. Tout comme elle, elle est toujours en train de faire la grimace (p.13, p.33, p.35). La première image d'elle (p.13) la représente chantant (faux), les mains jointes, les coins de la bouche résolument tirés vers le bas, dans une position concentrée qui rappelle la prière et qui la rend un peu ridicule à par rapport aux autres enfants qui chantent en souriant, les mains derrière le dos ou le long du corps. De plus, elle est entièrement vêtue de noir ce qui contraste franchement avec ses camarades habillés de façon très colorée. Les deux images sont construites en miroir, la position d'Anti est symétrique à celle de Coolman sur la page d'en face, qui a également les mains jointes et chante la bouche grande ouverte. Kai dit d'ailleurs qu' « elle chante aussi faux que Coolman ». (« *Sie singt genauso falsch wie Coolman.* »¹⁴⁰) Elle est cependant le seul personnage féminin avec un prénom (Celui-ci suffit d'ailleurs pour se rendre compte qu'elle est en opposition avec sa famille.) et des caractéristiques précises : elle chante faux et ne porte que du noir (« *Weil sie nur schwarze Sachen trägt* »¹⁴¹), le lecteur peut aussi déduire qu'elle est plus âgée que son



¹⁴⁰ *Coolman und ich, op.cit.*: p.13.

¹⁴¹ *Idem.*

frère car ce sont les « CM1 » (« *Viertklässer* »¹⁴²) qui chantent. Elle est cependant peu représentée dans ce tome (3 fois seulement) et n’y prend jamais la parole.

Les caractéristiques d’Anti et ce prénom particulier la rendent assez antipathique. Elle n’a pas de rôle dans le schéma actanciel et ne s’exprime jamais.

En outre, sur l’illustration, la composition numérique des groupes d’enfants est assez équilibrée (24 garçons contre 17 filles, sachant que Kai est un garçon (9/24)) mais les filles sont invariablement représentées avec au moins un attribut typiquement féminin : jupe, robe et/ou couleur rose.

Tout le long de *Kung-Fu im Turnschuh*, un seul personnage féminin de l’âge du héros sera évoqué, contre pas moins de cinq camarades masculins. (Voire plus, si on compte les camarades qui ne portent pas de nom.)



Maître Ming cherche un nouvel élève pour lui enseigner l’art du Kung-Fu. Robin réfléchit alors aux potentiels candidats. Après avoir évoqué Timmy, « le garçon le plus sportif de toute la classe et tellement populaire que tout le monde veut être son ami »¹⁴³, et Ramon, « un dégoûtant, mais le plus fort de tous »¹⁴⁴, il pense à Emma : « Ou peut-être Emma. Elle n’a que des 20. En plus c’est une fille. »¹⁴⁵

L’illustration représente le portrait des trois potentiels candidats cadrés en plan poitrine : Timmy, grand, blond, souriant, porte un haut orné du chiffre 1 ; Ramon, large d’épaule, un sourire fier, une dent manquante, la coupe en brosse, les bras croisés sur un t-shirt kaki avec un motif de tête de mort ; et Emma, petite, la coupe au carré, des lunettes carrées, une robe rayée vert et rouge, levant le doigt comme pour répondre à une question, la mine pincée. Comme pour les deux autres candidats, l’illustration est redondante par rapport au texte et insiste sur sa position de première de la classe. Sa coupe au carré et ses lunettes la présentent comme une personne sérieuse, sa mine pincée lui interdit toute sympathie. Par la suite, elle est représentée une fois en arrière-plan, toujours la mine pincée (p.23), mais n’est plus jamais évoquée dans le texte.

¹⁴² Viertklässler : les élèves de quatrième année, qui correspond au CM1.

¹⁴³ « der sportlichste Junge der ganzen Klasse und so beliebt, dass alle mit ihm befreundet sein wollen » *Kung-Fu im Turnschuh*, op.cit. : p.20.

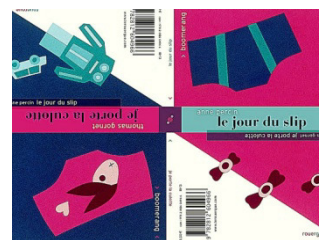
¹⁴⁴ « ein Ekel, dafür aber der Stärkste von allen » *Ibid.* p.21.

¹⁴⁵ « Oder vielleicht Emma. Die schreibt immer nur Einsen. Außerdem ist sie ein Mädchen. » *Idem.*

Aux yeux du narrateur, sa caractéristique première semble cependant être son genre, car « les profs préfèrent toujours les filles aux garçons »¹⁴⁶. Le narrateur pose ce constat sans argument et sans poursuivre. Deux chercheurs américains, S.M. Jones et K. Dindia, ont fait l'analyse de l'équité garçon-fille dans les salles de classes et en sont arrivés à la conclusion que les professeurs avaient tendance à interagir de façon plus négative avec les garçons qu'avec les filles et à les noter de façon plus sévère, exacerbant l'impression d'injustice chez les garçons, souvent exprimé par la formule utilisée ici par Robin.¹⁴⁷ Un sophisme consisterait alors à croire que le fait même d'être une fille pourrait être un avantage pour Emma, comme c'est un avantage pour Timmy d'être sportif et populaire ou pour Ramon d'être « le plus fort de tous ». Comme Emma n'est plus jamais évoquée dans le texte (au contraire de Timmy et Ramon qui jouent un rôle essentiel dans le schéma actanciel), il semblerait que sa présence dans le texte ne soit liée qu'à son genre et au cliché évoqué ci-dessus.

Emma est donc le personnage type de la première de classe, très proche du lecteur et parfaitement saisissable. Elle ne joue aucun rôle dans le schéma actanciel. Comme le veut le cliché sur lequel joue son personnage, l'illustration la rend antipathique.

Tout comme la mère de Coco, la plupart de ses camarades dans *Je porte la culotte, le jour du slip* ne sont pas décrits, leur représentation passe par le mode mimétique. L'œuvre ne possède pas non plus d'illustration à proprement parler, mais le regard porté sur les filles nous permet de poursuivre notre analyse des



représentations stéréotypées dans la mesure où les activités des camarades féminines de Coco et les qualificatifs utilisés par le narrateur pour parler d'elles font référence au monde animal : elles « jouent au poney »¹⁴⁸ alors que les garçons parlent de jeux vidéo ; Elles « héniss[ent] »¹⁴⁹ (« désigne un cheval »¹⁵⁰) « glouss[ent] »¹⁵¹ (« désigne la poule »¹⁵²), poussent des « cris stridents »¹⁵³ (« aigus et intenses »¹⁵⁴ comme les grincements d'une cigale), « sautill[ent] »¹⁵⁵ (« désigne des animaux, des oiseaux »¹⁵⁶), « hurl[ent] (apparemment

¹⁴⁶ « Und Lehrer haben Mädchen immer lieber als Jungs. » *Idem*.

¹⁴⁷ S. M. Jones, et K. Dindia, « A Meta-Analytic Perspective on Sex Equity in the Classroom », *Review of Educational Research* 2004 : p.443-471.

¹⁴⁸ *Le jour du slip, op.cit.* : p.16.

¹⁴⁹ *Idem*.

¹⁵⁰ CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/hennir> [consulté le 05.04.2018].

¹⁵¹ *Le jour du slip, op.cit.* : p.14.

¹⁵² CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/glousser> [consulté le 05.04.2018].

¹⁵³ *Le jour du slip, op.cit.* : p.13.

¹⁵⁴ CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/strident> [consulté le 05.04.2018].

¹⁵⁵ *Je porte la culotte, op.cit.* : p.13.

¹⁵⁶ CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/sautiller> [consulté le 05.04.2018].

de plaisir) »¹⁵⁷ (« désigne un animal, notamment le loup, le chien »¹⁵⁸), font des « yeux de chien suppliants, prêts à pleurer »¹⁵⁹. Ces références au monde animal ont toutes une connotation péjorative, superficielle et naïve, qui rendent les camarades féminines de Coco antipathiques.

De plus, Josefa est le seule personnage féminin à être décrite par Coco : timide (« seul Josefa ne dit rien »¹⁶⁰) et l'« air gentil »¹⁶¹. La timidité et la gentillesse sont considérées comme des caractéristiques typiquement féminines. Coco la nomme « [s]a super copsi »¹⁶². Le terme « copsi » n'a aucune entrée dans le dictionnaire ou sur internet, mais nous pouvons aisément déduire qu'il s'agit d'une invention basée sur le mot « copine », précédé de l'adjectif « super », typique des enfants. Cette appellation naïve ridiculise la relation entre Coco et Josefa. Bien que marquée positivement, la relation entre Josefa et Coco n'est pas assez forte pour supporter le changement de sexe, Josefa n'est donc pas à même d'incarner une adjuvante pour Coco.

Ainsi, dans les deux nouvelles, la relation du héros-de l'héroïne Coco après sa transformation est plus durable avec les garçons qu'avec les filles. Corinne devenue un garçon est fuie par ses amies d'avant et se voit forcée par la maîtresse à s'asseoir auprès de Ludo à « [sa] « vraie » place »¹⁶³. Corentin devenue une fille préfère s'asseoir auprès de son meilleur ami d'avant, abandonnant sa place à côté des filles sans que la maîtresse ne réagisse. Il est « content d'avoir retrouvé [s]on meilleur copain Ludo, comme il était avec [lui] quand [il] étai[t] un garçon »¹⁶⁴. Laëtitia est un opposant dans les deux « incidents diplomatiques » dont nous parlerons en troisième partie, alors que Ludo est un adjuvant à chaque fois. Dans les deux cas, Laëtitia tourne la situation à son avantage. Enfin, dans les deux récits, Coco l'appelle « Laëtitia Taponi »¹⁶⁵, elle est le seul personnage pour lequel Coco utilise un prénom et un nom de famille (même la dame de cantine s'appelle seulement Christine¹⁶⁶). L'usage du nom de famille met une distance entre Laëtitia et Coco qui gomme toute amitié ou camaraderie.

Les filles sont donc traitées péjorativement dans la narration et respectent les stéréotypes féminins. En dehors de Laëtitia et de Josefa, les camarades de Coco ne prennent pas la parole et n'occupe aucun rôle dans le schéma actanciel. Josefa est plus positive, mais

¹⁵⁷ *Je porte la culotte, op.cit* : p.15.

¹⁵⁸ CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/hurler> [consulté le 05.04.2018].

¹⁵⁹ *Je porte la culotte, op.cit* : p.15.

¹⁶⁰ *Ibid.* p.13.

¹⁶¹ *Le jour du slip, op.cit* : p.14.

¹⁶² *Ibid.* p.17.

¹⁶³ *Ibid.* p.15.

¹⁶⁴ *Je porte la culotte, op.cit.* : p.29.

¹⁶⁵ *Le jour du slip, op.cit.* : p.19.

¹⁶⁶ *Ibid.* p.22.

reste passive. Laëtitia occupe certes un rôle dans le schéma actanciel, mais elle est placée en opposition à Ludo, le meilleur ami garçon, et mise à distance par l'usage du nom de famille.

Conformément aux mères, les filles représentées graphiquement dans notre corpus respectent les stéréotypes féminins à la lettre. De surcroît, les filles dans *Coolman und ich* et *Kung-Fu im Turnschuh* restent des personnages-types sans rôle actanciel. Cependant, si Laëtitia dans *Je porte la culotte, le jour du slip* reste un personnage-type, elle parvient toutefois à obtenir un rôle dans le schéma actanciel.

II.3.2. Des personnages à part entière ? *Fett Kohle*, *Vive la France !* et *Ein Krokodil taucht ab*

Dans *Fett Kohle*, il n'y a que deux filles dans l'entourage du héros Niklas. Sa petite sœur, Laura, est si peu présente dans le récit et surtout si peu décrite ou active qu'il est difficile d'en parler. Le jumeau de Laura, Léon, et elle sont surtout évoqués dans les conversations. Léon possède cependant une caractéristique, il pleure quand son père Kaminzki se met en colère, alors que Laura n'en a aucune.

En classe, la voisine de table du héros s'appelle Hatice. Elle n'est pas décrite, mais la présentation sur le mode mimétique la montre comme « ordonnée »¹⁶⁷, d'origine turque (prénom et dialogue) et gentille (elle s'enquiert du matériel de Niklas). Cependant, elle maîtrise mal la langue (« Tu as crayon ? »¹⁶⁸, « Quand nous aller Turquie. »¹⁶⁹), caractéristique particulière liée au quartier berlinois, Neukölln, où se déroule l'action, qui est connu pour sa haute densité de population, le nombre important d'habitants d'origine immigrée et le taux de criminalité alarmant. Enfin, Hatice est présentée comme potentielle conquête de Niklas. (« Ca fait longtemps que je veux demander à Hatice, si elle voulait aller au ciné avec moi,... »¹⁷⁰)

Hatice est la seule fille de l'âge de Niklas. Elle n'a pas de rôle dans le schéma actanciel et n'est finalement que peu présente dans le livre. Elle possède néanmoins un prénom et des caractéristiques propres qui en font un individu possible. Le narrateur Niklas la marque également positivement.

L'intrigue de *Max und die wilde 7* se déroule essentiellement dans une maison de retraite, ce qui fait que les personnages enfants restent rares. Laura est une camarade de classe de Max dont la grand-mère est à la maison de retraite. Il la rencontre en classe puis la revoie plus tard quand elle vient en visite.

¹⁶⁷ « ordentlich » Dorit Linke, *Fett Kohle*, Magellan 2015 : p.42.

¹⁶⁸ « Hast du Stift? » *Idem*.

¹⁶⁹ « Wenn wir fahren Türkei. » *Idem*.

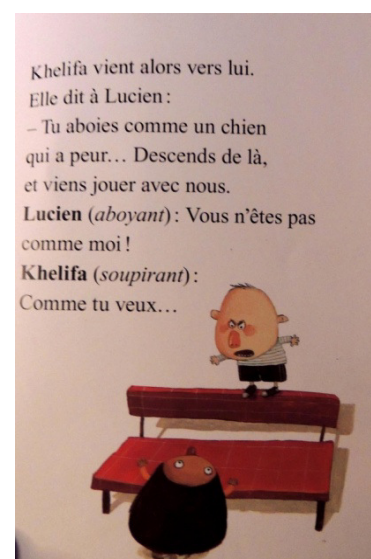
¹⁷⁰ « Schon seit Langem wollte ich Hatice fragen, ob sie mit mir mal ins Kino gehen würde,... » *Ibid.* p.43

Elle est décrite physiquement comme « une fille avec des boucles rousses assise au premier rang. »¹⁷¹ La rousseur des cheveux est un symbole connu depuis l'antiquité, mal-vu, elle représente souvent la tentation, la sensualité ou le pêché, ainsi que la figure de la sorcière au moyen-âge. Marie-Madeleine, par exemple, était rousse. La place au premier rang la définit pourtant immédiatement comme élève sage. A l'image de ces deux références contradictoires, le comportement de Laura est ambivalent : Max trouve qu'elle a l'air sympa¹⁷², mais celle-ci l'ignore « comme s'il avait une maladie contagieuse. »¹⁷³ Elle croise les doigts pour lui¹⁷⁴ quand les garçons de la classe le poursuivent à vélo mais ne l'a pas prévenu de cette attaque. Tout comme Hatice dans *Fett Kohle*, Laura devient rapidement une conquête potentielle du héros sans qu'elle n'ait un autre rôle dans le schéma actanciel. Il pense à elle et veut l'impressionner¹⁷⁵, il stresse et rougit en sa présence et s'énerve de la voir impressionnée par un autre.¹⁷⁶

Laura est donc un individu possible, reliée au mythe de la rousse. Elle est essentiellement présentée sur le mode mimétique et sa finalité narrative est faible puisqu'elle n'a aucun rôle dans le schéma actanciel. Hatice (*Fett Kohle*) et Laura (*Max und die wilde 7*) n'apparaissent toutes les deux qu'à la lisière de l'intrigue, comme pour donner une vie amoureuse aux héros et ainsi compenser leur incomplétude. Les relations amoureuses qui se dessinent ne restent qu'à l'état de rêve.

Le récit de *Vive la France!* contient quatre filles. Nous traiterons trois des camarades féminins de Lucien en troisième partie. A plus d'un titre, la quatrième fille, Khelifa, représente une exception dans notre corpus.

En tant que personnage, elle n'est pas seulement une fille, elle est une fille d'origine étrangère ; Lucien déduit de son physique qu'elle est « arabe » (« Tu es bigleux ou quoi ? Elle est arabe ! »¹⁷⁷). Elle est représentée en jupe, les cheveux très longs et la peau mâte, elle combine donc des attributs féminins et des caractéristiques physiques des étrangers stéréotypés : elle a une autre couleur de peau (que Lucien, le personnage principal). Comme Lâo et Manuel, c'est aussi



¹⁷¹ « ein Mädchen mit roten Locken, das in der ersten Reihe sitzt. » *Max und die wilde 7*, op.cit. : p.12.

¹⁷² « Diese Laura [sieht] ganz nett aus. » *Idem*.

¹⁷³ « ... die antwortet nicht. Sie starrt stur geradeaus und rutscht von ihm weg, als ob er eine ansteckende Krankheit hätte. » *Idem*.

¹⁷⁴ « Aber was macht Laura denn da am Rückfenster? Drückt sie ihm wirklich gerade beide Daumen? » *Ibid*. p.18.

¹⁷⁵ « Hoffentlich hat Laura seinen coolen Stunt gesehen! Aber wieso denkt er überhaupt an sie? » *Idem*.

¹⁷⁶ « ... [scheint] von diesem rasenden Irren beeindruckt zu sein. » *Ibid*. p.105.

¹⁷⁷ Thierry Lenain, *Vive la France !*, Nathan 2012 : p.12.

son prénom qui la différencie. A la différence de Loïc, l'autre garçon pacifiste, qui est noir, mais dont la couleur de peau n'est pas problématisée et dont le prénom n'indique pas d'origine étrangère. La cumulation de deux caractéristiques en fait le personnage le plus individuel de l'œuvre.

De plus, les paroles de Khelifa en font un personnage féminin à part. Le traitement de la parole dans le roman est intéressant car il reprend des codes propres au genre théâtral. Les répliques sont ainsi précédées par les noms des personnages en gras et certaines sont accompagnées de didascalies. Ainsi Khelifa ne participe pas à la conversation entre Lucien et les filles. Elle est d'ailleurs exclue de la bande avant même de pouvoir parler avec Lucien et se défendre. C'est pourtant elle qui va parler à Lucien à la fin du roman pour l'inviter à se joindre à la nouvelle bande, mais ses paroles restent lettres mortes.

Hors de lui, Lucien monte sur un banc. Il hurle :

- C'est moi le chef ! C'est moi le chef !

Khelifa vient alors vers lui. Elle dit à Lucien :

- Tu aboies comme un chien qui a peur... Descends de là, et viens jouer avec nous.

Lucien (*aboyant*) : Vous n'êtes pas comme moi !

Khelifa (*soupirant*) : Comme tu veux...¹⁷⁸

Il est tout d'abord intéressant de constater que cette scène est la seule où le code théâtral est rompu par des verbes introducteurs de la parole (« hurle », « dit »), plus typique du genre romanesque et employés sans didascalies. La phrase de Khelifa « Tu aboies comme un chien qui a peur » sonne comme un proverbe et apporte une touche d'exotisme et de sagesse à par rapport aux autres dialogues du roman. La reprise du verbe aboyer dans les didascalies donne d'ailleurs raison à Khelifa. Enfin, son initiative prouve que la nouvelle bande a tiré la leçon de ses erreurs et cherche à intégrer Lucien malgré son comportement.

Du point de vue du récit, ce personnage est donc l'élément essentiel à deux moments clés. Son arrivée à l'école est l'élément déclencheur du conflit entre Lucien et ses camarades. Mais ce conflit est causé par sa seule présence et non par une action. Sa tentative de se réconcilier avec Lucien pourrait constituer la résolution du conflit, mais Lucien continue à camper sur ses positions, sa parole reste donc purement symbolique.

Ainsi, à l'instar des personnages féminins de la précédente partie (II.3.2.), la représentation graphique de Khelifa respecte les stéréotypes féminins (robe et cheveux longs). Néanmoins, elle est en même temps l'élément déclencheur du récit, l'opposante dans le schéma actanciel, un individu possible et celle qui tendra la main à Lucien. En définitive, elle reste cependant impuissante.

¹⁷⁸ *Ibid.* p.30.

Dans *Ein Krokodil taucht ab (und ich hinterher)*, l'héros, Paul, rencontre « La bande de la canalisation »¹⁷⁹, composée de sept membres : quatre garçons et trois filles, auxquels s'ajoutent, au fil du récit, Paul puis sa quasi-sœur Elektra, gardant toujours les garçons en majorité.

Vanessa est présentée comme une « fille maigre, blonde »¹⁸⁰ et hautaine (« Je connais ce genre de fille : elle te regarde d'en-haut, même quand elles font deux têtes de moins. »¹⁸¹). Son apparence est particulièrement soignée, elle porte des « bottes en caoutchouc à carreaux élégants, les ongles manucurés et les cheveux (...) comme si elle venait de se peigner. Globalement, elle donne plutôt l'impression de dormir dans un lit à baldaquin et de rêver d'être une princesse. »¹⁸² Elle est qualifiée de « *Zicke* »¹⁸³, ce qui pourrait être traduit par « bique » ou « chieuse ». A première vue, elle semble donc correspondre à un personnage-type conforme au mythe de la blonde, froide, qui porte une attention particulière à son apparence. Cependant, ces caractéristiques stéréotypées sont rapidement mises à mal par d'autres éléments qui font de Vanessa un individu possible : elle jure dans pas moins de 23 langues différentes (45 insultes) et sa voix est décrite comme « profonde et rêche »¹⁸⁴. Comme pour tous les membres de la « bande de la canalisation », on apprend son histoire : Elle a fugué parce que ses parents ne s'occupaient jamais d'elle et la laissaient toujours à des filles-au-pair, dont elle a appris les jurons internationaux.

Anna est radicalement différente de Vanessa. Elle a les « cheveux ébouriffés »¹⁸⁵, les « dents du bonheur »¹⁸⁶, elle porte un « pantalon aux jambes coupés et des bottes en caoutchouc vert sombre »¹⁸⁷. C'est elle qui s'occupe du linge, mais aussi de la construction de la structure leur permettant de ressortir de la canalisation. Elle sait grimper à une corde « aussi vite qu'une belette »¹⁸⁸. De son passé, on sait qu'elle a fugué avec son petit frère parce que leurs parents se disputaient trop. Elle s'occupe donc également de l'éducation de son petit frère, le réprimandant quand il se tient mal. Tout comme Vanessa, Anna est donc un individu possible qui joue sur le mythe du garçon-manqué.

¹⁷⁹ « Die Kanalbande » Weger Nina, *Ein Krokodil taucht ab (und ich hinterher)*, Oetinger Verlag 2013: p.61.

¹⁸⁰ « dürres blondes Mädchen » *Ibid.* p.59.

¹⁸¹ « Diese Sorte Mädchen kannte ich: Sie gucken von oben auf einen herab, selbst wenn sie zwei Köpfe kleiner waren » *Ibid.* p.60.

¹⁸² « Ihre Gummistiefel waren schick kariert, ihre Fingernägel blitzblank, und das Haar, sah aus, als sei es gerade frisch gekämmt. Insgesamt machte sie eher den Eindruck, als würde sie in einem rosa Himmelbettchen schlafen und davon träumen, eine Prinzessin zu sein. » *Ibid.* p.62.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ « mit einer tiefen kratzigen Stimme » *Idem.*

¹⁸⁵ « strubbelige Haar » *Idem.*

¹⁸⁶ « Zahnücke » *Ibid.* p.61.

¹⁸⁷ « abgeschnittene Hosen und dunkelgrüne Gummistiefel » *Idem.*

¹⁸⁸ « kletterte schnell wie ein Wiesel an dem Tau hinauf » *Ibid.* p.108.

Enfin, Kara est décrite comme « une fille [qui] cachait son visage derrière un mur de boucles brunes et mangeait, la tête baissée. Ses vêtements étaient noirs de jais. »¹⁸⁹ Elle est « très timide »¹⁹⁰ et si discrète que Paul aperçoit ses bottes avant de l'apercevoir elle, métonymie particulièrement parlante : « une paire de botte en caoutchouc noir »¹⁹¹. Tout au long du récit, l'usage de la couleur noire et d'expressions comme « cacher », « la tête baissée », « blottie »¹⁹² ou « avalée »¹⁹³ entretiennent cette discrétion. Elle est compétente dans tout ce qui est « électricité et gaz », c'est d'ailleurs elle qui a construit le générateur qui fournit l'électricité de première nécessité à la bande.¹⁹⁴ Elle a fugué parce que sa mère est alcoolique et qu'elle était obligée de s'occuper de tout à la maison. En conséquence, Kara est également un individu possible qui mise sur le mythe de la gothique, mal dans sa peau et marquée par la vie.

Vanessa, Anna et Kara sont donc des filles radicalement différentes, avec chacune un passé propre et étoffé. Chacune a une fonction bien définie au sein de la « bande de la canalisation ». Comme le reste de la bande, elles sont adjuvantes du héros dans la recherche de son crocodile.

Tout comme la mère dans *Fett Kohle*, la construction du personnage d'Elektra joue sur le dialogisme et sera donc traité en troisième partie.

Khelifa dans *Vive la France !*, Hatice dans *Fett Kohle*, Laura dans *Max und die wilde 7*, Vanessa, Anna et Kara dans *Ein Krokodil taucht ab* parviennent à s'imposer comme individus possibles. En outre, quatre de ces filles accèdent à un rôle dans le schéma actanciel (*Tandem*, *Vive la France !*, *Ein Krokodil taucht ab*). Somme toute, les trois filles de *Ein Krokodil taucht ab* se détachent résolument des stéréotypes féminins et proposent au lecteur des portraits de fille variés, une variété plus proche de la réalité que les stéréotypes que nous avons vus jusqu'à présent.

¹⁸⁹ « Das Mädchen hatte sein Gesicht hinter einer Wand aus braunen Locken versteckt und aß mit tief gesenktem Kopf. Ihre Kleidung war pechschwarz. » *Ibid.* p.62.

¹⁹⁰ « sehr schüchtern » *Ibid.* p.81.

¹⁹¹ « ein Paar schwarzer Gummistiefel » *Ibid.* p.62.

¹⁹² « Elle était blottie sur une couverture sombre », « Sie sass zusammengekauert auf einer dunklen Decke » *Ibid.* p.81.

¹⁹³ « une couverture sombre, qui semblait littéralement l'avaloir, elle et ses vêtements noirs », « einer dunklen Decke, die sie und ihre schwarze Kleidung regelrecht zu verschlucken schien » *Idem.*

¹⁹⁴ « Die Lichtmaschine hat Kara gebaut. (...) Sie weiss gut über Strom und Gas Bescheid. » *Idem.*

II.3.3. Conclusion

Au contraire de leurs mères, la majorité des filles de notre corpus ne sont pas des personnages-types et remplissent un rôle dans le schéma actanciel. Graphiquement, elles sont cependant toujours représentées avec des éléments typiquement féminins (robe, jupe, maillot féminin) permettant de les identifier facilement comme filles et leurs goûts restent souvent ceux attendus par la société. Quatre filles de notre corpus restent cependant à la périphérie du récit et ne servent que d'alibi à la narration ou compense l'incomplétude du héros en lui fournissant une amorce de sentiments amoureux ou un contexte familial.

Khelifa dans *Vive la France !* est une exception car elle dépasse le système axiologique du héros et parvient à s'affirmer davantage que les autres filles. Les trois filles de la « bande de la canalisation » dans *Ein Krokodil taucht ab* sont traitées comme individus possibles avec un grand naturel dans la narration et proposent au lecteur des portraits de filles différents qui restent exceptionnels dans notre corpus. Toutes les quatre ont des caractéristiques propres qui distancent les simples stéréotypes attendus. Elles sont, de plus, des éléments essentiels au récit, élément déclencheur par deux fois pour Khelifa, adjuvantes pour les trois filles de la « bande de la canalisation ».

II.4. Les super-mamies

Les grands-mères ne sont qu'au nombre de trois, toutes les trois issues du corpus germanophone, Mamie Frieda dans *Superhugo startet durch*, Mamie Hartmann dans *Fett Kohle et Vera* dans *Max und die wilde 7*. (Le tableau récapitulatif se trouve en annexe 4-e.)

Mamie Frieda est le seul personnage féminin de *Superhugo starte durch*. Elle est systématiquement nommée « Oma Frieda ». Non seulement, elle a un prénom féminin, mais elle porte une jupe ou un tutu sur plusieurs illustrations, elle est parfois désignée par « sie » (pronom personnel féminin) et porte presque toujours une pointe de rose.

Elle pratique assidument le yoga et la danse au point qu'elle est presque toujours représentée en train de danser ou de faire du yoga (7 représentations sur 9 au total), elle danse même en partant faire les courses (p.8). Si la danse et le yoga sont des activités plutôt féminines, Mamie Frieda est une experte dans ces domaines, elle était



danseuse professionnelle ¹⁹⁵ et l'illustration la représente extrêmement douée au yoga. (p.34, elle est dans une position presque impossible à réaliser.) Multitâche, elle est même capable de faire du yoga tout en tricotant. (p.5) Son passé de danseuse la rend d'ailleurs particulièrement élégante, comme le montre autant l'illustration que le texte : « Tout ce qu'elle faisait était élégant. Elle se tenait debout élégamment. Elle s'asseyait élégamment. Et elle mangeait élégamment. »¹⁹⁶

De plus, Mamie Frieda est un stéréotype de grand-mère idéale. Son apparence est un stéréotype de grand-mère, elle a en effet les cheveux blancs en chignon et porte de grandes lunettes (dont elle possède trois paires de couleurs différentes). Elle tricote et fait la lecture à Hugo (p.11), des activités qu'on attend typiquement d'une grand-mère. L'illustration n'omet pas non plus de montrer son âge. Outre les cheveux blancs, son mobilier est exagérément vieillot : un gramophone (p.11, 13, 17, 37), un lustre à bougies (p.13), un fauteuil à bascule (p.11, 13, 34, 36) et une méridienne (p.12). A la fin d'une journée, elle se fait même un bain de pied, confortablement assise dans son fauteuil à bascule. (p.11) Enfin, elle est toujours représentée de bonne humeur, souriante, les joues rosies.

Cependant, Mamie Frieda n'est pas pour autant exempte de défauts qui la rendent d'autant plus humaine. Dès le début, son excentricité est frappante : elle vit seule avec son chien et depuis longtemps¹⁹⁷, porte des vêtements bariolés, associant des couleurs et motifs géométriques divers et va même jusqu'à sortir faire les courses en tutu. De plus, elle est désordonnée, preuve en est les pelotes de laine qui traînent sur toutes les images (jusque dans le panier de Hugo). Son excentricité est marquée positivement dans le système axiologique du narrateur.

Bien qu'elle soit appelée « Mamie » tout le long du texte, il n'est jamais question d'une famille en dehors de son chien Hugo, même l'illustration ne montre aucun portrait de potentiels petits-enfants. Cette appellation pourrait faire référence à une tradition allemande consistant à choisir une grand-mère de substitution, communément appelée « Nennoma », à son âge ou à sa relation quasi parentale avec Hugo. (Elle lui fait par exemple la lecture.) En tout cas, nous pouvons dire que ce personnage joue sur la figure de la « vieille fille aux chats »¹⁹⁸, sans famille, un peu dérangée et vouée à son animal. Pourtant, Mamie Frieda est une « super-grand-mère ». Sans omettre certains clichés, le narrateur textuel comme le

¹⁹⁵ « *Früher war sie Tänzerin gewesen.* » Salah Naoura, *Superhugo startet durch*, Oetinger Verlag 2014 : p.17.

¹⁹⁶ « *Alles, was sie tat, war elegant. Sie stand elegant. Sie sass elegant. Und sie ass elegant.* » *Idem.*

¹⁹⁷ « *Oma Frieda und Hugo wohnten schon lange zusammen.* » *Ibid.* p.5.

¹⁹⁸ « Les femmes amatrices de félins sont souvent associées à cette expression, devenue synonyme de vieille fille et de pathétique. » Nadia Daam, *À quel moment les femmes célibataires sont devenues des «femmes à chat»?*, *Slate.fr* 16 janvier 2017 : <http://www.slate.fr/story/134552/femmes-celibataires-chat> [consulté le 19.04.2018].

narrateur iconique s'attèle à en faire un personnage fort, positif et attachant, une grand-mère active, sportive, excentrique, bordélique, souriante, qui danse, fait du yoga, tricote et fait la lecture à son chien.

Le personnage de Mamie Frieda est un personnage secondaire essentiel à la narration. Par contraste, son personnage souligne en effet les défauts d'Hugo, un chien gros, fainéant et maladroit. Ces caractéristiques sont déjà discrètement résumées sur la première double-page où apparaît encore le sommaire. En arrière-plan, on voit en effet 5 cadres, alternant des ombres chinoises de chien et de danseuse. Deux des cinq cadres représentent une danseuse en tutu, on s'imagine alors qu'il s'agit de photos de la jeunesse de Mamie Frieda. Un cadre montre une empreinte de patte de chien. Les deux derniers représentent clairement Hugo : sur le premier il est illustré le ventre pendant, sur le deuxième il est en train de se marcher sur l'oreille.



Cette insistance sur la maladresse et la fainéantise de Hugo, mise en exergue par le contraste avec l'énergie, l'habileté et l'élégance de Mamie Frieda, qui se poursuit tout le long du récit, en texte (« En effet, Hugo était malheureusement un peu maladroit : il s'emmêlait dans les pelotes de laine. Il trébuchait sur ses oreilles. Il tombait dans les escaliers. »¹⁹⁹, « Mais Hugo trouvait le sport stupide. La télé, c'était beaucoup mieux. Avec de délicieuses chips! »²⁰⁰) et en image, prend tout son sens lorsqu'il découvre le costume de Superchien et décide de devenir lui-même un super-héros. Cet écart entre espoir et réalité (réalité explicitée par le narrateur tout au long du récit) crée évidemment le suspense.

Malgré ce contraste, Mamie Frieda est d'une gentillesse désintéressée avec son chien. Elle l'encourage à faire du sport et lui fait la lecture. D'ailleurs, elle ne lui lit pas n'importe quelle histoire, elle lui lit les histoires de Superchien, ce qui donnera à Hugo l'idée de devenir à son tour un super-héros. Toutefois, c'est bien les seules choses que Mamie Frieda apporte réellement à l'intrigue. Elle n'a pas de rôle dans le schéma actanciel. Ses paroles au discours direct sont assez limitées : elle parle de la maladresse d'Hugo ou l'incite à faire du sport (p.5, 6, 17 et 36), elle se demande où elle a pu mettre les clés qu'Hugo lui a volées (p.9) ou elle lui fait la lecture (p.10, 11, 38 et 39). Toutes ses paroles tournent autour d'Hugo, comme on peut aussi le voir dans l'illustration : Par deux fois, elle est même représentée avec une bulle de paroles « Hugo, Hugo ! » (p.5) et « Hugo ? » (p.13)

¹⁹⁹ « Hugo war nämlich leider etwas ungeschickt: Er verhedderte sich im Strickzeug. Er stolperte über seine Ohren. Er fiel die Treppe hinunter. » *Superhugo startet durch*, op.cit.: p.6.

²⁰⁰ « Aber Hugo fand Sport blöd. Fernsehen war viel schöner. Und dazu leckere Kartoffelchips! » *Ibid.* p.7.

Mamie Frieda est une « super-grand-mère » dans son quotidien, un personnage fort mais humain, alors que Hugo voudrait être Superhugo, mais n’y parvient que par inadvertance grâce à sa maladresse légendaire. Cependant, d’un point de vue narratologique, le personnage de Mamie Frieda apporte uniquement ce contraste, ses paroles tournent exclusivement autour du personnage principal et il faut attendre son absence pour que la réelle aventure d’Hugo ne commence. A la fin de la journée, Mamie Frieda est rentrée mais ne semble pas avoir remarqué l’absence d’Hugo : l’aventure (dans la cave cachée sous l’appartement puis à l’extérieur) pourrait-elle n’être qu’un rêve à l’image de trop nombreuses lectures des histoires de Superchien ? Ce serait une interprétation de lecture intéressante qui expliquerait en partie l’absence de l’humain (et de l’adulte) dans les aventures du héros. Quoiqu’il en soit, nous retenons dans cet album un personnage féminin construit, qui joue avec les clichés, non en les reniant, mais en les dépassant.

Mamie Hartmann dans *Fett Kohle* est la voisine du meilleur ami du héros et une victime du cambriolage de la banque.²⁰¹ Elle est un peu excentrique : « son dentier claque très bizarrement » quand elle rit²⁰², « elle porte un gigantesque chapeau avec une plume bleue »²⁰³, « elle sent la menthe »²⁰⁴, elle vit seule avec ses chats et elle est d’une sincérité désarmante. (« Depuis quelques jours, je suis une femme pauvre. »²⁰⁵, « A vrai dire, vous êtes assez gras comme ça. »²⁰⁶) On apprend également qu’elle exerçait une profession, à savoir traductrice²⁰⁷, un fait assez rare en Allemagne pour cette génération.



Mamie Hartmann est donc décrite d’une façon tout à fait originale par rapport aux descriptions des personnages féminins de notre corpus, aucune description ne la désigne clairement comme une femme ou comme une grand-mère, à l’exception de son appellation systématique, « Mamie Hartmann » (« *Oma Hartmann* »), et des pronoms qui la désignent.

Elle est victime du cambriolage dont le héros a récupéré l’argent, c’est pourquoi son meilleur ami et lui se font un devoir de l’aider en lui déposant anonymement de l’argent afin qu’elle puisse continuer à nourrir ses chats. On pourrait certainement la considérer comme une typique « demoiselle en détresse », mais elle se démarque des autres personnages par son sens moral. Quand Niklas doit acheter de la bière pour son beau-père, elle déclare :

²⁰¹ « Sie hat ihre ganzen Ersparnisse auf der Bank. Zweitausendeinhundert Euro! Die sind jetzt alle weg. » *Fett Kohle*, op.cit. : p.46.

²⁰² « Sie kicherte, ihr Gebiss klapperte dabei ganz komisch. » *Ibid.* p.73.

²⁰³ « Sie trug ein riesen Hut mit blauer Feder » *Ibid.* p.201.

²⁰⁴ « Sie roch nach Pfefferminze. » *Ibid.* p.202.

²⁰⁵ « Ich bin seit ein paar Tagen eine arme Frau. » *Ibid.* p.72.

²⁰⁶ « Eigentlich sind sie ja fett genug. » *Ibid.* p.202.

²⁰⁷ « Ich habe als Übersetzerin gearbeitet. » *Ibid.* p.75.

« Normalement, [la caissière] n'a même pas le droit de t'en vendre. Mais tant que tu ne la bois pas toi-même, ce n'est pas si grave. »²⁰⁸ A la fin du récit, elle apprend à Niklas qu'elle va rendre l'argent qu'ils lui avaient anonymement déposé : « Je vais rendre à la banque l'argent que vous m'avez donné. Après tout, je n'ai rien perdu finalement. Ce qui est juste doit rester juste. »²⁰⁹

Le personnage de Mamie Hartmann, comme celui de Mamie Frieda dans *Superhugo startet durch*, fait appel au mythe de la vieille fille aux chats, sans famille, vouée à ses animaux et un peu dérangée. Elle occupe le rôle de destinataire dans le schéma actanciel, étant même la seule à profiter personnellement de l'arrestation des cambrioleurs (si on omet la célébrité du héros). De plus, les éléments fournis (bruit de son rire, odeur...) compensent son incomplétude et l'éloignent du cliché pour en faire un individu possible. Enfin, son sens éthique est marqué positivement dans le système axiologique du narrateur.

Dans *Max und die wilde 7*, la « 7 téméraire »²¹⁰, également qualifiée de « folle »²¹¹, « complètement cinglée »²¹² et « crainte »²¹³ (« l'infirmière en chef en a peur »²¹⁴) fait référence au numéro de la table à laquelle le groupe d'amis octogénaires s'assoient dans le réfectoire de la maison de retraite. Cette table est composée de Vera, Kilian et Horst. Vera est la première des trois à rencontrer le héros, Max, et celle qui le présente aux deux autres.



La description de Vera pose d'ores et déjà un portrait particulier de la « Mamie folle »²¹⁵ : « De longs cheveux blancs. Des yeux vert clair. Et malgré la grande chaleur, un manteau rouge feu flottant au vent. »²¹⁶ Les phrases nominatives et les trois couleurs donnent déjà littéralement l'impression d'une personnalité dynamique et haute en couleurs. Le décalage entre la saison, la forte chaleur et son manteau illustre sa folie supposée. « Tout autre que simplement normale »²¹⁷, une bonne « poigne »²¹⁸, intelligente, « meilleure que la

²⁰⁸ « Eigentlich darf [die Kassiererin] dir das gar nicht verkaufen. Aber solange du es nicht selber trinkst, ist es nicht so schlimm. » *Idem*.

²⁰⁹ « Ich werde das Geld, das ihr mir zugesteckt habt, der Bank zurückgeben. Schließlich habe ich jetzt j agar nichts verloren. Was Recht ist, muss auch Recht bleiben. » *Ibid.* p.202.

²¹⁰ « die wilde Sieben » *Max und die wilde 7*, *op.cit.* : p.26.

²¹¹ « verrückt » *Ibid.* p.27.

²¹² « völlig durchgeknallt » *Ibid.* p.34.

²¹³ « gefürchtete » *Ibid.* p.27.

²¹⁴ « Vor der hat sogar die Oberschwester Cordula Angst! » *Idem*.

²¹⁵ « die verrückte Oma » (4 occurrences) *Ibid.* p.26 et 27.

²¹⁶ « Langes weißes Haar. Hellgrüne Augen. Und trotz Superhitze ein flattriger, feuerrotter Mantel. » *Ibid.* p.26.

²¹⁷ « Alles andere als Stinknormal » *Ibid.* p.58.

²¹⁸ « Wie die zutrückt! Mindestens so fest, wie die Möbelpacker, die Max und seiner Mama beim Umzug geholfen haben. » *Ibid.* p.28.

mère de Max à détecter des pensées secrètes »²¹⁹ et sympathique, Vera est une célèbre actrice de télévision²²⁰, elle collectionne des objets d'art modernes (de « drôles de choses : Partout des statues, on dirait qu'un bambin a entassé de la boue. »²²¹) et souhaite que Max la tutoie afin de ne pas « se sentir vieille. »²²² Elle est donc un individu possible aussi fort et excentrique que Mamie Frieda et Mamie Hartmann. Son incomplétude est compensée au fil du récit par de nombreux détails biographiques.

Max rejoint l'équipe de la 7 téméraire. Ensemble, ils décident de démasquer le cambrioleur, tous les quatre sont par conséquent les sujets du schéma actanciel. D'ailleurs, chacun a son moment de gloire dans le récit : Vera, par exemple, parvient à récupérer un indice capital dans le bureau au nez et à la barbe de l'infirmière en chef en mettant à profit ses talents d'actrice. L'œuvre met ainsi l'accent sur le travail en équipe : quand Max et la Sept téméraire se disputent, la résolution de l'enquête n'avance plus. Ce n'est qu'ensemble qu'ils parviennent à trouver des indices et à résoudre l'énigme.



Les rares illustrations présentent Vera en manteau, les cheveux relevés. Elles portent des boucles d'oreille et du rouge à lèvres, mais ces attributs typiquement féminins restent discrets surtout en comparaison aux physiques extravagants de Kilian, un professeur d'université très grand et très mince en costume et nœud papillon, tenant à la main un pistolet de collection, et Horst, un sportif chauve et grassouillet affublé d'un jogging.

Le personnage de Vera est donc un individu possible, fort et excentrique, marqué positivement par le narrateur. Elle joue un rôle essentiel dans le schéma actanciel et dans l'intégration de Max dans le groupe. Les illustrations la représentent avec des attributs féminins, mais sans l'exagération caractéristique relevée précédemment chez les mères et les filles.

Pour résumer, nos trois grands-mères sont des femmes indépendantes, fortes et excentriques. Elles ne sont pas exemptes d'attributs féminins stéréotypés, mais elles ne s'y limitent pas et dépassent au contraire les clichés. Mamie Frieda et Vera excellent même dans leur pratique professionnelle d'antan, bien que ces métiers soient typiquement féminins. Loin,

²¹⁹ « Diese Vera ist ja noch besser im Geheime-Gedanken-Hören als Max' Mama! » *Ibid.* p.28.

²²⁰ „eine berühmte Schauspielerin » *Ibid.* p.56.

²²¹ « ... komische Sachen zu sammeln: überall stehen Figuren herum, die aussehen, als ob sie ein Kleinkind aus Matsch zusammengepampft hätte. » *Ibid.* p.60.

²²² « Sag Du zu mir, sonst komme ich mir so alt vor. » *Ibid.* p.29.

donc, d'être des caricatures, elles sont aussi importantes pour l'intrigue et occupent généralement une fonction dans le schéma actanciel. Enfin, il est intéressant de remarquer qu'aucune de ces femmes accomplies professionnellement n'a de famille, comme si la dichotomie vie familiale-vie professionnelle était impossible à dépasser.

II.5. Les autres femmes adultes, une incompétence symptomatique

Les femmes adultes qui ne sont ni mères ni grands-mères sont assez nombreuses. Enseignantes dans *Le mensonge, Je porte la culotte, le jour du slip, Fett Kohle, Coolman und ich*, figure mythique (Shéhérazade) dans *Le Pacha qui s'ennuyait*, infirmière dans *Max und die wilde 7*, policière ou belle-mère dans *Ein Krokodil taucht ab*, prétendante ou meilleure amie dans *Heu-reux !*, elles sont des personnages extérieurs à la famille et insérés dans un milieu professionnel, elles constituent de ce fait une catégorie bien à part dans nos personnages féminins. (Voir le tableau récapitulatif en annexe 4-f.)

II.5.1. Professeures : *Coolman und ich, Le mensonge, Je porte la culotte, le jour du slip* et *Fett Kohle*

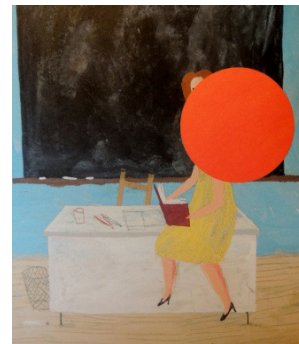
Certaines œuvres de notre corpus jouent dans un cadre scolaire sans que n'apparaisse une seule fois un adulte encadrant, comme c'est le cas dans *Kung-Fu im Turnschuh* et *Peau noire, peau blanche*. De plus, la proportion d'enseignants masculins est bien plus grande que dans la réalité : sur 9 enseignant·e·s, quatre sont des hommes (*Tandem, Vive la France !, Fett Kohle* et *Max und die wilde 7*), soit 44%, alors qu'en réalité « 80 % des professeur·e·s des écoles sont des femmes. »²²³ D'une part, placer des hommes dans un métier devenu très féminin, mais qui ne l'a pas toujours été, peut être considéré comme une avancée ; d'autre part, représenter la figure d'autorité dans le monde scolaire comme masculine enlève en quelque sorte de l'autorité à l'image de la « maîtresse ».

Comme pour les mères et les filles, les enseignantes sont graphiquement représentées avec des attributs typiquement féminins : Dans *Le mensonge*, l'institutrice est en robe avec des talons hauts ; Dans *Coolman und ich*, elles portent toutes les deux une jupe et les cheveux longs. Par ailleurs, on peut remarquer que la répartition professionnelle dans *Coolman und ich* respecte les stéréotypes et la réalité puisque, sur les trois adultes qui exercent un métier, les deux femmes sont enseignantes et l'homme est photographe.



²²³ K. Bertrand, *Les inégalités femmes-hommes à l'Éducation Nationale*, Master EGALES, Lyon 2 2014 : <http://egaligone.org/2014/12/08/les-inegalites-femmes-hommes-a-leducation-nationale/> [consulté le 10.04.2018]

L'enseignante dans *Le Mensonge* apparaît uniquement sur l'image, dans une liste de situations quotidiennes où le narrateur textuel se contente de répéter « [le mensonge] est toujours là »²²⁴. On la reconnaît comme professeure à sa position, assise sur le bureau devant le tableau noir. Son visage et son buste sont cachés en grande partie par le mensonge « toujours là », si présent qu'il empêche même l'héroïne et narratrice de *percevoir* son enseignante et le narrateur textuel de l'évoquer. Le personnage faillit donc dès le tout début, incapable de s'imposer dans le texte ou de couvrir le mensonge.



L'enseignante dans *Coolman und ich* est présentée en opposition à sa collègue. Sur l'illustration, la « maîtresse des dinosaures »²²⁵ est représentée blonde, avec une queue de cheval et une frange en bataille, souriante, en robe et ballerines rouges (p.14), elle est décrite dans la narration en interne comme « jeune et l'air sympa. »²²⁶. Son image la rend sympathique et elle est marquée positivement dans le système axiologique du narrateur interne et héros, Kai. Au contraire, la « maîtresse des grenouilles »²²⁷ est représentée



les cheveux bruns coupés au carré, en jupe violette, chemise et ballerine bleues, gilet rose, avec des lunettes carrés. Elle sourit (p.14), mais elle est décrite comme « plus âgée et ayant l'air sévère »²²⁸. (Il le répète dès la page suivante : « La maîtresse sévère »²²⁹.) De près, elle a un nez en bec d'aigle (p.16). Son apparence (coupe au carré, lunettes carrées, bec d'aigle) confirme la sévérité que lui prête Kai. « Espérons qu'on soit chez les Dinos! »²³⁰ chuchote Coolman à Kai. Sur l'illustration, Coolman est représenté se baissant, les yeux ronds, il lève les mains au ciel. Dès le début, la maîtresse des grenouilles est donc présentée comme le personnage-type de la maîtresse sévère et marquée négativement dans le système axiologique du narrateur et dans celui de Coolman. Pourtant, l'illustration ne confirme pas cette impression : ses vêtements et sa physionomie ne sont pas particulièrement stricts.

Plus tard, la maîtresse est tournée au ridicule. Elle est d'abord représentée dépassée par le chaos provoqué par Coolman et Kai (p.28) : elle se tient en arrière-plan, avec une

²²⁴ *Le Mensonge*, op.cit. : p.20.

²²⁵ « Die Lehrerin der Dinos » *Coolman und ich*, op.cit.: p.15.

²²⁶ « ist jung und sieht nett aus. » *Idem*.

²²⁷ « Die Lehrerin der Frösche » *Idem*.

²²⁸ « älter und sieht streng aus » *Idem*.

²²⁹ « Die strenge Lehrerin » *Ibid*. p.16.

²³⁰ « Hoffentlich kommen wir zu den Dinos! » *Ibid*. p.15.

expression d'affolement, les mains devant le visage. Puis, elle gronde Kai pour avoir gêné la photo de classe (« Harry, tiens toi tranquille maintenant. »²³¹), mais Kai a écrit un faux prénom (Harry) sur sa pancarte sur conseil de Coolman (« Si tu fais des bêtises, ce sera [un autre] qui sera puni. »²³²) ; en utilisant le faux prénom, elle prouve qu'elle s'est laissée bernier, ce qui fait jubiler Coolman. Le savoir-faire pédagogique de l'enseignante est donc également marqué négativement dans la narration.



L'enseignante dans *Je porte la culotte, le jour du slip*, Mme Hamah, n'est pas décrite physiquement. Dans *Je porte la culotte*, ses yeux « s'agrandissent jusqu'à occuper tout son visage puis prennent une couleur étrange jaune-vert avant d'afficher de gros points d'interrogation tout noirs »²³³ en voyant la coiffure de Laëtitia Taponi. La description est surréaliste, soulignée par l'usage de l'adjectif « étrange » et du verbe « afficher », usage erroné pour les yeux. Elle les « écarquille » encore quand Coco ne s'installe pas à sa place habituelle.²³⁴ Elle est donc traitée sur un ton humoristique moqueur et par une métonymie, ses yeux figurant toute sa personne.

Dans *Le jour du slip*, les verbes associés à l'enseignante renvoient à des formes d'autorité (« crie »²³⁵, « [l]'a remise à sa « vraie » place »²³⁶, « [l]'interroge »²³⁷). De plus, Coco réalise qu'elle « [l]'interroge moins souvent que d'habitude. Et quand elle le fait, et qu'[elle] réponds juste, elle a l'air étonnée. »²³⁸ Il s'agit donc ici de souligner les différences de traitement entre garçons et filles. Pour autant, cela marque négativement l'enseignante.

²³¹ « Harry, jetzt halt doch mal still. » *Ibid.* p.30.

²³² « Wenn du Mist machst, kriegt [ein Anderer] den Ärger. » *Ibid.* p.22.

²³³ *Je porte la culotte, op.cit.* : p.19.

²³⁴ « Décidemment, Mme Hamah va perdre ses yeux à force de les écarquiller comme ça. » *Ibid.* p.20.

²³⁵ *Le jour du slip, op.cit.* : p.13.

²³⁶ *Ibid.* p.15

²³⁷ *Ibid.* p.16

²³⁸ *Idem.*

L'enseignante dans *Fett Kohle*, Mme Meyer-Kowalke, est la professeure principale et la professeure d'allemand de Niklas. Elle représente une figure d'autorité aux yeux de Niklas, puisque c'est elle qui prévient ses parents de ses absences et c'est également à elle qu'il pense quand il fait l'école buissonnière. (« Peut-être que Mme Meyer-Kowalke comprendra cette fois, pourquoi je fais l'école buissonnière. »²³⁹) Elle a des cheveux « noirs très courts. »²⁴⁰ Cette description est suivie de deux jugements de valeur : L'un de la part de Hatice « Elle était chez le coiffeur. (...) Ca lui va bien. »²⁴¹, l'autre de la part de Niklas : « Heureusement notre prof principale ne se coupe pas les cheveux elle-même, comme maman. »²⁴² Ces deux jugements marquent positivement le savoir-jouir (son goût en matière de coiffure) et le savoir-faire de la professeure (elle va chez le coiffeur plutôt que de se couper les cheveux elle-même). Son portrait reste cependant largement incomplet et cette incomplétude n'est pas compensée.

Quelques pages plus tard, une scène relate comment le héros et son meilleur ami tombent sur elle en pleine nuit. La professeure leur remonte aussitôt les bretelles : « Vous savez quelle heure il est ? (...) Ne me raconte pas des salades, Niklas (...) Et ne me prend pas pour une idiote ! Vous marchez dans la mauvaise direction. (...) Pourquoi j'ai l'impression que vous avez quelque chose en tête ? »²⁴³ Ces paroles provoquent l'embarras chez le narrateur, surpris en flagrant délit : « J'étais comme paralysé de frayeur. »²⁴⁴, « Je me raclais la gorge. »²⁴⁵, « je déglutis »²⁴⁶. Loin de se laisser mener par le bout du nez, la professeure raccompagne Niklas jusqu'à devant sa porte. Cette scène illustre l'inquiétude et le sens du devoir du personnage. De plus, le respect que Niklas lui témoigne valorise son attitude dans son système axiologique. Cependant, elle se retrouve dans la fonction d'opposante au plan des garçons et ne parvient d'ailleurs pas à les empêcher de ressortir aussitôt pour le mettre à exécution. Son rôle se limite donc à celui d'un garde-fou qui avertit Niklas, directement ou par discours interposés.

On peut en conclure que toutes ces enseignantes ont comme point commun d'échouer dans leur fonction : Celle de *Le mensonge* ne parvient même pas à atteindre son élève ; celle de *Coolman und ich* est marquée négativement et incapable de tenir sa classe ou de réaliser la supercherie ; celle *Je porte la culotte, le jour du slip* traite différemment les garçons et les

²³⁹ « Vielleicht versteht Frau Meyer-Kowalke es dieses Mal, warum ich schwänze. » *Fett Kohle*, op cit. : p.84.

²⁴⁰ « Ihre schwarzen Haare waren ganz kurz. » *Ibid.* p.129.

²⁴¹ « Sie war beim Friseur. (...) Sieht gut aus! » *Idem.*

²⁴² « Zum Glück schnitt sich unsere Klassenlehrerin die Haare nicht selbst, so wie Mama. » *Idem.*

²⁴³ « Wisst ihr, wie spät es ist ? (...) Schwinde mich nicht an, Niklas (...) Und halte mich nicht für blöd! Ihr lauft in die falsche Richtung. (...) Wieso habe ich das Gefühl, dass ihr irgendwas im Schilde führt? » *Ibid.* p.133.

²⁴⁴ « Ich war vor Schreck wie gelähmt » *Idem.*

²⁴⁵ « Ich räusperte mich. » *Idem.*

²⁴⁶ « schluckte » *Idem.*

filles ; et celle de *Fett Kohle*, bien que plus profonde et réaliste que les autres, échoue à empêcher ses élèves de faire une bêtise.

II.5.2. **Shéhérazade** : *Le pacha qui s'ennuyait*

Il n'y a qu'un seul personnage féminin dans *Le Pacha qui s'ennuyait*, Shéhérazade. Le personnage mythique de Shéhérazade est la narratrice des *Contes des Mille et une Nuit*, connue pour raconter des contes si passionnants que le Pacha les épargne de la mort, elle et les autres femmes de son village. Ici cependant, Shéhérazade échoue, le pacha s'ennuie et décide de faire appel à d'autres intermittents du spectacle susceptibles de le divertir. La grande et mythique héroïne se retrouve donc totalement incompetente dans le domaine qui, pourtant, a fait sa renommée. Dans l'intrigue, elle – ou plutôt son incompetente – sert uniquement d'élément déclencheur à l'histoire.



II.5.3. **Infirmière en chef** : *Max und die wilde 7*

L'horrible infirmière en chef de la maison de retraite où vit le héros de *Max und die wilde 7* s'appelle Cordula, un prénom (du latin *cor*, *cordis*, signifiant le cœur) qui rappelle son métier, mais dont la sonorité dure est un mauvais présage. Cordula « hait les chats presque plus que les enfants »²⁴⁷ et « ne veut qu'une chose : que le calme règne toujours et partout au château *Geroldseck*. »²⁴⁸ Elle impose ainsi une quantité astronomique d'interdits à Max, au point que celui-ci « ne sait même plus ce qui est encore autorisé »²⁴⁹ et que sa mère « a écrit tous les interdits-de-l'infirmière-en-chef-Cordula sur un papier qu'elle a collé au frigo. »²⁵⁰ Quand Cordula parle, elle « agite l'index en l'air à en balayer les lunettes »²⁵¹ de son interlocuteur ou « pointe son index sur Max comme si elle voulait l'embrocher avec. »²⁵² Ses verbes de parole sont souvent agressifs : « grogne »²⁵³, « écume »²⁵⁴, « menace »²⁵⁵ ... L'infirmière en chef n'a peur que d'une chose, de la 7 téméraire.

²⁴⁷ « Die hasst Katzen fast noch mehr als Kinder! » *Max und die wilde 7*, op.cit. : p.41.

²⁴⁸ « ... will nämlich nur eines: dass auf Burg Geroldseck immer und überall RUHE herrscht. » *Ibid.*: p.24.

²⁴⁹ « ... Dass er gar nicht weiß, was überhaupt noch erlaubt ist. » *Ibid.* p.25.

²⁵⁰ « ... hat alle Oberschwester-Cordula-Verbote auf Zettel geschrieben und an die Kühlschrantür geklebt. » *Ibid.* p.26.

²⁵¹ « So, wie ihr Zeigefinger durch die Luft zischt, fegt sie (...) gleich die Brille von [seiner] Nase » *Ibid.* p.37.

²⁵² « Der Zeigefinger von der Oberschwester Cordula zeigt auf Max, als wollte sie ihn damit aufspießen. » *Ibid.* p.38.

²⁵³ « faucht » *Ibid.* p.39.

²⁵⁴ « schäumt » *Ibid.* p.48.

²⁵⁵ « hat angedroht » *Ibid.* p.51.

Le personnage de Cordula est donc un personnage-type, autoritaire et intolérant. Elle est traitée sur un ton humoristique jouant sur les hyperboles et l'exagération, ce qui la rend un peu ridicule. Elle occupe un rôle d'opposant dans le schéma actanciel puisqu'elle cherche à empêcher la Sept téméraire d'enquêter, mais échoue à les empêcher ou à faire respecter ce calme qui lui est si cher.

II.5.4. Policière et belle-mère : *Ein Krokodil taucht ab*

Deux personnages féminins dans *Ein Krokodil taucht ab* ne sont ni la mère du héros, ni une grand-mère : la policière qui interroge Paul et Elektra quand ils sortent de la canalisation et la mère d'Elektra, nouvelle femme du père de Paul.

La policière, « fonctionnaire dirigeante de la commission spécial « enfants de la canalisation » »²⁵⁶, offre aux enfants un chocolat chaud et demande si elle peut faire quelque chose pour le crocodile malade. Dans la narration interne, Paul la qualifie d'ailleurs pas moins de cinq fois de « sympathique »²⁵⁷, marquant positivement son savoir-vivre. En dépit de cette impression positive, Paul et Elektra refusent obstinément de répondre à ses questions (« Nous regardions obstinément sur la table et ne répondions pas »²⁵⁸, « nous gardions les lèvres bien scellées »²⁵⁹). Elle n'y parvient finalement qu'en jouant de leur fatigue : « J'étais trop faible, pour opposer une résistance, et acquiesçai. »²⁶⁰

La policière est donc un personnage limitrophe très peu décrit. Elle occupe cependant un rôle de responsable dans la police, un métier unique pour les femmes de notre corpus, et elle est marquée positivement. Elle finit aussi par parvenir à ses fins, bien que de manière peu louable.

Le père de Paul tombe amoureux de Katharina. C'est ainsi qu'elle et sa fille, Elektra, entrent dans la vie de Paul. Elles sont d'abord une unité que Paul rejette en bloc. Dans le mode mimétique, la narration en interne use du champ lexical de la maladie (« bacille »²⁶¹), et d'injures (« bique »²⁶², « chèvre »²⁶³, « monstre »²⁶⁴). Elles sont assimilées l'une à l'autre et immédiatement interprétées comme un facteur perturbateur par le narrateur. (« Ces deux biques, qui veulent soudain tout changer »²⁶⁵, « « Nous allons vider la chambre avec le

²⁵⁶ « leitende Beamtin der Sonderkommission « Kanalkinder » » *Ein Krokodil taucht ab*, op.cit. : p.307.

²⁵⁷ « freundlich » (5 occurrences) *Ibid.* p.307, 308 et 320.

²⁵⁸ « Wir schauten stur auf die Tischplatte und antworteten nicht » *Ibid.* p.309.

²⁵⁹ « hielten weiter die Lippen fest aufeinander gepresst » *Idem.*

²⁶⁰ « Ich war zu schwach, um Widerstand zu leisten, und nickte. » *Ibid.* p.312.

²⁶¹ « Bazillus » *Ibid.* : p.14, 17, 27, 29 et 192.

²⁶² « Zicke » *Ibid.* p.16, 19 et 72.

²⁶³ « Ziege » *Ibid.* p.16, 20, 64, 66, 84 et 177.

²⁶⁴ « Monster » *Ibid.* p.15, 30, 65, 191 et 192.

²⁶⁵ « Diese beiden Zicken, die plötzlich alles anders haben wollten » *Ibid.* p.19.

terrarium pour Elektra. » Il aurait pu tout aussi bien dire : Noël est aboli. Ou : Le monde va sombrer demain. »²⁶⁶) Leur savoir-vivre est systématiquement déprécié.

Le personnage d'Elektra est construit sur un dialogisme que nous analyserons en troisième partie. Séparés de leurs parents, les deux enfants sont obligés de vivre ensemble au sein de la « bande de la canalisation ». Cette obligation et la volonté sincère d'Elektra d'aider Paul à retrouver le crocodile finissent par avoir raison des réticences de Paul. Le lecteur découvre alors un personnage bien loin du cliché superficiel et agaçant dépeint par la narration dans la première moitié du récit. Katharina est cependant séparée de ce processus puisqu'elle est absente. A la fin du récit, la sympathie que Paul éprouve pour Elektra rejaillit simplement sur sa mère de manière un peu artificielle. C'est ainsi qu'il finit par lui dire « Tu es cool »²⁶⁷, marquant son savoir-vivre positivement.

La narration en interne dépeint donc un portrait particulièrement négatif et cliché du personnage de Katharina. Celle-ci est un personnage-type, rappelant le mythe de la femme fatale ou de la marâtre et immédiatement dévalorisée dans le système axiologique du narrateur interne, qui la considère comme superficielle et agaçante. Le personnage est identifiable pour le lecteur et traité de façon familière et saisissable. Le retournement de sympathie se fait indépendant des actions de la belle-mère dans une technique de narration semblable à un *Deus ex machina*.

II.5.5. Prétendante et meilleure amie : Heu-reux !

Heu-reux ! nous a servi d'exemple dans la partie théorique.²⁶⁸ Nous ne reviendrons donc pas sur tous les éléments, mais résumerons seulement l'essentiel.

Parlons d'abord de Blanche, la première prétendante. Elle est décrite ainsi : « La première vache à se présenter se nomme Blanche. Une superbe charolaise à la robe immaculée et aux pis rebondis ! Quelle graisse tout partout ! Une merveille ! (...) La belle Blanche s'en va... horriblement vexée ! »²⁶⁹ Les points d'exclamation et les adjectifs exagérés (superbe, immaculée, rebondis) souligne l'enthousiasme du narrateur qui marque ainsi positivement la beauté de Blanche. Cette description est accompagnée d'une image : Blanche prend presque toute la page, son corps est un énorme rectangle blanc, presque deux fois plus grand que le héros de l'histoire, Jean-Georges. L'image discrédite et ridiculise ainsi en partie le texte et donc l'enthousiasme du narrateur.

²⁶⁶ « „Für Elektra räumen wir das Terrarienzimmer.“ Er hätte auch sagen können: Weihnachten wird abgeschafft. Oder: Morgen geht die Welt unter. » *Ibid.* p.18.

²⁶⁷ « Du bist cool » *Ibid.* p.324.

²⁶⁸ Voir p.43.

²⁶⁹ *Heu-reux !*, *op.cit.* : p.9-10.

A partir de la candidate suivante (« Déjà une nouvelle beauté se présente »), plus aucune n'est nommée. L'interminable défilement efface ainsi leur identité propre (descriptions et noms) pour mettre en exergue leur point commun : leur sexe, qui leur vaudra d'être systématiquement refusées par Jean-Georges. Le personnage de Blanche est un personnage-type réduit à son physique et à sa fonction de prétendante.

L'amie de Jean-Georges, Ginette, est présentée sur la même double-page que Blanche : « [Jean-Georges] se recule tout contre ses amis : le bélier et Ginette (ahhh ! Ginette ! Une belle poulette, qui le suit partout...). »²⁷⁰ Graphiquement, elle est représentée comme une poule avec des attributs typiquement féminin et désignée par des expressions à valeur péjorative. Sa petitesse est renforcée par la taille de Jean-Georges et encore plus celle de Blanche sur la page d'en face. Par la suite, fidèle à sa description (« qui suit [Jean-Georges] partout... »), elle sera toujours représentée aux côtés de Jean-Georges, mais jamais elle ne sera représentée seule ou sans Jean-Georges. Il s'agit ici bien sûr d'une stratégie narrative pour induire le lecteur en erreur : Ginette sert en effet de faux-actant, le lecteur doit s'imaginer que Ginette pourrait être l'heureuse élue, afin que la surprise de la fin soit encore plus inattendue. Pourtant, le bélier Hubert est présent tout le long de l'album, compagnon muet à l'allure timide, il est effacé à dessein.

S'il y a donc bien un personnage féminin nommé et présent tout au long du récit, celui-ci est réduit par son espèce à ne pas être une digne candidate pour épouser Jean-Georges. Le père du héros, Grobull, finit d'ailleurs à la page suivante par céder « Et tant pis si... si elle n'a même pas de mamelles ! »²⁷¹ Aux yeux du roi, une femelle digne de son fils devrait donc être belle et possédée à minima des mamelles. Dans le discours des autres personnages et du narrateur, Ginette est donc discréditée et n'est acceptée comme candidate potentielle qu'en dernier recours.

Malgré toutes leurs diversités en matière de professions et de positions dans l'histoire, la majorité des femmes adultes de notre corpus qui ne sont ni mère, ni grand-mère sont des personnages-types incompetents dont l'incomplétude n'est pas compensée. La majorité n'occupe aucun rôle dans le schéma actanciel et n'est pas marquée positivement dans la narration. Seule Ginette, en tant que faux-actant, a une fonction essentielle dans l'intrigue, mais elle est discréditée comme candidate potentielle au mariage et comme femme, n'ayant pas de mamelles.

²⁷⁰ *Idem.*

²⁷¹ *Ibid.* p.30.

II.6. Conclusion

Seuls 16 des 38 personnages féminins occupent un rôle dans le schéma actanciel. Ces personnages féminins investissent massivement les rôles de l'axe du pouvoir (adjuvants et opposants), ils sont au contraire très rares sur les axes de la transmission (la mère dans *Max und die wilde 7* et Mamie Hartmann dans *Fett Kohle*) et du vouloir/désir. Ainsi, sur les 38 personnages féminins analysés dans ce corpus de 15 oeuvres, seuls quatre sont sujets dans le schéma actanciel (les héroïnes dans *Le Mensonge*, *Le jour du slip* et *Tandem*, et Vera dans *Max und die wilde 7*). Dans notre corpus, les personnages féminins ne sont que rarement moteur de l'intrigue, ils restent sur des rôles secondaires voire de figurants.

De plus, les mères et les femmes adultes sont majoritairement des personnages-types, plats et statiques, dont les attributs sont pour la plupart des stéréotypes féminins ; alors que les filles (pas encore femmes) et les grands-mères (plus tout à fait femmes) sont plus souvent des individus possibles, plus riches et plus profonds. Le champ des possibles dessiné par ces personnages féminins est alors réducteur, expression d'une idéologie sociétale encore loin de l'égalité homme-femme.

Enfin, la réception axiologique des personnages par le narrateur marque la plupart des personnages féminins négativement. Les femmes adultes exerçant un métier sont majoritairement incompetentes dans leur domaine, de ce fait leur savoir-faire est marqué négativement. En outre, les mères et leur savoir-vivre sont souvent dévalorisés par leur propre enfant. Si les grands-mères et leur savoir-vivre sont marqués plus positivement, celles-ci n'ont jamais de descendance. Dès lors, on peut considérer qu'un personnage féminin dans notre corpus ne peut s'accomplir qu'en renonçant ou à sa vie familiale, ou à sa vie professionnelle.

Dans ces conditions, notre corpus tend à dépeindre un portrait assez sombre de la construction des personnages féminins : il leur manque généralement une réelle profondeur et une réelle nuance, les stéréotypes sont légion. La fonction narrative des personnages féminins dans le récit reste minime. Les quelques exceptions traitées prouvent d'une part une certaine amélioration, bien que maladroite, de la diversité des personnages féminins. Cette amélioration est toutefois à relativiser : Une partie de ces exceptions viennent en effet de trois oeuvres de notre corpus germanophone (*Fett Kohle*, *Max und die wilde 7* et *Superhugo startet durch*). Deux de ces oeuvres sont également des récits plus conséquents à destination d'un public plus âgé (8 à 10 ans), comme le prouvent la complexité de l'intrigue, la profondeur des personnages et le nombre de pages (206 pages pour *Fett Kohle* et 208 pour *Max und die wilde 7*).

III. PAR LEURS PAROLES, LES PERSONNAGES FEMININS PARVIENNENT-ILS A S'EMPARER DE LA NARRATION ET A SE CONSTITUER EN SUJET ?

Dans la première partie du mémoire, nous avons procédé à une quantification des attitudes sexistes par le biais du test de Bechdel-Wallace, test qui met l'accent sur les conversations entre les personnages et le sujet de ces conversations. Nous avons pu faire un premier constat qui a pour conséquence la limitation dans la poursuite de notre analyse. En effet, la conversation entre les personnages féminins de notre corpus est trop rare pour en extraire des constantes significatives.

Notre but initial était d'analyser plus précisément le discours direct des personnages féminins, mais ce manque de constantes nous a incité à intégrer l'analyse du discours direct des personnages dans d'autres analyses sans en faire une entrée à part.

III.1. La notion de parole

La parole est une action de communication dans laquelle on articule des sons afin de produire du sens. Elle transmet donc un message à l'attention d'un interlocuteur. En s'adressant à quelqu'un, le locuteur reconnaît le destinataire comme un être semblable, lui attribuant une nature commune, tout en le constituant comme autrui. L'intersubjectivité permet au lien humain d'atteindre des dimensions morales et spirituelles. Qu'elle soit silencieuse ou non, la parole est une appropriation du monde extérieur par le locuteur.

Support écrit, la littérature ne peut qu'imiter la parole ainsi que son caractère oral et, selon le type de prises de parole, on peut ainsi définir différemment le rôle des personnages. Se référant à Genette, Florence Gaiotti, maître de conférences à l'université d'Arras, définit les distinctions entre les rôles des personnages en fonction de leurs prises de parole. Le narrateur général délègue la conduite du récit au(x) personnage(s) narrateur(s), les autres personnages ne se manifestant quant à eux qu'à l'intérieur de prises de parole. La parole des personnages non-narrateurs transite ainsi par le discours du personnage narrateur sous la forme d'un discours rapporté. Celui-ci est direct ou indirect. En ce qui concerne les personnages narrateurs, ils se subdivisent en narrateurs protagonistes, qui sont acteur ou agent de l'histoire qu'ils racontent, et en narrateurs témoins, qui se contentent d'observer. Gaiotti nous invite toutefois à nuancer cette distinction, écrivant que « si l'absence est absolue, la présence a des degrés »²⁷². Narrateurs protagonistes et narrateurs témoins peuvent donc être actifs et présents à des degrés divers dans le récit. Cette présence peut même varier au cours du récit.

²⁷² F. Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, PUR 2009.

Toujours selon Gaiotti, au sein des personnages non-narrateurs, nous pouvons différencier ceux qui ont accès à la parole (sous la forme de discours rapporté) de ceux qui en sont entièrement privés : les figurants. Ces figurants enrichissent les autres personnages, en confirmant par exemple le milieu social, ce qui donne une épaisseur à la voix des protagonistes. Souvent, les figurants restent d'ailleurs au service de la construction des personnages et n'ont de sens que par rapport à ces derniers. Il arrive que cette absence de parole mette en relief le personnage privé de parole puisque le discours des autres personnages trace alors en creux le portrait de celui-ci.

Les personnages narrateurs ou non-narrateurs sont évoqués par un ou plusieurs autres narrateurs. Le personnage se constitue alors à travers ses prises de parole, mais aussi comme « caisse de résonance »²⁷³ des différents discours en présence. C'est le concept de dialogisme que développe Bakhtine dans plusieurs de ses ouvrages. Ce concept permet de différencier des discours simultanés, de les comparer pour analyser les relations entre les personnages. (III.1.1.)

En ce qui concerne le système de catégorisation de Franziska Moser, que nous avons déjà évoqué en première partie, il intègre également des catégories pour mieux synthétiser les éléments consonants et dissonants que ce soit dans la parole des personnages féminins ou dans celle sur les personnages féminins. (III.1.2.)

III.1.1. Le dialogisme de Bakhtine

Les relations entre les personnages sont au cœur du dialogisme bakhtinien. Jouve nous explique que selon Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), linguiste russe spécialiste en sociolinguistique, « l'être (...) n'est pas concevable en dehors des liens qui l'unissent à l'autre. »²⁷⁴ Analyser le dialogisme consiste à analyser les dissonances et les connivences entre le discours du narrateur et le discours d'un personnage, ou celles entre les discours internes de deux personnages. En effet, le dialogisme permet à l'auteur de faire résonner plusieurs voix différentes (opinions, idéologies), ce qu'on appelle aussi polyphonie (du grec *polys*, pluralité et *phonos*, le son de la voix ; *poluphônia*, plusieurs voix), et cela sans obligatoirement prendre parti ni donner au lecteur une conclusion monologique. Ainsi, le discours que le personnage émet par sa conscience de « soi » sur lui-même comme le discours idéologique qu'il émet à propos du monde peuvent diverger de celui du narrateur. Ces voix qui s'entrechoquent à l'intérieur d'un même personnage donnent à ce dernier de la profondeur : les répétitions attestent de la permanence de son identité, les divergences

²⁷³ F. Gaiotti, *op.cit.*

²⁷⁴ V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF 2015.

montrent son évolution. L'auto-expression monologique, c'est-à-dire le discours qu'un personnage peut avoir avec lui-même et sur lui-même, permet d'analyser le rapport du personnage à lui-même. A l'inverse, ne se construisant qu'à travers le discours des autres, le personnage exempt d'auto-expression monologique est à scruter avec une vigilance accrue.

Pour reprendre l'exemple de *Heu-reux!* de Christian Voltz (cf. II.1.), l'idéologie du roi Grobull transparait dans son discours. Comme le roi ne peut envisager que son fils, le taureau Jean-Georges, soit homosexuel, il lui présente exclusivement des femelles : des vaches, puis d'autres mammifères. A l'image de Grobull, le lecteur reste également au plus près de son monde de référence, à savoir notre société qui considère l'hétérosexualité comme la norme et ce jusqu'à ce qu'un élément contradictoire interfère avec ce monde. Jusqu'aux dernières pages, le narrateur cache l'homosexualité du héros au lecteur, lequel partage d'autant plus spontanément l'idéologie de Grobull que celui-ci est le destinataire du récit. C'est grâce à ce décalage entre le discours de Grobull et l'attente du lecteur, également nourrie par la narration, que se construit l'effet de surprise.

Derrière le discours des personnages se cache pourtant toujours le discours de l'auteur, ce que Bakhtine appelle la bivocalité. Dans le récit résonnent alors en même temps la voix du personnage et/ou du narrateur et celle de l'auteur. Cette notion de bivocalité est importante dans notre analyse, car elle pose la question de l'esprit critique qu'on attend du lecteur. En effet, il peut y avoir dans notre corpus des œuvres qui dénoncent de façon monologique les stéréotypes de genre, qui donnent à voir un monde sans stéréotypes mais sans aborder la différence entre ce monde de fiction idéal et le monde réel, ou encore qui donnent à voir un monde réaliste en attendant du lecteur qu'il entende la bivocalité des discours et appréhende le message implicite.

Dans notre exemple, la bivocalité est « double ». Le premier message est assez explicite : l'auteur met en garde le lecteur contre le piège de la facilité, lequel consiste à considérer l'hétérosexualité comme caractéristique par défaut, comme normale, évidente. Tomber dans la facilité d'un syllogisme aussi commode que réducteur (le taureau est un mâle, or notre personnage est un taureau, donc il est hétérosexuel et ne s'intéressera qu'à une femelle) serait oublier combien la normalité et l'évidence sont de puissants discriminateurs. Voltz semble par ailleurs réserver aux co-lecteurs ou médiateurs que sont les adultes un second message : dans cet album, c'est le père qui applique ce syllogisme à son fils. L'auteur recommande ainsi aux parents, de façon implicite, une plus grande vigilance vis-à-vis de leurs préjugés.

La notion de dialogisme nous permettra de comparer le discours du narrateur sur les personnages féminins avec le discours des autres personnages ou des personnages féminins

sur eux-mêmes. Révéler la concordance ou le décalage entre deux points de vue nous permettra d'appréhender l'influence que la construction de ce personnage féminin pourra avoir sur la transmission des stéréotypes.

Toujours selon Bakhtine, le dialogisme s'applique aussi à l'intérieur des énoncés. Un énoncé est toujours pris dans un réseau d'interactions, puisque, « se constituant dans l'atmosphère du "déjà dit", le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue. »²⁷⁵ Le dialogisme considère donc les énoncés des personnages comme une activité collective qui témoigne de la relation entre les personnages. Si une réplique sollicitée et prévue n'est pas donnée, cela rompt le contrat tacite de la communication et dévoile un aspect de la relation entre les interlocuteurs. La valeur et l'autorité attribuées à un personnage dépendent aussi bien de la reprise systématique de ses paroles dans les énoncés des autres personnages que de l'absence de cette reprise dans ces énoncés.

III.1.2. Franziska Moser

Franziska Moser, quant à elle, propose trois « catégories » pour transcrire la parole. La première catégorie est la mise en scène : parole imagée dans l'album, ou parole intégrée dans le discours du narrateur et rapportée directement ou indirectement. La désignation des personnages féminins dans les différents discours relève de la seconde catégorie et le type de phrases utilisées et adressées au personnage, de la troisième. Les éléments figurant dans ces catégories sont significatifs pour appréhender les consonances et dissonances entre les discours. Ils permettent également de mieux apprécier l'idéologie portée par l'œuvre.

²⁷⁵ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard 1978 : p. 103.

Catégorie « parole »

- Mise en scène de la parole
 - Paroles au discours direct.
 - Paroles au discours indirect.
 - Bulles de parole.
 - Parole intégrée dans la présentation iconographique.
- Comment est désigné un groupe de personnes de sexes différents ?
 - Double désignation (personnages féminins et masculins désignés séparément) : « Vera, Max, Horst et Kilian » > Quel est l'ordre ? Où se situe(nt) le(s) personnage(s) féminin(s) ?
 - Masculin générique : « les auteurs ».
 - Désignation par le masculin (omission du féminin) : « les garçons ».
 - Désignation par le féminin (omission du masculin) : « les filles ».
 - Désignation épiciène : « les artistes ».
- Types de phrases
 - Phrases déclaratives : quel est le sujet ? Quel est le ton ? Quel est le niveau de communication ?
 - Phrases interrogatives : à qui la question est-elle posée ? Reçoit-elle une réponse ? Si oui, par qui ?
 - Phrases exclamatives : quelle émotion est exprimée ?
 - Phrases impératives : à qui s'adressent les ordres ? Sont-ils exécutés ?



Certaines catégories invitent à se poser d'autres questions que celles qui précèdent si l'on veut préciser l'impact de ces observations dans l'analyse. Dans l'image de *Heu-reux !* ci-dessus, Grobull s'emporte, à bout de nerf : « Tu crois que je n'ai pas vu ton petit manège avec cette... cette... cette poule, toujours collée à toi ?! Une poulette ! Une cocotte !! On aura tout vu !!! »²⁷⁶

²⁷⁶ *Heu-reux !*, op.cit. : p.28-29.

Les possibilités graphiques et la mise en page permettent ici de rendre compte de la simultanéité, de la superposition et de l'intensité des voix, informations traditionnellement rendues par le narrateur linéaire. L'utilisation de majuscule, la taille croissante, la gradation ascendante du nombre de points d'exclamation (de un à trois) ainsi que l'orientation légèrement penchée du texte donnent une dynamique exprimant pleinement la colère de Grobull. La couleur du texte alterne entre le noir, couleur usuelle, et le blanc qui met en relief le mot « poule » (que l'on attend après le bégaiement de Grobull) et son indignation finale. La désignation « poule » suivie de « poulette » et « cocotte » fait référence, comme nous l'avons déjà vu en deuxième partie, à une femme de mœurs légères et entretenue. La phrase interrogative est de type rhétorique : Grobull n'attend pas de réponse de son fils. Jean-Georges est littéralement « soufflé » par cette parole autoritaire : sa couronne s'envole. Cette forme expérimentale, hybride entre bande dessinée et album, se rencontre dans plusieurs albums du même éditeur, Rouergue.

III.2. Quand l'héroïne dit « je », les héroïnes narratrices (*Je porte la culotte, le jour du slip ; Le mensonge ; Tandem*)

Les héroïnes qui disent « je » en prenant en charge la narration interne nous intéressent tout particulièrement, puisque ce faisant, elles se constituent en sujet de leur propre histoire ainsi que de leur propre construction en tant que personnage. La narration en interne n'est néanmoins assurée par une héroïne que dans trois œuvres du corpus. Cette singularité fera l'objet d'une analyse spécifique.

Afin de ne pas disperser l'analyse des héroïnes narratrices sur plusieurs parties distinctes, nous avons fait le choix de reprendre les outils d'analyse de la deuxième partie et de les appliquer à la construction des héroïnes-narratrices, avant de passer à l'analyse de leurs paroles. Nous traiterons d'abord du monologue intérieur des héroïnes dans *Le mensonge* et *Tandem*, monologue qui permet de mettre en exergue leurs pensées et leurs émotions, puis du regard du personnage de Coco dans *Je porte la culotte, le jour du slip* sur son propre corps.

III.2.1. Les héroïnes-narratrices en sujets

Dans l'album *Le mensonge*, le récit est pour ainsi dire inexistant : on ne sait pas pourquoi elle a menti, on ne sait pas comment réagissent les parents quand elle leur avoue son mensonge. L'œuvre se concentre au contraire sur l'état émotionnel de l'héroïne.

Cette héroïne apparaît sur la majorité des images. Cependant, sur quelques-unes, l'image devient à son tour perspective interne comme à la page 9 quand l'héroïne rentre dans sa

chambre et découvre le mensonge qui « [l'] attendait »²⁷⁷. Un autre exemple se trouve à la page 11 où on voit l'intérieur de son bol de chocolat chaud, occasion d'une introspection.

Ces images la montrent dans des activités du quotidien, bien loin de sa préoccupation : le mensonge. On relève qu'elle mange (p.5), lit (p.8), se lave le visage (p.14), marche dans la rue (p.18+20). Dans un premier temps, ces images sont assez neutres, nous laissant dans le doute quant à l'identité sexuelle de l'héroïne. A partir de la page 16, si nous considérons comme Sylvie Cromer qu' « un nom, un vêtement strictement féminin tel une jupe sont des sexuations explicites »²⁷⁸, il devient évident qu'il s'agit d'une fille puisqu'elle porte alors une jupe puis plus tard une robe (p.25). Sans ces images, seuls le péritexte et le paratexte auraient pu nous renseigner sur ce point, or ils se contredisent. Si la quatrième de couverture nous annonce « une petite fille », Google Book nous la présente comme un « petit garçon ». Aucune occurrence dans le texte ne permet de trancher.

Au contraire des autres personnages, le personnage principal n'est pas stéréotypé. Le discours ne présente aucun marqueur sexué, il n'y a aucun adjectif variable ou participe passé à accorder et ses activités sont universelles et sans connotation de genre. Se pose alors une question : si la volonté de l'auteur était effectivement de rendre le discours aussi universel que possible grâce à la neutralité du personnage principal, pourquoi l'illustratrice a-t-elle donné à voir, bien que tardivement, le genre de l'héroïne alors même que le texte laisse toujours le doute sur la question ? Afin de toucher pareillement lecteurs garçons et filles, n'aurait-il pas été plus judicieux que l'image, comme le texte, conserve un personnage non-genré ?

Voici une citation de Sylvie Cromer :

Ce qui ne veut pas dire qu'en l'absence de marquage sexué, les enfants ne sexuent pas le personnage. D'abord parce que dans notre société, les enfants (comme les adultes d'ailleurs) sont poussés à la bicatégorisation de sexe, le masculin ou le féminin, le neutre n'étant pas reconnu comme une catégorie. Ensuite parce que la bicatégorisation de sexe est en fait une sous-catégorisation du féminin à partir d'un « masculin-neutre » : ainsi pour marquer un personnage comme féminin sont ajoutés des attributs spécifiques, comme des nœuds, robes, bijoux, état de grossesse, des seins, à partir en fait d'un neutre déclaré comme masculin. Aussi le masculin apparaît-il comme représentant de l'universel, englobant le masculin et le neutre, et le féminin comme une sous-catégorie.²⁷⁹

Automatiquement, un personnage non-genré serait donc considéré comme masculin, comme neutre universel, alors qu'en sexuait clairement les attributs du personnage, l'illustratrice de *Le mensonge* détermine son sexe aux yeux du lecteur et l'oblige par

²⁷⁷ *Le mensonge*, *op.cit.* : p.9.

²⁷⁸ « Comment la presse pour les plus jeunes contribue-t-elle à élaborer la différence des sexes ? », *op.cit.*

²⁷⁹ « Comment la presse pour les plus jeunes contribue-t-elle à élaborer la différence des sexes ? », *op.cit.*

conséquent à se projeter dans l'état émotionnel d'une fille. Quelle meilleure méthode que la catharsis pour susciter l'empathie des uns pour les autres ? D'ailleurs, la neutralité d'un personnage ne garantit pas la réduction du sexisme, comme le prouve Véronique Rouyer, chercheuse en psychologie, dans *La construction de l'identité sexuée*²⁸⁰.

Le texte de *Tandem* est pris en charge par un narrateur interne, le personnage de la chouette. Le texte ne donne que très peu d'indications sur le genre de la chouette, tout au plus quelques accords grammaticaux (« il m'a ramenée chez moi »²⁸¹), mais l'image la représente avec des attributs féminins : couettes, robe à pois puis maillot de bain féminin. En revanche, l'autre personnage est clairement un personnage masculin, dans le texte comme dans l'image. Le réseau coréférentiel le désigne par un pronom personnel masculin singulier (« il ») représenté par un échassier avec la casquette à l'envers qui porte un short à rayures. Aucun des deux n'a de prénom.

Le schéma actanciel est difficile à appliquer à ce récit : la chouette est le sujet ; l'objet est le « voyage » avec son ami ; cet ami est aussi le destinataire qui initie le voyage ; les destinataires sont la chouette et son ami, qui auront un bel après-midi à la rivière. Cependant, il n'y a presque aucune action, le récit focalisant sur l'attente de l'héroïne et servant de prétexte à une introspection.

Il est intéressant de constater par ailleurs que les autres camarades de classe des deux protagonistes ne sont pas sexués. Ce sont des oiseaux avec des caractéristiques qui ne permettent pas d'identifier leur genre : ils portent des pantalons, des t-shirts ou des pulls. Seules deux fillettes sont clairement identifiées comme filles avec leurs jupes et couettes (page 17), et elles jouent à la corde à sauter, une activité souvent considérée comme typiquement féminine dans les cours de récréation. Dans la ronde des quatre professeurs (page 18), l'un est clairement identifiable comme un homme grâce à sa veste à rayures, deux sont neutres, le dernier est identifiable comme femme par ses cheveux au carré, sa jupe et des chaussures à talons. Le masculin est ici aussi considéré comme neutre universel. Que notre narratrice soit formellement identifiée comme une fille dès le début est donc d'autant plus remarquable, cela accorde une place particulière à son genre dans notre analyse.

Je porte la culotte, le jour du slip raconte la journée type de deux enfants qui se retrouvent projetés dans le genre opposé, à l'âge où les identités genrées s'affirment, dans la cour de l'école mais aussi dans les attitudes des adultes.

²⁸⁰ V. Rouyer, *La construction de l'identité sexuée*, Armand Colin 2007.

²⁸¹ Séverine Vidal, *Tandem*, La joie de lire 2015 : p.19.

Les deux nouvelles sont structurées de la même façon : le héros·l'héroïne, surnommé·e Coco, se réveille, découvre qu'il·elle a changé de sexe ; il perçoit des différences de traitement et d'attentes liées à son genre : Il·Elle doit porter des vêtements différents, sa relation avec sa mère change, il·elle se rend à l'école où il·elle doit fréquenter les camarades de son nouveau sexe plutôt que ses anciens amis. Les difficultés liées à la méconnaissance de l'autre genre se suivent jusqu'à la chute du récit.

On pourrait croire que la distinction entre narrateur et narratrice s'efface derrière le changement de sexe inhérent au scénario, mais il n'en est rien. Seule la Coco de la nouvelle *Le jour du slip* se sent fille. C'est en tant que fille qu'elle fait l'expérience d'avoir un corps de garçon et d'être considérée comme tel par son entourage. Néanmoins, les deux nouvelles étant rassemblées dans un seul et même ouvrage, c'est en miroir à son homologue masculin que cette héroïne-narratrice se construit. N'est-ce pas son univers que le Coco de *Je porte la culotte* découvre ?

Ainsi, côté fille, les vêtements de la penderie sont décrits comme « Pendues, bien alignées : des robes, des jupes, des chemises courtes et des couleurs claires ! »²⁸². A l'inverse, côté garçon, les vêtements sont caractérisés par « plein de noir, de gris, de bleu marine, de marron, de kaki »²⁸³, « en boule par terre »²⁸⁴. D'ors et déjà, les vêtements décrits et le rangement soigné ou non sont stéréotypés. Il en va de même pour les jouets : « des poupées, des puzzles, des petits chevaux en plastique avec des longs cheveux (...), des carnets de toutes les tailles avec un cadenas et surtout, des livres. Des tonnes de livres ! »²⁸⁵ côté fille ; un « Digimon »²⁸⁶, côté garçon. Comme nous l'avons déjà noté en deuxième partie dans l'analyse des mères, cette différence est également flagrante dans le comportement des enfants vis-à-vis de leur mère car si la fille est affectueuse et câline avec celle-ci, le garçon se montre récalcitrant aux câlins depuis des années. Donc, que ce soit dans le titre, dans la couverture ou dans le texte, les stéréotypes de genre abondent.

Coco est une héroïne en narration interne dont le récit focalise sur ses émotions et ses pensées. Cette narration interne n'est pas pour autant un monologue rendant uniquement une pensée parlée, puisqu'elle décrit l'action. Coco est sujet du schéma actanciel, mais représente un personnage-type.

²⁸² *Je porte la culotte, op.cit.* : p.7-8

²⁸³ *Le jour du slip, op.cit.* : p.8

²⁸⁴ *Je porte la culotte, op.cit.* p.10.

²⁸⁵ *Ibid.* p.9.

²⁸⁶ *Le jour du slip, op.cit.* p.9 : Les digimons sont les créatures d'une franchise japonaise éponyme, déclinés en dessins animés, figures et divers objets de fan.

Les héroïnes de *Je porte la culotte, le jour du slip*, *Le mensonge* et *Tandem* ont trois points en commun : elles sont à la fois les sujets du schéma actanciel et les narratrices, elles sont également clairement identifiées comme féminines grâce à leurs représentations dans l'image.

III.2.2. Des monologues d'héroïnes comme pont vers autrui : *Tandem* et *Le mensonge*

Dans *Le mensonge*, le texte est peu descriptif. La plupart du temps, il ne rapporte que les pensées du personnage, les questions qu'il se pose (« Quand est-ce arrivé ? »²⁸⁷), son mal-être (« Je ne savais plus quoi faire, quoi penser. »²⁸⁸), ses craintes (« Est-ce que, après un mensonge, les gens ne vous croient plus ? »²⁸⁹, « Est-ce que, après un mensonge, les gens ne vous aiment plus ? »²⁹⁰). Parfois, l'image vient en renfort, montrant par exemple l'héroïne couvrant ses yeux de ses mains pour « éviter de regarder [le mensonge] »²⁹¹. S'émancipant de l'interlocution, le monologue du personnage principal permet de restituer son « flux de conscience [...], son discours intérieur »²⁹². Le monologue n'est pas forcément tenu de respecter les formes linguistiques ou narratives correctes, il peut tâtonner ou rester incomplet. C'est grâce à cette liberté qu'il peut rendre au plus près la « vérité psychologique »²⁹³ du personnage.

L'image donne surtout à voir le mensonge, petit point rouge qui grossit et se multiplie, incarnant la place qu'il prend dans l'esprit du personnage et dans son quotidien. L'héroïne est donc très incomplète, mais cette incomplétude est compensée par un monologue. Cette parole intérieure ou pensée parlée permet d'accéder à ses préoccupations les plus intimes.

Ce jeu texte/image change abruptement au moment de l'aveu aux parents. L'image montre alors les adultes de dos, le texte prend un rôle descriptif. (« Les yeux ronds comme des billes, papa et maman m'ont dit : « Qu'y a-t-il ? » »²⁹⁴) Mais, une fois le mensonge « éclaté », au moment d'exprimer le soulagement du personnage, le narrateur textuel reste muet, laissant au narrateur iconique le soin de représenter l'héroïne souriante, le regard fixant le lecteur droit dans les yeux : elle est enfin soulagée du poids du point rouge.

La relation de complémentarité texte-image est donc bien mise au service de l'intimité, de la vie intérieure du personnage. D'ailleurs, les paroles au discours direct, qui auraient pu

²⁸⁷ *Le Mensonge*, *op.cit.* : p.4.

²⁸⁸ *Ibid.* p.22.

²⁸⁹ *Ibid.* p.23.

²⁹⁰ *Ibid.* p.26.

²⁹¹ *Ibid.* p.16.

²⁹² D. Maingueneau, *Éléments linguistiques pour le texte littéraire*, 1986, cité par F. Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, PUR 2009 : p.119.

²⁹³ F. Gaiotti, *idem.*

²⁹⁴ *Le mensonge*, *op.cit.* : p.30.

sortir le personnage de son désarroi, sont rares. La première est une supplique adressée au mensonge (« Va-t'en »²⁹⁵) qui obéit mais seulement le temps d'une page. La seconde est une question des parents « Qu'y a-t-il ? »²⁹⁶. Ces mots, cette première communication réelle avec l'extérieur, permettront à l'héroïne d'avouer enfin son méfait et d'aboutir à la résolution du problème.

Tout au long de son monologue intérieur, l'héroïne exprime cependant des questions qu'elle adresse à un interlocuteur absent. Sa première parole (« Quand est-ce arrivé ? ») semble reprendre la question d'un interlocuteur « hors-cadre », absent du texte et de l'image. Cette première interrogation entraîne une analepse, qui permet de revenir au début de l'histoire. Puis viennent deux questions construites sur une forme usitée à l'oral (« Est-ce que ») et dont le sujet est un terme générique « les gens ». Ces deux questions expriment des réflexions qui préoccupent l'héroïne. Ce sont des questions qu'un enfant adresse à ses parents, mais elles restent sans réponse. Enfin, on atteint le cœur de la pensée de l'héroïne, la raison d'être de l'album par la question « Mais comment dire la vérité maintenant ? » La double-page reprend la couverture, l'héroïne se tient au centre d'une spirale de points rouges, comme hypnotisée par le mensonge. Sa robe elle-même est couverte de points rouges. Si les paroles au discours direct sont rares, ces questions jettent un pont entre le monde intérieur de l'héroïne et le monde extérieur. Elles prouvent que l'héroïne appelle de ses vœux une intervention extérieure.

Pour résumer, l'héroïne est obsédée par ce mensonge qui la mure dans une solitude coupable. Les questions qu'elle pose tentent d'ouvrir une brèche lui permettant de s'extirper de son dilemme, mais c'est finalement la parole au discours direct des parents qui la sauve. Par ailleurs, ce monologue intérieur pourrait être mot pour mot celui d'un garçon.

L'héroïne de *Tandem* est présentée de façon mimétique à travers le discours autodiégétique. Seules la voix du personnage et les images assurent le guidage du lecteur. Les moments d'attente, la plongée dans ses pensées et ses souvenirs révèlent de nombreuses émotions : colère dans l'attente (« J'ai envie de le voir, et puis la seconde d'après : plus du tout. »²⁹⁷), doutes et inquiétudes (« Et s'il ne venait jamais, s'il s'est perdu, s'il est mort... Si on était fait pour se connaître une semaine et c'est tout... Si c'était un cadeau que je dois rendre, en fait... »²⁹⁸), tristesse (« Je m'ennuie à mourir. (...) Je me remplis de larmes. »²⁹⁹),

²⁹⁵ *Ibid.* p.12.

²⁹⁶ *Ibid.* p.30.

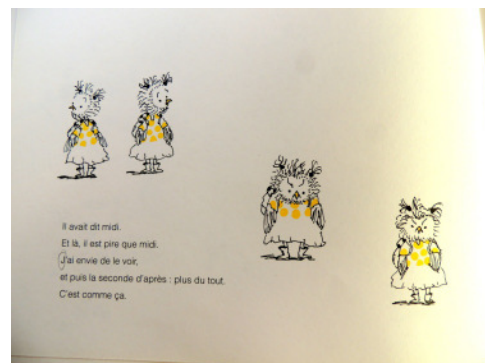
²⁹⁷ *Ibid.* p.7.

²⁹⁸ *Ibid.* p.24.

²⁹⁹ *Ibid.* p.26.

soulagement et joie (« J'ai cet ami pour la vie. (...) Je ne m'ennuierai plus jamais. »³⁰⁰). Ces émotions sont souvent métaphorisées plutôt que nommées (par exemple « je me remplis de larmes »³⁰¹ plutôt que « je suis triste »). Grâce à ce monologue, le lecteur se trouve donc réellement dans l'esprit de la narratrice.

Ces états émotionnels sont aussi soulignés par l'illustration : sur trois pages (p.7, 25, 26), la chouette est représentée plusieurs fois sur une même page, en gros plan, seule sur fond blanc, de sorte que d'infimes changements (expression faciale, position corporelle, couettes) peuvent souligner ou nuancer le texte et ses émotions. Ainsi, page 7 (voir ci-contre), elle est d'abord



représentée cherchant son ami du regard : elle regarde à gauche, son expression faciale est encore positive, dans l'expectative ; sur la seconde image, elle regarde à droite, ses sourcils se baissent, ce qui rend son expression faciale plus négative, plus triste. La troisième image la représente regardant le sol, les sourcils froncés, elle semble encore plus triste. La dernière la représente regardant le lecteur, son expression faciale reste la même, mais ses couettes sont abaissées, de sorte qu'elle semble maintenant en colère.

Des reprises entre le début et la fin de l'album permettent de montrer comment la narratrice a changé d'avis, se contredisant presque : p.7, elle explique que son copain est en retard (« Il avait dit midi. Et là, il est pire que midi. »), l'utilisation du superlatif « pire » marque négativement ce manque de savoir-vivre ; mais page 26, quand il arrive enfin, elle dit : « Et puis, le voilà. Il avait dit « rendez-vous à midi, j'aurais un gâteau » et il n'a pas menti. » Or, il apporte certes un gâteau, mais il est en retard, le marquage négatif a néanmoins disparu. De même, quelques pages avant l'arrivée de son copain, elle s'exclame : « je m'ennuie à mourir. »³⁰², mais après son arrivée, elle déclare à présent : « Je ne m'ennuierai plus jamais. »³⁰³ L'attente et les marquages négatifs (colère, inquiétude) disparaissent donc aussitôt le copain arrivé, minimisant *a posteriori* le système axiologique, les émotions et sentiments ressentis par la narratrice.

L'état émotionnel de la chouette en tant que narratrice, mais aussi en tant qu'unique personnage féminin, est au cœur de l'album et en constitue la majeure partie (21 pages, de p.7 à 26). Cependant, dès l'arrivée de son copain, cet état émotionnel semble être modifié,

³⁰⁰ *Ibid.* p.29.

³⁰¹ *Ibid.* p.26.

³⁰² *Ibid.* p.26.

³⁰³ *Ibid.* p.29.

profondément changé par la joie de le voir et le bonheur de passer du temps avec lui. Il est alors impossible de ne pas penser au cliché des « lunettes roses » de l'amour qui occultent ou du moins font oublier les défauts de l'autre.

Sylvie Cromer et son équipe ont déjà fait remarquer en 2009 que, dans les œuvres de la liste de référence de 2002, les personnages féminins sont en majorité celles qui expérimentent l'amour³⁰⁴, comme c'est aussi le cas ici. Au contraire, la cigogne, l'unique personnage masculin dans cet album, ne s'exprime presque jamais (« Il ne dit rien, pas besoin. »³⁰⁵), sa seule parole au discours indirect puis direct indique les modalités du rendez-vous (« Il avait dit midi »³⁰⁶, « il avait dit : « rendez-vous à midi, j'aurais un gâteau » »³⁰⁷), de ce fait on ne devine ses sentiments qu'à travers les pensées de sa copine et les images.

A priori, à la lecture de cet album, l'égalité entre les deux protagonistes semble exemplaire : jeu sur des chiasmes (« je l'ai ramené chez lui, il m'a ramenée chez moi »³⁰⁸, « Je l'aide en géométrie, il m'aide en géographie. »³⁰⁹, *géographie/géométrie*), même nombre de pronoms personnels « je » et « il » (17) et pronom personnel « on » remplaçant la première personne du pluriel (11).

Mais la perspective interne de l'album, autant d'un point vue textuel qu'iconique, empêche toute apparition indépendante du personnage masculin, par exemple la seule illustration le montrant sans sa camarade (p.13-14) est une vue plongeante du haut du bâtiment, on le voit traverser la cour de l'école au pas de course sous une pluie battante. Cette scène semble être vue par les yeux de la chouette, regardant par une fenêtre. Dans le texte, en l'absence totale de discours direct, l'état émotionnel du personnage secondaire ne peut donc pas être abordé.

Pourtant, si l'album se concentre sur l'état émotionnel de l'héroïne, celle-ci est dans la passivité totale vis-à-vis du personnage secondaire. Il est l'élément déclencheur de l'histoire, autant par son arrivée dans la vie de la narratrice que par son retard dans le récit, et l'élément de résolution par son arrivée. Elle, au contraire, est celle qui était déjà là (et qui semblait s'ennuyer : « J'avais déjà mangé toute une gomme. En entier. »³¹⁰) alors que lui arrive tout

³⁰⁴ « Le sexisme au programme ? » *op.cit.*

³⁰⁵ *Tandem, op.cit.* : p.27.

³⁰⁶ *Ibid.* p.7.

³⁰⁷ *Ibid.* p.26.

³⁰⁸ *Ibid.* p.19.

³⁰⁹ *Ibid.* p.21.

³¹⁰ *Ibid.* p.13.

juste, en retard et « sent[ant] comme s'il avait apporté des souvenirs de voyage »³¹¹, elle est celle qui attend, elle est celle qui s'inquiète et qui doute.

L'illustration a également une légère tendance à le montrer, lui, actif et elle passive. Sur cinq saynètes les représentant (p.11-12), trois images la représentent active, alors qu'il est actif sur quatre d'entre elles. Sur l'une d'elle particulièrement, il joue le magicien devant une ronde de peluches tandis que la fille se contente de tenir la lumière. Quand il arrive à l'école (page 15), on la voit assise tandis qu'il s'installe. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, c'est également le cas sur la fin (page 29), où il conduit le vélo alors même qu'il s'agit de celui de la fille, tandis que celle-ci est passivement assise sur le porte-bagage.

Pour conclure, l'album *Tandem* est à première vue un album très égalitaire racontant cependant une relation garçon-fille assez clichée, tendant comme d'habitude vers l'amour. Cette égalité est cependant atténuée *a posteriori* par l'impression, en fin de lecture, que les sentiments et émotions moins positifs, comme l'inquiétude, le doute ou l'impatience de la narratrice passent au second plan à l'arrivée du garçon laissant place aux sentiments positifs comme la joie, l'admiration et l'amour, une réaction bien connue chez les amoureux dans la littérature de tout genre. Le lecteur peut avoir finalement l'impression que ces sentiments sont exagérés, or l'inquiétude, le doute, l'exagération, la béatitude face à l'autre sont des caractéristiques considérées comme typiquement féminines. Avoir accès aux états d'âme de notre héroïne est en soi louable, mais cette même héroïne est dans une position passive vis-à-vis du garçon, tout comme Khelifa est impuissante face à Lucien dans *Vive la France !*, un cliché sexiste habituel qu'ont également remarqué Sylvie Cromer et son équipe. (Les personnages féminins semblent en effet *subir* plus qu'ils ne *mènent* l'action.³¹²) L'amitié sans ambiguïté entre les deux sexes est-elle seulement possible en littérature jeunesse ? Cet album tombe dans amalgame qu'une amitié entre les deux sexes est ou devient nécessairement une relation amoureuse.

Les paroles des héroïnes dans *Le mensonge* et *Tandem*, sous la forme d'un monologue, disent leur solitude, l'une dans la culpabilité d'un mensonge, l'autre dans la crainte que l'être aimé l'aime moins et ne vienne pas. Elles ont cependant un double effet, elles permettent de faire le lien entre l'enfant et l'interlocuteur désiré mais absent, les parents dans *Le mensonge* et le copain dans *Tandem*. Dans leurs monologues, les héroïnes ne disent pas l'absence au monde, elles tissent des liens servant de pont entre elles et les autres.

³¹¹ *Ibid.* p.15.

³¹² « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés », *op.cit.*

III.2.3. Comment « je » se voit et voit son corps ou le « *Penisneid* » de Freud : Coco dans *Je porte la culotte, le jour du slip*

Une des premières scènes dans les deux nouvelles est la découverte par le protagoniste de son nouveau sexe, les deux narrations étant internes, il s'agira donc d'analyser la façon dont le héros·l'héroïne parle de son nouveau corps et problématise le changement de son appareil génital.

Dans *Je porte la culotte*, le narrateur, devenu une fille durant la nuit, découvre ce changement dès la neuvième ligne de la première page ; dans *Le jour du slip*, la narratrice, devenue un garçon durant la nuit, découvre ce changement un peu plus loin (p.8-10), au moment de s'habiller. (cf. annexe 1)

Notons tout d'abord deux choses : la scène de découverte de la « zézette » et sa description par le narrateur dans *Je porte la culotte* sont nettement plus courtes (9 lignes) que celles de la narratrice dans *Le jour du slip* (39). Cette différence donne l'impression, de façon clichée, qu'il y a moins à dire sur l'appareil génital féminin que sur l'appareil génital masculin. Ainsi, n'oublions pas la polémique qui a éclaté en mars 2017 autour du livre du médecin et présentateur de télévision Michel Cymès, *Quand ça va, quand ça va pas. Leur corps expliqué aux enfants (et aux parents !)*³¹³. Un collectif de parents avait en effet lancé une pétition pour dénoncer le sexisme de l'ouvrage. Il critiquait ainsi la différence de longueur entre la description du « zizi » (12 lignes) et celle de la « zézette » (4) et l'absence totale dans le schéma en illustration comme dans le texte de l'utérus et du clitoris. « On ne parle pas d'utérus et de clitoris à une petite fille. » avait alors argumenté l'éditrice.³¹⁴

De plus, il y a une contradiction flagrante entre les deux descriptions : Le narrateur dans *Je porte la culotte* se « fait pipi dessus » parce qu'il cherche à uriner debout alors qu'il n'a plus de pénis. Or, dans *Le jour du slip*, la narratrice fait remarquer, justement, qu'il faut « tenir le zizi » pour uriner. Il y a donc un problème de vraisemblance dans la description de *Je porte la culotte*, le garçon devenu une fille aurait dû chercher à tenir son pénis, il aurait alors réalisé son absence. Evidemment, l'effet aurait été moins dramatique.

Le langage utilisé par le protagoniste pour décrire la vulve ou le pénis est également singulier. Dans *Je porte la culotte*, le narrateur compare la vulve à « rien », un « non-zizi ». Dans son pendant, la narratrice ne parle jamais de « rien » ou de « non-zézette » pour décrire

³¹³ Michel Cymès, *Quand ça va, quand ça va pas. Leur corps expliqué aux enfants (et aux parents !)*, Clochettes 2017.

³¹⁴ Victoria Gairin, « Zizi-zézette : accusé de sexisme, le livre de Michel Cymès fait polémique », Le Point 31.03.2017 : http://www.lepoint.fr/societe/zizi-zezette-accuse-de-sexisme-le-livre-de-michel-cymes-fait-polemique-31-03-2017-2116217_23.php [20.12.2017]

le pénis. Elle ne décrit d'ailleurs pas du tout le pénis, elle se contente de le nommer (« un zizi »), alors que le narrateur, parlant de la vulve, la décrit comme une « fente ». Pour le pénis, nommer la chose doit donc suffire au lecteur pour visualiser la scène, alors que, pour la vulve, la description est nécessaire. Qui plus est, cette description (« rien, un non-zizi, une fente ») est la négation du zizi et marque le sexe féminin très négativement.

D'ailleurs, en français, il n'existe pas de mot communément utilisé pour parler de la vulve aux petites filles. Le choix du mot « zézette » est donc un choix linguistique en soi. Dans le livre de Cymès, on indique que la vulve peut aussi être appelée « cocotte » ou « minou »³¹⁵. D'autres mots existent : nénéte, fufoune ou simplement vulve. Le choix du mot « zézette », formé du radical « zizi » et du suffixe « -ette » (diminutif hypochoristique) et utilisé à l'origine pour désigner le pénis, est donc dans la même lignée que la description faite par le narrateur, la vulve est décrite uniquement en comparaison avec le pénis.

Enfin, la description que la narratrice de *Le jour du slip* fait de son appareil génital d'origine est également à prendre en compte, une « toute petite bosse de peau douce ». Elle ne nomme même pas cette « bosse », mot d'ailleurs plus que réducteur : L'appareil génital féminin est certes caché, mais ici même la « fente » évoquée par le narrateur dans *Je porte la culotte* n'est pas décrite. Les adjectifs « petite » et « douce » viennent ajouter une connotation mignonne, gentille, qui s'oppose franchement au pénis, comparé dans la description de la narratrice à un « tuyau d'arrosage » qui pourrait « mordre ». Néanmoins, le narrateur et la narratrice s'accordent sur un point : cette découverte est un « cauchemar » dont il faudrait trouver le « moyen de [se] réveiller ».

En bref, la description de l'appareil génital féminin et masculin n'est pas traitée de la même façon. La « zézette » n'est « rien », sa description est réductrice dans la narration de l'héroïne et négative dans la narration du héros. Cette nouvelle enveloppe charnelle, première manifestation physique du changement de sexe, qui aurait pu être l'occasion d'une réelle affirmation de la narratrice, est au contraire interprétée par le prisme de la conviction Freudienne du *Penisneid* (« envie de penis ») : la fille et la femme aspireraient en effet à la possession d'un organe génital masculin ; D'après Freud, ce refus de la féminité serait même biologique.³¹⁶

³¹⁵ Michel Cymès, *Quand ça va, quand ça va pas. Leur corps expliqué aux enfants (et aux parents !)*, Clochettes 2017 : p.40

³¹⁶ J-L Donnet, « Freud et le refus de la féminité : entre « roc du biologique » et contre-transfert », *Revue française de psychanalyse* n°74, 2010 : p. 1495-1503, <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2010-5-page-1495.htm> [consulté le 31.05.2018]

L'analyse des monologues internes des filles de notre corpus a montré qu'elles ne sont que minoritairement des héroïnes et des narratrices, or *Le mensonge*, *Tandem* et *Le jour du slip* ont comme point commun essentiel de thématiser la vie intérieure de l'héroïne, ce qui n'est pas le cas des œuvres avec des narrateurs masculins (excepté *Je porte la culotte*). Sous la forme d'un monologue, qui appelle la présence et la réponse d'un interlocuteur absent, ou sous la forme de deux monologues qui se font écho, ces narrations présentent des héroïnes solitaires soumises à leur destin, incapable de régler leur problème par elle-même. Si elles s'emparent de la narration, elles sont donc incapables de s'affirmer comme sujet actif du récit. De plus, il est intéressant de constater que les trois œuvres appartiennent au corpus francophone, il n'y a pas d'héroïne dans le corpus germanophone.

III.3. La parole des personnages féminins comme « prise de pouvoir »³¹⁷ (*Heu-reux ! ; La grande aventure du petit Tout ; Peau noire, peau blanche ; Je porte la culotte, le jour du slip ; Fett Kohle ; Ein Krokodil taucht ab*)

D'après Jean Perrot, la prise de parole peut être prise de pouvoir qui se traduit alors par des changements énonciatifs et narratifs dans le discours. Il s'agit alors d'analyser comment les personnages féminins se définissent et se construisent en tant que personnages dans et à travers leurs paroles. Ces changements énonciatifs et narratifs peuvent être grossièrement résumés par le système de catégorisation de Franziska Moser : ainsi il importe d'être attentif aux marqueurs du locuteur et du destinataire dans l'énoncé (réseau coréférentiel), aux modes verbaux (indicatif, impératif, subjonctif, conditionnel), aux indices spatio-temporels, aux marqueurs sémantiques (termes affectifs, évaluatifs, modalisateurs) et au schéma narratif (ici le schéma actanciel de Greimas que nous avons décrit en 2^e partie). Grâce à ces critères, nous pouvons procéder à l'analyse de certains personnages féminins qui nous ont semblé, d'une manière ou d'une autre, tenter une « prise de pouvoir », réussite ou non. Ces personnages féminins réussissent-elles à prendre le pouvoir dans la narration ou l'action du récit ?

III.3.1. Les injonctions comme mode de communication : *Coolman und ich ; Je porte la culotte, le jour du slip ; Fett Kohle*

Si les mères de notre corpus sont majoritairement des personnages-types qui n'ont aucun rôle dans le schéma actanciel, leurs paroles, surtout vis-à-vis de leurs enfants, peuvent apporter un éclairage nouveau au pouvoir qu'elles s'octroient.

Dès la première image, la mère de Kai dans *Coolman und ich* a une expression faciale qui traduit son stress alors que le père de Kai sourit, semblant s'amuser du retard. Par la suite, la

³¹⁷ F. Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Presses universitaires de Rennes 2009 : p.19.

mère de Kai est systématiquement représentée en train de faire la grimace (p.5, p.6, p.9, p.33, p.34-35). Deux de ses trois prises de paroles, toutes au discours direct, sont aussi liées à la colère : « Maman rouspète : « Nous allons arriver en retard ! »³¹⁸, « « Enlève ça de ta tête! » siffle ma mère. »³¹⁹ La combinaison entre l'impératif (enlève) et le verbe de parole (siffle) accentue la violence du propos. Enfin, dans sa troisième prise de parole, elle demande à Kai comment s'est passée sa journée (« Und wie war es? » fragt meine Mutter. »³²⁰) – Mais même là, elle a une expression faciale semblant montrer la fatigue (cf II.2.1.).

La mère de Kai semble donc perpétuellement occupée à corriger, reprendre, surveiller l'enfant, ce qui est confirmé par l'usage du mot « retard » et l'utilisation de l'impératif dans les paroles mêmes du personnage. A l'inverse, le père de Kai ne parle jamais, ne semble pas prendre part à l'éducation des enfants, il disparaît même de l'illustration sur le trajet du retour pour laisser place au texte (p.34-35). Non seulement elle est stressée, comme nous l'avons vu dans l'analyse de la construction personnage (II.2.1.), elle est aussi stressante. Cependant, l'épuisement qu'elle affiche montre que son comportement autoritaire ne fonctionne pas et qu'elle n'a finalement que peu de contrôle sur ses enfants et son quotidien.

Tout au long de *Fett Kohle*, le héros se rappelle régulièrement les recommandations de sa mère, par exemple : « Je n'ai pas le droit de dire *clochard*, dit toujours Maman. Ce n'est pas correct et c'est irrespectueux, parce que ces gens ne vont pas bien. »³²¹, « Je [...] pensais à Maman, qui m'a interdit d'aller le soir dans le quartier de *Hasenheide* parce que c'est très sinistre là-bas. »³²², « En plus Maman m'a interdit de traverser la grande route. »³²³

Au début de l'œuvre, cette mère s'adresse d'ailleurs souvent à son fils à l'impératif (« Fais attention, Niklas ! »³²⁴, « Et bien, dépêche-toi »³²⁵, « Et lave-toi enfin les pattes ! »³²⁶), L'utilisation du mot « pattes » pour parler de ses mains accroît le sens péjoratif de la phrase. Cette mère vérifie aussi les faits et gestes de son fils (« Tu t'es déjà brossé les dents ? »³²⁷), ou le menace (« ... pour que tu n'es pas encore des problèmes ! »³²⁸). Parallèlement, aucune de ses phrases, au discours direct ou indirect, ne laisse penser qu'elle pourrait avoir des mots ou

³¹⁸ « *Mama schimpft : « Wir kommen zu spät ! » Coolman und ich, op.cit. : p.6.*

³¹⁹ « « *Nimm das Ding vom Kopf!* », *zischt meine Mutter. » Ibid. : p.9.*

³²⁰ « *Alors, comment c'était?* » demande ma mère. *Ibid. : p.33.*

³²¹ « *Penner darf ich nicht sagen, meint Mama immer. Das ist nicht korrekt und respektlos, weil es den Leuten nicht gut geht. » Fett Kohle, op.cit. : p.5.*

³²² « *Ich [...] dachte an Mama, die mir verboten hat, abends in die Hasenheide zu gehen, weil es dort sehr unheimlich ist. » Ibid. p.26.*

³²³ « *Außerdem hat Mama mir verboten, über die große Straße zu laufen. » Ibid. p.47.*

³²⁴ « *Pass doch auf, Niklas!* » *Ibid. p.9.*

³²⁵ « *Ja, dann mach aber mal hinne » Ibid. p.13.*

³²⁶ « *Und wasch dir endlich die Pfoten. » Idem.*

³²⁷ « *Hast du schon Zähne geputzt?* » *Ibid. p.12.*

³²⁸ « *... damit es nicht wieder Ärger gibt!* » *Ibid. p.13.*

même des gestes tendres pour son fils, ses paroles adressées à son fils sont exempts de terme affectif et pauvres en terme modalisateur.

Niklas, en tant que narrateur interne, présente donc sa mère comme une mère tyrannique et paradoxalement peu concernée. Ses interdits et ses recommandations l'assaillent même en son absence. Il pense, à tort, que sa mère ferait une « crise cardiaque » et appellerait aussitôt la police s'il lui racontait son problème³²⁹.

Dans les deux nouvelles *Je porte la culotte, le jour du slip*, la mère est un seul et même personnage qui peut être analysé comme tel. Se pose alors la question d'une éventuellement bivocalité entre le discours du narrateur de *Je porte la culotte* et la narratrice de *Le jour du slip*.

Dans *Le jour du slip*, les paroles de la mère sont toutes sérieuses et sévères, elle utilise l'interjection « ça suffit ! »³³⁰, l'impératif « tu descends »³³¹, le verbe impersonnel à valeur d'obligation « il faut », toutes ses paroles tournent autour du retard (réel ou supposé, on ne le sait pas) de Coco. La narratrice qualifie même son « bonne journée » de grognement (« elle grogne un « bonne journée » »³³²). Ce comportement froid et inattendu ne manque pas de pousser la narratrice au bord des larmes par deux fois.

En effet, le comportement de la mère est très différent de celui qu'elle a envers Coco-fille, preuve en est des phrases de Coco-fille dans *Le jour du slip* comme « En principe, elle ajoute un truc genre « ma puce », « ma chérie », « ma cocotte ». »³³³ ou « Non seulement elle n'a rien expliqué, mais je n'ai pas eu de bisou ! »³³⁴ L'utilisation de l'adverbe « en principe » ou de la construction « Non seulement..., mais... » pointent la déception de la narratrice face au comportement de sa mère. Le savoir-vivre de la mère est donc marqué négativement par le système axiologique de Coco.

C'est bien ce comportement positif qu'on retrouve dans *Je porte la culotte*. Les paroles de la mère de Coco sont ici nettement plus bienveillantes et pleines d'affection, comme le prouvent l'utilisation de diminutifs ou de surnoms (« ma chérie »³³⁵, « Corinne, ma Coco chérie »³³⁶), la surprise exprimée par la question « Mais tu es déjà habillée ? »³³⁷ ou encore le

³²⁹ « Mama konnte ich das nicht erzählen, die hätte einen Anfall gekriegt und wäre gleich zur Polizei gerannt. » *Ibid.* p.31.

³³⁰ *Le jour du slip, op.cit.* : p.10.

³³¹ *Idem.*

³³² *Ibid.* p.12.

³³³ *Idem.*

³³⁴ *Ibid.* p.11.

³³⁵ *Je porte la culotte, op.cit.* : p.10.

³³⁶ *Idem.*

³³⁷ *Idem.*

seul impératif utilisée, visant à recevoir un bisou de sa fille (« Mais d'abord, viens m'embrasser. »³³⁸).

Au-delà de la différence de comportement de la mère selon s'il s'agit d'un garçon ou d'une fille, il y a aussi un présupposé plus implicite : celui que Coco-garçon serait toujours en retard justifiant qu'on le gronde avant même qu'il ne le soit (« Tu vas finir par être en retard. »³³⁹) alors que Coco-fille est félicitée pour son avance.

De plus, la redondance des personnages d'un récit à l'autre permet de comparer le discours des deux narrateurs sur ce personnage et leur relation. Si Coco appelle sa mère « Maman »³⁴⁰ dans *Le jour du slip*, il l'appelle « ma mère »³⁴¹ dans *Je porte la culotte*, ce qui connote clairement une relation plus distante et moins aimable, surtout de la part d'un enfant de huit ans. La Coco dans *Le jour du slip* pense que sa maman détient « sûrement une explication » à son changement de sexe, elle lui accorde donc par avance un savoir important et un rôle d'adjuvant capable de l'aider en toute circonstance alors que le Coco de *Je porte la culotte* s'attend à ce que sa mère s'évanouisse en le voyant (« prêt à affronter l'évanouissement de ma mère »³⁴²). La mère est donc marquée positivement par Coco-fille, mais la déçoit, alors qu'elle est marquée négativement par Coco-garçon et le surprend au contraire par son affection inhabituelle à laquelle il « résiste » déjà depuis longtemps.

Le comportement de la mère vis-à-vis de sa progéniture est particulièrement différente selon qu'il s'agit d'un garçon ou d'une fille : très câline et affectueuse envers sa fille, sévère et moins démonstrative avec son fils. Le discours des narrateurs reflètent et confirment cette disparité qui relève d'un stéréotype de genre tenace. De cette mère, la fille attend une aide qui ne vient pas.

Si ces trois mères cherchent désespérément à garder le contrôle sur leurs enfants et leurs vies quotidiennes, de fait, elles n'y parviennent pas ou peu. Au fond, l'autorité n'amène pas toujours à détenir le pouvoir car ce dernier nécessite la reconnaissance de sa légitimité. En l'absence de légitimité, les tentatives de contrôle de ces mères n'ajoutent finalement qu'un nouveau stéréotype au cliché de la mère et confirme le marquage négatif de ses enfants. Cependant, nous verrons par la suite que la mère de Niklas dans *Fett Kohle* parvient finalement à s'affirmer. (III.3.3.)

³³⁸ *Idem.*

³³⁹ *Le jour du slip, op.cit.* : p.11.

³⁴⁰ *Ibid.* : p.5.

³⁴¹ *Je porte la culotte, op.cit.* : p.10.

³⁴² *Ibid.* p.10.

III.3.2. Une importance de façade : Ginette dans *Heu-reux !*

Les personnages féminins de l'album *Heu-reux !* parlent très peu. Si la vache Blanche, l'une des rares figures féminines à porter un nom, n'émet aucune parole au cours de sa courte présence ; une autre candidate, sans nom celle-ci, parle bel et bien : « Je veux être choisie ! Je veux être choisie ! Je veux être choisie ! Je veux être choisie ! »³⁴³ Cependant, cette phrase répétée quatre fois est écrite en tout petit et coincée entre son émettrice et la candidate suivante. Elle n'a d'ailleurs aucun interlocuteur identifiable et semble plus s'apparenter à un mantra murmuré ou chantonné pour convaincre le destin. Curieusement, ce personnage est représenté plus petit, deux dents en avant, et nettement moins apprêté que les autres candidates. Ses chances semblent donc assez minces d'être élu par Jean-Georges, ce qui rend son mantra un peu ridicule.

Les paroles étant éclatées et parfois relativement éloignées de l'émetteur, il n'est pas toujours aisé de les relier avec certitude. Page 18, une parole pourrait être reliée à une truie. En effet, on vient de convoquer toutes les truies du royaume. Le narrateur commente : « Pensez donc ! Jusqu'alors les princesses ont toujours été des vaches. Devenir une princesse ! Jamais elles n'auraient pensé cela possible, et aujourd'hui... peut-être... »³⁴⁴ Eloignée de ce paragraphe, au-dessus bien qu'assez loin de la truie, se trouve cette question : « Qui sait ? »³⁴⁵ écrite de la même couleur et de la même taille que le texte du narrateur, mais en gras. Cette différenciation graphique nous fait dire qu'il s'agit d'une parole de la truie et non la suite de celle du narrateur. La truie est représentée de face et semble d'ailleurs regarder le lecteur, son expression faciale ressemble à un large sourire, cette petite question pourrait donc exprimer un espoir.

Enfin, il nous reste à parler des paroles de Ginette. Au nombre de quatre et toutes adressées à Jean-Georges, elles sont encourageantes (« Explique-lui. »³⁴⁶ « Allez ! Dis-lui ! »³⁴⁷) ou jubilatoires (« Bingo ! »³⁴⁸ « YiPiii !!! »³⁴⁹). Elles sont aussi la preuve que Ginette est dans la confiance, qu'elle détient la clé, qu'elle connaît la vérité quant à l'homosexualité de Jean-Georges, au contraire de son père, Grobull. Le peu de paroles laisse alors non seulement les personnages mais aussi (surtout) le lecteur dans l'ignorance de cette clé, lui permettant juste de deviner qu'il y a une autre vérité à chercher.

³⁴³ *Heu-reux !*, *op.cit.* : p.7.

³⁴⁴ *Ibid.* p.18.

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ *Ibid.* p.11.

³⁴⁷ *Ibid.* p.14.

³⁴⁸ *Ibid.* p.32.

³⁴⁹ *Ibid.* p.34.

A aucun moment, Ginette ne dit « je », ne fait avancer le récit ou n'exprime une phrase complexe. Réduite à un rôle de complice-confidente (renforcé par un clin d'œil qu'elle échange avec Jean-Georges à la page 26 et le savoir qu'elle retient) ou à celui d'une commentatrice, elle sert surtout de contrepoint à Hubert le Béliet et au réel penchant de Jean-Georges.

De façon peut-être tout à fait symptomatique de cette absence des personnages féminins, il y a bien une page où des personnages féminins parlent ensemble, en l'absence d'un personnage masculin, une scène au seuil (« à l'extérieur ») de l'album, la 4^e de couverture. On y voit une vache, Ginette et une truie, confortablement installées dans l'herbe, trinquer ensemble. La vache interpelle ses camarades « Hé, les filles ! On va s'chercher un mari ? » Ginette lui répond « On choisit seulement s'ils nous plaisent vraiment ! » Et la truie surenchérit : « Ouais, c'est vrai, ça ! On n'est pas du bétail ! »

Ce petit dialogue permet de s'imaginer un récit inversé où une princesse choisirait un prétendant de la même façon que Jean-Georges. Il implique aussi qu'elles sont à présent détachées de Jean-Georges, libres de « se chercher un mari », devenant le sujet du verbe au lieu d'être de passives prétendantes soumises à ses choix.

La remarque de la truie avec l'utilisation métaphorique du mot « bétail » est bien sûr pleine d'humour puisque de fait, une vache, une truie et une poule sont ce qu'on appelle communément du bétail. L'ironie de cette quatrième de couverture (et particulièrement de cette remarque) vis-à-vis du récit est manifeste, surtout qu'elle ne remplit pas son rôle traditionnel de 4^e couverture et n'est tout à fait compréhensible qu'après la lecture de l'album.

Pourquoi donc ces personnages féminins sont-ils « exilés » à la lisière de l'album quand ils prennent finalement la parole et prennent leur destin en main ?

La thématique de l'homosexualité est évidemment à prendre en compte dans l'analyse de cet album. Bien que les personnages féminins soient peu représentés (en nombre, sur les illustrations, dans les paroles et dans le texte), cette quatrième de couverture nous permet de revenir à l'hypothèse que l'homosexualité du héros pourrait effectivement être un filtre de lecture possible, expliquant, du moins en partie, les stéréotypes de genre plus que manifestes.

III.3.3. Savoir s'imposer : Elektra dans *Ein Krokodil taucht ab* et la mère de Niklas dans *Fett Kohle*

Peu de personnages parviennent à s'imposer dans le récit, mais il y en a. Nous chercherons à analyser ici, grâce au dialogisme de Bakhtine, les dissonances entre parole du narrateur, parole du personnage féminin et actions. Nos personnages féminins sauront-ils occuper l'espace libre laissé par ces dissonances pour s'affirmer en tant qu'individu ?

Dans *Ein Krokodil taucht ab*, trois voix résonnent dans le récit, celle du héros et narrateur interne Paul, celle de Elektra en discours direct et enfin celle de l'autrice. *Nomen est omen* : Le prénom Elektra vient de l'héroïne de la mythologie grecque Elektre qui sauva son frère Orestre et prédit le rôle qu'Elektra aura dans l'intrigue.

Paul décrit Elektra comme « aussi grande que lui et probablement également âgée de 10 ans »³⁵⁰ avec de « longues boucles rousses »³⁵¹. Les cheveux roux connotent, comme pour Laura dans *Max und die wilde 7*, le mal, le feu infernal et le pêché, mais aucune sensualité ou amourette ici. Dans le mode mimétique, la narration en interne use du champ lexical de la maladie (« bacille »³⁵²), d'adjectifs péjoratifs (« terrible Elektra »³⁵³, « attentat odieux »³⁵⁴) et d'injures (« bique »³⁵⁵, « chèvre »³⁵⁶, « monstre »³⁵⁷). On apprend également les goûts d'Elektra : elle aime le rose, son petit chien et la mousse de bain « Fleurs de provence »³⁵⁸, des goûts considérés comme typiquement féminins. Assimilée à sa mère, Elektra est immédiatement interprétée comme un facteur perturbateur par le narrateur. (« Ces deux biques, qui veulent soudain tout changer »³⁵⁹, « « Nous allons vider la chambre avec le terrarium pour Elektra. » Il aurait pu tout aussi bien dire : Noël est aboli. Ou : Le monde va sombrer demain. »³⁶⁰) La compétition est engagée dès le tout début, la description compare l'âge et la taille, d'ailleurs la première parole d'Elektra au discours direct est une moquerie condescendante. Parlant de leurs smartphones respectifs, elle dit : « Tu as encore l'ancien. J'ai déjà le nouveau. »³⁶¹

La narration en interne dépeint donc un portrait particulièrement négatif et cliché. Elektra est un personnage-type, rappelant le mythe de la femme rousse et immédiatement dévalorisée dans le système axiologique du narrateur interne, qui la considère comme

³⁵⁰ « etwas so groß wie ich und wahrscheinlich auch zehn Jahre alt. » *Ein Krokodil taucht ab*, op.cit.: p.14.

³⁵¹ « lange rote Locken » *Idem*.

³⁵² « Bazillus » *Ein Krokodil taucht ab* : p.14, 17, 27, 29 et 192.

³⁵³ « schrecklichen Elektra » *Ibid.* p.14 et 29.

³⁵⁴ « gemeinen Anschlag » *Ibid.* p.21.

³⁵⁵ « Zicke » *Ibid.* p.16, 19 et 72.

³⁵⁶ « Ziege » *Ibid.* p.16, 20, 64, 66, 84 et 177.

³⁵⁷ « Monster » *Ibid.* p.15, 30, 65, 191 et 192.

³⁵⁸ *Ibid.* p.177.

³⁵⁹ « Diese beiden Zicken, die plötzlich alles anders haben wollten » *Ibid.* p.19.

³⁶⁰ « Für Elektra räumen wir das Terrarienzimmer. » *Er hätte auch sagen können: Weihnachten wird abgeschafft. Oder: Morgen geht die Welt unter.* » *Ibid.* p.18.

³⁶¹ « Du hast noch das alte. Ich habe schon das neue. » *Ibid.* p.14-15.

superficielle et agaçante. Le personnage est proche du lecteur et traité de façon familière et saisissable, de manière à ce que le lecteur ne doute à aucun instant de la véracité de l'analyse.

Cependant, à la moitié du récit, Elektra réapparaît. « C'est le monstre ! (...) Elle est seulement venue pour faire de ma vie un enfer, ici aussi ! »³⁶² Sûr de lui, Paul continue à la dépeindre négativement. (« Elle ment quand elle ouvre la bouche »³⁶³, « une méchante et impitoyable destructrice »³⁶⁴), mais ce marquage négatif se restreint à présent au discours direct de Paul tandis que la narration reste neutre. C'est la première fois que les deux personnages dialoguent réellement, permettant à Paul d'exprimer ses reproches et à Elektra de se défendre : « Je n'ai rien contre les crocodiles. *Tu* as quelque chose contre *moi*. »³⁶⁵ « Tu es un crapaud répugnant et égoïste, qui ne pense qu'à lui ! »³⁶⁶ Les deux campent sur leurs positions, mais ce dialogue permet surtout au lecteur de prendre de la distance vis-à-vis du discours monologique de la première moitié. Le personnage de Jakob, chef de la bande souterraine, sert ici de porte-parole au message de l'autrice : « Chaque histoire a au moins deux vérités »³⁶⁷, dit-il à Paul.

Les deux enfants sont obligés de vivre ensemble au sein du groupe. Cette obligation et la volonté sincère d'Elektra d'aider Paul à retrouver le crocodile finissent par avoir raison des réticences de Paul. Le lecteur découvre au fur et à mesure un personnage bien loin du cliché superficiel et agaçant dépeint par la narration dans la première moitié du récit. Au contraire, Elektra devient peu à peu un individu possible, marquée positivement par le système axiologique de Paul.

La polyphonie construit deux portraits contradictoires du même personnage et place Elektra dans un rôle de faux-actant : d'abord considéré comme une opposante dans le schéma actancielle, elle se révèle être une adjuvante de poids puisque c'est même elle qui a l'idée de chercher le crocodile dans une partie des canalisations où l'eau est particulièrement chaude.

Elektra est donc une exception à bien des égards. D'abord présentée comme un personnage-type particulièrement stéréotypé et dévalorisé par la narration, elle parvient à s'affirmer comme individu, à investir un rôle d'adjuvant et à conquérir l'amitié de son nouveau quasi-frère tout en évitant l'éternel écueil de l'amourette. Ses paroles se montrent à la hauteur des reproches et des insultes colorées de celui-ci. A travers la bivocalité, le message

³⁶² « *Das ist das Monster! (...) Sie ist nur gekommen, um mir auch hier das Leben zur Hölle zu machen!* » *Ibid.* p.191.

³⁶³ « *Sie lügt, wenn sie den Mund aufmacht* » *Ibid.* p.194.

³⁶⁴ « *Eine gemeine, rücksichtslose ZerstörerIn* » *Ibid.* p.195.

³⁶⁵ « *Ich habe nichts gegen Krokodile! Du hast was gegen mich.* » *Ibid.* p.193.

³⁶⁶ « *Du bist eine ekelige, egoistische Kröte, die nur an sich denkt!* » *Ibid.* p.256.

³⁶⁷ « *Jede Geschichte hat mindestens zwei Wahrheiten* » *Ibid.* p.195.

de l'autrice est cependant assez monologique et clairement exprimé par le chef de la bande, elle valorise ainsi l'empathie.

Fett Kohle est construit sur un dialogisme semblable à celui d'Elektra dans *Ein Krokodile taucht ab*. Dans *Fett Kohle*, la narration est prise en charge en interne par Niklas, le héros. Comme nous l'avons déjà vu, il décrit sa mère comme tyrannique et peu concernée, il pense que sa mère ferait une « crise cardiaque » et appellerait aussitôt la police s'il lui racontait son problème³⁶⁸. Au début de l'œuvre, cette mère s'exprime d'ailleurs par de nombreuses injonctions qui semblent confirmer tout d'abord le tableau que nous avons dépeint précédemment. (III.3.1.)

Pourtant, un premier changement opère durant la conversation entre mère et fils pages 60 à 64. Pour la première fois, la mère de Niklas lui pose une question qui dépasse celles du quotidien : « Qu'est-ce qui s'est passé, Niklas ? »³⁶⁹, mais cette question reste encore dans le contrôle de ses faits et gestes. Elle lui rappelle « Les services à l'enfance nous ont déjà à l'oeil. »³⁷⁰

La conversation suivante entre mère et fils ne vient que 60 pages plus tard, à plus de la moitié du roman. Pour la première fois, la mère de Niklas dit « je » et se constitue en sujet de son propre discours : « je t'ai déjà dit »³⁷¹, « Je crois que tu es fou ! »³⁷² « Je viens d'arriver à la maison »³⁷³, « J'allais appeler la police à l'instant »³⁷⁴, « Je suis totalement déçue par toi »³⁷⁵. Elle formule donc ses pensées et ses sentiments et raconte comment elle a vécu l'absence de son fils, mais en filigrane, elle exprime surtout son angoisse.

Le parallèle entre le discours direct de la mère et les réactions du narrateur interne permettent de voir le décalage entre mère et fils. Niklas réalise bien que « Ca ne s'annonce pas bien du tout »³⁷⁶, qu'il a fait quelque chose de « totalement stupide »³⁷⁷, mais il considère toujours que ce n'est pas de sa faute et qu'il ne peut pas raconter la vérité à sa mère sans

³⁶⁸ « Mama konnte ich das nicht erzählen, die hätte einen Anfall gekriegt und wäre gleich zur Polizei gerannt. » *Fett Kohle*, op.cit. : p.31.

³⁶⁹ « Was war denn los, Niklas ? » *Ibid.* p.60.

³⁷⁰ « Das Jugendamt hat uns schon auf dem Kerbholz. » *Ibid.* p.61 : Elle fait ici une erreur dans l'expression idiomatique « auf dem Kieker haben », son mari la reprend immédiatement : « « Kieker » dit Kaminski. « Pardon ? » Maman lui lança un regard furieux. « On dit auf dem Kieker haben, pas auf dem Kerbholz. » » (« « „Kieker“ sagt Kaminski. „Bitte?“ Mama starrte ihn wütend an. „Das heißt auf dem Kieker haben, nicht auf dem Kerbholz.“ »)

³⁷¹ « ich habe dir schon gesagt » *Ibid.* p.121.

³⁷² « ich glaub, es hackt! » *Idem.*

³⁷³ « Ich bin eben erst nach Hause gekommen » *Idem.*

³⁷⁴ « ich wollte gerade die Polizei anrufen » *Idem.*

³⁷⁵ « ich bin total von dir enttäuscht » *Ibid.* p.122.

³⁷⁶ « Das lief jetzt gar nicht gut. » *Idem.*

³⁷⁷ « Mir war schon klar, dass das total blöd war... » *Ibid.* p.121.

mettre en péril son plan.³⁷⁸ Quand son beau-père intervient, il préfère se retrancher dans une réaction toute en enfantillage : « Ils étaient tous si méchants, même Maman. »³⁷⁹

Malgré les changements entrevus dans les deux dialogues entre mère et fils, celui-ci continue à voir dans sa mère un opposant à son plan : « Je ne devais en aucun cas laisser Maman m'arrêter. »³⁸⁰. Quand celle-ci arrive pour le sauver, « pressée »³⁸¹ et « en colère »³⁸², il qualifie son arrivée de « gênante »³⁸³. « [Il] attend que Maman commence enfin à le gronder. Mais elle ne le fait pas. »³⁸⁴ Elle ne se conforme pas aux attentes de son fils.

Cette polyphonie construit deux portraits contradictoires du même personnage, à travers la narration en interne et les paroles au discours direct de la mère, et permet un portrait nuancé du personnage. Cependant, les actes de la mère, encore plus que ses paroles, donnent à voir un personnage très différent de la perception du narrateur interne.

En effet, à l'opposé des attentes de Niklas vis-à-vis de sa mère, c'est elle qui le sauve en fouillant toute sa chambre pour savoir où il s'est rendu³⁸⁵ et en appelant la police, ce qu'elle revendique haut et fort : « Tu m'en fais voir de toutes les couleurs. D'abord les pompiers débarquent pour ces fichues poubelles, maintenant il faut même que j'appelle la police. »³⁸⁶ Plus tard, alors que le policier reproche à Niklas de mentir, elle lui témoigne pour la première fois son amour³⁸⁷ et le soutient.³⁸⁸ Notons l'utilisation du déterminant possessif dans le groupe nominal « mon garçon »³⁸⁹ pour désigner Niklas. Enfin, Niklas ouvre les yeux : « J'étais totalement scié. Je n'avais jamais vu Maman comme ça. »³⁹⁰

Le personnage de la mère de Niklas est donc construit en même temps par la narration en interne, ses paroles au discours direct et ses actes. Le narrateur interne la dépeint comme une mère autoritaire et sévère, peu préoccupée par son fils, mais par ses paroles et par ses actes, elle s'affirme en sujet, pensant et actant, et en mère fière de son fils. Elle est celle qui

³⁷⁸ « ...aber es war doch nicht meine Schuld. Und ich konnte Mama nicht die Wahrheit sagen, dann wäre unser Plan hinüber gewesen. » *Idem.*

³⁷⁹ « Alle waren so gemein, auch Mama. » *Idem.*

³⁸⁰ « Auf keinen Fall durfte ich mich von Mama aufhalten lassen. » *Ibid.* p.152.

³⁸¹ « gehetzt » *Idem.*

³⁸² « wütend » *Idem.*

³⁸³ « peinlich » *Idem.*

³⁸⁴ « [Er] wartete, dass Mama endlich anfing zu schimpfen. Macht sie aber nicht. » *Ibid.* p.155

³⁸⁵ « hab dein Zimmer durchsucht » *Ibid.* p.163.

³⁸⁶ « Mit dir macht man ganz schön was mit. Erst rückt die Feuerwehr an wegen der blöden Mülltonnen und jetzt muss ich auch noch die Polizei rufen. » *Ibid.* p.162.

³⁸⁷ « Mama gab mir ein schellen Kuss auf die Wange. „Ich bin auch so stolz auf dich, am liebsten ohne Bankräuber.“ » *Ibid.* p.166.

³⁸⁸ « Si mon garçon dit que l'argent était ici, c'est que c'est vrai. », « Wenn mein Junge sagt, dass das Geld hier war dann stimmt das auch ! » *Idem.*

³⁸⁹ « mein Junge » *Ibid.* p.166.

³⁹⁰ « Ich war total platt. So hatte ich Mama noch nie erlebt. » *Idem.*

sauve le plan de Niklas en appelant la police qui arrive juste à temps, se révélant être l'adjuvent le plus important du récit.

Grâce au dialogisme de Bakhtine, nous avons pu mettre en évidence dans *Fett Kohle* et *Ein Krokodil taucht ab* un décalage entre le discours des héros narrateurs, le discours des personnages et leurs actes. Dans les deux cas, les narrateurs avaient un discours marqué plutôt négativement qui se voit contrecarré par le discours puis les actes des personnages féminins. Ces personnages féminins s'emparent donc de la narration et se constituent en sujet actif de leur propre construction.

Peu de personnages féminins ont un nombre de répliques au discours direct assez conséquent pour pouvoir permettre une réelle analyse. Les mères dans *Coolman und ich*, *Fett Kohle* et *Je porte la culotte, le jour du slip*, par leurs injonctions permanentes, semblent tenter une prise de contrôle sur l'intrigue, mais n'exprimant jamais leur « je », elles restent des personnages-types et leurs ordres demeurent généralement sans conséquences. Les injonctions comme mode de communication et comme prise de pouvoir sont un échec. Ginette dans *Heu-reux !* est l'exemple par excellence des personnages féminins qui joue un rôle dans la narration sans en jouer dans l'intrigue. Durant tout l'album, cette poule s'exprime uniquement par des injonctions extrêmement courtes qui restent lettres mortes ou des onomatopées qui commentent l'action, il faudra attendre le seuil de l'ouvrage pour trouver une réelle prise de parole des personnages féminins. A l'inverse, la mère de Niklas dans *Fett Kohle* et le personnage d'Elektra dans *Ein Krokodil taucht ab* parviennent à renverser la narration à leur avantage en affirmant leur « je » et en prenant le pouvoir sur leur construction et l'intrigue.

III.4. Les personnages féminins comme personnage collectif : *Vive la France ! ; Heu-reux ! ; Je porte la culotte, le jour du slip*

A contre-courant des personnages d'Elektra et de la mère de Niklas, il y a aussi des personnages féminins si peu individualisés, pour des raisons différentes, qu'ils peuvent être considérés comme des personnages collectifs. Le texte, la propre parole du personnage, son réseau coréférentiel, les appellations et les interpellations qui lui sont adressées par les autres personnages et la mise en texte de son identité et de ses actions construisent le personnage comme individu. Grâce à ces critères, nous pouvons analyser certains personnages féminins secondaires qui nous paraissent particulièrement effacés.

III.4.1. Un amalgame bien pensant : *Vive la France !*

Vive la France ! est construit sur une structure narrative répétitive très simple. Chaque conversation de Lucien avec un ou plusieurs de ses camarades se termine sur le constat qu'il(s) ne correspond(ent) pas non plus à son modèle et se solde par le départ du ou des camarades jusqu'à ce que lui-même se retrouve seul. Cette solitude de Lucien est le point de départ, mais aussi le point final du récit, « Et dans cette cour, un enfant seul : Lucien. »³⁹¹, « Lucien restera seul avec le seul enfant pareil que lui : lui. »³⁹². Le narrateur externe guide également le lecteur par des questions (« Voulez-vous savoir pourquoi ? »³⁹³) et le décompte du nombre d'enfants ayant quitté la bande de Lucien. (« Voilà comment il y eut un enfant de moins dans la bande de Lucien. »³⁹⁴) Une telle structure permet évidemment de rassurer et de guider l'apprenti-lecteur dans sa lecture.

Cette structure met cependant également en parallèle des différences. D'abord, les garçons d'origine étrangère (Lão p.11-14 et Manuel p.15-16), puis les filles (Judith, Karina et Anaïs p.17-20), le garçon en surpoids (Benjamin p.21-22), les deux garçons pacifistes (Loïc et Mathieu p.23-24) et enfin le timide (Jérôme p.25-28). Tous sont d'une manière ou d'une autre différents de Lucien. Lucien, un garçon blanc, français depuis de nombreuses générations, ancien chef de la bande, sert donc de norme. C'est un personnage plat et statique, stéréotype du chef de bande et du méchant des cours d'école. Il cumule à lui seul toutes les tares que le roman cherche à dénoncer : racisme (« Pour être dans ma bande, il faut que notre père parle français ! »³⁹⁵), misogynie et machiste (« trouillards ! (...) Dégonflés ! Femmelettes ! »³⁹⁶) et grossophobe (« Bouboule »³⁹⁷).

Tous les autres personnages sont également des personnages plats, définis à partir d'un seul stéréotype : ainsi Lão est le chinois (représenté par un teint jaunâtre), Manuel le portugais (« mon grand-père parle seulement portugais »³⁹⁸), Benjamin le gros, etc.

Du point de vue du traitement des personnages féminins, notre intérêt se porte donc tout particulièrement sur la mise en parallèle des différences physiques, de caractère et d'origine avec la différence de genre. Être d'origine étrangère, de genre féminin, en surpoids, de caractère pacifiste ou timide, c'est n'être « pas pareille ». Les trois filles en question (à l'exception de Khelifa dont nous avons parlé en deuxième partie) ne sont en effet

³⁹¹ *Vive la France!*, *op.cit.* : p.8.

³⁹² *Ibid.* p.32.

³⁹³ *Ibid.* p.10.

³⁹⁴ *Ibid.* p.13.

³⁹⁵ *Ibid.* p.16.

³⁹⁶ *Ibid.* p.24.

³⁹⁷ *Ibid.* p.21.

³⁹⁸ *Ibid.* p.16.

caractérisées que par leur genre, tous les autres personnages sont des garçons dotés d'une autre caractéristique. Comme le souligne Sylvie Cromer : « La bicatégorisation de sexe est en fait une sous-catégorisation du féminin à partir d'un « masculin-neutre » (...) Aussi le masculin apparaît-il comme représentant de l'universel, englobant le masculin et le neutre, et le féminin comme une sous-catégorie. »³⁹⁹ Autrement dit par Simone de Beauvoir, « C'est là ce qui caractérise fondamentalement la femme : elle est l'Autre au cœur d'une totalité dont les deux termes sont nécessaires l'un à l'autre. »⁴⁰⁰

La structure narrative répétitive et les personnages plats et stéréotypés simplifient donc la lecture pour le jeune lecteur mais enferme également les personnages dans des clichés, déformant le message pourtant explicitement pédagogique.

Le dialogue entre Lucien et les trois filles (p.17-20) montre bien que Judith, Karina et Anaïs sont en fait un personnage collectif. En effet, les trois filles sont interchangeable, il est impossible de savoir laquelle s'exprime exactement, elles ont même une réplique commune, en chœur : « Les filles : Adieu, monsieur le chef ! » (p.19) Elles représentent d'ailleurs une unité rendue par ce nom collectif « les filles » (utilisé aussi bien par le narrateur pour introduire la réplique que par Lucien : « Vous, les filles, bouclez-là. »⁴⁰¹), qui les définit avant tout par leur genre commun. Elles ont ainsi un seul même rôle, ce qui les définit comme un personnage collectif d'après le modèle actanciel de Greimas (un actant unique incarné par plusieurs acteurs)⁴⁰², un personnage collectif de surcroît stéréotypé.

L'illustration les représente d'ailleurs toutes les trois blanches (signe de neutralité dans le système raciste⁴⁰³) avec des attributs typiquement féminins, ceux nécessaires pour les identifier comme telles (cheveux longs, couettes, barrette, robes)⁴⁰⁴. Elles présentent une telle unité qu'il est difficile (voire impossible) d'identifier le prénom de chacune d'entre elles. Tout au long du roman, elles sont en effet représentées ensemble (p.11-12, p.17-18, p.20, p.26, p.31-32), sauf dans deux cas : Page 14, la blonde semble sympathiser avec Khelifa, c'est peut-être l'élément déclencheur de leur « rébellion » ; Page 22, la rousse observe une conversation entre deux garçons, l'air dubitatif, mais n'y participe pas. Page 26, l'illustration montre une distance spatiale entre les filles et les garçons ; les trois filles jouent ensemble et plus loin,

³⁹⁹ « Comment la presse pour les plus jeunes contribue-t-elle à élaborer la différence des sexes ? », *op.cit.*

⁴⁰⁰ S. de Beauvoir, *Le deuxième Sexe, I*, Gallimard 2011 : p.22.

⁴⁰¹ *Vive la France !*, *op.cit.* : p.18.

⁴⁰² « Un actant est dit collectif lorsqu'à partir d'une collection d'acteurs individuels, il se trouve doté d'une compétence modale commune ou d'un faire commun à tous les acteurs qu'il subsume. » A.J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.1, Hachette 1979 : p.43

⁴⁰³ H. Kebabza, « „L'universel lave-t-il plus blanc ?“ : „Race“, racisme et système de privilèges », *Les cahiers du CEDREF*, n°14, 2006 : p.145-172.

⁴⁰⁴ « un nom, un vêtement strictement féminin tel une jupe sont des sexuations explicites », « Comment la presse pour les plus jeunes contribue-t-elle à élaborer la différence des sexes ? », *op.cit.*

bien séparés d'elles, les garçons parlent ensemble. Les trois filles sont pourtant bien intégrées dans la bande comme le prouve l'illustration des pages 27-28 où tous les enfants (sauf Lucien) sont représentés installés dans une espèce de gigantesque caisse à savon en forme d'avion, alors que Lucien est seul dans sa caisse à savon en forme de voiture. Enfin, page 31-32, l'illustration montre l'unité de la nouvelle bande, exacerbant par contraste la solitude de Lucien. Pourtant, même si elles sont ici relativement éparpillées au sein du groupe, les filles n'interagissent avec aucun autre personnage, au contraire de Khelifa qui semble parler avec Mathieu, l'un des garçons pacifistes.

Trois des quatre personnages féminins du roman incarnent donc un personnage collectif défini aussi bien par le discours du narrateur, par le discours de Lucien que par l'illustration. Elles ne sont définies que par leur genre, n'interagissent qu'entre elles ou avec le seul autre personnage féminin. Si la structure narrative répétitive est d'abord introduite pour guider le lecteur, elle est aussi un moyen de mettre sur un pied d'égalité toutes les différences présentes. Ainsi, le masculin est de fait présenté comme un universel neutre, alors que le féminin est une caractérisation au même titre que l'origine étrangère, la morphologie ou le caractère.

III.4.2. L'homosexualité comme filtre de lecture : *Heu-reux !*

Le récit de *Heu-reux !* présente un nombre important de personnages féminins, dont la présence, fugace, se limite à une scène correspondant à une double-page (à l'exception du personnage de Ginette). En effet, l'homosexualité du héros provoque l'inversion des rôles : Les prétendants à la princesse, *topos* connu des contes (comme dans *Cendrillon* ou dans *Peau d'âne*), deviennent ici des prétendantes au prince. Cependant, celles-ci sont clairement stéréotypées. Elles sont représentées la gueule rose avec des attributs considérés comme typiquement féminins : colliers, boucles d'oreilles, fleurs, maquillage ou miroir de poche. Néanmoins, cette exagération des stéréotypes féminins est sans doute liée au manque d'attrance de Jean-Georges pour ce sexe.

On trouve dans cet album un roi, mais pas de reine, un prince, mais pas de princesse, et un ministre, lui aussi de sexe masculin. Il y a donc comme une absence des personnages féminins, qui occupent normalement une place essentielle dans les contes. L'absence de la mère de Jean-Georges, par exemple, n'est jamais abordée, si ce n'est son portrait qui figure dans l'arbre de famille sur la 2^e de couverture. Est-elle morte ou momentanément absente ?

L'homosexualité de Jean-Georges, bien qu'ignorée du lecteur pendant une grande partie de l'album, a des conséquences non négligeables sur le récit. Elle provoque l'inversion de

certaines *topos* et pourrait être considérée comme un filtre de lecture possible pour appréhender en partie la représentation stéréotypée et la place mineure attribuée aux personnages féminins.

En littérature jeunesse, l'homosexualité masculine est généralement plus fréquemment représentée que l'homosexualité féminine. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter les bibliographies de littérature jeunesse. Dans la Bibliographie de la BNF sur l'homosexualité, par exemple, 4 œuvres traitent de l'homosexualité féminine contre 9 de l'homosexualité masculine.⁴⁰⁵ Notre œuvre s'inscrit dans cette préférence fréquente.

III.4.3. L'effet de bande : *Je porte la culotte, le jour du slip*

Dans les deux nouvelles de *Je porte la culotte, le jour du slip*, Coco fait un « faux-pas » qui va lui valoir un incident diplomatique entre les garçons et les filles. Ces scènes permettent d'appréhender la perception des garçons et des filles comme groupe.

Dans *Je porte la culotte* (p.24-26, cf. annexe 2), la tante de Coco aurait dû lui apprendre à fabriquer une nouvelle coiffure qu'il doit ensuite faire à Laëtitia. Incapable de refuser, Coco s'exécute donc, mais la coiffure est loin d'être réussie. Après s'en être moquée avec Ludo, il culpabilise et décide de s'excuser auprès de Laëtitia, il réalise alors que Laëtitia l'a piégé. Ayant bien compris que la coiffure qu'il lui a faite n'est pas jolie, Laëtitia décide en effet d'assumer puis de tout expliquer aux autres filles pour « rigoler toute la journée à voir la honte sur [la] figure [de Coco] »⁴⁰⁶. Elle retourne ainsi la situation à son avantage. Ce qui est marquant dans cette scène, c'est que Coco est devenue une fille, il devrait donc faire partie du groupe des filles, mais Laëtitia parle de « mes copines », le déterminant possessif exclut Coco du groupe des filles, et cherche à lui faire honte. Au contraire, Ludo et Coco se soutiennent face à Laëtitia : le narrateur l'appelle « Laëtitia Taponi », le nom de famille met une distance entre Laëtitia et lui ; l'usage d'un vocabulaire sportif (« match de tennis », « gagner », « championnat ») rappelle un univers considéré comme typiquement masculin. Leurs répliques se reprennent (« _Ben... oui, je dis. Ludo rajoute une couche en rigolant (...) : _T'avais l'air contente de toi en entrant en classe... ») créant une polyphonie ; à tour de rôle chacun se trouve dans la position du spectateur dans ce « match de tennis » (« Ludo qui tourne la tête vers Laëtitia et moi, comme s'il s'agissait d'un match de tennis », « Cette fois, c'est moi qui suis au match de tennis. »).

⁴⁰⁵ Bibliographie de la BNF sur l'homosexualité : http://lajoieparleslivres.bnf.fr/simclient/consultation/binaries/stream.asp?INSTANCE=JOIE&EIDMPA=DOSSIER_732 [consulté le 11.11.2017].

⁴⁰⁶ *Je porte la culotte, op.cit.* : p.26.

Dans *Le jour du slip*, Coco voudrait échanger son dessert avec son ancienne meilleure amie, Josefa, comme elles en avaient l'habitude quand Coco était une fille (p.19-20, cf. annexe 3). Mais la situation dégénère, car chaque parole de Coco est sujette à interprétation : « Tu veux mes œufs ? » permet un jeu de mots tendancieux. Quand elle insiste « Allez, quoi, file-moi ta poire ! », la phrase permet de nouveau un sous-entendu tendancieux. Du point de vue du discours, constatons qu'au début, Coco tient en fait un monologue. Ses répliques sont au discours direct, mais personne ne lui répond explicitement, seule la description de la situation donne à voir les réactions (« Toutes les filles lèvent la tête. Gros silence. (...) Soudain, tous les garçons se mettent à rire. ») et l'usage par la narratrice des collectifs « toutes les filles » et « tous les garçons » la place dans un intermédiaire ; ni fille, ni garçon. Finalement, Laëtitia intervient : « Non mais c'est bon, toi, avec tes allusions ! C'est facile, hein, de t'en prendre à Josefa ! » Cette réplique permet à la narratrice de réaliser son erreur : « Alors là, j'y pige plus rien. Je regarde Josefa : elle a les larmes aux yeux ! » Plus qu'un match ou un championnat comme dans *Je porte la culotte*, la conversation semble ici impossible, chaque parole étant mal- ou incomprise. La narratrice compare ses paroles à une sauvage agression au couteau (« Comme si j'étais en train de l'agresser sauvagement au couteau »). D'ailleurs, ici aussi la narratrice appelle la chef des filles, « Laëtitia Taponi » en usant de son nom de famille, or pour la Coco devenue un garçon, Laëtitia était son amie dans sa vie d'avant, cette appellation est donc assez étrange et marque de nouveau une distance.

La communication entre Coco (fille ou garçon) et ses camarades est donc rendue difficile par le changement de sexe. Dans les deux cas, Coco a l'impression d'en sortir perdant-e : « j'ai envie de pleurer » conclue la narratrice de *Le jour du slip*, « J'ai un peu peur d'aller [dans la salle de classe] à mon tour. » avoue pour sa part le narrateur de *Je porte la culotte*. Cette difficulté est illustrée par l'opposition entre Coco et les autres et son exclusion des termes collectifs (« mes copines », « toutes les filles », « tous les garçons »).

Des relations des deux Cocos avec leurs camarades, trois personnages ressortent particulièrement : Ludo, qui est le meilleur ami de Coco-garçon, Josefa, qui est la meilleure amie de Coco-fille, et Laëtitia, qui est la chef du groupe des filles. Cependant, dans les deux nouvelles, Coco fréquente plus Ludo que Josefa ou Laëtitia. Corinne devenue un garçon est fuie par ses amies d'avant et se voit forcée par la maîtresse à s'asseoir auprès de Ludo à « [sa] « vraie » place »⁴⁰⁷. Corentin devenue une fille préfère s'asseoir auprès de son meilleur ami d'avant, abandonnant sa place à côté des filles sans que la maîtresse ne réagisse. Il est

⁴⁰⁷ *Le jour du slip*, op.cit. : p.15.

« content d'avoir retrouvé [son] meilleur copain Ludo, comme il était avec [lui] quand [il] étai[t] un garçon »⁴⁰⁸.

Nous analyserons deux scènes de communication clés entre Coco et Ludo : *Le jour du slip* p.24-25 et *Je porte la culotte* p.29-31 (cf. annexe 3).

La scène de *Le jour du slip* se déroule immédiatement après l'incident diplomatique entre garçons et filles expliqué ci-dessus. Coco se met à pleurer, l'employée de cantine intervient, ce qui clôt la dispute. En débarrassant la table, Ludo profite de se retrouver seul avec Coco pour lui demander s'il est « fâché ». Cette courte conversation tourne donc autour des états d'âme de Coco. Coco semble ici changer de stratégie et adopte les codes de conduite des garçons : après avoir offert son île flottante à Ludo, elle lui annonce « Au fait, j'ai craché dedans. » Cette conduite est validée par Ludo, qui réaffirme leur amitié (« T'es vraiment mon petit pote, toi ! »), ce qui provoque des « chatouillis dans la tête » de Coco. On voit que la validation de Ludo, pourtant un personnage qui lui est antipathique au début (« Ludo, le garçon le plus débiles de la classe »⁴⁰⁹), lui fait plaisir.

La scène de *Je porte la culotte* se déroule à la toute fin de la nouvelle. Incapables d'affronter le regard de la classe suite aux révélations de Laëtitia, Coco et Ludo décident de se cacher en attendant la récréation. Ludo sort alors sa console de jeux. Du point de vue de Coco, la scène se partage en fait en deux parties : dans la première partie, il retrouve avec aisance une situation qui lui est familière. Des expressions comme « Evidemment, il pense que... », « Je sais qu'il les adore, ces cartes. », « comme on fait tout le temps » prouvent leur amitié d'avant, la phrase « Je suis vraiment content d'avoir retrouvé mon meilleur copain Ludo, comme il était avec moi quand j'étais un garçon. » démontre implicitement son soulagement de retrouver une situation connue. Cependant, Ludo a une réaction très différente de celle escompté par Coco. En effet, Ludo « pense que les filles sont nulles en jeux vidéo », c'est donc une réelle surprise pour lui que Coco parvienne à faire plus de points que lui dans un jeu vidéo. Impressionné par l'aisance décomplexée de Coco, il lui demande s'il veut bien devenir « son amoureuse ».

La narratrice de *Le jour du slip* cherche d'abord à réintégrer à son ancien groupe, mais son comportement est mal interprété et mène à un incident diplomatique. En conséquence, elle choisit d'adopter les codes de conduite de son nouveau groupe, ce qui lui permet enfin de s'intégrer.

⁴⁰⁸ *Je porte la culotte, op.cit.* : p.29.

⁴⁰⁹ *Le jour du slip, op.cit.* : p.13.

Le narrateur dans *Je porte la culotte* au contraire cherche d'abord à s'intégrer à son nouveau groupe, mais ne sachant comment se comporter correctement, sa tentative se solde par un échec cuisant. Il cherche alors à retrouver l'amitié de son meilleur ami, ce qui fonctionne au-delà de ses espérances, puisque Ludo tombe littéralement amoureux de cette fille si accessible.

Il est intéressant de noter que dans les deux nouvelles, les garçons et les filles sont vécus comme des entités collectives, des groupes auxquels il convient pour Coco de s'intégrer.

Dans ces trois œuvres de notre corpus francophone, nous retrouvons une façon commune de traiter les personnages féminins. Uniquement définies par leur genre, qui est alors considéré comme une caractéristique spécifique au même titre que l'origine ou la morphologie, marginalisées par une spécificité thématique ou bien ressenties comme une entité collective homogène fermée, les personnages féminins y sont rarement représentés comme individus. Delphine Lemonnier-TeXier, Maître de Conférences en études shakespeariennes et théâtre anglophone à de l'Université de Rennes 2, définit des personnages collectifs comme « demeurant anonymes si on les considère individuellement »⁴¹⁰, puis elle cite Alain Knapp : « on peut dire que dans un dialogue, la parole de l'autre me permet de me constituer en tant que personnage et, me constituant, de le constituer à son tour dans son identité fictive. » A ce titre, la parole du narrateur et des autres personnages est, avec le discours iconographique, le vecteur principal de ce système d'anonymisation de ces personnages féminins.

III.5. Conclusion

Grâce au test de Bechdel-Wallace, à la notion de parole, au dialogisme de Bakhtine et au système de catégorisation de Franziska Moser, nous avons pu relever aussi bien des constances dans le traitement des personnages féminins, que des exceptions exemplaires.

De toutes les œuvres en narration interne de notre corpus, seules les œuvres avec une héroïne narratrice thématisent la vie intérieure du personnage principal. Ces héroïnes s'emparent certes de la narration, mais subissent leurs destins. Cependant, cette vie intérieure peut, du moins dans *Le Mensonge*, être transposée à un narrateur masculin sans nécessiter aucune modification. De plus, les trois œuvres illustrent un réel désir de tisser des liens communiquant avec le monde extérieur pour sortir de leur solitude.

⁴¹⁰ D. Lemonnier-TeXier, « Des rôles au personnage collectif : voix du peuple et figure de la foule dans Coriolan de William Shakespeare » dans *Les cahiers ForeLL*, avril 2015 : <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=259#descriptionauteurs> [consulté le 29.05.2018]

Parmi les personnages féminins secondaires qui prennent la parole dans les œuvres de notre corpus, la majorité échoue dans cette tentative de prise de pouvoir. Leurs injonctions restent sans effet et leurs rôles se limitent tout au plus à celui d'un leurre narratif. Toutefois, deux personnages s'emparent de la narration et font jouer le dialogisme pour affirmer leurs identités et prendre une place active dans l'intrigue.

Néanmoins, ces exceptions exemplaires ne doivent pas nous faire oublier l'anonymisation dont sont victimes les personnages féminins secondaires dans trois œuvres de notre corpus. Traités par la narration comme personnages collectifs, considérés comme une entité homogène et fermée uniquement basée sur une connivence « féminine », ces personnages féminins sont refoulés vers des rôles stéréotypés et passifs.

Pour conclure, l'analyse de la parole dans notre corpus, nous a permis de relativiser le tableau assez sombre tracé par l'analyse de la construction des personnages. Notre corpus francophone a le mérite de présenter trois héroïnes en narration interne, moins stéréotypées que leurs camarades, qui cherchent réellement à sortir de leurs monologues pour s'ouvrir au monde extérieur. Certains personnages féminins secondaires du corpus germanophone parviennent même à s'emparer de la narration pour s'affirmer comme sujets actifs du récit. Malheureusement, l'absence d'héroïne dans notre corpus germanophone et la présence de personnages féminins traités comme personnages collectifs et évincés de l'intrigue dans notre corpus francophone illustre la transmission des stéréotypes de genre toujours en cours dans la littérature jeunesse européenne.

CONCLUSION

Les résonnances de mai 68 semblent aujourd'hui limitées. Si on avait pu espérer à l'époque une prise de conscience et un vrai changement de paradigme, il semble aujourd'hui nécessaire de réaliser le recul manifestement en cours.

Grâce à l'analyse de notre corpus constitué d'œuvres jeunesse francophones et germanophones, nous avons pu élaborer quelques outils permettant de mettre en lumière des déséquilibres numériques et des procédés littéraires sur le plan narratif, stylistique et linguistique qui contribuent implicitement comme explicitement à la construction des stéréotypes de genre.

Il nous semble important ici de différencier notre corpus afin de nuancer au maximum notre propos. Comme déjà évoqué dans la conclusion de la deuxième partie, il y a en effet une différence nette entre le corpus destiné aux 6-8 ans (francophone et germanophone) et le corpus destiné aux 8-10 ans (exclusivement germanophone).

En considérant uniquement le corpus destiné aux 6-8 ans, nous pouvons dégager des constantes claires. Sans parler des trois œuvres ne contenant pour ainsi dire aucun personnage féminin, les déséquilibres numériques entre femmes et hommes chez les auteurs·trices et les illustrateurs·trices est en corrélation directe avec un déséquilibre numérique entre personnages féminins et masculins. Au-delà de ce sous-effectif numérique par rapport aux personnages masculins, les personnages féminins sont également relativement absentes des titres et des couvertures et cantonnés à des métiers dits « féminins » (art, enseignement, vente, restauration et santé).

D'un point de vue narratif, la plupart des personnages féminins se contentent d'un rôle secondaire voire de figurant. Certains servent même seulement de leurre narratif ou de faire-valoir. Seuls 16 personnages féminins sur 38 occupent un rôle dans le schéma narratif. Sur ces 16, la majorité se place sur l'axe du pouvoir (adjuvant ou opposant), tout en n'étant presque jamais sujet de l'intrigue.

Si les structures familiales représentées sont plus diversifiées qu'à la fin du siècle dernier, les personnages féminins les plus caricaturaux restent généralement les mères ; surreprésentées dans les rôles parentaux, elles sont sans emploi, définies comme personnages-types, plats et statiques, et dévalorisées par leur enfant. Leurs injonctions multiples sont ignorées ou demeurent sans effet. Les autres femmes adultes, quant à elles, manquent de manière flagrante de compétences professionnelles. Au contraire, les filles et la seule femme en âge d'être grand-mère, Mamie Frieda, qui ne sont pas encore ou plus tout à fait femmes, jouissent de rôles plus diversifiés. Plus souvent caractérisées comme individus

possibles, elles occupent divers rôles actanciels, et Mamie Frieda est nettement plus valorisée, positive et indépendante. Toutefois, l'album *Superhugo startet durch* est aussi le seul album où n'apparaît aucun enfant ; Mamie Frieda n'a comme compagnie que son chien, héros de l'intrigue.

S'ajoute à ces constantes peu reluisantes, le procédé littéraire du personnage collectif qui anonymise les personnages féminins et donne l'impression qu'il existe une connivence féminine permettant de créer un groupe homogène, fermé et dominé par les stéréotypes féminins.

Cependant, quelques exceptions, comme la mère dans *La grande aventure du Petit Tout*, femme forte et lien entre ancienne et nouvelle famille, ou Khelifa dans *Vive la France !*, élément déclencheur, individu possible jouant un rôle dans le schéma actanciel, ouvrent l'horizon des lecteurs sur des valeurs moins ostensiblement misogynes. De plus, notons que la parole permet à certains personnages de s'arracher à leurs conditions. Dans le corpus francophone, quelques héroïnes, moins stéréotypées, prennent le pouvoir en s'emparant de la parole grâce à la narration interne et cherchent ainsi à tisser des liens vers l'extérieur comme par exemple dans *Le mensonge*. Le fait que celles-ci subissent leurs destins au lieu d'être actant ternit néanmoins l'impression positive transmise à prime abord.

Toujours est-il que la grande surprise de notre analyse est le corpus destiné aux 8-10 ans. Les personnages féminins de ce corpus sont en effet d'autant plus fins et nuancés. Les membres féminins de la bande de la canalisation dans *Ein Krokodil taucht ab* ont un vécu propre et riche, elles incarnent des fonctions dans la narration comme au sein de la bande. La policière dans *Fett Kohle* exerce avec compétence un métier vu comme plutôt masculin. Enfin, deux des trois grands-mères (Vera dans *Max und die Wilde 7* et Oma Hartmann dans *Fett Kohle*) sont issues de ce corpus. Comme Mamie Frieda, elles sont caractérisées comme individus possibles, occupent un rôle actanciel et sont valorisées, positives et indépendantes. Malgré cela, toutes trois semblent soumises au dilemme caricatural allemand, une vie professionnelle accomplie s'avère antinomique avec la maternité et une vie familiale.

En outre, deux personnages de ce corpus, Elektra dans *Ein Krokodil taucht ab* et la mère dans *Fett Kohle*, jouent du dialogisme pour inverser le premier jugement émis par le narrateur. Toutes les deux sont de faux-actants qui, grâce à leur parole, parviennent à s'établir comme sujet actif du récit.

Or si toutes les exceptions du corpus destiné aux 6-8 ans sont issues d'œuvres francophones, ce corpus destiné aux 8-10 ans est uniquement germanophone. Les trois œuvres, *Fett Kohle*, *Max und die wilde 7* et *Ein Krokodil taucht ab*, font exceptions à toutes les

constantes établies pour le corpus destiné aux 6-8 ans. Autrement dit, il semblerait que les personnages féminins et leur parole dans nos œuvres germanophones destinées à un jeune public contribuent plus fortement à la construction des stéréotypes de genre, alors que nos œuvres germanophones destinées à un public légèrement plus âgé sont particulièrement égalitaristes. Les stéréotypes de genre sont donc martelés à l'âge où les enfants y sont le plus sensibles et disparaissent presque à l'âge où ils sont acquis. Ce constat confirme en partie seulement notre hypothèse de départ. Les valeurs conservatrices sont en effet pareillement incarnées dans les œuvres germanophones et francophones, avec des exceptions qui ne parviennent pas à inverser la tendance.

Toutefois, une différence notable se dégage entre le corpus germanophone destiné aux 6-8 ans et celui destiné aux 8-10 ans. Dans le premier, dont les œuvres sont issues de collections portées sur l'apprentissage de la lecture et destinées en premier-lieu à l'école⁴¹¹, la rareté des procédés littéraires et l'usage excessif des topoï ne laissent aucun doute sur la transmission des stéréotypes de genre au point qu'ils nous interrogent sur les capacités de compréhension que l'on prête aux jeunes lecteurs dans les pays germanophones. A l'inverse, les œuvres du second sont clairement des œuvres littéraires à part entière ; les macarons, exercices et glossaires omniprésents dans la première catégorie ont d'ailleurs disparu. Il y aurait ainsi indubitablement un parallèle à établir entre ces œuvres germanophones et des œuvres francophones destinés à un public du même âge.

En résumé, les outils élaborés et le corpus analysé permettent de réaliser que la littérature jeunesse véhicule toujours, parfois à son corps défendant, beaucoup de valeurs et de normes genrées à un public malléable et encore en pleine construction de son identité personnelle et morale. Il est plus difficile qu'il n'y parait, en tant qu'auteur, éditeur et médiateur (direction d'un prix littéraire, parent, professeur, documentaliste ou bibliothécaire), de contourner les idéologies encrées dans notre société. C'est un combat de tous les instants. Nous espérons ainsi que les outils élaborés apporteront leur pierre à l'édifice et aideront peut-être certains à devenir plus attentifs et plus vigilants aux obstacles qui empêchent encore aujourd'hui nos enfants, peu importe le genre, de se sentir égaux et pleinement légitimes dans leurs souhaits et aspirations.

⁴¹¹ Büchersterne (*Coolman und ich* et *Superhugo startet durch*) et Leserabe (*Kung-Fu im Turnschuh*), les collections pédagogiques de deux concurrents du secteur (*Oetinger* et *Ravensburger*), indiquent en effet un niveau scolaire dès la première de couverture, elles sont affublées de macarons « bestseller pour primolecteurs » (« *Kinderbestseller für Lesanfänger* »), les ouvrages contiennent des exercices de compréhensions, parfois même des glossaires. Sur la quatrième de couverture de *Kung-Fu im Turnschuh*, l'éditeur précise même : « Apprendre à lire en s'amusant ! » (« *Lesen lernen mit Spaß !* »)

ANNEXES

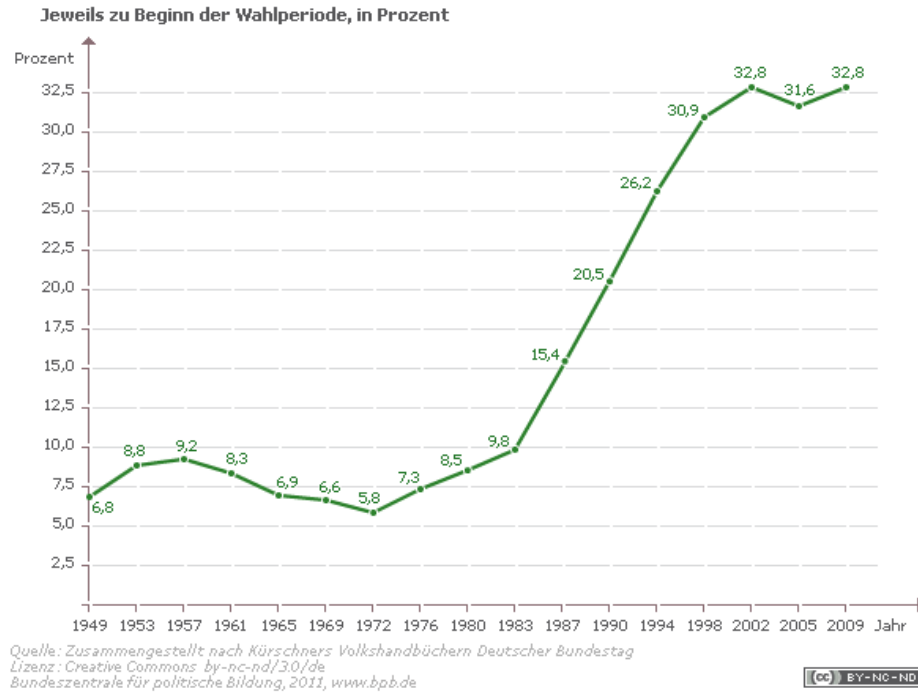
Annexe 1 : corpus (par sélections et niveaux)

Sélection francophone	Sélection germanophone ⁴¹²
SELECTION DES INCORRUPTIBLES 2016-2017	PREUSCHHOF-PREIS FÜR KINDERLITERATUR 2015, 2016, 2017 (Primo-lecteurs)
<u>CP</u> : Grive Catherine, <i>Le Mensonge</i> , Ill. Frédérique Bertrand, Le Rouergue 2016 <u>CE1</u> : Vidal Séverine, <i>Tandem</i> , Ill. Bonacina Irène, La Joie de Lire 2015 De Lestrade Agnès, <i>La Grande Aventure du Petit Tout</i> , Ill. Romanin Tiziana, Sarbacane 2014 Marais Frédéric, <i>Yasuke</i> , Les fourmis rouges 2015	Bertram Rüdiger, <i>Coolman und ich. Ab in die Schule!</i> , Ill. Schulmeyer Heribert, Oetinger Verlag 2015. Naoura Salah, <i>Superhugo startet durch</i> , Ill. Büchner Sabine, Oetinger Verlag 2014. Petrowitz Michael, <i>Kung-Fu im Turnschuh</i> , Ill. Spang Markus, Ravensburger Buchverlag 2016
PRIX UNICEF DE LA LITTERATURE JEUNESSE 2017	DER GOLDENE BÜCHERPIRAT 2015, 2016, 2017 (8-10 ANS)
<u>Catégorie 6-8 ans</u> : Voltz Christian, <i>Heu-Reux !</i> , Rouergue 2016 Lenain Thierry, <i>Vive la France !</i> , Nathan 2012 Percin Anne, Gornet Thomas, <i>Je porte la culotte le jour du slip</i> , Rouergue 2013 Bouchard André, <i>Le Pacha qui s'ennuyait</i> , Seuil Jeunesse 2016 Bichet Yves, <i>Peau noire, peau blanche</i> , Gallimard Jeunesse 2000	Dickreiter Lisa-Marie, Oelsner Winfried, <i>Max und die wilde 7</i> , Ill. Ute Krause, Oetinger Verlag 2014 Weger Nina, <i>Ein Krokodil taucht ab</i> , Ill. Eva Schöffmann-Davidov, Oetinger Verlag 2013 Linke Dorit, <i>Fett Kohle</i> , Magellan 2015

⁴¹² La surreprésentation de la maison d'édition Oetinger dans la sélection germanophone n'est due qu'à la prépondérance de cette maison d'édition dans le secteur jeunesse en Allemagne. Créé en 1946, l'éditeur Friedrich Oetinger Verlag se fait connaître par la première édition allemande de *Fifi Brindacier* d'Astrid Lindgren, devenue depuis un classique européen. 5e plus grand éditeur jeunesse, il fait un chiffre d'affaire de 41,2 millions d'Euros en 2015.

Annexe 2 : graphiques

Frauenanteil im Deutschen Bundestag 1949 bis 2009



413

Graphique 1 : Proportion de femmes au sein du parlement allemand.



414

Graphique 2 : Proportion de femmes au sein des chambres parlementaires françaises.

⁴¹³ Hoecker Beate, « Frauen in der Politik », Bundeszentrale für politische Bildung, 5.11.2009 : <http://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauen-in-deutschland/49362/frauen-in-der-politik> [consulté le 13.06.2018].

⁴¹⁴ Observatoire des inégalités, « Parité : où sont les femmes ? », 15.11.2010 : <https://www.inegalites.fr/Parite-ou-sont-les-femmes> [consulté le 13.06.2018].

Annexe 3 : Résumés des œuvres (par ordre alphabétique des titres)

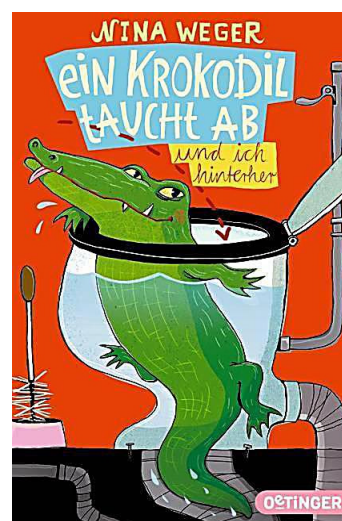
Coolman und ich : Ab in die Schule !, Bertram Rüdiger

L'œuvre s'insère dans une série éponyme (*Coolman und ich*) commencée en 2010 reprenant systématiquement le héros Kai, son ami imaginaire *Coolman* et sa famille (ses parents et sa sœur Anti) et comprenant 16 tomes (*Ab in den Zoo !, Ganz großes Kino, Chaos beim Schulausflug, etc*). Ce tome est un récit du premier jour d'école de Kai, sans qu'il n'y ait véritablement d'intrigue.



Ein Krokodil taucht ab (und ich hinterher), Nina Weger

Pour sauver son crocodile tombé dans les égouts par la faute de sa terrible nouvelle quasi-sœur, le héros de *Ein Krokodil taucht ab (und ich hinterher)* (« Un crocodile plonge (et moi à sa suite) »), Paul, descend dans les canalisations. Dans ce labyrinthe souterrain, il rencontre un groupe d'enfants, qui y vit, avec lesquels il s'applique à chercher son crocodile. L'arrivée impromptue de sa quasi-sœur, Elektra, et l'aide apportée par cette dernière l'obligent à admettre qu'il l'a mal jugée. Ensemble, ils sauvent le crocodile et retournent à la maison.



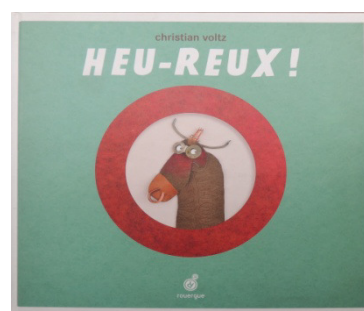
Fett Kohle, Dorit Linke

Le héros de *Fett Kohle*, Niklas, s'empare d'« un gros paquet d'oseille » (« *Fett Kohle* »), butin d'un cambriolage recherché par la police et les cambrioleurs eux-mêmes. Il élabore alors un plan pour faire tomber les cambrioleurs aux mains de la police et garder l'argent. Cependant, son plan échoue et Niklas est sauvé de justesse par sa mère.



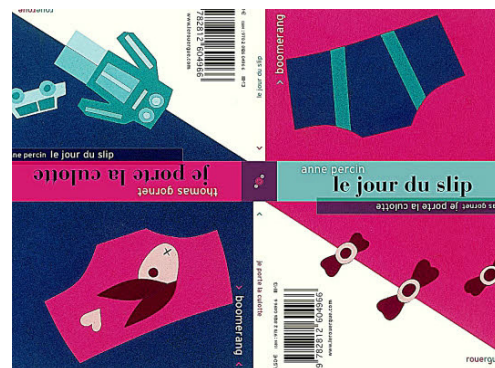
Heu-reux !, Christian Voltz

Le roi Grobull veut marier son fils unique, le prince Jean-Georges. Jean-Georges refuse toutes les prétendantes jusqu'à finalement avouer à son père qu'il aime depuis longtemps son meilleur ami, Hubert le bélier.



***Je porte la culotte, le jour du slip*, Anne Percin et Thomas Goret**

Je porte la culotte, le jour du slip fait partie de la collection « Boomerang » chez Rouergue, qui a la particularité de regrouper de « courts romans recto verso »⁴¹⁵, c'est-à-dire deux nouvelles complémentaires. *Le jour du slip* raconte l'histoire de Corinne soudain devenu un garçon nommé Corentin (écrit par Anne Percin), tandis que *Je porte la culotte* raconte évidemment l'histoire inverse de Corentin soudainement devenu Corinne (écrit par Thomas Gornet). La pagination commence à 1 au recto comme au verso, et se rejoint à mi-parcours sur les deux seules images de l'œuvre.



***Kung-Fu im Turnschuh*, Michael Petrowitz**

Robin, le héros et narrateur interne de *Kung-Fu im Turnschuh*, perpétuellement persécuté par sa classe, découvre dans sa nouvelle basket un minuscule maître de Kung-Fu qui va lui apprendre à se défendre.



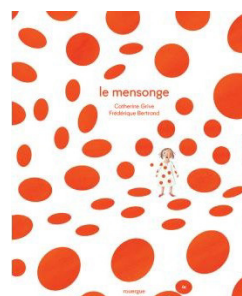
***La grande aventure du Petit Tout*, Agnès De Lestrade**

La grande aventure du Petit Tout esquisse le divorce des parents du point de vue de l'enfant et aborde le sentiment d'être « coupé en deux par le milieu »⁴¹⁶, l'arrivée d'un nouveau compagnon et la constitution d'une famille recomposée.



***Le mensonge*, Catherine Grive**

L'héroïne de *Le mensonge* de Catherine Grive se réveille un matin avec un mensonge qui se multiplie ou grossit, prenant de plus en plus de place dans l'image comme dans la tête de l'héroïne. Grâce à l'intervention de ses parents, elle parvient finalement à le faire éclater et se sent soulager.

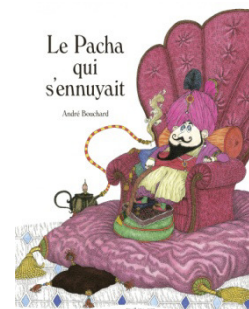


⁴¹⁵ *Je porte la culotte*, op.cit. : p.1 ou *Le jour du slip*, op.cit. : p.1.

⁴¹⁶ *La grande aventure du Petit Tout*, op.cit. : p.14.

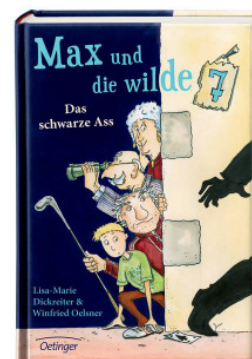
Le pacha qui s'ennuyait, André Bouchard

Le pacha vit une vie de luxe où rien ne semble manquer. Cependant, il s'ennuie, malgré les fabuleuses histoires de Shéhérazade et toute cette foule qui travaille uniquement à le distraire. Il finit par faire appel au génie qui le transforme en pauvre parmi les pauvres. Le pacha découvre ainsi la vie de son peuple.



Max und die wilde 7, Lisa-Marie Dickreiter

Moqué par ses nouveaux camarades parce qu'il vit dans une maison de retraite, le héros de *Max und die wilde 7* trouve finalement des amis parmi ces grands-pères et grands-mères. Avec leur aide, il va résoudre le cambriolage que sa mère est accusée d'avoir commis.



Peau noire, peau blanche, Yves Bichet

L'œuvre traite de l'exclusion et du racisme ordinaire subi par le héros, Issam, et sa mère. Peu importe où la famille déménage, suivant les affectations de son père, Issam est malmené par ses camarades à cause de sa couleur de peau. Finalement, le père est envoyé au Sénégal. Soudain, la situation est inversée et c'est la mère qui est malmenée par les femmes du quartier pour sa couleur de peau.



Superhugo startet durch, Naoura Salah

Hugo est un chien maladroit qui vit chez Mamie Frieda, une grand-mère excentrique qui le sermonne toujours gentiment pour sa maladresse et sa fainéantise. Un jour Hugo découvre le repère d'un célèbre super-héros, « Superchien »⁴¹⁷. Hugo découvre alors qu'il ressemblerait à Superchien et s'attèle à devenir Superhugo. Malheureusement, il n'arrive à rien. Épuisé, Hugo rentre à la maison pour écouter Mamie Frieda raconter comme tous les soirs les histoires de Superchien. « Personne ne sait où est le repaire de Superchien »⁴¹⁸ conclut-elle. « Sauf [Hugo]. »⁴¹⁹



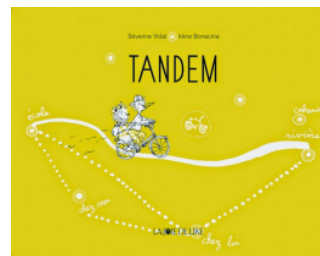
⁴¹⁷ « Superhund » *Superhugo startet durch*, op.cit. : p.10.

⁴¹⁸ « Niemand weiß, wo Superhund sein Versteck hatte » *Ibid.* p.39.

⁴¹⁹ « Nur ich. » *Idem.*

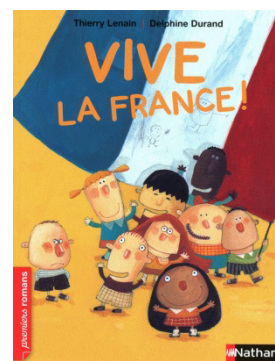
Tandem, Séverine Vidal

Dans *Tandem*, deux enfants (un échassier représentant un garçon et une chouette représentant une fille) se rencontrent à l'école et se lient d'amitié. Au fil de l'album, on découvre leur complicité, les petits riens qu'ils se racontent. Ils décident ensemble de partir « en voyage » en vélo, mais le jour du voyage, le garçon est en retard. La chouette l'attend, se fait du souci, doute de la venue de son camarade. Finalement, il arrive. Les deux amis passent un très bon après-midi et finissent par s'embrasser.



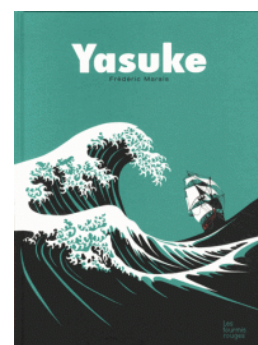
Vive la France !, Thierry Lenain

Lucien, le héros de *Vive la France !* et le chef de la bande, interdit l'intégration de la nouvelle élève, Khelifa, à cause de son origine « arabe »⁴²⁰. L'un après l'autre, les membres de la bande se comparent alors au copain idéal imaginé par Lucien et réalise qu'ils ne correspondent pas non plus à cette image, ils laissent alors tomber Lucien et forment une nouvelle bande dans laquelle ils intègrent la nouvelle.



Yasuke, Frédéric Marais

L'album *Yasuke* raconte l'histoire vraie du seul samouraï noir. Un esclave noir, voyant passer un bateau, décide de le rejoindre à la nage. Pris en charge, il voyage jusqu'au Japon où il est présenté à l'empereur, celui-ci décide d'en faire un samouraï. Traditionnellement, les samouraïs ont le droit de choisir leur nom, c'est ainsi que le petit esclave africain devient Yasuke, seul samouraï noir de l'Histoire.



⁴²⁰ *Vive la France !*, op.cit. : p.12.

Annexe 4 : Résultats

a- Résultats des analyses statistiques pour les œuvres francophones

	<i>Yasuke</i>	<i>Je porte la culotte</i>	<i>Le jour du slip</i>	<i>La grande aventure ...</i>	<i>Tandem</i>	<i>Le Mensonge</i>	<i>Heureux !</i>	<i>Peau noire, peau blanche</i>	<i>Vive la France !</i>	<i>Le pacha ...</i>	MOYENNE
Genre de l'auteur-riche	♂	♂	♀	♀	♀	♂	♂	♂	♂	♂	3 ♀/10 (38%)
Genre de l'illustrateur-riche	=	♀	♀	♀	♀	♀	=	♀	♀	=	7 ♀/10 (88%)
Nb total de pages	32	31	29	12 doubles-pages	14 doubles-pages	33	38	29	26	39	/
Genre du héros·de l'héroïne	♂	♂(>♀)	♀(>♂)	♂	♀	♀	♂	♂	♂	♂	3 ♀/10 (25%)
Genre du/des personnage(s) représenté(s) en couverture	/	/	/	1 ♂	1 ♀ et 1 ♂	1 ♀	1 ♂	1 ♀, 2 ♂	2 ♀, 6 ♂	1 ♂	3 ♂ (30%) 1 ♀ (10%) 3 mixtes (30%) 3 sans personnage (30%)
Nb de pages avec personnages féminins en illustration	0	/	/	6 (+1 avec figurant) (50%)	11 (79%)	19 (58%)	19 (50%)	15 (50%)	16 (60%)	9 (23%)	46%
Nb de pages avec personnages féminins dans texte	0	/	/	7 (58%)	/ (narratrice à la 1 ^{ère} personne)	/ (narratrice à la 1 ^{ère} personne)	20 (52%)	8 (28%)	6 (23%)	3 (7%)	28%
Nb de personnages au total	2	13	10	5	2	5	7	3	11(+1)	11	/
Dont féminins	0 (0%)	7 (53%)	5 (50%)	1 (20%)	1 (50%)	3 (60%)	3 (43%)	1 (33%)	4 (33%)	1 (9%)	38%
Dont masculins	2	6 (46%)	5 (50%)	4 (80%)	1 (50%)	2 (40%)	4 (57%)	2 (66%)	7(+1) (66%)	10 (91%)	57%
Nb de conversations entre personnages féminins	0	2	0	0	0	/	0	0	0	0	1/9 (11%)
Test de Bechdel	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	9/10 négatifs 90%

b- Résultats des analyses statistiques pour les œuvres germanophones

	<i>Krokodile...</i>						MOYENNE
Genre de l'auteur-riche	♀	♀	♂	♂	♀+♂	♀	4 ♀/6 (67%)
Genre de l'illustrateur-riche	/	♀	♂	♂	♀	♀	3 ♀ /5 (60%)
Nb total de pages	206	34	36	51	208	336	/
Genre du héros-de l'héroïne	♂	♂	♂	♂	3 ♂, 1 ♀ Narrateur : ♂	♂	0 ♀ /6 (0%)
Genre du/des personnage(s) représenté(s) en couverture	/	1 ♂	2 ♂	2 ♂	1 ♀, 3 ♂	/	3 ♂ (50%) 1 mixte (17%) 2 sans personnages (33%)
Nb de pages avec personnages féminins en illustration	/	9/32 (28%)	21 (58%)	4/35 (11%)	12/29 (41%)	/	35%
Nb de pages avec personnages féminins dans texte	61 (30%)	10 (29%)	8 (24%)	3 (5%)	133 (64%)	238 (71%)	37%
Nb de personnages au total	29	4	9	8	11	13	/
Dont féminins	9 (31%)	1 (25%)	4 (44%)	2 (25%)	4 (36%)	6 (46%)	34%
Dont masculins	20 (69%)	3 (75%)	5 (56%)	6 (75%)	7 (64%)	7 (54%)	66%
Nb de conversations entre personnages féminins	1	0	0	0	1	1	2/6
Sujet des conversations	Mère et prof : héros Niklas	/	/	/	Vera et l'infirmière Cordula : héros Max	Elktra + Anna : sauver l'alligator Orinoko	/
Test de Bechdel	-	-	-	-	-	+	5/6 négatifs 83%

Légende :

/ Critère non pertinent
+ Résultat positif
♂ masculin

= illustrateur-riche identique à auteur-riche
- Résultat négatif
♀ féminin

MERES	<i>Coolman und ich</i>	<i>Fett Kohle</i>	<i>Je porte la culotte</i>	<i>Le jour du slip</i>	<i>Kung-Fu im Turnschuh</i>	<i>La grande aventure ...</i>	<i>Le mensonge</i>	<i>Max und die wilde 7</i>	<i>Peau noire, peau blanche</i>
Représentation graphique stéréotypée	Jupe, cheveux longs, sac à main	/	/	/	Cheveux longs, maquillage, fait irruption	Cheveux longs, jupe	Cheveux longs, robe, bouche en cœur, talons	/	Cheveux longs, robe, maquillage, talons
Personnage-type	+	-	+	+	+	+	+	-	+

c- Analyse des personnages des mères

								Destinataire	Début : Adjuvante	Fin : Sujet
Valorisée par l'enfant	-	-	-	+	-	-	/	+	+	
Métier	-	Hartz IV ⁴²¹	-	-	-	-	-	Infirmière	-	

d- Analyse des personnages des filles

FILLES	<i>Coolman und ich ...</i>	<i>Ein Krokodil...</i>	<i>Fett Kohle</i>	<i>Je porte culotte</i>	<i>Le jour du slip</i>	<i>Kung-Fu im Turnschuh</i>	<i>Le mensonge</i>	<i>Max und die wilde 7</i>	<i>Tandem</i>	<i>Vive la France !</i>
Représentation graphique stéréotypée	Robe	/	/	/	/	Robe	Robe	/	Jupe, maillot féminin	Robes
Personnage-type	+	-	-	+	+	+	-	-	-	-
Rôle actanciel	-	Adjuvantes	-	Opposante	Sujet	-	Sujet	-	Sujet	Opposante
Narration interne	-	-	-	-	+	-	+	-	+	-

d- Analyse des personnages des filles

émotions d'une fille										
Présentation	diégétique	Mim + dié	Mim + dié	Mimétique		Diégétique	Mimétique	Mim + dié	Mimétique	Mimétique

⁴²¹ Allocation sociale correspondant au RSA en France.

GRANDS-MERES	<i>Fett Kohle</i>	<i>Max und die wilde 7</i>	<i>Superhugo startet durch</i>
Représentation graphique stéréotypée	/	/	Robe, tutu, couleurs vives
Personnage-type	-	-	-
Rôle actanciel	Destinataire	Sujet	/
Métier	Traductrice	Actrice	Danseuse
Valorisation du savoir-faire	+	+	+
Excentricité	+	+	+





grands-mères

e-
naly
se
des
pers
onna
ges
des

f- analyse des personnages des femmes adultes

FEMMES ADULTES	Coolman und ich	Ein Krokodil taucht ab		Fett Kohle	Heu-reux !		Je porte la culotte, le jour du slip	Le mensonge	Le pacha qui s'ennuyait
		Katharina	La policière		Blanche	Ginette			
Représentation graphique stéréotypée	Robe	/	/	/	Mamelles, maquillage, bijoux	Poule, bijoux	/	Cheveux longs, robe, talons	Cheveux longs
Personnage-type	+	-	+	-	-	-	+	+	+
Rôle actanciel	-	-	-	Opposante	-	Adjuvante	-	-	-
Métier	Professeure	Chanteuse	Policière	Professeure	-	-	Professeure	Professeure	Conteuse

		d'opéra							
Valorisation du savoir-faire	-	-	-	-	-	+	-	-	-
Rôle vis-à-vis du héros de l'héroïne	Professeure	Belle-mère	Policrière	Professeure	Prétendante	Meilleure amie	Professeure	Professeure	Conteuse

Légende :  Attributs typiquement féminins  Métiers/rôles similaires  Valorisation négative  Personnages-types

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

(classé par ordre chronologique de parution)

- Bichet Yves, *Peau noire, peau blanche*, Gallimard Jeunesse 2000.
Lenain Thierry, *Vive la France !*, Nathan 2012.
Percin Anne, Gornet Thomas, *Je porte la culotte, le jour du slip*, Rouergue 2013.
Weger Nina, *Ein Krokodil taucht ab (und ich hinterher)*, Oetinger Verlag 2013.
De Lestrade Agnès, *La Grande Aventure du Petit Tout*, Sarbacane 2014.
Dickreiter Lisa-Marie, Oelsner Winfried, *Max und die wilde 7*, Oetinger Verlag 2014.
Salah Naoura, *Superhugo startet durch*, Oetinger Verlag 2014.
Bertram Rüdiger, *Coolman und ich. Ab in die Schule!*, Oetinger Verlag 2015.
Linke Dorit, *Fett Kohle*, Magellan 2015.
Marais Frédéric, *Yasuke*, Les fourmis rouges 2015.
Vidal Séverine, *Tandem*, La Joie de Lire 2015.
Grive Catherine, *Le Mensonge*, Le Rouergue 2016.
Petrowitz Michael, *Kung-Fu im Turnschuh*, Ravensburger Buchverlag 2016.
Voltz Christian, *Heu-Reux !*, Rouergue 2016.
Bouchard André, *Le Pacha qui s'ennuyait*, Seuil Jeunesse 2016.

Ouvrages critiques

(classés par ordre alphabétique des auteurs)

Littérature

- Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard 1978 : p. 103.
Barett C., « La voix(e) dialogique : une lecture bakhtinienne de Babel, prise deux. », *Voix et Image*, n° 182, 1993 : p.310.
Goin E., « Narrateur, personnage et lecteur. Pragmatique des subjectivèmes relationnels, des points de vue énonciatifs et de leur dialogisme », *Cahiers de narratologie*, n°25, 2013 : <http://journals.openedition.org/narratologie/6797> [consulté le 23.03.2018].
Gaiotti F., *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes 2009 : p.11, 19-22, 168.
Greimas A.J. et Courtès J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.1, Hachette 1979 : p.43.
Iser W., *Der Akt des Lesens*, UTB 1976 : p.60.
Jouve V., *L'effet-personnage dans le roman*, PUF 2015.
Lange G., *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*, Hohengehren, Schneider Verlag 2011 : p.10.
Lécuyer J., *Livres d'enfants en Europe*, COBB, Ville de Pontivy 1992 : p.7.
Lemonnier-TeXier D., « Des rôles au personnage collectif : voix du peuple et figure de la foule dans Coriolan de William Shakespeare », *Les cahiers ForeLL*, avril 2015 : http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=259#_descriptionauteurs [consulté le 29.05.2018].
Nières I., « Une Europe des livres de l'enfance ? » dans *Livres d'enfants en Europe*, COBB, Ville de Pontivy 1992 : p.9.
Maria N., « Narrative theory and children's literature », *International companion Encyclopedia of Children's Literature*, 2nd edition, vol.1, Peter Hunt 2004.

- Perrot J., *Du jeu, des enfants et des livres*, Cercle de la librairie 1987 : p.279.
- Rousseau J-J, *Émile ou de l'éducation*, in Œuvres complètes, Édition Gallimard 1969 : p. 692.
- Turin J., *Ces livres qui font grandir les enfants*, Didier Jeunesse 2008.
- Vion R., « Polyphonie énonciative et dialogisme », Colloque international dialogisme, Montpellier 2010.

Etudes du genre en littérature jeunesse

- Alwett A. (membre de la Commission de Contrôle des publications destinées à la jeunesse) :
<http://www.audreyalwett.com/>
- Attikpoe K., « Voix féminines dans le roman de jeunesse en Afrique francophone », *Littérature enfance-jeunesse en Afrique noire*, Etudes littéraires africaines n°20, Delas Daniel (dir.), 2005 : p.31-36.
- Beauvais C., « L'égalité homme-femme dans l'industrie de la littérature jeunesse : un beau conte de fée », *Mais pourquoi tu fais pas de la vraie littérature ?* 2011 :
<http://clementinebleue.blogspot.fr/2011/12/legalite-homme-femme-dans-lindustrie-de.html>
 [consulté le 24.04.2018].
- Brugeilles C., Cromer S., Panissal N., « Le sexisme au programme ? Représentations sexuées dans les lectures de référence à l'école » *Travail, genre et sociétés*, 2009/1, n°1 : p.107-129, consultable en ligne : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2009-1-page-107.htm> [consulté le 08.12.2017].
- Brugeilles C., Cromer S., Cromer I., « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou. Comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », *Population* 2002/2, Vol. 57 : p. 261-292 : <https://www.cairn.info/revue-population-2002-2-page-261.htm> [consulté le 08.12.2017].
- Brugeilles C., Cromer S., Cromer I., « Comment la presse pour les plus jeunes contribue-t-elle à élaborer la différence des sexes ? », *Dossiers d'études* n°104, mai 2008 : p.28.
- Chabrol-Gagne Nelly, *Filles d'albums, les représentations du féminin dans l'album*, L'atelier du poisson soluble, 2011.
- Connan-Pintado Ch. et Béhotéguy G., *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (France 1945-2012)*, Presses universitaires de Bordeaux 2014.
- Cromer S., « La littérature jeunesse mise à l'épreuve du genre », *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse (France 1945-2012)*, Connan-Pintado et Béhotéguy (dir.), Presses Universitaires de Bordeaux 2014.
- Dionne A.L., « Construire son identité de garçon : les représentations de la masculinité dans la littérature jeunesse », *Service social*, vol. 58, n°1, 2012 : p.85-98.
- Du côté des filles (association européenne), *Quels modèles pour les filles ?*, 1997 :
<https://filledalbum.wordpress.com/2014/09/09/quels-modeles-dans-les-albums-jeunesse-analyse/>
 [consulté le 29.09.2018].
- Guillemette, L., « Romans pour l'adolescence et intertextualité : les figures de l'écrit comme procédé de représentation du sujet féminin », *Tangence*, n°67 (2001): p.96-111.
- Manuelian M., Magnan-Rahimi N. et Laroque L., « La littérature pour la jeunesse et le genre : un corpus face à ses contradictions ? », *Le français aujourd'hui*, vol. 193, n°2, 2016 : p.45-62.
- McCabe J., Fairchild E., Grauerholz L., Pescosolido B., Tope D., "Gender in Twentieth-Century Children's Books, Patterns of Disparity in Titles and Central Characters", *Gender & Society*, n°25 (2011): p.197-226.
- Moser F., *Social Construction of Gender-(un)fairness. An Analysis of Educational Material and Individual Language Use*, Freie Universität Berlin 2013 : http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000095308, abstract, p.132-134 [consulté le 23.04.2018].
- Schilcher A., *Geschlechtsrollen, Familie, Freundschaft und Liebe in der Kinderliteratur des 90er Jahre*, Peter Lang 2001 : p.30.
- Smadja I., *Le temps des filles*, Presses universitaires de France 2004.

Etudes du genre

- Barclay L. K., « The emergence of vocational expectations in preschool children », *Journal of Vocational Behavior*, n°4, 1974 : p.13.
- Beauvoir S. (de), *Le deuxième Sexe, I*, Gallimard 2011 : p.22.
- Bereni L., Chauvin S., Jaunait A., Revillard A., *Introduction aux études sur le genre*, De Boeck Supérieur, 2012.
- Bertrand K., *Les inégalités femmes-hommes à l'Éducation Nationale*, Master EGALES, Lyon II 2014 : <http://egaligone.org/2014/12/08/les-inegalites-femmes-hommes-a-leducation-nationale/> [consulté le 10.04.2018].
- Daam N., « À quel moment les femmes célibataires sont devenues des „femmes à chat“ ? », *Slate.fr* 16 janvier 2017 : <http://www.slate.fr/story/134552/femmes-celibataires-chat> [consulté le 19.04.2018].
- Diekman Amanda B., « Learning to be Little Women and Little Men: The Inequitable Gender Equality of Nonsexist Children's Literature », *Sex Roles*, n°50, 2004 : p.373-382.
- Duby G., Perrot M. *Histoire des femmes en Occident. N°5 : le XXe siècle*, Plon 1992 : p.39-46, 144- 155.
- GenERe (Laboratoire), « Qu'est-ce que le genre ? », ENS Lyon : <http://labogenerere.fr/quest-ce-que-le-genre/> [consulté le 10.01.2018].
- Glorieuses (les), <https://lesglorieuses.fr/intersectionnalite/> [consulté le 30.09.2018].
- Good J., Woodziska J., Wingfield L., « The Effects of Gender Stereotypic and Counter-Stereotypic Textbook Images on Science Performance », *The Journal of Social Psychology*, n°150, 2010 : p.143.
- Guionnet C. et Neveu E., *Féminins/masculins, sociologie du genre*, Armand Collin 2004 : p.62.
- Haut conseil à l'égalité entre les hommes et les femmes, « L'image des femmes dans les médias », 11.01.2011 : <http://haut-conseil-egalite.gouv.fr/stereotypes-et-roles-sociaux/fiches-de-synthese-5/article/l-image-des-femmes-dans-les-medias> [consulté le 19.09.2018].
- Hurrelmann B., Kublitz M., Röttger B., *Man müsste ein Mann sein...?*, Patmos 1990 : p.13.
- Husson A-C., « Petit lexique du genre (3): essentialisme, constructivisme, socialisation de genre », dans *Genre ! Je m'interroge, tu t'interroges, interrogez-vous*, 20.07.2015 : <https://cafaitgenre.org/2015/07/20/petit-lexique-du-genre-3-essentialisme-constructivisme-socialisation-de-genre/> [consulté le 29.12.2017].
- Jones S. M., et Dindia K., « A Meta-Analytic Perspective on Sex Equity in the Classroom », *Review of Educational Research*, 2004 : p.443-471.
- Kempf A., « Les femmes sont trois fois plus bavardes que les hommes ? », *France Info* 12/06/2015 : https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/le-vrai-du-faux/les-femmes-sont-trois-fois-plus-bavardes-que-les-hommes_1780507.html [consulté le 05.05.2017].
- Knell S., Winer G., « Effects of reading content on occupational sex role stereotypes » dans *Journal of Vocational Behavior*, n°14, 1979 : p.85.
- Observatoire des inégalités, « stéréotypes : la face invisible des inégalités », 2014 : https://www.inegalites.fr/spip.php?page=article&id_article=1926 [consulté le 27.02.2018].
- Lecoq T., *Libérées ! : Le combat féministe se gagne devant le panier de linge sale*, Fayard 2017.
- Paris Berlin* n°121, « Féminisme oui, mais lequel ? », avril, mai, juin 2018 : p.83.
- Meyer-Renschhausen E., « Raus aus dem Korsett », *die Zeit*, n°2/2013, mai 2013 : <https://www.zeit.de/zeit-geschichte/2013/02/lebensreform-frauenbewegung-jahrhundertwende> [consulté le 13.06.2018].
- Rouyer V., *La construction de l'identité sexuée*, Armand Colin 2007.

- Sciences Humaines* « Points de repère : La construction de l'identité sexuée », n°261, juillet 2014 : https://www.scienceshumaines.com/la-construction-de-l-identite-sexuee_fr_32926.html [consulté le 30.04.2018].
- Scholz A-L., « Kinder und Stereotype », *Der Tagesspiegel*, juillet 2015 : <https://www.tagesspiegel.de/wissen/studie-zu-gender-in-der-sprache-kinder-und-stereotype/12023190.html> [consulté le 13.06.2018].
- Séguret O., « Le test de Bachdel, Un label féministe » dans *Libération*, 28.01.2014 : http://next.liberation.fr/cinema/2014/01/28/le-test-de-bechdel-un-label-feministe_976114 [consulté le 09.01.2018].
- Singly F., *L'injustice ménagère*, Armand Colin 2007.
- Ucciani S., « La transmission des stéréotypes de sexe » *Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles* 2012.
- Yoan M., *Socialisations de genre, identité sexuée et expérience scolaire*, Université Toulouse II : p.75.

Psychologie

- Donnet J-L., « Freud et le refus de la féminité : entre „roc du biologique“ et contre-transfert », *Revue française de psychanalyse*, n°74, 2010 : p. 1495-1503, <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2010-5-page-1495.htm> [consulté le 31.05.2018].
- Kebabza H., « „L'universel lave-t-il plus blanc ?“ : „Race“, racisme et système de privilèges », *Les cahiers du CEDREF*, n°14, 2006 : p.145-172.
- Psychomédia, « Les 6 stades du développement moral selon le célèbre modèle psychologique de Kohlberg », juin 2015 : <http://www.psychomedia.qc.ca/psychologie/2015-06-07/stades-developpement-moral-kohlberg> [consulté le 30.04.2018].

Sources pour les chiffres statistiques et l'actualité

- Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), « Cocot(t)e » : <http://www.cnrtl.fr/definition/cocotte/substantif> [consulté le 29.09.2018].
- CNRTL, « hennir » : <http://www.cnrtl.fr/definition/hennir> [consulté le 05.04.2018].
- CNRTL, « glousser » : <http://www.cnrtl.fr/definition/glousser> [consulté le 05.04.2018].
- CNRTL, « strident » : <http://www.cnrtl.fr/definition/strident> [consulté le 05.04.2018].
- CNRTL, « sautiller » : <http://www.cnrtl.fr/definition/sautiller> [consulté le 05.04.2018].
- CNRTL, « hurler » : <http://www.cnrtl.fr/definition/hurler> [consulté le 05.04.2018].
- Cymès M., *Quand ça va, quand ça va pas. Leur corps expliqué aux enfants (et aux parents !)*, Clochettes 2017 : p.40.
- Direction de la recherche, des études, de l'évaluation et des statistiques, « La profession infirmière : Situation démographique et trajectoires professionnelles », *Ministère de la solidarité et de la santé*, 2009 : <https://drees.solidarites-sante.gouv.fr/etudes-et-statistiques/publications/documents-de-travail/serie-etudes-et-recherche/article/la-profession-infirmiere-situation-demographique-et-trajectoires> [consulté le 29.09.2018].
- Durand A-A., « Les inégalités femmes-hommes en 12 chiffres et 6 graphiques », *Le monde* 07.03.2017 : http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/03/07/les-inegalites-hommes-femmes-en-12-chiffres-et-6-graphiques_5090765_4355770.html [consulté le 16.05.2018].
- Gairin V., « Zizi-zézette : accusé de sexisme, le livre de Michel Cymès fait polémique », *Le Point* 31.03.2017 : http://www.lepoint.fr/societe/zizi-zezette-accuse-de-sexisme-le-livre-de-michel-cyemes-fait-polemique-31-03-2017-2116217_23.php [consulté le 20.12.2017].

- Haut conseil à l'égalité entre les hommes et les femmes, « L'image des femmes dans les médias », 11.01.2011 : <http://haut-conseil-egalite.gouv.fr/stereotypes-et-roles-sociaux/fiches-de-synthese-5/article/l-image-des-femmes-dans-les-medias> [consulté le 19.09.2018].
- Haut conseil à l'égalité entre les hommes et les femmes, « Repères statistiques », 2012 : <http://haut-conseil-egalite.gouv.fr/parite/reperes-statistiques-47/> [consulté le 19.09.2018].
- Hoecker B., « *Frauen in der Politik* », *Bundeszentrale für politische Bildung*, 5.11.2009 : <http://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauen-in-deutschland/49362/frauen-in-der-politik> [consulté le 13.06.2018].
- Observatoire des inégalités, « Parité : où sont les femmes ? », 15.11.2010 : <https://www.inegalites.fr/Parite-ou-sont-les-femmes> [consulté le 13.06.2018]
- Observatoire des inégalités, « Une répartition déséquilibrée des professions entre les hommes et les femmes », 2014 : https://www.inegalites.fr/spip.php?page=article&id_article=1048 [consulté le 03.05.2018].
- Union Nationale des associations familiales, « Chiffres clés de la famille » 2016 : http://www.udaf42.org/sites/default/files/Chiffres_cles_2016.pdf [consulté le 11.11.2017].
- Von Hove A, Kaufmann M, « *Frauen im Job - das sind die Fakten* », *Der Spiegel* 28.08.2017 : <http://www.spiegel.de/karriere/gleichberechtigung-frauen-am-arbeitsmarkt-uebersicht-a-1158571.html> [consulté le 29.09.2018].