



HAL
open science

Lutter pour le bien, devenir le mal : questions d'éthique dans Les désastreuses aventures des orphelins Baudelaire

Élise Ternoy

► **To cite this version:**

Élise Ternoy. Lutter pour le bien, devenir le mal : questions d'éthique dans Les désastreuses aventures des orphelins Baudelaire. Littératures. 2021. dumas-03347543

HAL Id: dumas-03347543

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03347543>

Submitted on 17 Sep 2021

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.



UNIVERSITÉ D'ARTOIS
U.F.R. LETTRES ET ARTS

MÉMOIRE DE RECHERCHE

en vue de l'obtention du Master
« Littératures d'enfance et de jeunesse »

« **Lutter pour le bien, devenir le mal :
questions d'éthique dans *Les Désastreuses
aventures des orphelins Baudelaire.*** »

Élise TERNOY

Sous la direction de

Anne BESSON

Professeur en Littérature Générale et Comparée

Soutenu le 30 juin 2021

JURY :

Anne BESSON : Professeur en Littérature Générale et Comparée,
Christine PRÉVOST : Maître de conférences en Didactique du Français

Université d'Artois
U.F.R Lettres et Arts.

**Lutter pour le bien, devenir le mal : questions
d'éthique dans *Les Désastreuses aventures des
orphelins Baudelaire***

Élise Ternoy

Mémoire de recherche
En vue de l'obtention du Master « Littératures d'enfance et de jeunesse »
Sous la direction de M^{me} Anne Besson

Année universitaire 2020 – 2021

REMERCIEMENTS

J'adresse en premier lieu tous mes remerciements à ma directrice de mémoire, M^{me} Anne Besson, pour son encadrement attentif et exigeant : sa disponibilité, son aide inestimable et ses conseils aussi nombreux qu'enrichissants m'ont considérablement fait progresser tout au long de ce travail de recherche.

Je remercie également l'ensemble de l'équipe enseignante du master « littératures d'enfance et de jeunesse » de l'université d'Artois, et plus particulièrement M^{me} Christine Prévost pour l'envoi de son article qui m'a été fort utile, M^{me} Éléonore Hamaide-Jager qui m'a offert un soutien précieux pour ma poursuite d'études, et M^{me} Florence Gaiotti qui m'a conseillée pour la rédaction d'articles pour la revue *Nous Voulons Lire* !

Je remercie très chaleureusement mon amie Léa Maaméri pour ses relectures extrêmement rigoureuses et ses remarques toujours pertinentes qui m'ont grandement aidé à améliorer la qualité de mes travaux.

Je remercie mes collègues de la médiathèque de Houilles, David Arenas, Julie Benchadi-Mouchet, Claire Chabert, Laure Fayet, Aurore Isola, Sandrine Jacquot, Nadia Léamauff, Jean-François Lubin, Sophie Merriaux, Élodie Merveillard, Mélanie Moreau, Élise Receveur et Damien Robertson, pour leurs remarquables qualités humaines et leur formidable bienveillance au cours de ces deux années.

Je remercie bien sûr ma famille, notamment mes parents pour leur soutien, ma sœur Marthe, mon frère Gaspard, mais aussi mon grand-père Jean Leclercq qui aurait sûrement été très fier de me voir achever ce master, mes cousins Abel et Timoléo (fervents lecteurs des *Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*), ainsi que ma tante Marie Ternoy pour nos conversations fructueuses qui furent bien souvent une source d'inspiration.

Je remercie mes amis Gabriel Aslanoff, Jules Borel, Paul Roux – et sa patience ! – tou·te·s mes partenaires de jeu de l'association de théâtre *La Fabryk*, et Gabriel Casajus aussi.

Enfin, je remercie mon compagnon, Mathieu Beauvillain, pour sa confiance et son enthousiasme à l'égard de toutes mes entreprises, mais aussi pour son écoute et son affection auxquelles je dois une reconnaissance infinie.

TABLE DES MATIÈRES

• INTRODUCTION	1
D) PREMIÈRE PARTIE : UNE SAGA CARACTÉRISÉE PAR UN TRIPLE MOUVEMENT D'ÉVOLUTION	5
I.1. <u>L'ambiguïté de l'ensemble romanesque : cycle ou série ?</u>	6
<i>I.1.a) Série et cycle : éléments de définition</i>	<i>7</i>
<i>I.1.b) Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire : une saga s'ouvrant sur un fonctionnement sériel</i>	<i>9</i>
<i>I.1.c) ... mais qui évolue vers un ensemble littéraire plus proche du cycle</i>	<i>13</i>
<i>I.1.d) Au delà du clivage</i>	<i>17</i>
I.2. <u>Mutation de la forme et maturation du lectorat</u>	19
<i>I.2.a) La série : une forme prisée des enfants</i>	<i>19</i>
<i>I.2.b) Les adolescents et le cycle</i>	<i>20</i>
<i>I.2.c) Une saga qui évolue donc simultanément à son lectorat</i>	<i>21</i>
I.3. <u>Un passage de la série vers le cycle coïncidant avec une complexification de la réflexion autour des notions de bien et de mal</u>	22
<i>I.3.a) L'Arbre aux corbeaux (tome VII) : première atteinte à l'intégrité des orphelins</i>	<i>23</i>
<i>I.3.b) Panique à la clinique (tome VIII) : trahir pour la bonne cause ?</i>	<i>25</i>
<i>I.3.c) De La Fête féroce (tome IX) à La Grotte Gorgone (tome XI) : des crimes involontaires ?</i>	<i>26</i>
<i>I.3.d) Le Pénultième péril (tome XII) : l'entérinement du basculement dans le crime</i>	<i>28</i>
II) DEUXIÈME PARTIE : « NE DEVENEZ PAS CE QUE VOUS REDOUTEZ LE PLUS AU MONDE » : ANALYSE DE L'ÉVOLUTION DE LA CONCEPTION ÉTHIQUE AU FIL DES TOMES	31
II.1. <u>Et si tout commençait bien ? Un schéma initial structuré autour de valeurs morales relativement simples et manichéennes</u>	31
<i>II.1.a) Les orphelins : enfants parfaits ou personnages en attente d'histoire ?</i>	<i>32</i>
<i>II.1.b) Bêtes et méchants : des antagonistes archétypaux</i>	<i>35</i>
<i>II.1.c) Des valeurs binaires mais des idéaux élevés</i>	<i>38</i>

II.2. « Quant à celui qui scrute le fond de l'abîme, l'abîme le scrute à son tour » ou faire le mal malgré soi	40
<i>II.2.a) Le récit d'une corruption</i>	<i>41</i>
<i>II.2.b) Déguisement et dissimulation, une pratique symbolique et ambiguë</i>	<i>46</i>
<i>II.2.c) Deux philosophies du devenir éthique de l'individu.....</i>	<i>49</i>
II.3. Au delà du schisme, La Fin : une allégorie religieuse ?	55
<i>II.3.a) Réappropriation de la robinsonnade : l'île, un Éden ou une dystopie ?.....</i>	<i>57</i>
<i>II.3.b) Le patriarcat, le fruit défendu et le serpent : une imagerie biblique</i>	<i>62</i>
<i>II.3.c) Une fin ouverte : la possibilité d'un espoir ?</i>	<i>65</i>
III) TROISIÈME PARTIE : UN PROCESSUS DE DÉSENCHANTEMENT REFLÉTANT LE CHEMINEMENT MORAL DU PASSAGE A L'AGE ADULTE ...	68
III.1. La mort de l'idéal parental	69
<i>III.1.a) Le ternissement de l'image parentale : un topos de la littérature de jeunesse ...</i>	<i>70</i>
<i>III.1.b) Les parents Baudelaire : modèles ou criminels ?</i>	<i>74</i>
<i>III.1.c) Faire le deuil de ses parents : le début d'une histoire personnelle</i>	<i>81</i>
III.2. Une critique des institutions et de leur manque d'éthique : étude de cas	84
<i>III.2.a) Le recours à la satire pour fustiger des systèmes absurdes et amoraux.....</i>	<i>86</i>
<i>III.2.b) La place du procès et de la justice</i>	<i>89</i>
III.3. Devenir « volontaire » : une invitation à prendre sa place dans le monde.....	92
<i>III.3.a) V.D.C : une confrérie de volontaires face à l'hostilité du monde</i>	<i>92</i>
<i>III.3.b) Un encouragement aux jeunes lecteurs à devenir à leur tour des acteurs « volontaires » du monde.....</i>	<i>93</i>
• CONCLUSION	97
• BIBLIOGRAPHIE	99

Qui créera pour l'humanité un seul système d'interprétation, valable pour le bien et le mal, pour ce qui est supportable et pour ce qui ne l'est pas ?

Alexandre SOLJENITSYNE, « Discours de Stockholm », 1970.¹

Lorsque Barthes avance que « l'écriture est [...] essentiellement la morale de la forme »² il signifie que la morale ne doit pas être l'affaire de la littérature et qu'une critique éthique serait nécessairement moralisatrice et vectrice de normes bourgeoises. Loin de se rallier à cette grille de lecture structuraliste, Soljenitsyne suggère au contraire que l'art et la littérature pourraient permettre d'extraire les individus de leur propre subjectivité en leur faisant incarner des expériences qui ne sont pas les leurs par l'intermédiaire de la fiction. Le recours à des mondes imaginaires serait ainsi un formidable outil de perfectionnement du jugement éthique car il offre la possibilité de confronter le lectorat à des systèmes de pensée qui ne lui sont pas familiers et de l'exposer à des situations de conflits moraux éloignées de son quotidien. Ici, nous entendrons « éthique » dans son sens le plus communément admis et partagé, c'est-à-dire une branche de la philosophie qui s'intéresse aux questions de Bien et de Mal, et réfléchit à l'élaboration de critères permettant d'apprécier la valeur morale des comportements des individus³.

Cette relation entre littérature et éthique est particulièrement perceptible – si ce n'est exacerbée – dans le champ éditorial à destination de la jeunesse. L'enfant étant considéré comme un être en formation qu'il convient d'éduquer et de préparer à assumer sa place en société, les productions culturelles qui lui sont destinées se font le relai de valeurs et de réflexions qui participent à son apprentissage. Cependant, si Antoine Compagnon admet la modalité éthique de la littérature, il lui en conteste néanmoins toute vocation strictement prescriptive, affirmant que la réflexion morale ne s'y « présente pas sous forme d'une réflexion universelle, mais toujours à travers une histoire exemplaire et contextuelle »⁴. Or, ce système opère différemment dans le cadre des littératures d'enfance, souvent rattachées à des préoccupations d'ordre didactique et prescriptif. Des petits livres d'étrennes de *La*

¹ Alexandre SOLJENITSYNE, « Discours de Stockholm », 1970, dans *Les Droits de l'écrivain*, Paris, Éditions

² Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1979, p. 19.

³ Dans notre travail nous n'entrerons pas dans le débat portant sur la distinction théorique particulière entre « éthique » et « morale » et nous utiliserons indifféremment ces deux notions.

⁴ Antoine COMPAGNON, *Morales de Proust*, chaire « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », Collège de France, cours du 15 janvier 2008, [consulté en ligne le 10 juin 2021 sur le site du Collège de France : https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/_UPL49209_Antoine_Compagnon_cours_0708.pdf.]

*Bibliothèque morale de la jeunesse*⁵ à la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse⁶, l'histoire des livres pour enfants est jalonnée de considérations morales et par le souci de promouvoir – ou non – des valeurs éthiques. Aujourd'hui la dimension moralisatrice s'est relativement atténuée au profit d'une vocation de divertissement plus prononcée, mais la question éthique est bien loin d'avoir disparu des littératures d'enfance : à titre d'exemple, de nombreux ensembles romanesques à destination de la jeunesse (mais pas seulement) mettent en scène un affrontement entre des forces antagonistes de Bien et de Mal au sein duquel le héros ou l'héroïne doit trouver sa place. Parmi ces ensembles, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* dénotent par leur manière singulière de traiter de l'éthique.

Cette saga regroupe treize romans publiés entre 1999 et 2006 et signés « Lemony Snicket »⁷. On y suit les invraisemblables pérégrinations de la fratrie Baudelaire, composée de Violette (14 ans), Klaus (12 ans) et Prunille (environ un an). Ces trois enfants sont dotés chacun d'une compétence extrêmement développée : l'aînée est une inventrice de génie, le cadet a tant lu qu'il dispose de connaissances encyclopédiques sur un très grand nombre de sujets. Quant à la benjamine, ses quatre dents acérées lui permettent de mordre et de ronger à peu près n'importe quel objet. Alors que leurs parents viennent de périr dans l'incendie de leur demeure, les orphelins sont adoptés par le comte Olaf, qui s'avère rapidement être un personnage cruel qui ne cherche qu'à s'emparer de la fortune dont ils sont les héritiers. Après avoir dévoilé les intentions malveillantes de leur tuteur, les enfants sont placés de foyer en foyer (chaque tome représente un nouvel environnement) mais sont systématiquement retrouvés par Olaf qui invente sans cesse de nouvelles ruses et de nouveaux déguisements. Accusés d'un crime qu'ils n'ont pas commis et lassés de l'incompétence des adultes, les orphelins finissent par s'enfuir, choisissant de se prendre en charge eux-mêmes. Cette nouvelle indépendance sera pour eux l'occasion d'enquêter eux-mêmes sur les mystères entourant la disparition de leurs parents, qui auraient appartenu à une confrérie secrète du nom de V.D.C.

⁵ Collection de petits ouvrages catholiques, diffusée dans la seconde moitié du XIX^e siècle et dont le contenu était relu et validé par une commission d'ecclésiastiques.

⁶ Cette loi stipule dans son article 2 que les publications adressées à un jeune public ne doivent représenter « aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse. »

⁷ En réalité le véritable nom de l'auteur est Daniel Handler, « Lemony Snicket » est un pseudonyme. On comprendra au fil de l'histoire le caractère tout à fait particulier de cet auteur fictif qui est également narrateur et personnage.

Échappant à toute tentative de classification, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* déconcertent : le cycle « multiplie les emprunts parodiques à divers genres, comme le mélodrame, le récit d'initiation, l'enquête policière, et [...] la narration use d'un humour absurde, proche du *nonsense* de Lewis Carroll »⁸. L'univers est assez indéfinissable : il est dénué de marqueurs temporels (on y mange dans un restaurant rapide proposant frites, ketchup et ballons de baudruche mais on y communique par télégrammes), regorge de lieux et de situations manifestement irréalistes mais également de références réelles (Lewis Carroll, Herman Melville, la classification Dewey n'en sont que de rapides exemples). Cette saga n'est donc pas reconnaissable par son appartenance à un genre mais est caractérisée par son style : un ton exagérément dramatique et pessimiste, un jeu permanent autour du langage, une écriture guindée presque archaïque et un narrateur ambigu et envahissant, révélant progressivement sa nature de personnage. Il y a également un humour grinçant et absurde et un foisonnement de références culturelles et de messages cachés si abondant qu'il mobilise forcément le double lectorat, pour reprendre la formule de Nathalie Prince⁹.

Néanmoins, si l'originalité de cette saga est plutôt admise, c'est précisément pour ce fameux univers loufoque et ses éléments de style caractéristiques qu'elle est reconnue. En revanche, toute la dimension éthique de l'œuvre est étonnamment assez peu valorisée ou étudiée, alors qu'elle est déterminante et même structurante de l'intrigue. Compte tenu de la manière pour le moins particulière dont est traitée la question éthique dans cette œuvre, une telle omission semble surprenante, ne serait-ce que parce que le contenu axiologique en lui-même est relativement original dans une production à destination de la jeunesse. Ici, il n'est pas question de rechercher des principes de « bien » fermes et inaltérables, mais plutôt de mettre en garde contre le risque de voir naître le mal en soi *alors même* que l'on pense être doté de ces valeurs vertueuses. D'autre part, ce message éthique se distingue également par la façon dont il est introduit au sein de la saga : sa nature n'est pas établie et complète dès le début mais évolue en même temps que la forme de l'ensemble romanesque, et surtout en même temps que le jeune lecteur ou la jeune lectrice. En somme, ces réflexions au sujet du mal ne sont pas une donnée initiale qui surgissent dès le premier volume. Il s'agit plutôt

⁸ Christine PRÉVOST, « La bibliothèque dans *Les Désastreuses Aventures des Orphelins Baudelaire* : espace, collection et effet miroir », Claudine NÉDÉLEC [dir.] *Les Bibliothèques, entre imaginaires et réalités*, Arras, Artois Presse Université, 2009, p. 1. [exemplaire personnel pour l'envoi duquel je remercie M^{me} Prévost].

⁹ En effet, selon Nathalie Prince, « l'adulte devient lui-même l'objet éditorial et inattendu d'une telle littérature. Ainsi, ce qui marque l'originalité même de cette littérature dite « de jeunesse », son lectorat spécifique semble caduque lorsqu'il s'élargit, par nécessité, à l'adulte, assurant par là une nouvelle originalité : le double lectorat. » (Nathalie PRINCE, *La littérature de jeunesse, pour une théorie littéraire*, 2^e édition, Armand Colin, Coll. « U », 2015, p. 131).

d'interrogations qui se construisent au fil des tomes par des doutes, d'abord insidieux, puis de plus en plus persistants.

C'est donc en nous appuyant sur ces observations que nous verrons de quelle manière une réflexion éthique complexe s'élabore progressivement dans *Les Désastreuses aventures des Orphelins Baudelaire*, au fil de l'expertise croissante de son jeune lecteur. Ainsi, nous montrerons que cette élaboration passe par un mouvement d'évolution sur plusieurs plans qui allie transformation de la forme sérielle et avancée en âge du lectorat. On comprendra que c'est précisément ce mouvement qui permet le passage d'un système volontairement manichéen à un paradigme éthique plus complexe et nuancé. Cela nous permettra de démontrer enfin que cette montée en puissance dans le désenchantement est un miroir exacerbé du parcours initiatique que représente le passage à l'âge adulte.

Les références détaillées des œuvres issues du corpus sont consultables dans la rubrique « corpus d'étude » de la bibliographie. Pour des questions de commodité et de lisibilité nous ne les développerons pas intégralement dans le corps du texte ni dans les notes de bas de page. Nous nous contenterons de préciser, à la suite de chaque citation, les numéros du volume et de la page associés. En outre, nous nous permettrons d'effectuer des parallèles avec d'autres œuvres à destination de la jeunesse lorsque cela nous semblera pertinent afin de réinscrire ponctuellement la réflexion dans le cadre plus général de la sérialité et des littératures d'enfance. Enfin, nous nous appuierons autant que faire se peut sur le texte dans sa version originale. En effet, la traduction officielle de Rose-Marie Vassallo s'éloigne parfois considérablement du texte initial : outre les jeux de mots intraduisibles, la traductrice a modifié certains noms de personnages¹⁰, affaibli si ce n'est coupé certaines phrases¹¹, voire ajouté parfois des paragraphes entiers de sa propre composition. Dans le cadre d'un travail de recherche, ces modifications peuvent parfois nuire à l'analyse et à l'interprétation, sachant que dans ces ouvrages chaque détail compte.

¹⁰ "Sunny" devient « Prunille », "Justice Strauss" devient « La Juge Abbott », le couple formé par Jérôme et Esmé "Squalor" devient « Jérôme et Esmé d'Eschemizerre », le troisième triplé Beauxdraps, Quigley, est rebaptisé « Petitpas » dans le tome 5 avant de finalement récupérer son nom originel dans le tome 10...

¹¹ Un exemple assez représentatif : la menace du comte Olaf dans *Le laboratoire aux serpents* "If I wanted to harm you, orphan, your blood would already be pouring down these stairs like a waterfall" (p. 76) (littéralement : « Si je voulais vraiment vous nuire, orphelins, votre sang se déverserait déjà en cascade dans ces escaliers. ») est traduite par un bien moins glaçant : « Si vraiment je voulais votre perte, les orphelins, à l'heure qu'il est je n'entendrais pas vos jolies voix » (p. 79).

PREMIÈRE PARTIE : UNE SAGA CARACTÉRISÉE PAR UN TRIPLE MOUVEMENT D'ÉVOLUTION

Supposer que le paradigme éthique des *Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* n'est pas un système clos et immuable mais un processus qui *s'élabore progressivement* implique nécessairement que la saga est traversée par un mouvement d'évolution, de transformation. Des éléments particulièrement flagrants viennent étayer cette intuition. Même en se livrant à une lecture dénuée de toute dimension analytique, on s'aperçoit spontanément que les volumes sont de plus en plus épais, avec un rythme de publication décroissant : les premiers tomes sortaient à une fréquence quasiment trimestrielle (les années 2000 et 2001 regroupent à elles seules six tomes, ce qui est considérable), tandis que les derniers tomes parurent plutôt à raison de un par an. Le lecteur ou la lectrice remarquera également presque inconsciemment que l'intrigue se complexifie et que l'univers s'étoffe graduellement, ne serait-ce que par l'introduction de nouveaux personnages. Les premiers tomes reposent exclusivement sur une confrontation entre les trois enfants et le comte Olaf, accompagné de ses sbires, maladroitement arbitrée par le banquier Monsieur Poe. Petit à petit, de nombreux autres protagonistes récurrents, adjuvants comme opposants, viennent étoffer cette galerie, des triplés Beauxdraps à Esmé d'Eschmizerre en passant par la journaliste du *Petit Pointilleux*.

Cependant, même si ces transformations diachroniques se ressentent assez instinctivement, leur mise en relation les unes avec les autres ne va pas forcément de soi. Pourtant, les modifications formelles que nous évoquions et l'expansion de l'univers fictionnel ne sont pas des phénomènes anecdotiques ou hermétiques l'un à l'autre. Au contraire, il y a une véritable relation d'interdépendance entre la mutation de la manière qu'ont les tomes de s'articuler entre eux – de « faire cycle » – et la densité croissante du contenu diégétique. Par exemple, c'est précisément cette dynamique *évolutive* qui permet de donner à voir un système de valeurs éthiques qui ne soit pas replié sur sa propre fin mais se déploie au fil de la narration. Afin d'appréhender dans quelle mesure la « formule » revêtue par l'ensemble romanesque conditionne la façon dont la réflexion éthique peut se développer, il nous faut d'abord procéder à une tentative de catégorisation de la manière dont les volumes des *Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* s'organisent en tant que totalité.

I.1. L'ambiguïté de l'ensemble romanesque : cycle ou série ?

L'expression « ensemble romanesque » désigne une production littéraire « constitué[e] par la succession et le regroupement de plusieurs romans. »¹². La production d'œuvres en volumes, structurés par des phénomènes de retour, n'est pas un phénomène contemporain en littérature de jeunesse, Matthieu Letourneux estime même que « que c'est en littérature enfantine que s'est développé de façon privilégiée le principe des séries standardisées à personnages récurrents. »¹³. Ainsi, dès le XIX^e siècle, la comtesse de Ségur faisait intervenir les mêmes personnages (Sophie, Camille, Madeleine, Paul) dans des ouvrages distincts mais relativement cohérents entre eux. Élise Wolf-Mandroux qualifie même le lien reliant *Les Petites filles modèles* aux *Malheurs de Sophie* de « *prequel* qui laisse le lecteur sur sa faim »¹⁴, tandis que *Les Vacances* viennent poursuivre et clore les événements des deux précédents volumes par un heureux dénouement. Au fil du XX^e siècle, les bibliothèques rose et verte, notamment, développeront de nombreuses collections de livres dont la dimension sérielle est entérinée par le retour de personnages et de schémas identiques dans des histoires variées : ce sont les fameuses aventures du *Club des Cinq* ou de *Oui-Oui* d'Enid Blyton, des *Six Compagnons* de Paul-Jacques Bonzon, ou encore de *Fantômette* de Georges Chaulet pour n'en citer que quelques-unes.

Mais l'essor le plus important de ce phénomène aura lieu à l'orée du XXI^e siècle, par effet collatéral du « phénomène Harry Potter » qui renouvellera et démultipliera l'engouement pour les ensembles romanesques au sein de la littérature de jeunesse. Le succès de la saga de J.K. Rowling occasionne en effet un véritable foisonnement de ces formes à épisodes, déclinées dans toutes les langues et tous les genres, de la *fantasy* au roman policier en passant par la science-fiction. Si l'on observe le panel des vingt-cinq ouvrages de fiction jeunesse les plus vendus en France en 2020, on ne peut que constater la surreprésentation écrasante de ces ensembles romanesques longs : à titre d'exemple, les tomes du *Journal d'un dégonflé* (Jeff Kinney) sont présents aux 7^e, 12^e, 15^e et 19^e places, le cycle *Les Royaumes de feu* (Tui T. Shuterland) occupe les 8^e, 9^e, 14^e, 16^e et 22^e places, les premiers volumes de *Harry Potter* persistent dans le classement aux 11^e et 24^e places. On retrouve aussi dans ce classement

¹² Anne BESSON, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 2005 p. 5.

¹³ Matthieu LETOURNEUX, « Série et lecture sérielle », Françoise LEGENDRE [dir.] *Bibliothèque, enfance et jeunesse*, Éditions du cercle de la librairie, 2015, p. 81.

¹⁴ Élise WOLF-MANDROUX, « L'évolution de Sophie dans la trilogie de Fleurville et *Les Bons enfants* de la comtesse de Ségur », *Séries et culture de jeunesse, Cahiers Robinson* n°39, Arras, Artois Presse Université, 2016, p. 139.

plusieurs *spin-off* capitalisant sur le succès de sagas célèbres (*Les contes de Beedle le Barde* de J.K Rowling, *Hunger Games : La Ballade du serpent et de l'oiseau chanteur* de Suzanne Collins, *Twilight : Midnight Sun* de Stephenie Meyer) et quelques ouvrages semblant plus isolés mais qui sont bien souvent les premiers tomes d'ensembles plus longs à venir (*Alma : Le vent se lève* de Timothée de Fombelle, *N.É.O - La chute du soleil de fer* de Michel Bussi)¹⁵.

La prolifération de ces œuvres en volumes au sein de la littérature de jeunesse s'explique par le double avantage qu'elles confèrent : elles présentent un formidable intérêt commercial – vendre une plus grande quantité de livres – tout en répondant aux affinités d'un public jeune particulièrement friand de ce « renouvellement par le même »¹⁶. *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* ne font pas exception, et leur succès critique et commercial s'inscrit dans ce contexte éditorial particulièrement favorable à des ensembles romanesques de vaste ampleur.

Cependant, ces ensembles sont loin d'incarner une catégorie uniforme. On y trouve différents courants et tendances dans la manière de construire le récit, produisant *de facto* différents effets sur le lecteur. On peut distinguer deux principaux sous-ensembles : le cycle et la série.

1.1.a) Série et cycle : éléments de définition

Les ensembles romanesques sont définis par la présence de systèmes de récurrence et de retour favorisant la fidélisation du lectorat, mais « ce sont les modalités de ce retour, susceptibles d'importantes variations, qui provoquent la différenciation entre cycle et série au sein des ensembles romanesque ; la série devient le domaine du retour répétitif, et le cycle celui du retour évolutif »¹⁷. Ce qui différencie principalement le cycle et la série, c'est un certain rapport à la temporalité, qui détermine le passage du temps au sein du récit mais également la manière dont les volumes sont reliés entre eux. En ce qui concerne la série, Anne Besson propose la définition suivante :

La série est l'ensemble où les parties l'emportent sur le tout, c'est-à-dire où chaque partie vaut fondamentalement pour le tout, non seulement parce que chacune présente une intrigue complète et sans lien chronologique réel

¹⁵ « Dossier : Meilleures ventes 2020, Rubrique jeunesse, Top 25 Fiction », *LH le magazine*, février 2021 (n°6), p. 104.

¹⁶ Anne BESSON, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit. , p. 6.

¹⁷ *Ibid*, p. 22.

avec les autres, mais aussi parce que, en conséquence, le monde fictionnel présenté et représenté ne peut pas, et même ne doit pas, se transformer ou se développer ; il est une donnée de départ, complète d'emblée, et très peu modifiable par la suite ; en particulier, le passage du temps n'exerce pas sur lui sa fonction métamorphosante.¹⁸

On retient donc que la série est caractérisée par une assez grande indépendance de ses composantes, que l'on peut lire dans un ordre indifférent sans que cela ne nuise à la compréhension. C'est un système reposant sur la redondance, qui exclut toute possibilité d'évolution, y compris chronologique : les personnages sont des entités immuables conservant éternellement le même âge, le même tempérament, les mêmes compétences. On peut citer à titre d'exemple la série *Le Club des Cinq*, ou comme occurrences plus récentes *La Cabane Magique*, *Le Journal d'un dégonflé* de Jeff Kinley ou *Le Chat assassin* d'Anne Fine. Toutes ces aventures se déroulent dans un espace-temps semblant à la fois flou et infiniment extensible : Tom et Léa de *La Cabane Magique* ou Annie, Claude, Mick, François (et Dagobert) du *Club des Cinq* vivent des dizaines d'aventures sans jamais grandir et sans véritablement conserver la mémoire des événements des précédents volumes. Les intrigues présentent des schémas prévisibles et assez similaires d'un tome à l'autre et le plaisir de lecture ne repose pas sur l'innovation mais sur le fait de « donner encore au public ce qu'il a déjà plébiscité »¹⁹. Dans le cadre du cycle, le système temporel opère différemment car :

Dans le cycle, la chronologie fait le lien entre les parties d'un tout qui vaut plus que ses parties. Les intrigues de chaque partie peuvent être largement indépendantes, mais la présence entre elles d'une temporalité partagée dans la durée fait que le monde fictionnel présenté ne peut que se développer ou se transformer au fur et à mesure de leurs apparitions, et même le doit pour préserver un quelconque intérêt et justifier ainsi son existence ; en tant que donnée de départ, il est d'emblée posé comme modifiable : évolutif, approfondissable. Les intrigues liées par la continuité chronologique, en se déroulant, altèrent le monde.²⁰

Le cycle a donc une dimension globalisante largement accrue par rapport à la série. Le récit qu'il propose s'inscrit dans un contexte chronologique clairement intelligible, où le temps n'est pas figé comme dans la série mais se déroule de manière perceptible. Cette expérience d'une temporalité narrative chronologique produit un effet de réalisme et de familiarité imitant le temps réel car, comme le dit Ricœur, « le temps devient temps humain

¹⁸ *Ibid*, p. 23.

¹⁹ *Ibid*, p. 19.

²⁰ *Ibid*, p. 23.

dans la mesure où il est articulé de manière narrative. »²¹. Un des exemples les plus célèbres est sans doute celui de la saga *Harry Potter*, s’ouvrant sur un héros de dix ans dont on suivra l’adolescence jusqu’au passage à l’âge adulte. Néanmoins, l’irruption de la chronologie au sein du récit n’implique pas seulement le vieillissement physiologique des protagonistes mais également la possibilité d’une maturation intérieure, avec notamment l’acquisition de nouvelles compétences ou des changements dans la psychologie. Pour rester sur l’exemple de Harry Potter, celui-ci apprendra au fil des sept tomes à devenir un sorcier plus performant – en apprenant de nouveaux sorts par exemple – mais les péripéties traversées au fil des sept tomes seront également l’occasion d’un cheminement intime, marqué notamment par les deuils et l’acceptation de sa propre mortalité.

À la lumière de ce cadre théorique, doit-on considérer *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* comme un cycle ou comme une série ? Voilà une question plus complexe et plus ambiguë qu’il n’y paraît. Déjà, un·e auditeur·ice du séminaire de master consacré à la littérature de jeunesse à l’université du Maine en 2004 relevait que « pour cet exemple une confusion opère, à tout le moins peut-on souligner une difficulté à attribuer les textes de Lemony Snicket à tel genre plutôt qu’à tel autre... »²². Anne Besson souligne également une certaine particularité du fonctionnement de cette saga dont « les volumes aux intrigues fortement répétitives ont pu être publiés à un rythme soutenu (caractéristiques sérielles) mais [...] les héros vieillissaient dans des aventures devant trouver une conclusion au fatidique treizième épisode (caractéristiques cycliques). »²³ On observe même plus précisément une intéressante mutation de la forme au fil des tomes, passant d’un schéma initial simple et sériel à une forme complexe tenant finalement plutôt du cycle.

1.1.b) Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire : une saga s’ouvrant sur un fonctionnement sériel...

Le choix lexicographique du titre dans sa langue originale semble suggérer un ensemble littéraire sériel en annonçant : *A Series of Unfortunate Events*. Effectivement *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* sont, du moins dans un premier temps, tout à fait conformes à nos critères de la sérialité : une temporalité absente, une forme répétitive du récit, des volumes quasiment auto-suffisants.

²¹ Paul RICCEUR, *Temps et récit*, volume 1, Paris, Points, 1991 [1^{ère} édition, Seuil, 1983], p. 17.

²² Anne BESSON, « Du club des cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine », Nathalie PRINCE [dir], *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, PUR Éditions, 2009, p. 138.

²³ Anne BESSON « Ensembles romanesques et genres populaires : proposition de formalisation », *La Revue des livres pour enfants*, décembre 2010, n°256, *Livres en série*, p. 99.

Pendant les sept premiers tomes, jusqu'au treizième anniversaire de Klaus, le passage du temps est, pour ainsi un non-sujet. Il n'est fait mention d'aucune donnée du calendrier, et ce sur presque l'ensemble de la saga : ni année – de manière assez prévisible car l'atemporalité fait partie intégrante de l'esthétique de l'œuvre – mais également plus étonnamment aucune date, ni mois, ni jour (dont la seule occurrence n'apparaît qu'au dixième tome, annonçant un grand rassemblement de V.D.C le jeudi suivant, qui surviendra dans le douzième volume). La temporalité baigne dans un flou persistant : il est difficile d'apprécier la durée d'un tome en temps « réel » et, de prime abord, les enfants semblent exclusivement définis par leurs immuables compétences (élaborer des inventions pour Violette, lire pour Klaus, mordre pour Prunille). Absolument rien n'indique qu'ils grandissent ou évoluent. Les antagonistes, par ailleurs, demeurent également tout à fait constants dans leur vilénie.

La seule entorse faite au principe d'un temps suspendu est que les orphelins se rappellent des évènements vécus précédemment. Dans ces passages du troisième et sixième volume, Violette et Klaus se remémorent d'anciennes mésaventures :

Le matin, au petit-déjeuner (citronnade et pain non grillé), Violette se répétait : « Allons ! au moins nous n'avons pas à cuisiner pour le comte Olaf et son odieuse troupe de théâtre. L'après-midi, à l'heure de la grammaire (Tante Agrippine y tenait beaucoup). Klaus songeait « Allons ! au moins le comte Olaf n'est pas là pour nous traîner au Pérou ! ». Et le soir, face au dîner (soupe glacée au pain trempé), Prunille se disait : « Zohix ! » ce qui signifiait, en gros « Allons ! au moins le comte Olaf n'a toujours pas montré le bout de son nez ! »²⁴

Ouragan sur le Lac, tome III, p. 42.

– Pff, dit Klaus en s'appuyant à la rampe, c'est moi qui aimerais bien qu'on me porte oui ! Je commence à avoir les pattes en compote.
– Moi aussi, un peu, admit Violette. Pas comme si on était rouillés, pourtant, après tous ces tours de piste²⁵ qu'Olaf nous a fait faire au collège !²⁶

Ascenseur pour la peur, tome VI, p. 29.

²⁴ “In the morning, when the children joined Aunt Josephine for a breakfast of orange juice and untoasted bread, Violet thought to herself “Well, at least we’re not being forced to cook for Count Olaf’s disgusting theater troupe.” In the afternoon, when Aunt Josephine would take them to the library and teach them all about grammar, Klaus thought to himself, “Well, at least Count Olaf isn’t about to whisk us away to Peru.” And in the evening, when the children joined Aunt Josephine for a dinner of orange juice and untoasted bread, Sunny thought to herself “Zax !” which meant something along the lines of “Well, at least there isn’t a sign of Count Olaf anywhere.” p. 38. On notera rapidement que la traduction française ne retranscrit pas l’effet humoristique occasionné par le fait de voir le menu du petit-déjeuner revenir à l’identique pour le dîner.

²⁵ Dans le cinquième tome, *Piège au collège*, le comte Olaf s’était fait passer pour un professeur de sport et avait fait courir les orphelins toutes les nuits afin de les épuiser.

²⁶ “I wish somebody could carry me,” Klaus said, clutching the banister for support. “I’m getting tired”
“Me too,” Violet admitted. “You would think, after Count Olaf made us run all those laps when he was disguised as a gym teacher, that these stairs wouldn’t tire us out, but that’s not the case.” p. 21.

La présence de ces rappels implique que, même si l'on ne sait pas exactement dans quelle temporalité s'inscrit le récit il y a néanmoins *succession* des événements, et donc au moins un embryon de chronologie. Dans le cas du *Club des Cinq* (qui nous sert de modèle de série référentielle) les seules mentions à d'autres *opus* s'effectuent sous forme de notes de bas de page. Celles-ci créent l'illusion d'une cohérence un peu factice, mais en vérité elles ne délivrent aucune information sur l'enchaînement des événements ; leur vocation est plutôt commerciale : donner envie au lecteur ou à la lectrice de lire davantage de volumes. Mais dans *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*, ces allusions, effectuées par les personnages eux-mêmes, n'ont pas qu'une simple fonction de commentaire et permettent de rendre compte de la continuité des aventures.

Pour appréhender la manière dont cette semi-continuité est assurée, on peut également s'intéresser à la place particulière du Mr Poe, banquier en charge des affaires des Baudelaire et de leur héritage. C'est un personnage peu agissant car il ne produit pas d'événement et ne modifie jamais le cours de l'action, mais cette inaction absolue est même exagérée, exacerbée jusqu'à l'absurde, devenant sa caractéristique principale : Mr Poe est celui qui ne fait jamais rien même lorsque le pire survient. En revanche, c'est un personnage fonctionnel, doté d'un important rôle de médiation : c'est lui qui emmène Violette, Klaus et Prunille de foyer en foyer et sur lui repose donc la transition d'un tome à l'autre, il assure ainsi la linéarité des aventures et la cohérence de l'ensemble.

Cependant, ces connexions demeurent d'une indéniable faible intensité et restent malgré tout très anecdotiques. Ainsi le précepte de Silk Makowski²⁷, "*you only have to read one*" s'applique à peu près car ce sont bien la répétition et la redondance, traits caractéristiques de la série, qui prédominent dans la forme narrative comme dans l'esthétique. Ainsi, jusqu'au tome sept, la morphologie d'une aventure des *orphelins Baudelaire* est faite d'étapes incontournables très aisément identifiables et reproduites d'un volume à l'autre avec des variations extrêmement minimales. C'est une application à la lettre d'un schéma narratif classique, où l'on repère sans difficulté les cinq blocs sémantiques séquençant le récit. L'histoire s'ouvre sur l'arrivée de Violette, Klaus et Prunille chez un nouveau tuteur ou nouvelle tutrice, accompagnés par Mr Poe (1. Situation initiale). Ils prennent connaissance de leur nouvel environnement et de ses spécificités, puis le comte Olaf fait rapidement irruption,

²⁷ Silk MAKOWSKI, *Serious about Series, evaluations & annotations of teen fictions in paperback series*, édition Dorothy M. Broderick, The Scarecrow Press, Lanham & Londres, 1998.

sous un nouveau déguisement (2. Élément perturbateur). Les enfants tentent d'avertir les adultes autour d'eux mais ceux-ci refusent de les croire. S'ensuit alors une série d'aventures (3. Péripiéties) visant à élaborer un plan pour défaire Olaf, ce que les orphelins réussissent partiellement (car il parvient tout de même à commettre certains méfaits) dans un climax retentissant. Néanmoins, le comte parvient à s'échapper *in extremis* (4. Dénouement) et les enfants sont confiés à un autre responsable (5. Situation finale).

Cette forme ultra répétitive du récit, strictement respectée jusqu'au septième tome, est renforcée par des tournures de phrase récurrentes et des formules rituelles. De manière générale le style est constamment ponctué d'effets de parallélismes et de répétitions volontaires. Ceux-ci peuvent intervenir au sein d'un même paragraphe, comme la citation relevée plus haut, mettant en relation les pensées des trois orphelins par l'intermédiaire de trois phrases de structures similaires, ayant en commun l'exclamation emphatique « Allons ! » (“*Well*” dans la version originale). Mais ils peuvent réapparaître également au sein d'un même tome, ou encore d'un tome à l'autre, créant une identité stylistique par l'intermédiaire de ces redondances assumées : par exemple chaque volume s'ouvre systématiquement par le même type de mise en garde au lecteur :

Bref, une fois encore, je dois vous mettre en garde : si vous avez ouvert ce livre dans l'espoir de voir nos héros vivre heureux, refermez-le séance tenante.²⁸

Le laboratoire aux serpents, tome II, p. 9.

Bref, si vous tenez à garder votre mouchoir sec, remettez ce livre où vous l'avez pris.²⁹

Ouragan sur le Lac, tome III, p. 8.

Bref, si j'étais vous, je remettrais ce livre sur l'étagère et j'irais me pelotonner dans un coin avec le dictionnaire à la place.³⁰

Ascenseur pour la peur, tome VI, p.11.

Cependant, il nous faut nuancer dès à présent ce constat en relevant que, dans le cadre de notre corpus, l'usage de la forme sérielle n'est pas uniquement une donnée morphologique du récit mais une donnée signifiante diégétiquement. Pour une série ordinaire – comme *Le*

²⁸ “So I must tell you that if you have opened this book in the hope of finding out that the children lived happily ever after, you might as well shut it and read something else.” p. 3.

²⁹ “So if you do not want to read a story of tragedy and sadness, this is your very last chance to put this book down [...]” p. 2.

³⁰ “[...] and if I were you I would drop this book right out of your two or more hands and curl up with a dictionary instead [...]” p. 3.

Club des cinq – le fait de reproduire indéfiniment le même schéma narratif est un parti pris structurel et commercial effectué par l’auteur-ice, mais qui n’a pas de signification intrinsèque. En revanche, dans le cas des *Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*, les systèmes de répétition sont porteurs en soi d’un sens, d’une symbolique et incarnent un propos. Ils sont vécus *consciemment* par les personnages, qui se savent impuissants et captifs d’un cycle d’éternel recommencement, comme on peut le voir dans ce bref extrait :

Les chances de voir Mr Poe faire quelque chose – quelque chose d’efficace, étaient hélas des plus réduites. Du temps de leur séjour chez le comte Olaf, Mr Poe n’avait pas été d’un grand secours lorsqu’ils l’avaient informé de la cruauté du comte. Du temps de leur séjour chez l’oncle Monty, il n’avait pas été d’un grand secours lorsqu’ils lui avaient révélé l’odieuse machination du même comte. Il était clair que, sauf miracle, dans cette affaire-là non plus Mr Poe ne serait pas d’un grand secours.³¹

Ouragan sur le Lac, tome III, p. 75.

Si les orphelins expriment un tel sentiment de découragement, c’est qu’ils savent qu’ils revivent en boucle la même situation, la sensation de redondance étant même ici appuyée par un effet stylistique : le syntagme anaphorique « du temps de leur séjour » (en anglais : “*When the Baudelaires lived with*”). Les figures de style et procédés narratifs jouant sur des effets de répétition sont d’ailleurs légion dans l’ensemble de l’œuvre.

1.1.c) ... mais qui évolue vers un ensemble littéraire plus proche du cycle

Cependant, ce système sériel soigneusement balisé ne dure qu’un temps. L’intrigue avançant, on assiste à un lent chamboulement des repères et des codes de la saga, y compris de certains dont on aurait pu croire qu’ils étaient indissociables de l’identité de l’œuvre. Les effets de répétitions deviennent plus épars, les tomes sont de moins en moins autonomes, une temporalité surgit : autant d’indices portant à croire que *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* tendent à acquérir les attributs du cycle.

La transformation de la morphologie du récit, mutant d’une logique sérielle à une dynamique de cycle, s’effectue d’une manière relativement progressive. Cela nous empêche de situer fermement et de manière non-artificielle un véritable point de bascule d’une forme vers l’autre. Faut-il considérer que *Les Désastreuses aventures des orphelins*

³¹ “*They knew that the chances of Mr Poe being of much help were rather slim. When the Baudelaires lived with Count Olaf, Mr. Poe was not helpful when the children told him about Count Olaf’s cruelty. When the Baudelaires lived with Uncle Monty, Mr. Poe was not helpful when the children told him about Count Olaf’s treachery. It seemed clear that Mr. Poe would not be of any help in this situation either.*” p. 75.

Baudelaire deviennent un cycle dès la mention de l'organisation V.D.C., dans le tome cinq, qui introduit une intrigue de fond ? Faut-il plutôt prendre pour repère le septième tome, où apparaît une nouvelle manière d'envisager le passage du temps ? Ou alors encore faut-il attendre le dixième tome où les systèmes répétitifs du récit commencent à s'amoinrir sensiblement ? Toutes ces hypothèses se défendent mais en réalité aucune n'est véritablement satisfaisante. Ainsi, nous proposerons plutôt ici d'étudier ce mouvement dialectique dans sa globalité, et au lieu d'un point de bascule nous relèverons quelques étapes signifiantes de cette évolution.

Tout d'abord, la transition vers une logique de cycle passe par l'émergence d'une temporalité véritablement perceptible. Comme nous l'avons rapidement évoqué plus haut, c'est le septième tome, *L'Arbre aux corbeaux*, qui met en branle ce déploiement d'un temps « humain ». Alors qu'il vient d'être emprisonné avec ses sœurs sous une accusation fallacieuse, Klaus se rappelle, de manière assez inattendue, que c'est son anniversaire :

Elle aida Prunille à boire au broc et tendit la miche à Klaus, qui contempla ce pain, longuement. Soudain, il se tourna vers ses sœurs et ses yeux brillaient d'un éclat suspect.

– Je viens de penser à une chose, dit-il d'une petite voix triste. C'est mon anniversaire aujourd'hui.

Violette lui pressa l'épaule.

– Oh, Klaus ! murmura-t-elle, c'est vrai. Tu as treize ans ce matin. Et nous n'y avons même pas songé.³²

L'Arbre aux corbeaux, tome VII, p.172.

Dans le onzième tome, ce sera au tour de Violette de célébrer ses quinze ans, confirmant ainsi cette avancée en âge des protagonistes. Mais le personnage qui est peut-être le plus représentatif de cette nouvelle possibilité d'évolution est la jeune Prunille. Au début de la saga, ce n'est encore qu'un bébé : elle est « haute comme une botte, pas davantage »³³ (tome 1, p. 6), elle se déplace à quatre pattes ou portée par son frère et sa sœur, et si ceux-ci comprennent sa manière de parler elle ne s'exprime encore que par des onomatopées insignifiantes. C'est une fois de plus le septième tome qui incarne une rupture dans la caractérisation de personnage, alors que la toute-petite apprend à marcher par elle-même :

³² "She handed the pitcher to Sunny and the loaf to Klaus, who looked at the bread for a long, long time. Then, he turned to his sisters, who could see that his eyes were filling up with tears.

"I just remembered," he said, in a quiet, sad voice. "It's my birthday. I'm thirteen today."

Violet put her hand on her brother's shoulder. "Oh, Klaus," she said. "It is your birthday. We forgot all about it." p. 179

³³ "scarcely larger than a boot." p. 3.

– [...] Il va falloir devenir autonomes. [...]

– Tonaum, déclara Prunille.

Et, sans prévenir, elle se mit debout.

Klaus et Violette retinrent leur souffle ; jusqu'alors leur petite sœur ne s'était redressée qu'avec l'aide d'un support, et n'avait jamais marché qu'en tenant la main de ses aînés. Toujours sans respirer, ils la regardèrent risquer un pas en avant, puis un autre, un peu chancelante. Alors ils la rejoignirent pour marcher à ses côtés, prêts à la rattraper en cas de chute.

Mais Prunille ne tomba pas.³⁴

L'Arbre aux corbeaux, tome VII, p. 239.

Cette acquisition d'une nouvelle fonction motrice est donc empreinte d'une signification allégorique car elle survient au moment où les orphelins, déçus par l'incompétence chronique des adultes, décident de se passer de tutelle et de prendre leur indépendance. L'apprentissage de la marche par la benjamine des Baudelaire, sans personne pour lui tenir la main, incarne par métonymie l'autonomisation des trois enfants qui vont apprendre à se prendre en charge et suivre leur propre chemin. Par la suite, à la différence de ses aînés dont la maturation est beaucoup plus diffuse, on voit véritablement la petite Prunille grandir, sans grand souci de réalisme par ailleurs.

Dans les premiers tomes, sa contribution aux plans élaborés par Violette et Klaus consiste à mordre et ronger différents objets lorsque cela s'avère nécessaire. Son langage est encore très sommaire et à peu près conforme à ce qu'on attendrait d'un bébé de cet âge (on trouve « poko », « bouh », « gloupi » dans le premier tome par exemple). Progressivement, il devient de plus en plus élaboré et surtout signifiant, car si Prunille continue à s'exprimer par mots isolés, ceux-ci deviennent des références culturelles, parfois pointues, en rapport avec le contexte de conversation. Par exemple, dans *Panique à la clinique* (tome 7), Prunille désigne l'acolyte d'Olaf qui ne semble ni homme ni femme par le mot « Orlando », allusion fine au personnage androgyne du roman éponyme de Virginia Woolf. À partir du neuvième tome, elle se passionne également pour l'art culinaire dont elle acquiert rapidement une excellente maîtrise, au point de pouvoir apporter son expertise dans des problématiques complexes, alors que sa survie dépend de la découverte d'un efficace substitut au raifort :

³⁴ “[...] *We'll have to be self-sustaining [...]*”

“*Like me,*” Sunny said, and abruptly stood up. Violet and Klaus gasped in surprise as their baby sister took her wobbly steps, and then walked closely beside her, ready to catch her if she fell. But she didn't fall.” p. 255.

Klaus et Violette, pour leur part, savaient que leur petite sœur ne parlait jamais pour ne rien dire, et qu'elle nommait son salut, expression signifiant ici « produit culinaire exotique dont Violette avait cent grammes au fond de la poche de son uniforme, à l'intérieur d'une petite boîte de conserve dénichée par Prunille elle-même dans le sable d'une caverne sous-marine ».

– Wasabi, souffla Prunille d'une voix rauque et champignonneuse. Wasabi. Elle n'avait pas besoin d'en dire plus.³⁵

La Grotte Gorgone, tome XI, p. 189.

L'affaiblissement du fonctionnement sériel des *Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* n'est pas seulement perceptible par la croissance des jeunes personnages mais également, et surtout, par la continuité grandissante de l'intrigue : l'indépendance des tomes s'amenuise au profit d'une intrigue de fond, assurant la cohérence de l'ensemble, étalée sur plusieurs volumes. Ici, l'élément déclencheur est assez facilement identifiable : c'est le retournement de situation qui crée la surprise en clôturant le tome cinq, *Piège au collègue*, d'une manière légèrement différente de ses prédécesseurs. Non content d'échapper à la justice une fois de plus, le comte Olaf kidnappe dans sa fuite les deux nouveaux amis des enfants Baudelaire : Isadora et Duncan Beauxdraps. Ceux-ci ont à peine le temps de lancer aux orphelins une mystérieuse recommandation :

– Regardez dans nos carnets ! hurla Duncan. V.D.C...

Mais la deuxième dame poudrée le bâillonna à son tour. Avec une violente secousse. Duncan se dégagea le visage une seconde, juste le temps de hurler de nouveau

– V.D.C. !

Ce fut tout ce que Klaus entendit.³⁶

Piège au collègue, tome V, p. 208.

Cet avertissement opère un virage au sein de la narration en introduisant un nouveau thème, celui de « V.D.C ». C'est cette société secrète qui fait office de liant et offre à l'ensemble sa dimension cohérente et totalisante. Au fil de leurs investigations, les enfants découvriront qu'il s'agit d'une mystérieuse société secrète à laquelle leurs parents et certains

³⁵ “And Violet and Klaus knew that their sister was naming her salvation, a phrase which here means “something that would save her life,” or “something that would rescue her from the Medusoid Mycelium,” or, most importantly, “an item the eldest Baudelaire still had in the waterproof pocket of her uniform, sealed in a tin Sunny had found in an underwater cavern.”

“Wasabi,” Sunny said, in a hoarse, mushroom-choked whisper, and she did not have to say anything more.” p. 252.

³⁶ “Look in the notebooks ! V.F.D.” Duncan screamed, but the other woman’s powdery hand covered his mouth before he could continue.

“What ?” Klaus said.

Duncan shook his head vigorously and freed himself from the woman’s hand for just one moment. “V.F.D.” he managed to scream again, and that was the last Klaus heard.” p. 215 - 216.

de leurs tuteurs et tutrices avaient appartenu, mais dont les membres ne cessent de s'affronter et de se déchirer depuis un schisme au sein de cette organisation. Le centre d'attention de l'œuvre se déplace donc au fil de l'importance croissante endossée par cette confrérie au sein de l'histoire : d'abord trame de fond – dans le sens où elle demeure secondaire aux péripéties habituelles – elle devient intrigue de premier plan entre le huitième et le dixième tome, tandis que les enfants se mettent progressivement à consacrer toute leur énergie à enquêter sur V.D.C. et à collecter des indices.

La simple succession de responsables légaux défaillants est bel et bien révolue : les enfants vivent désormais des aventures plus imprévisibles et surtout échelonnées sur plusieurs tomes. En revendiquant leur indépendance à la fin de *L'Arbre aux corbeaux* (tome 7), ils cessent d'être passivement placés de foyer en foyer et, de cette manière, brisent la formule récurrente du récit : libre à eux d'escalader des falaises (tome 10), de piloter des sous-marins (tome 11) ou de faire naufrage sur une île coupée du monde (tome 13). Seuls quelques détails rappellent l'ancien système narratif plus sériel : le fait d'associer chaque volume à un nouveau lieu et une nouvelle rencontre ainsi que la persistance de la tension autour de l'apparition d'Olaf qui demeure un nœud dramatique décisif dans chacun des tomes.

L'affaiblissement du fonctionnement répétitif ouvre aussi la possibilité d'enchaîner ces derniers par des *cliffhanger* ou des procédés de suspense produisant un effet « à suivre... ». La différence est flagrante : les six premiers *opus* se concluent de manière identique, (le comte Olaf s'échappe, les orphelins sont emmenés dans un nouveau milieu) – avec éventuellement un début de variation à partir de *Piège au collègue* (tome 5) – tandis que les tomes suivants proposent une grande diversité de fins ouvertes. Ainsi, par exemple, *Panique à la clinique* (tome 8) les orphelins se cachent dans le coffre de la voiture du comte, Prunille est prise en otage par Olaf et ses sbires à la fin de *La Fête féroce* (tome 9) et *Le Pénultième Péril* (tome 12) s'achève sur l'incendie volontaire d'un hôtel par les orphelins qui s'enfuient en voilier avec leur pire ennemi. Ainsi, la volonté de poursuivre la saga n'est plus uniquement assurée par le plaisir de la répétition et de la familiarité mais également par la montée en puissance d'une forme de suspense.

1.1.d) Au delà du clivage

Cependant, il convient de rappeler que la dichotomie cycle/série s'incarne rarement de manière aussi tranchée dans la production littéraire, comme l'affirme Anne Besson selon qui

« il faudrait en toute rigueur considérer qu'il existe plutôt deux principes structurels et qu'il y a du cycle et de la série dans tout ensemble »³⁷. La catégorisation cycle/série ne représente donc pas un strict cloisonnement entre deux catégories hermétiques mais plutôt un *continuum*, un spectre de pratiques romanesques où les possibilités d'hybridation demeurent infinies. Même dans *La Cabane Magique* on trouve ponctuellement des aventures déclinées en deux volumes et, en dépit d'une chronologie très affirmée, on retrouve dans *Harry Potter* des structures répétitives et des événements rituels d'un tome à l'autre.

Ainsi, il serait inexact d'affirmer que *Les Désastreuses aventures des Orphelins Baudelaire* sont d'abord une série puis *deviennent* un cycle puisqu'elles avaient dès le début certains aspects cycliques, et que l'on retrouve encore à la fin des attributs sériels. En revanche, ce qui est certain c'est qu'on peut dire qu'au fil des tomes elles adoptent progressivement de plus en plus de dispositifs caractéristiques de la forme cyclique (mise en place d'une temporalité plus explicite, intrigue continue prenant le pas sur la répétitivité des épisodes, évolution psychologique des personnages).

Notons qu'au-delà du glissement esthétique et narratologique, il y a certainement aussi un enjeu commercial. D'une part, le succès rencontré par la saga ouvrit probablement la possibilité à l'auteur d'opter pour une forme plus complexe et ambitieuse en cours de route. Avec des contraintes éditoriales moindres, libre à l'écrivain de déployer son intrigue sur des tomes de plus en plus longs, d'enrichir l'univers et de complexifier les enjeux (on peut une fois de plus comparer ce cheminement à celui de *Harry Potter*). Ainsi, on peut soupçonner que le virage assez radical pris par l'intrigue n'ait pas été tout à fait planifié dès le départ mais que ce soit plutôt le résultat d'une opportunité octroyée par l'adhésion enthousiaste du public. D'autre part, ces transformations permettent sûrement d'assurer et de perpétuer davantage la fidélisation du lectorat par de nouveaux procédés, pour contrer une éventuelle lassitude à l'égard d'un schéma trop redondant. En somme, il y a là un cercle vertueux qui se déploie : le succès autorise l'auteur à s'affranchir de ses propres schémas préconçus, et ce nouvel élan de créativité renforce le succès de l'œuvre.

³⁷ Anne BESSON, « Du club des cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine », *op. cit.*, p. 138.

I.2. Mutation de la forme et maturation du lectorat

Le lectorat et les logiques de réceptions peuvent donc constituer un prisme analytique judicieux afin de comprendre et interpréter ces transformations. Si aujourd'hui un·e enfant se lançait dans la saga, il ou elle pourrait se procurer le cycle complet en une seule fois et donc potentiellement le lire intégralement en quelques semaines, avec un bon rythme de lecture. Cela n'était pas le cas pour les lecteurs et lectrices qui auraient suivi les parutions en temps réel, attendant parfois la sortie du prochain volume pendant plus d'un an. Il est donc indispensable de penser en terme de contemporanéité et de prendre en compte le contexte et les contraintes liées au public *au moment même* de la publication. En outre, si le rythme de parution n'a pas forcément d'importance dans le cas d'un ensemble littéraire adressé aux adultes, il en va différemment dans le cas d'une œuvre à destination de la jeunesse. L'enfant grandit très vite et améliore sans cesse ses facultés cognitives, son aisance à déchiffrer l'écrit ou encore son niveau de maturité.

Rappelons donc que la publication des *Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* s'échelonna de 1999 à 2006, soit sur sept années. Ainsi, un lecteur ou une lectrice qui aurait commencé la saga en 1999 à l'âge de huit ans, par exemple, en aurait quinze au terme de celle-ci. Or, un gouffre de maturité sépare ces deux âges, l'un encore solidement ancré dans l'enfance, l'autre déjà bien avancé dans l'adolescence. Ainsi le glissement de la saga de la série vers le cycle opère simultanément à l'avancée en âge de son jeune lectorat. Mais on peut aller plus loin en remarquant que la transformation ne s'effectue pas que parallèlement à la croissance des enfants, mais plutôt qu'elle accompagne celle-ci en adaptant sa forme et son contenu aux spécificités du public.

1.2.a) La série : une forme prisée des enfants

Selon Bettelheim, répéter des histoires de formes identiques serait bénéfique au développement psychologique des enfants. Pour ceux-ci tout est encore nouveau et déroutant, aussi bien leur propre identité que le quotidien. Grandir ne va pas sans une certaine angoisse de la séparation ou sans un certain sentiment d'insécurité face à un environnement où tout est encore à apprendre. C'est pourquoi les plus jeunes tireront un attrait certain de récits qui puissent « mettre de l'ordre dans [leur] maison intérieure ».³⁸ La forme sérielle est donc particulièrement plébiscitée par des enfants entre six et dix ans, environ, pour lesquels des

³⁸ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse de contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. Pluriels, 1976, p. 18.

schémas extrêmement répétitifs sont une source d'apaisement dans un monde mouvant. Plus qu'une source de réconfort, ils présentent même une adéquation avec les besoins psychiques spécifiques de cette tranche d'âge car :

Le ronron de la redondance, socle nécessaire de tout processus cognitif [...], tient logiquement une place plus grande quand le rapport au monde se met en place en même temps que se forme la personnalité. Il remplit bien sûr une puissante fonction de réassurance : dans cet environnement changeant, et alors même que je ne suis plus celui que j'étais hier, la stabilité, *l'identité*, existent.³⁹

Ainsi, la série offre la satisfaction à son lectorat de se conformer à son « horizon d'attente » (selon la formule de Jauss⁴⁰) de manière extrêmement rigoureuse. Les jeunes lecteurs et lectrices apprécient ce retour du même qui dispense d'un saut dans l'inconnu grâce à des personnages familiers, des schémas narratifs répétitifs, des histoires prévisibles. Umberto Eco va même plus loin et parle, pour ce type de récit, d'un « plaisir de la non-histoire » où « le lecteur retrouve sans cesse ce qu'il sait déjà, ce qu'il veut savoir une fois encore et ce pour quoi il a acheté le volume ».⁴¹

1.2.b) Les adolescents et le cycle

Ensuite, l'enfant grandit et entre dans l'adolescence. La forme plus complexe et à dimension globalisante qu'est le cycle présente l'avantage de pouvoir incarner plus concrètement les préoccupations relatives à cette tranche d'âge car elle comporte un « scénario d'initiation qui correspondrait davantage aux attentes de la préadolescence »⁴². Le cycle permet en effet de voir le héros ou l'héroïne grandir en même temps que soi. C'est le cas de Harry Potter, mais également de bien d'autres comme Tara Duncan – du cycle éponyme – Mia du *Journal d'une princesse* ou encore Lou, de la bande dessinée du même nom. Tous ces personnages, sélectionnés parmi des genres littéraires très divers (*fantasy*, journal intime, bande dessinée) semblent ne présenter qu'assez peu de similarités mais ils ont

³⁹ Anne BESSON, « Du club des cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine », *op. cit.*, p. 122.

⁴⁰ En effet, selon Jauss « même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception », en d'autres termes le lecteur ou la lectrice se plonge dans un texte avec un certain nombre d'attentes dépendant du contexte, des dispositions propres au genre du texte, de ce qui a déjà été publié, etc... (Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1978, p. 55.)

⁴¹ Umberto ECO, « Le mythe de Superman » dans *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 158.

⁴² Anne BESSON, « Du club des cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine », *op. cit.*, p. 127.

pourtant un point commun : ils sortent à peine de l'enfance dans les premiers volumes de leur saga respective, et achèvent leur adolescence à l'issue de celle-ci, accompagnant donc toute une génération de jeunes lecteur·ice·s vers l'âge adulte.

Au fil des tomes, on retrouve dans les cycles que nous avons cités de nombreux « passages obligés » de l'adolescence, vécus par la protagonistes : premières amours, conflit avec les parents, disputes amicales, et bien d'autres encore. L'adolescence est une période particulièrement délicate, jalonnée de transformations et d'étapes initiatiques majeures pouvant être la source d'une certaine vulnérabilité. Françoise Dolto compare même cette phase de fragilité transitoire à la mue d'un homard :

Les homards, quand ils changent de carapace, perdent d'abord l'ancienne et restent sans défense, le temps d'en fabriquer une nouvelle. Pendant ce temps-là, ils sont très en danger. Pour les adolescents, c'est un peu la même chose.⁴³

Le lectorat de cette tranche d'âge est donc particulièrement sensible au surcroît d'identification offert par le cycle. En effet, voir ses personnages favoris être confrontés à des problématiques faisant écho à son propre réel est une manière de comprendre et s'approprier ses propres chamboulements intérieurs, à un âge où il n'est pas rare de se sentir démuni et incompris.

1.2.c) Une saga qui évolue donc simultanément à son lectorat

Bien entendu, une fois de plus, il convient de rappeler qu'il ne s'agit là que de tendances générales, et qu'il n'existe pas de système rigoureusement binaire qui affecterait strictement la forme sérielle au seul domaine de l'enfance et le cycle à celui de l'adolescence. Néanmoins, ces tendances bien réelles nous fournissent un éclairage autre que celui de la seule opportunité commerciale sur la métamorphose de cet ensemble romanesque de la série vers le cycle.

Ainsi, on remarque que *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* répondent le plus strictement aux caractéristiques de la sérialité au moment où leur lectorat de prédilection est encore le plus jeune, et donc plus particulièrement enclin à apprécier cette forme de récit. Ce sont les enfants qui sont les plus friands de ces histoires répétitives qui offrent le plaisir rassurant de retrouver des personnages familiers dans un environnement

⁴³ Françoise DOLTO, Catherine DOLTO-TOLITCH, *Paroles pour adolescents ou Le complexe du homard*, Paris, Hatier, Coll. « Le livre de poche », 1999, p. 16.

renouvelé, en ayant la certitude de savoir comment l'aventure se finira. C'est environ à mi-chemin que la saga acquiert une logique narrative plus proche du cycle, et cette transformation correspond à peu près à l'entrée du lectorat dans l'adolescence. Cela tombe à point car la nouvelle dimension de quête, de parcours initiatique revêtue par *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* présente une plus forte adéquation avec les appétences d'un public de cet âge.

La transition série / cycle est ainsi corrélée aux goûts, attentes et spécificités du public, qui lui aussi change avec le temps. Cette mutation de la forme permet donc de suivre les lecteurs et lectrices dans leur évolution, d'accompagner leur maturation en temps réel. Ici cet accompagnement s'effectue également dans un registre philosophique, en amenant progressivement son lectorat grandissant vers l'élaboration d'une pensée de plus en plus complexe et nuancée, plus particulièrement dans le domaine de l'éthique.

I.3. Un passage de la série vers le cycle coïncidant avec une complexification de la réflexion autour des notions de bien et de mal

Plus l'ensemble quitte son fonctionnement sériel pour acquérir une dynamique de cycle, plus il s'adresse à un public âgé et plus la question éthique devient prégnante au sein de l'œuvre. La transformation de la forme romanesque coïncide donc avec un développement de toute une réflexion plus complexe et nuancée autour d'un système de valeurs. Plus précisément, on peut dire que pour *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* c'est le passage vers la forme « cycle » en elle-même qui offre la possibilité de mettre en scène un itinéraire réflexif.

Effectivement, le caractère répétitif initial de la série était une forme assez peu propice au déploiement d'une réflexion éthique car l'élaboration d'une réflexion est, par définition, un processus. Il est donc fort malaisé de tirer des leçons de son expérience, de remettre en question ses certitudes lorsque le temps ne passe pas et lorsque chaque nouvelle aventure ramène à chaque fois tous les protagonistes à leur point de départ. C'est bien pour cela que la série est caractérisée par une certaine immuabilité axiologique, mais il ne faut pas pour autant se méprendre en y décelant un écueil ou une lacune, ce n'est tout simplement pas la vocation de ce type d'ensemble romanesque.

Il est donc intéressant d'observer comment les questionnements éthiques font irruption dans le récit et acquièrent graduellement une importance de premier plan, alors même qu'ils

étaient initialement peu présents ou du moins uniquement exprimés en des termes très manichéens.

1.3.a) L'Arbre aux corbeaux (tome VII) : une première atteinte à l'intégrité des orphelins

Jusqu'au septième tome, le conflit s'effectuait entre des instances définies de manière relativement simple et claire : des « gentils » bons et innocents et des « mauvais » méchants et vicieux. Les quelques personnages (souvent les tuteurs et tutrices) que l'on ne peut pas spontanément affecter à l'un de ces deux groupes ne sont que les représentants d'une large variété de nuances sur la lâcheté humaine. Les orphelins étaient certes malchanceux, infortunés, mais ils demeuraient pour autant d'une inaltérable vertu, qui n'était à vrai dire même pas questionnée.

C'est encore une fois *L'Arbre aux corbeaux* qui introduit une rupture avec les acquis des tomes précédents. Nous avons déjà vu que c'est à partir de cet *opus* que la temporalité du récit s'organise selon une chronologie véritablement perceptible, et que le dénouement où les orphelins décident de prendre leur indépendance représente une première étape d'érosion d'un schéma narratif ultra-répétitif. Mais c'est également à partir de ce volume que commencent à émerger un certain nombre d'éléments de tension autour des questions de bien et de mal.

Dans cet ouvrage, Violette, Klaus et Prunille ne sont pas recueillis par un unique responsable mais par un village tout entier, du nom de V.D.C., qui les prend légalement sous sa tutelle. Une fois sur place les trois orphelins constatent vite que, si le conseil municipal se montre fort prompt à leur attribuer toutes sortes de corvées, personne en revanche ne souhaite les accueillir au sein de son propre foyer, hormis un sympathique « homme à tout faire », dénommé Hector. En outre, la ville de V.D.C. se révèle pourvue d'une invraisemblable jurisprudence composée d'un arsenal de règles absurdes, sévères, parfois contradictoires et tellement nombreuses qu'il est extrêmement malaisé de ne jamais outrepasser une de ces interdictions. En cas d'infraction, la sanction en vigueur est toujours la même, quelle que soit la règle : la peine de mort.

C'est dans ce contexte qu'un beau matin, on annonce aux orphelins que le comte Olaf a été arrêté et sera donc, comme le veut l'usage, condamné au bûcher. Les enfants ne savent pas encore à ce moment-là que c'est un innocent qui a été incarcéré par erreur, et cette nouvelle leur laisse une étrange impression :

[...] ils se sentaient tout choses, comme s'ils avaient avalé chacun trois grands papillons voletants. Mais l'effet était plus étrange encore, parce qu'ils éprouvaient à la fois un immense soulagement – et même une pointe d'excitation – à l'idée que le comte Olaf était pris, et de l'horreur mêlée d'effroi à la pensée qu'il risquait le bûcher. On n'avait pas le droit de tuer quelqu'un, jamais ; même quelqu'un d'odieux, même un criminel. Et le bûcher était une monstruosité d'un autre âge – une monstruosité d'autant plus monstrueuse à leurs yeux que c'était le feu, tragiquement, qui leur avait enlevé leurs parents.

Les mélanges de sentiments sont rarement très digestes, et le cocktail de soulagement, d'excitation, d'horreur et d'effroi est sans doute l'un des moins recommandés.⁴⁴

L'Arbre aux corbeaux, tome VII, p. 111.

Pour la première fois, on voit apparaître un très léger flottement, une difficulté à se positionner sans ambiguïté sur une question d'éthique. Jusqu'à présent, même si la justice ne s'était pas toujours montrée à la hauteur, elle demeurait une source d'espoir : espoir que les « méchants » reçoivent un châtement adapté et que les « gentils » obtiennent réparation pour le tort qui leur aurait été fait. En somme, la justice était encore considérée une garante de l'éthique qui saurait juger avec impartialité de ce qui serait bien ou mal. Ici surgit la possibilité que la justice puisse ne pas être si « juste » que cela, que ses décisions puissent être parfois être iniques voire amORALES. Cette potentialité occasionne chez les héros un sentiment ambivalent qui entérine l'amorce d'un basculement dans la zone grise de l'éthique.

Bien sûr, la brèche est encore très étroite : d'ailleurs un principe moral est tout de suite solidement réaffirmé : « on n'avait pas le droit de tuer quelqu'un, jamais. ». On est encore bien loin du treizième et ultime tome où les orphelins hésitent franchement à jeter leur ennemi à la mer pour en être enfin débarrassés. Mais il n'empêche que cet infime trouble au sein des valeurs bien ordonnées des trois enfants est un frémissement inédit dans le système binaire qui prédominait au sein de la série et le point de départ d'un chamboulement à venir bien plus vaste

Un peu plus tard, les Baudelaire sont accusés du meurtre de l'homme qui avait été arrêté par méprise – mais que le village de V.D.C. persiste à prendre pour le comte Olaf – et sont jetés en prison. À ce stade ils n'ont encore commis aucun acte répréhensible : ils sont victimes d'une erreur judiciaire, d'une injustice et de l'attrait sordide des citoyens et citoyennes de V.D.C. pour le spectacle d'une exécution. Les orphelins parviendront à

⁴⁴ “*Their stomachs were fluttering with relief and excitement , because they believed that Count Olaf had been captured, but also with nervousness and fear, because they hated the idea that he might be burned at the stake. The punishment for V.F.D. rulebreakers made the Baudelaires remember their parents' death, and they didn't like the idea of anyone being lit on fire, no matter how vile a person they were. It was unpleasant to feel relief, excitement, nervousness, and fear all at once [...]*” p. 110.

s'évader par l'un de leurs invraisemblables stratagèmes, mais en dépit de leur innocence quelque chose a changé : désormais, et pour le reste de la saga, ils ne sont plus considéré comme des enfants inoffensifs mais comme des criminels recherchés par les autorités. Ce qui est considéré comme bon ou mauvais aux yeux d'autrui au sein de la diégèse, est inversé : sur les Baudelaire repose la suspicion de vilenie tandis que le comte, annoncé comme mort par les medias, se retrouve de fait exonéré de tout soupçon. On peut même interpréter ce renversement comme un élément allégorique : le comte Olaf, repoussoir ultime en matière d'éthique, meurt symboliquement, et tandis qu'ils se compromettent progressivement les orphelins se retrouveront involontairement héritiers de sa perfidie. C'est le début, bien malgré eux, d'un enchaînement de mauvaises actions.

1.3.b) Panique à la clinique (tome VIII) : trahir pour la bonne cause ?

La première d'entre elles survient assez rapidement, dès le volume suivant. Dans *Panique à la clinique*, les orphelins trouvent refuge dans le service des archives d'un hôpital. Le vieil archiviste, Hal, se prend d'affection pour eux et leur offre son amitié et sa protection. Il n'est pas à proprement parler leur tuteur, mais il se comporte comme tel et fait office de figure parentale de substitution. À contrecœur, les enfants abusent de sa confiance en profitant de sa malvoyance pour lui dérober les clefs des archives en y substituant un faux trousseau, afin de consulter un document d'une importance capitale.

Ce forfait est le premier que les Baudelaire commettent avec la pleine conscience de mal agir. Il fait l'objet de délibérations au sein de la fratrie, mais après mûre réflexion les enfants concluent qu'ils n'ont pas le choix et qu'il s'agit d'un mal nécessaire :

Un jour, promet Violette à voix basse, un jour nous demanderons pardon à Hal pour avoir trahi sa confiance. Nous lui expliquerons pourquoi nous n'avions pas le choix. Ce n'est pas joli-joli mais le moyen de faire autrement ? ⁴⁵

Panique à la clinique, tome VIII, p. 101.

Outre cet indéniable mauvais tour, les orphelins s'aventurent sur le chemin d'une compromission de nature légèrement différente : la dissimulation. Afin de sauver leur sœur aînée, Klaus et Prunille se déguisent en chirurgiens, et se font passer pour des complices d'Olaf. En agissant ainsi ils n'ont pas l'intention de commettre des actes criminels, il ne s'agit

⁴⁵ "Someday," Violet said quietly, "we'll apologize to Hal for playing a trick on him, and explain why we had to break the rules. This wasn't a nice thing to do, even though it was necessary." p. 96.

que de survivre dans un environnement hostile. Malgré tout, une fois démasqués, ils peinent à défendre cette position car ils sont desservis par leurs propres actions. Ainsi, si les orphelins pensent agir avec les meilleures intentions qui soient, s'ils sont convaincus de faire pour le mieux, il devient néanmoins de plus en plus difficile de se blanchir aux yeux du monde, alors que des éléments objectifs, insinuant leur culpabilité, jouent contre eux :

Puis [Klaus] se tut net ; à quoi bon ? Ce faux trousseau de clés au poing de Hal, qui l'avait confectionné ? Ces blouses blanches sur leur dos, comment les justifier ? Et ce couteau ébréché qu'il tenait à la main ? Non, tout les désignait comme coupables, tous ces indices – ces adminicules comme disaient les juges, il avait lu ce mot dans un livre de droit. Un adminicule c'était un commencement de preuve ; même minuscule, même infime, cela pouvait suffire pour envoyer un suspect en prison.⁴⁶

Panique à la clinique, tome VIII, p. 208.

À présent l'enjeu n'est plus tellement de réfuter de fausses accusations ou de réparer une injustice ; il ne s'agit plus de défendre son innocence mais plutôt de défendre un point de vue utilitariste en prouvant que leurs mauvaises actions serviront plus tard un intérêt plus général.

1.3.c) De La Fête féroce (tome IX) à La Grotte Gorgone (tome XI) : des crimes involontaires ?

La problématique éthique de l'œuvre se dessine assez nettement : « y-a-t-il parfois des situations qui nécessitent de mal agir ? ». Cette question lancinante devient le véritable nœud de tension de l'œuvre ; elle est incarnée par les orphelins déchirés entre un désir absolu de faire le bien et des circonstances malheureuses où faire le mal semble être la seule manière de survivre. Dans le neuvième volume, ces volontés irréconciliables sont très explicitement développées et exacerbées. C'est dans ce tome que les enfants atteignent une sorte de point de non-retour moral : ils contribuent accidentellement à la mort d'une personne et prêtent main-forte au comte Olaf faute d'avoir le choix. Mais surtout, eux dont le malheur est né de l'incendie de leur maison deviennent pyromanes à leur tour, en mettant le feu – contraints et forcés – à la fête foraine dans laquelle ils s'étaient réfugiés depuis quelque temps.

⁴⁶ “[...] but as he looked around he fear that no one would believe him. He looked at his medical coat, which he had used to disguise himself as a doctor. And he looked at the rusty blade in his own hands, which he had just been holding over his sister. Klaus remembered when he and his sisters were living with Uncle Monty, and brought several objects to Mr. Poe as evidence of Olaf's treacherous plot. Because of these small objects, Olaf was placed under arrest, and now Klaus was afraid that the same thing would happen to the Baudelaires.” La version originale est plus détaillée et peut-être encore plus parlante que la traduction, car Klaus fait le lien entre leur situation et les méfaits passés du comte Olaf.

C'est également à partir de ce volume que l'on perd véritablement tout système narratif et que les tomes s'articulent entre eux par un système de suspense. Ce renforcement du suspense est un marqueur très prononcé du basculement vers le cycle, comme nous l'avons déjà vu, mais on peut également lui attribuer une autre fonction :

Le suspense m'incite à une sorte de «degré zéro» d'identification avec les personnages de fiction, comme si, indépendamment de tout souci d'ordre moral, la seule chose qui me préoccupait était leur survie au milieu des dangers. C'est grâce à ce genre d'identification à l'état brut que nous pouvons être fascinés non seulement par les aventures des personnages pour lesquels nous éprouvons une véritable sympathie, mais aussi par celles des criminels et des scélérats – qui, comme nous, et encore plus que nous, doivent affronter la surprise et les menaces de l'existence.⁴⁷

Ce constat de Thomas Pavel ne s'applique pas strictement à notre corpus, car le processus d'identification avec les personnages s'était déjà effectué largement en amont, et en dépit d'actions moralement erratiques on ne saurait voir en eux de simples « scélérats ». En revanche, force est de constater que les effets de suspense dans la saga sont décuplés et renforcés au moment même où ces faits amoraux interviennent dans le récit, comme si ces effets de suspense devenaient nécessaires pour que le public souhaite continuer à suivre des personnages effectuant de mauvaises actions. En d'autres termes, il est intéressant de noter que si la transformation du type d'ensemble romanesque permet d'élaborer un nouveau discours moral, l'inverse est également vrai : l'irruption d'une réflexion éthique conditionne également la manière dont le récit est mené ; il y a là un véritable jeu d'interdépendances.

La part active que les orphelins prennent à des actions amORAles ou criminelles ne fait que se confirmer et se renforcer dans les deux volumes suivants. Dans *La Pente Glissante* (tome 10), Violette, Klaus et leur nouvel ami Quigley Beauxdraps décident de piéger Esmé d'Eschmizerre, en la faisant chuter dans une fosse. Ils prévoient ensuite la capturer afin de l'échanger contre Prunille, qui est prisonnière d'Olaf. Tout comme le vol de clefs de *Panique à la clinique*, cette exaction est une stratégie motivée par la nécessité de sauver un membre de la fratrie. Cependant le prix à payer en terme de conséquences éthiques est plus lourd qu'un « simple » abus confiance : il s'agit potentiellement de blesser physiquement une personne, de la maintenir captive puis de se livrer à un exercice de chantage. Finalement les enfants renoncent à leur plan au dernier moment, tiraillés par leur conscience et estimant que « nous

⁴⁷ Thomas PAVEL, *Fiction et perplexité morale*, Conférence « Marc Bloch », École des Hautes Études en Sciences Sociales, prononcée le 10 juin 2003.

avons creusé un abîme pour qu'Esmé vienne se jeter dedans. C'est quelque chose qu'un monstre ferait. »⁴⁸ (p. 218). Ils échappent donc *in extremis* à un véritable acte criminel, qui aurait été cette fois délibéré et prémédité. Mais leur âme n'est pas blanchie pour autant, car le seul fait d'y avoir pensé et d'avoir œuvré à préparer le forfait est une forme de corruption et révèle qu'ils portent en eux les germes du mal. En somme, ce méfait avorté ne fait que préparer ceux à venir.

1.3.d) Le Pénultième péril (tome XII) : l'entérinement du basculement dans le crime

Le Pénultième péril entérine définitivement la difficulté à garder le cap de se comporter noblement dans un monde bas et retors. C'est en quelque sorte le point de saturation des paradoxes et contradictions éthiques dont les jalons sont posés depuis *L'Arbre aux Corbeaux*. Les orphelins prennent peu à peu conscience qu'en dépit de leurs efforts ils se sont compromis et que leur palmarès d'actions douteuses est devenu trop conséquent pour pouvoir être ignoré. Un de leur alliés meurt de leur main, de manière accidentelle, certes, mais ils n'en sont pas moins les porteurs du coup fatal. Suite à cela, on leur dresse un gigantesque procès auquel viennent témoigner toutes les personnes (ou presque) amies comme ennemies, qu'ils ont rencontrées au fil de leur parcours. Néanmoins, face à une justice corrompue, trahis et confrontés à l'impossibilité de faire entendre leur voix, ils incendient de leur propre initiative le « dernier lieu sûr » comme signal que la perfidie a triomphé, et prennent la fuite aux côtés de leur pire ennemi. De toutes leurs aventures, les orphelins Baudelaire tirent la conclusion suivante :

- Peut-être que nos amis nous trouveront malgré tout, dit Violette. Peut-être sont-ils les derniers cœurs nobles que nous connaissons.
- Sauf que, murmura Klaus, quand ils sauront ce que nous avons fait, ils ne voudront peut-être plus être nos amis.
- Violette vit le nœud qu'elle consolidait danser derrière un rideau de larmes.
- C'est vrai, dit-elle très bas. Nous avons tué quelqu'un.
- Axidan, dit Prunille d'un ton ferme.
- Et mis le feu à un hôtel.
- Signal, dit Prunille.
- Nous avons nos raisons, concéda Violette. N'empêche que c'était mal.
- Nous rêvions de noblesse, de droiture, dit Klaus, et nous avons commis des tas de coups tordus.⁴⁹

⁴⁸ “We built an abyss for Esmé to fall into. That’s something a monster might do.” p. 273.

⁴⁹ “Maybe our friends will find us anyway,” Violet said. “They might be the last noble people we know.” “If they’re truly noble,” Klaus said, “they might not want to be our friends.” Violet nodded, and her eyes filled with tears. “You’re right,” she admitted. “We killed a man.”

C'est donc en conséquence de cet enchaînement de compromissions éthiques – d'abord faussement négligeables puis de plus en plus glaçantes – que le dernier tome s'ouvre sur le constat suivant : après ce long et chaotique parcours, la « boussole morale » des trois enfants est bel et bien dérégulée. Alors qu'ils naviguent sur le même bateau que le comte, ils sont assaillis soudainement par la tentation d'enfreindre l'interdit primordial et de commettre le crime ultime : assassiner Olaf pour en être débarrassés.

Olaf passé par-dessus bord, c'était la tranquillité retrouvée – plus qu'à s'en remettre au sort et laisser le bateau dériver, sans cette fripouille sur le dos, sans ses menaces de libérer le champignon tueur. Olaf passé par-dessus bord, c'était un tiers de haricots en plus pour chacun. Et, en cas de retrouvailles avec Kit Snicket et les Beauxdraps, pas d'encombrante escorte [...] Qu'il était donc simple, en pensée, de le pousser d'une pichenette, juste de quoi lui faire perdre l'équilibre et piquer une tête dans l'eau !

— Lui n'hésiterait pas, souffla Violette très bas [...]

Au temps de leur première rencontre avec le comte Olaf, jamais leurs boussoles morales n'auraient soufflé aux trois enfants d'user de la manière radicale pour se débarrasser de cet individu, pas plus en le poussant du haut de sa tourelle qu'en s'arrangeant pour le faire passer sous les roues de sa longue auto noire. Or voilà qu'à présent, à bord du *Carmelita*, voyant le scélérat en équilibre instable à l'arrière du bateau, les trois enfants hésitaient. Une si petite poussée semblait devoir suffire...⁵⁰

La Fin, tome XIII, p. 17 - 19.

Ainsi, l'intrigue s'étoffe et se complexifie progressivement au fil de l'avancée en âge de son lecteur, donc en s'adaptant à sa maturité et à son expertise. Mais elle se recentre également sur une interrogation morale prégnante, qui devient de plus en plus envahissante jusqu'à devenir le nœud dramatique de la saga : peut-on rester intègre dans un monde corrompu ? Est-il moralement répréhensible de mal agir par nécessité ? Peut-on commettre le

"Accident," Sunny said firmly.

"And burned down a hotel," Klaus said.

"Signal," Sunny said.

"We had good reasons," Violet said, "but we still did bad things."

"We want to be noble," Klaus said, "but we've had to be treacherous." p. 344 - 345.

⁵⁰ *"With Count Olaf overboard, the Baudelaires could sail someplace without the villain's interference, or his threats to release the Medusoid Mycelium. There would be one fewer person with whom to share the remaining beans, and if they ever reached Kit Snicket and the Quagmires they wouldn't have Olaf along [...] All three Baudelaires could imagine how simple it would be to push him, just hard enough for the villain to lose his balance and topple into the water.*

"Olaf wouldn't hesitate to throw us overboard," Violet said, so quietly her siblings could scarcely hear her [...] When the Baudelaires first encountered Count Olaf, their moral compasses never would have told them to get rid of this terrible man, whether by pushing him out of his mysterious tower room or running him over with his long, black automobile. But now, standing on the Carmelita, the Baudelaire orphans were not sure what they should do with this villain who was leaning so far over the boat that one small push would have sent him to his watery grave." p. 16 - 19.

mal en n'aspirant qu'à faire le bien ? Nous verrons à présent comment la saga s'empare de ces questions et incarne par le récit des pistes de réflexion.

DEUXIÈME PARTIE :

« NE DEVENEZ PAS CE QUE VOUS REDOUTEZ LE PLUS AU MONDE » : TRANSFORMATIONS DU PARADIGME ÉTHIQUE AU FIL DES TOMES

Ainsi, au fur et à mesure de l'avancée dans les tomes, le récit étoffe donc sa vocation de divertissement d'une dimension philosophique. Celle-ci, nous l'avons vu, déplace l'enjeu de la saga vers des problématiques relatives à l'éthique qui deviennent progressivement le nœud dramatique de l'œuvre. Un tel parti pris n'allait pourtant pas de soi dans les premiers volumes, où les préoccupations éthiques sont pour ainsi dire un non-sujet. Il faut attendre le septième tome pour que ce *statu quo* évolue et qu'un véritable objet de réflexion affleure jusqu'à devenir le thème central de l'œuvre.

Comment comprendre cette mutation et quelle est la nature de ces changements ? Pour le comprendre, il convient d'étudier la manière dont cette montée en puissance opère, et d'observer les mécanismes par lesquels une histoire *a priori* dépourvue de toute complexité particulière dans sa manière de considérer le bien et le mal revient progressivement sur ses propres acquis afin de proposer une approche bien plus nuancée de ces questions. Ainsi, pour appréhender cette transformation, il s'agit de définir ces « acquis », de saisir ce qui est entendu comme étant « Bien » et « Mal » dans les premiers temps de la série, et c'est à l'aune de ces observations fondamentales que l'on pourra retracer la manière dont le paradigme éthique se déploie.

II.1. Et si tout commençait bien ? Un schéma initial structuré autour de valeurs morales relativement simples et manichéennes

Si l'on s'intéresse aux tout premiers volumes en adoptant un prisme analytique éthique, on observe notamment que la simplicité répétitive de la structure narrative va de pair avec une caractérisation morale apparemment simpliste et nettement tranchée. On peut répartir les différents archétypes de personnages en deux clans : les « bons » et les « mauvais ». Ces catégories ont en commun le fait de regrouper des personnages semblant de prime abord dépourvus de toute aspérité morale, des êtres de pur vice ou de pure vertu. Parmi les « bons » on retrouve les personnages principaux – les orphelins – et leurs alliés, tandis que le groupe des « mauvais » correspond à l'ensemble des antagonistes – le comte Olaf et ses

sbires. Une telle bipartition rappelle le système manichéen à l'œuvre au sein du conte, genre où cette catégorisation est déployée de manière exacerbée, comme l'affirme Bettelheim selon qui :

Les personnages des contes de fées ne sont pas ambivalents, ils ne sont pas à la fois bons et méchants comme nous le sommes tous dans la réalité. De même qu'une polarisation domine l'esprit de l'enfant, elle domine le conte de fées. Chaque personnage est tout bon ou tout méchant.⁵¹

Ainsi ce système manichéen prend tout son sens lorsqu'on le rattache au degré de maturité du lectorat : dans les premiers temps des *Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*, le système de valeur évoque un genre familier des jeunes enfants, plus proche de leur fonctionnement psychique.

II.1.a) Les orphelins : enfants parfaits ou personnages en attente d'histoire ?

La toute première description des trois enfants Baudelaire apparaît dès les premières pages de la saga en les termes suivants :

Violette, Klaus et Prunille Baudelaire étaient pourtant des enfants charmants, des enfants intelligents, pleins de ressources et loin d'être laids. Mais le sort les avait pourvus d'une malchance inimaginable.⁵²

Tout commence mal, tome I, p.11.

Dans cette simple phrase, on trouve trois informations principales sur les trois héros. Tout d'abord, ceux-ci se distinguent par leur intelligence, qui sera développée plus précisément dans la suite du texte. Chaque enfant, en effet, est doté d'une compétence : Violette est une inventrice de génie, Klaus un lecteur acharné, et Prunille, qui est encore bébé à ce stade de l'histoire, aime mordre (à partir du neuvième tome elle développera progressivement des dispositions marquées pour la cuisine qui ne sont pas sans lien avec cette propension à mordre). D'autre part, les Baudelaire sont présentés comme étant « charmants », ce qui implique à la fois une notion de gentillesse et de bonnes manières. Enfin, on apprend également que les orphelins présentent une apparence agréable, ce qui est tout spécialement le cas de Violette dont la beauté est régulièrement remarquée (« Tu es bien mignonne toi, petite. »⁵³ tome 1 p. 57 / « Le génie inventif de Violette avait beau être son point fort,

⁵¹ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse de contes de fées*, op. cit., p. 24.

⁵² « Violet, Klaus and Sunny Baudelaire were intelligent children, and they were charming and resourceful, and had pleasant facial features, but they were extremely unlucky. » On remarque qu'en version originale que l'on pourrait traduire par « des traits du visage agréables », ce qui induit une touche d'ironie absente de la traduction, et également une notion de conformité, plus que de beauté.

⁵³ « You're a pretty one », p. 43.

l'homme aux crochets n'avait pas menti : l'aînée des Baudelaire était bien jolie. »⁵⁴ tome 8 p. 182). On retrouve ainsi une association assimilant la beauté physique à la vertu, que l'on retrouve notamment dans les contes (même si plusieurs théories sur la relation beau/bien cohabitent au sein de ces récits et que l'on trouve également justement nombre de contes invitant à dépasser les apparences et à voir au delà de la présentation physique.)

Cette caractérisation est à la fois très succincte mais également considérée comme suffisante pour le récit, puisque l'on n'obtiendra jamais d'éléments réellement plus développés au sujet du tempérament de ces personnages. Le portrait psychologique est donc somme toute assez restreint : les orphelins sont – et demeureront – définis et différenciés exclusivement par leur âge et leur talent spécifique et non par leurs caractères, qui sont à la fois assez peu prononcés et interchangeable. On ne saurait dire, par exemple, qui des trois enfants serait le plus colérique, le plus généreux, le plus timide : ils fonctionnent presque comme une entité et leur unique particularité réside dans leurs compétences. Ce faisant, ils s'inscrivent dans le cadre de ce que Nathalie Prince appelle « personnages sous-signifiants » et qu'elle définit de cette manière :

Le personnage est blanc, en quelque sorte, à peine décrit ou détaillé, cire molle prête à recevoir les valeurs et les pensées que le lecteur veut bien lui prêter, morceau de bois prêt à être sculpté. Le personnage reste alors en attente de son héroïsme et remplit à merveille ce simple rôle de participant que la textualité lui a concédé.⁵⁵

Ainsi, le caractère assez exemplaire des trois enfants n'est pas spécialement valorisé comme étant quelque chose de vertueux, mais leur confère une certaine neutralité de tempérament. Plus qu'une prééminence morale, la bonté des protagonistes serait plutôt une sorte de « configuration par défaut » initiale. Dans cette perspective, leur moralité est comme une page blanche qui attend d'être éprouvée par le récit. De plus, Laurent Bazin suggère même que la condition orpheline au sein du récit permet de mettre en scène des personnages qui seraient comme un « support lisse » :

Dans l'ordre diégétique, cela consiste à faire dire au personnage : j'avance sans attaches ni contraintes originelles, je suis une cire vierge en attente

⁵⁴ “*Although her siblings preferred to think about her inventing abilities and conversational skills rather than her physical appearance, it was true, as the hook-handed man had said, that Violet was a pretty one.*” p. 186.

⁵⁵ Nathalie PRINCE, *La littérature de jeunesse, pour une théorie littéraire*, op. cit., p. 109.

d'être façonnée, un signifié flottant qui prendra sens dans le temps d'une aventure où je gagnerai mes galons de héros.⁵⁶

En revanche, ce qui est véritablement considéré comme une valeur en soi, ce sont la culture et l'éducation. Ce sont leur bonne instruction et leur érudition qui caractérisent les enfants d'emblée comme étant de bonnes personnes. Cette position est d'ailleurs synthétisée dans le 10^e tome par un ami des Baudelaire, Quigley Beauxdraps, qui affirme que « d'après mon expérience, il y a peut-être un peu moins de gens méchants parmi les grands lecteurs et les fins lettrés. »⁵⁷ (tome 10, p. 77) ou dans le 12^e tome par Dewey Dénouement selon qui « Les scélérats n'ont jamais le temps de lire [...] C'est l'une des raisons de leur scélératesse. »⁵⁸ (tome 12, p. 161). Cette dichotomie, qui semble plutôt naïve, et qui sera nuancée à plusieurs reprises, sert néanmoins de boussole aux enfants quand il s'agit de distinguer les « bons » des « mauvais ». Ainsi, à la fin de *La Grotte Gorgone* (tome 11), les enfants savent que l'inconnue qu'ils viennent de rencontrer sera leur alliée en se fiant exclusivement au bon goût littéraire de celle-ci :

Ils savaient très bien qu'en principe on ne doit jamais monter à bord du véhicule d'un inconnu, mais ils savaient ainsi que cette règle ne s'applique par nécessairement aux taxis, dont le conducteur est presque toujours un inconnu. De plus, lorsque la conductrice avait levé la main pour les saluer, ils avaient aperçu les titres des ouvrages posés sur ses genoux. C'étaient deux recueils de poésie : *Le Morse et le Charpentier & autres poèmes*, par Lewis Carroll, et *Poèmes choisis*, par T.S Eliot. Peut-être, si l'un des ouvrages avait été signé Edgar Guest, les enfants auraient-ils tourné les talons et couru vers monsieur Poe. Mais il n'est pas si courant en ce monde de rencontrer quelqu'un qui apprécie la poésie de qualité, aussi les trois enfants s'accordèrent-ils le temps d'hésiter.⁵⁹

La Grotte Gorgone, tome XI, p. 240.

On peut remarquer également que les personnages identifiés comme étant pleinement vertueux appartiennent généralement à des familles aisées et possèdent potentiellement une

⁵⁶ Laurent BAZIN, « Topos, trope ou paradigme ? Le mythe de l'orphelin dans la littérature pour la jeunesse » in Sylvie SERVOIRE et Nathalie PRINCE (dir.) : *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2015

⁵⁷ « *And in my experience, well-read people are less likely to be evil.* » p. 95.

⁵⁸ « *Wicked people never have time for reading, [...] It's one of the reasons for their wickedness.* » p. 226.

⁵⁹ « *They knew of course that one should never get into the car of a stranger, but they also knew that such rules do not necessarily apply in taxis, when the driver is almost always a stranger. Besides, when the woman had lifted her hand to wave, the children had spied the name of the books she had been reading to pass the time. There were two books of verse : The Walrus and the Carpenter, and Other Poems, by Lewis Carroll, and The Waste Land by T.S Eliot. Perhaps if one of the books had been by Edgar Guest, the children might have turned around and run back to Mr. Poe, but it is rare in this world to find someone who appreciates good poetry, and the children allowed themselves to hesitate.* » p. 322.

grande fortune : les Baudelaire vivaient dans un manoir avant l'incendie, les enfants Beauxdraps, qui deviendront leurs amis, ont hérité de diamants, et tout le microcosme de la mystérieuse confrérie V.D.C se réunissait à l'occasion de bals masqués, de cocktails, de soirées à l'opéra... Les valeurs morales défendues coïncident donc également sensiblement avec celles d'une certaine élite financière et culturelle.

On peut même aller plus loin car on remarque qu'au départ la caractérisation morale des personnages correspond à la fois à des critères évidemment objectifs (le comte Olaf est indubitablement cruel : il oblige les enfants à effectuer toutes sortes de corvées impossibles, gifle Klaus lorsque celui-ci le contredit, enferme Prunille dans une cage...) mais également à des valeurs préconçues et stéréotypées. Si les enfants se méfient du comte avant même de l'avoir rencontré, c'est que sa maison est laide et en mauvais état. Au contraire, *Justice Strauss* qui possède une jolie maison attire immédiatement leur sympathie, avant même qu'ils lui aient adressé la parole. Ce biais est en réalité ironique car il sera de plus en plus déconstruit. Il peut s'expliquer par le prisme adopté qui n'est pas celui d'une impartialité absolue : l'histoire est vue par les yeux des orphelins – des enfants de bonne famille – et relatée par Lemony Snicket, qui semble être une espèce de dandy. Cependant, c'est notamment ce postulat initial énonçant qu'une bonne instruction, une large culture et de bonnes manières exonèrent absolument les individus de toute propension à devenir le mal qui sera reconsidéré au fil de la saga.

II.1.b) Bêtes et méchants : des antagonistes archétypaux

Au contraire, les méchants sont dépeints par des caractéristiques strictement inverses. À la différence des trois héros, qui sont immédiatement valorisés par leur description initiale, le premier portrait du comte Olaf introduit d'entrée de jeu un personnage laid, sale et effrayant :

Il était très grand, très maigre, et son costume gris rat était tout maculé de taches sombres. Son menton n'était pas rasé et, au lieu de deux sourcils comme le commun des mortels, il n'en avait qu'un, très long, sur toute la largeur de son front. Ses yeux étonnamment luisants lui donnaient l'air à la fois furieux et affamé.⁶⁰

Tout commence mal, tome I, p. 30.

⁶⁰ "He was very tall and very thin, dressed in a gray suit that had many dark stains on it. His face was unshaven, and rather than two eyebrows, like most human beings have, he had just one long one. His eyes were very, very shiny, which made him look both hungry and angry." p. 20

De la même manière, ses acolytes composent une troupe monstrueuse aux particularités physiques étranges : un homme avec des crochets à la place des mains, une « créature » qui n'est ni femme ni homme, un homme chauve avec un long nez... Il faut remarquer également que ces personnages n'ont pas de nom, ce qui contribue encore davantage à déshumaniser l'ensemble et à rendre toute forme d'empathie rigoureusement impossible. Il n'y a que l'homme aux crochets dont on découvrira le véritable nom – au moment d'ailleurs, où l'ambiguïté du parcours éthique de celui-ci est dévoilée – mais pour cela il faudra attendre le 11^e tome.

Ces antagonistes, bien entendu, sont également extrêmement mauvais et cruels. Après quelques jours en compagnie du comte, les enfants découvrent que celui-ci n'est « [...] ni intéressant, ni gentil. Il était exigeant, colérique, et il sentait mauvais. »⁶¹ (t.1, p.37). Dans le seul premier volume, on l'a dit, le comte Olaf frappe Klaus, enferme Prunille dans une cage, mais aussi tente d'épouser Violette pour la spolier de son héritage, le tout en accablant les trois enfants de corvées. Les tomes suivants ne feront que confirmer le caractère illimité de son potentiel de nuisance, allant de l'usurpation d'identité au meurtre de sang-froid. Non seulement Olaf ne manifeste aucun remord pour ses méfaits mais il s'en réjouit ostensiblement. Quant à ses complices, ils assistent à l'intégralité de ces exactions en s'en réjouissant et en y prenant une part active.

En outre, autant les enfants sont lettrés et érudits, autant les méchants sont incultes et ignares. Le comte Olaf, par exemple, ne possède pas de bibliothèque – au grand dam des enfants – et se distingue constamment par sa tendance à ne pas connaître certaines références culturelles ou à mal employer certains mots de vocabulaire :

- Dewey Dénouement, marmotta [le comte Olaf] entre ses dents. Donc, vous existez vraiment... Je vous avais toujours pris pour une figure de légende, comme les licornes, comme Giuseppe Verdi.
- Giuseppe Verdi n'est pas une figure de légende ! s'indigna Klaus. C'est un compositeur d'opéras !⁶²

Le Pénultième Péril, tome XII, p. 149.

⁶¹ “Count Olaf was neither interesting or kind ; he was demanding, short-tempered, and bad-smelling.” p. 27

⁶² “Dewey Denouement,” he murmured. “So you’re a real person! I always thought you were a legendary figure, like unicorns or Giuseppe Verdi.”

“Giuseppe Verdi is not a legendary figure,” Klaus said indignantly. “He’s an operatic composer!” p. 207 - 208.

On peut mentionner d'ailleurs que la version française prend parfois le parti de forcer sur cet effet, en conférant aux acolytes d'Olaf une manière de s'exprimer plus relâchée, parfois même volontairement incorrecte qui ne reflète pas le texte original. Par exemple, dans le premier tome, la réplique de l'homme aux crochets : *“Now, if you will excuse me, I have to fetch your poor orphans siblings”* (p. 79) est transposée, dans le texte français, sous la forme bien plus familière : « Maintenant, si tu permets, faut que j'aille chercher tes sœurs. » (p. 100). Une autre réplique du même volume, prononcée par l'acolyte chauve au long nez, semble présenter un registre de langue assez neutre en anglais (*“Are these those wealthy children you were telling me about ?”* p. 42) et se retrouve traduite par une locution se voulant empreinte des marques d'un français parlé populaire (« C'est-y ces gosses cousus d'or que tu me disais Olaf ? » p. 56). Ce choix de traduction – discutable au demeurant – a tendance à s'amenuiser dans la suite de la saga.

Au-delà de potentielles lacunes culturelles, et à l'inverse des « gentils », qui présentent de manière infaillible un sens de la distinction culturelle hautement raffiné, les « méchants » sont systématiquement caractérisés par leur mauvais goût, qui est un objet de raillerie de la part du narrateur. Par exemple, outre le fait d'être un personnage malveillant, le comte Olaf se produit dans une troupe donnant de mauvais spectacles, ce qui est considéré comme un tort en soi. Plus tard dans la série, Esmé d'Eschemizerre⁶³, qui n'est animée que par la volonté de suivre les tendances de la mode à la lettre, porte systématiquement des tenues ridicules et inadaptées à la situation. Et lorsque l'homme aux crochets accuse les enfants Baudelaire d'avoir commis de mauvaises actions au même titre que lui, ceux-ci se défendent en rappelant que ce qui les différencie, c'est le portrait de l'homme sur leur uniforme de marins, le clan du comte Olaf ayant Edgar Guest⁶⁴ comme égérie, poète que les orphelins considèrent comme étant du dernier kitsch.

Sur [notre uniforme] déclara Klaus, c'est Herman Melville, écrivain à l'immense talent, qui a dépeint la vie rude des plus humbles – matelots sans le sou, jeunes exploités – par le biais d'une écriture originale, souvent expérimentale. Je suis fier d'arborez son portrait. Vous, vous portez celui

⁶³ Tutrice des orphelins dans le sixième volume, *Ascenseur pour la peur*, Esmé d'Eschemizerre / *Squalor* est une riche notable de la ville obsédée par les variations de la mode. Il s'avèrera par la suite qu'elle était complice du comte Olaf, dont elle deviendra la petite amie.

⁶⁴ Poète américain né en 1881 et mort en 1959, peu connu et non-traduit en France. Ses poèmes sont caractérisés par une tonalité sentimentale et optimiste et délivrent des petits mantras emphatiques de philosophie personnelle.

d'Edgar Guest, écrivain au talent limité, auteur de poèmes endormants sur des sujets à l'eau de rose. À votre place, je n'en serais pas si fier.⁶⁵

La Grotte Gorgone, tome XI, p. 171.

Ainsi, cette caractérisation rejoint le constat de Laurence Decréau selon qui « en littérature de jeunesse, [...] le méchant se signale par un excès, une démesure »⁶⁶. Ce qui définit Olaf, et par extension ses sbires, c'est une absence totale de limites, de modération, un *hybris* (ὑβρις) conduisant aux pires débordements : la cupidité du comte est tellement hors de contrôle qu'elle le mène à commettre plusieurs meurtres de sang-froid et la volonté obstinée d'Esmé d'être toujours "in" l'entraîne sur la voie du crime sous prétexte que « de nos jours, ce qui est tendance c'est l'amoralité »⁶⁷ (tome 12, p. 162).

On a donc d'une part des héros beaux, intelligents et bien éduqués et d'autre part des méchants excessivement laids, bêtes et cruels. Une dichotomie simple, manichéenne, permettant au jeune lectorat de trouver aisément ses marques. Cependant, cette approche binaire peut être légèrement nuancée et contrebalancée par l'existence d'une éventuelle troisième catégorie, qui représente la seule alternative possible à la noblesse de cœur des héros ou à la perfidie des antagonistes. On peut classer au sein de ce groupe tous les personnages d'adultes qui ne sont ni hostiles ni malveillants envers les orphelins mais qui leur nuisent tout de même par excès de lâcheté ou de bêtise : Mr Poe, la Juge Abbott (*Justice Strauss* en anglais), la tante Agrippine (*Josephine* en version originale) ou Jérôme d'Eschemizerrre (*Squalor*) n'en sont que quelques exemples. D'ailleurs – nous aurons l'occasion d'y revenir – deux d'entre eux, Jérôme *Squalor* et *Justice Strauss* prenant conscience de leur lâcheté décident de prendre leur destin en main et de rejoindre le camp vertueux des volontaires de V.D.C.

II.1.c) Des valeurs binaires mais des idéaux élevés

La frontière entre le bien et le mal n'est pas uniquement perceptible par la différence de vertu entre les héros et leurs antagonistes : elle est également matérialisée au sein même du récit par l'intrigue portant autour du « schisme ». V.D.C., on l'apprend progressivement, est

⁶⁵ "We're wearing Herman Melville," Klaus said. "He was a writer of enormous talent who dramatized the plight of overlooked people, such as poor sailors or exploited youngsters, through his strange, often experimental philosophical prose. I'm proud to display his portrait. But you're wearing Edgar Guest. He was a writer of limited skill, who wrote awkward, tedious poetry on hopelessly sentimental topics. You ought to be ashamed of yourself." p. 224.

⁶⁶ Laurence DÉCRÉAU, *Ces héros qui font lire*, Paris, Hachette Éducation, 1994, p. 125.

⁶⁷ "Injustice is in. That's why it's called injustice." p. 226. Notons que la version originale produit un effet humoristique reposant sur un jeu de mots éludé dans la traduction.

une société secrète dont les activités et objectifs ne seront pas tous explicitement dévoilés. De nombreux personnages, dont les parents Baudelaire, la famille Snicket, le comte Olaf et bien d'autres encore en faisaient partie, et se reconnaissaient entre eux par le tatouage en forme d'œil qu'ils portaient à la cheville. Les premiers temps de la société semblaient être une époque de prospérité et d'harmonie. Néanmoins, la communauté se retrouva déchirée par un schisme virulent, dont le motif n'est pas clairement dévoilé, et que Violette définit comme étant :

« Une grande cassure [...] Un peu comme un divorce, mais entre une foule de gens, et chacun se range d'un côté ou de l'autre . Pour V.D.C, les uns ont suivi Olaf et sa clique, d'autres se sont montés contre lui. Et maintenant, tout le groupe est complètement désorganisé. »⁶⁸

La Grotte Gorgone, tome XI, p. 124.

Depuis cette grande rupture, V.D.C est scindée en deux clans ennemis, semblant correspondre à des orientations éthiques opposées : le camp du « mal », représenté par Olaf et sa vaste galerie de complices, et le camp du « bien » pour lequel œuvre la famille Snicket notamment. Le vocabulaire autour de ces deux camps est assez significatif par leur caractère radicalement polarisé. Le « bon » côté du schisme est sans cesse rattaché au terme « noble », dont on trouve des dizaines d'occurrences au sein de la saga : à titre d'exemple, le mot « noble » apparaît soixante-six fois dans le douzième tome⁶⁹ et toujours pour désigner les membres de V.D.C du côté vertueux du schisme et alliés des Baudelaire. Ici la noblesse ne résulte pas de la naissance mais de l'adéquation aux valeurs de bien défendues par la société secrète avant sa scission.

Si la nature exacte des activités de V.D.C demeure assez mystérieuse, on sait néanmoins que le groupe « luttait contre les incendies » et que suite au schisme le « bon » côté s'évertuait à éteindre les feux que le « mauvais » côté se plaisait à déclencher sans que l'on sache très bien si cela est à entendre au sens propre ou au sens figuré. La confusion entre littéral et métaphorique est permanente et volontairement entretenue, ce qui confère au feu une dimension hautement symbolique. Les feux évoqués sont avant tout très concrets ; près d'une dizaine d'incendies sont mentionnés dans l'ensemble de la série : celle-ci s'ouvre la disparition dans les flammes de la demeure des enfants Baudelaire et le douzième tome

⁶⁸ Ici, la traduction française prend la liberté de beaucoup développer la pensée de Violette qui, dans le texte original se contentait d'un sobre : “*Everybody chose sides and now the organization is in chaos.*” p. 160.

⁶⁹ Compte effectué dans l'ouvrage en version originale.

s'achève sur l'incendie volontaire de l'Hôtel Dénouement, dernier lieu sûr. Entre ces deux épisodes, ce sont aussi la maison des enfants Beauxdraps, la clinique Heimlich, la fête foraine *Caligaries Folies*, le quartier général des monts Mainmorte, entre autres, qui seront détruits par le feu.

Mais ici, le feu remplit également une fonction allégorique, symbolisant le mal dévastateur s'étendant sur le monde. Le personnage de Kit Snicket formule d'ailleurs explicitement ce caractère ambivalent jouant sur la confusion entre sens littéral et métaphorique : « Le schisme. V.D.C. était jadis un groupe solidaire et soudé, formé de volontaires tous unis pour combattre le feu – au propre comme au figuré »⁷⁰ (tome 12, p. 11, c'est moi qui souligne). La version française choisit même d'insister encore davantage sur cet aspect à la fin du dernier tome en rappelant que « les enfants avaient enquêté sur la mystérieuse organisation – qui réunissait apparemment des volontaires pour la défense de la communauté, d'abord contre le feu au sens propre, puis contre toutes sortes d'embrasements au figuré – et qui exigeait d'eux vigilance, droiture, courage [...] »⁷¹ (tome 13, p. 229).

Ainsi, au premier abord, tout est en place pour un affrontement traditionnel entre le bien et le mal. Les deux camps et leurs principes semblent assez clairement définis et l'intégrité morale des héros semble a priori assez solidement affirmée.

II.2 « Quant à celui qui scrute le fond de l'abîme, l'abîme le scrute à son tour » ou faire le mal malgré soi

Pourtant, ces valeurs a priori positives ne sont si solidement affirmées que pour être déconstruites, réévaluées en les mettant à l'épreuve empirique des aventures des orphelins. Nous avons vu précédemment que la question éthique devient progressivement le nœud central de la saga, tandis que les héros vivent et expriment une difficulté de plus en plus accrue à maintenir un cap éthique qui soit pleinement vertueux. Ceux-ci, à leur corps défendant, naviguent de compromission en compromission, accumulant les actes pyromanes, la tromperie, la dissimulation, la fraternisation avec l'ennemi. Comment expliquer le fait que ces personnages, qui revendiquent pourtant de manière très explicite leur volonté d'appartenir au camp du bien, se laissent entraîner à de telles extrémités ? Ce que l'on comprend instinctivement dans ce vacillement du paradigme moral, c'est qu'en dépit des meilleures

⁷⁰ “*V.F.D. was once a united group of volunteers, trying to extinguish fires – both literally and figuratively.*” p. 6 - 7.

⁷¹ La version originale ne dit pas tout à fait la même chose : “*the children had investigated the Volunteer Fire Department, first trying to decode the organization 's sinister mysteries and then trying to participate in its noble errands [...]*” p. 316 - 317.

intentions du monde, même en ayant de nobles principes et de nombreuses qualités humaines, il est possible d'être amené à faire de mauvaises actions malgré soi, car la vilénie est rarement motivée par le sadisme. C'est Madame Lulu, personnage au double visage de *La Fête féroce* (tome 9) qui nuance la première la thèse selon laquelle les « méchants » seraient motivés par une malveillance gratuite, et suggère que chacun fait selon ce qu'il estime être nécessaire à un moment donné :

Tout le monde a toujours une bonne raison, dit Olivia. Pour le comte Olaf, empocher votre héritage est une bonne raison de vous éliminer. Pour Esmé, être amoureuse d'Olaf est une bonne raison de se joindre à sa bande. Et moi aussi, chaque fois que j'ai dit à Olaf où vous étiez, j'avais une bonne raison : ma devise. « Il faut donner aux gens ce qu'ils désirent. »⁷²

La Fête féroce, tome IX, p. 135 - 136.

II.2.a) Le récit d'une corruption

Ainsi, on voit poindre l'idée que le mal résulterait plutôt d'une corruption progressive involontaire que d'une propension innée à la perfidie. Cette corruption est tout d'abord motivée par des circonstances périlleuses, voire une vraie nécessité de survie. C'est pour enquêter sur la survie éventuelle de l'un de leurs parents que Violette, Klaus et Prunille abusent de la confiance de Hal, l'archiviste. C'est pour ne pas être reconnus de leur ennemi mortel qu'ils contribuent à l'incendie du parc *Caligaries Folies*. C'est pour sauver leur petite sœur qu'ils creusent une fosse pour piéger Esmé, puis, plus tard remettent à leurs adversaires un échantillon du redoutable champignon vénéneux. C'est enfin pour prévenir leurs alliés d'un danger à venir qu'ils mettent le feu à l'Hôtel Dénouement. Toutes ces décisions sont donc apparemment guidées, non seulement par la nécessité mais également par une certaine résignation au précepte selon lequel « la fin justifie les moyens ». Plus encore, ces actions orientées par leur finalité deviennent progressivement de plus en plus offensives et de plus en plus moralement contestables, notamment dès le 10^e tome, *La Pente glissante* (*The Slippery Slope* en anglais, titre dont il faut d'ailleurs relever le double sens), où les enfants décident, malgré leurs réticences, de « combattre le feu par le feu »⁷³, en prenant l'initiative de tendre un piège à leurs adversaires.

⁷² "Everybody thinks they have a good reason" Oliva said "Count Olaf thinks getting a fortune is a good reason to slaughter you. Esmé Squalor thinks being Olaf's girlfriend is a good reason to join his troupe. And when I told Count Olaf where to find you, I had a good reason – because my motto is 'give people what they want'" p. 159.

⁷³ "We'll fight fire" [Klaus] said "with fire." p. 252.

Mais cette idée selon laquelle la fin justifie les moyens est simultanément sévèrement critiquée. Les orphelins, accompagnés de leur ami Quigley Beauxdraps, abandonnent leur plan au dernier moment, en prenant conscience du potentiel destructeur d'entrer dans le cercle vicieux d'une surenchère de violence. « Si tout le monde combattait le feu par le feu, la terre entière partirait en fumée. »⁷⁴ (p. 218) résume alors Violette. Quelques lignes plus loin, Klaus souligne le fait que se livrer à de telles actions feraient d'eux des « monstres », et qu'en adoptant à leur tour des techniques de scélérats ils ne vaudraient pas mieux que le comte Olaf. Cet avertissement sur la frontière ténue entre bien et mal rappelle la formule nietzschéenne disant « *wer mit Ungeheuern kämpft, mag zusehn, daß er nicht dabei zum Ungeheuer wird. Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.* », ce que l'on peut traduire par « Celui qui combat des monstres doit prendre garde à ne pas devenir monstre lui-même. Et quant à celui qui scrute le fond de l'abîme, l'abîme le scrute à son tour. »⁷⁵. Cette citation est même prononcée telle quelle par Klaus, dans *La Pente glissante* (la traduction dit que Klaus a oublié le nom de son auteur, mais c'est une surinterprétation du texte original, où l'auteur n'est tout simplement pas nommé) :

Moi, avoua Klaus pensif, en creusant cette fosse, je n'arrêtais pas de penser à un truc que j'ai lu, un jour, dans un livre écrit par un philosophe très connu, j'ai oublié son nom. Il disait quelque chose comme : « Quiconque combat des monstres doit prendre garde, en ce combat, de ne pas devenir monstre lui-même. Et si tu regardes longtemps l'abîme, alors l'abîme regardera en toi. »⁷⁶

La Pente glissante, tome X, p. 203 - 204.

Cet aphorisme signifie – dans son interprétation la plus simple et la plus communément entendue – qu'en combattant le mal il existe une possibilité non négligeable de corruption et de se faire soi-même contaminer par le mal. Ce sont les moyens déployés pour lutter contre la perfidie qui sont mis en cause : si l'on n'est pas assez attentif, on prend le risque de recourir soi-même aux mêmes procédés perfides que ses adversaires pour parvenir à ses fins, et donc de devenir semblable à eux, tant et si bien qu'il ne sera plus possible de déterminer qui est véritablement du « bon » côté. L'ennemi est donc extérieur mais aussi intérieur car les individus portent en eux les germes du mal qui pourraient éclore par manque de vigilance.

⁷⁴ “If everyone fought fire with fire, the entire world would go up in smoke.” p. 272.

⁷⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà bien et mal*, quatrième section, aphorisme 146, Paris, Flammarion, Coll. « GF », 2000, p. 132.

⁷⁶ “When I was looking into the pit,” Klaus said quietly, “I was remembering something I read in a book by a famous philosopher. He said ‘Whoever fights monsters should see to it that in the process he does not become a monster. And when you look long into an abyss, the abyss also looks into you.’” p. 273.

Cependant, en dépit de cette mise en garde affirmée contre le risque de devenir soi-même mauvais à trop recourir à des procédés amoraux, une nouvelle vision plus nuancée du bien et du mal émerge de ces considérations. Celle-ci rompt de manière manifeste avec le strict manichéisme du début de la saga et suggère que parfois les choses sont plus compliquées : dès lors, considérer qu'il n'y a que des « gentils » et des « méchants » serait un leurre qui ne permet pas de penser la question éthique dans toute sa subtilité. C'est dans le 11^e tome, *La Grotte Gorgone*, que cette vision d'une potentielle zone intermédiaire de la moralité est le plus largement développée. En se livrant à des investigations, les enfants Baudelaire découvrent une lettre de Kit Snicket (qu'ils rencontreront quelque temps après) à un certain Gregor Amberlu. Ce personnage – dont on ne saura rien d'autre par la suite – envisageait de cultiver un champignon redoutablement vénéneux, la fausse golmotte médusoïde, pour l'utiliser dans la lutte contre les ennemis de V.D.C. Kit Snicket, par sa missive, voulait le convaincre d'abandonner ce dangereux projet :

Ce champignon mortel que vous tenez absolument à cultiver dans la grotte ne nous vaudra à tous que des misères [...] Une seule erreur de manipulation, Gregor, et tout votre établissement devrait être entièrement abandonné. Je vous en supplie, ne devenez pas ce que vous redoutez le plus au monde en adoptant la tactique destructrice de nos adversaires les plus vils : celle qui consiste à jouer avec le feu.⁷⁷

La Grotte Gorgone, tome XI, p. 125.

Cette dernière phrase, en particulier, n'est finalement rien d'autre qu'une réécriture de l'aphorisme de Nietzsche, mais adaptée aux métaphores spécifiques de la saga (la double lecture du motif du feu est particulièrement flagrante ici). Les enfants s'interrogent ensuite : décontenancés ne pas réussir à situer instinctivement ce Gregor Amberlu de tel ou tel côté du schisme (« Tout cela me paraît bien confus, dit Klaus. Gregor, il était de quel bord ? Du côté des scélérats ? »⁷⁸ p. 125) et donc de tel ou tel côté de la barrière éthique. Ils concluent que certaines personnes sont « versatiles » et ne peuvent pas être catégorisées aussi simplement qu'ils en ont l'habitude. Il est intéressant de noter que c'est exactement à ce moment-là qu'un nouveau danger apparaît : celui de la fausse golmotte médusoïde évoquée dans la lettre. Ce champignon présente la particularité d'être à la fois mortel et de se développer de manière totalement imprévisible.

⁷⁷ “The poisonous fungus you insist on cultivating in the grotto will bring grim consequences for all of us [...] One mistake, Gregor, and your entire facility would have to be abandoned. Please, do not become the thing you dread most by adopting the destructive tactic of our most villainous enemies : playing with fire.” p. 161.

⁷⁸ “I still don't understand,” Klaus said “Was Gregor a villain ?” p. 162.

Tout comme nous avons vu que le feu représente le mal dévastateur, ce champignon empoisonneur nous semble revêtir une véritable fonction symbolique au sein de l'intrigue. On peut y voir la part de mal corrompateur et d'ambiguïté morale, vivant de manière passive dans le cœur de chaque individu et pouvant soit y vivre éternellement à l'état latent, soit se développer de manière dévastatrice. Le champignon est décrit par les mêmes termes que ceux utilisés pour parler de l'ambigu Gregor Amberlu, « versatile et imprévisible » (*volatile*, en version originale). Par la suite, le personnage de Fernald insiste sur l'ambivalence d'un tel venin en disant « prenez le poison d'un champignon, par exemple : il peut tuer d'accord, mais il peut aussi être la source de fabuleux médicaments. »⁷⁹ (p. 169). On peut lire dans cette manière d'envisager la fausse golmotte médusoïde un réinvestissement de la notion grecque de *pharmakon* (φαρμακός). Ce terme a la particularité de désigner simultanément le poison et son remède, comme le résume Derrida selon qui « le propre du *pharmakon* consiste en une certaine inconsistance, une certaine impropiété, cette non-identité à soi lui permettant toujours d'être contre soi retourné »⁸⁰. Ainsi, la polysémie de ce terme peut être comprise littéralement (la propriété tantôt néfaste tantôt curative d'une substance selon le dosage administré est finalement une règle chimique assez commune) ou comme une manière métaphorique de signifier que le mal contient en lui-même son propre salut.

C'est donc par le biais de cette métaphore que se diffuse l'idée selon laquelle les individus ne seraient pas uniformément bons ou mauvais. Cette théorie est ensuite personnifiée par Fernald : il s'agit de l'homme aux crochets, complice d'Olaf qui se trouve également être le demi-frère de Fiona. En se voyant soudain doté d'un nom, d'une famille, et d'un passé plus complexe que prévu, ce personnage acquiert un surcroît d'humanité, lui qui n'était jusqu'à présent qu'un sous-fifre sans profondeur particulière. C'est également par son intermédiaire qu'est verbalisée la théorie d'une ambivalence morale inhérente aux êtres humains, qui seraient pareils à une « salade du chef » :

– Ha ! glapit l'homme aux crochets. Comme s'il y avait les gens de bien et les gens de mal ! Les bons et les méchants ! C'est plus compliqué que ça malheureusement. Un être humain, c'est comme une salade du chef, avec des tas de choses mises ensemble, des bonnes, des moins bonnes, des mauvaises, coupées en petits dés et bien mélangées, dans une vinaigrette de confusion et de conflit [...] Et vous, les Baudelaire. Regardez-vous un peu ? Vous vous croyez si différents ? Quand j'ai été emporté par les aigles dans cette espèce de filet, au-dessus des montagnes, j'ai vu ce qu'il restait de l'arrière-pays

⁷⁹ “[...] the poison of a deadly fungus can be the source of some wonderful medicines.” p. 222.

⁸⁰ Jacques DERRIDA, *La pharmacie de Platon*, dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1972, p. 136 [1^{ère} édition : 1968].

après ce grand feu qui l'a parcouru – un feu que vous avez aidé à allumer je vous rappelle. Vous avez brûlé des choses, j'ai brûlé des choses. Vous vous êtes engagés dans l'équipage du *Queequeg*, je me suis engagé dans l'équipage du *Carmelita*. Nos capitaines sont l'un et l'autre du genre lunatique et nous essayons tous de gagner l'hôtel Dénouement d'ici à jeudi.⁸¹

La Grotte Gorgone, tome XI, p. 170.

La mise en évidence de caractéristiques communes entre les héros et leurs adversaires est un procédé assez répandu pour jeter un doute sur l'intégrité morale du protagoniste, en créant un effet de miroir entre celui-ci et le mal qu'il combat. On trouve, par exemple, un procédé assez similaire dans la manière dont est bâtie l'opposition entre Sherlock Holmes et Moriarty. C'est également le cas dans le cycle *Harry Potter*, où le souvenir de Tom Jedusor dresse insidieusement une liste de points communs afin de souligner une éventuelle ambiguïté morale chez Harry :

Car il y a une étrange ressemblance entre nous, Harry Potter. Même toi tu as dû le remarquer. Nous avons tous les deux du sang moldu, nous sommes tous deux orphelins, élevés par des Moldus. Et probablement les deux seuls élèves de Poudlard qui aient jamais parlé Fourchelang depuis le temps du grand Serpentard lui-même. Même physiquement, nous nous ressemblons.⁸²

Ce discours trouble le jeune Harry, qui se demande si sa place n'aurait plutôt été à Serpentard, qu'il considère, à ce stade, comme la « mauvaise » maison. Dans *Harry Potter* cette tension se résout sans trop de difficultés grâce à une valorisation du libre-arbitre. La célèbre citation de Dumbledore « Ce sont nos choix, Harry, qui montrent ce que nous sommes vraiment, beaucoup plus que nos aptitudes. »⁸³ fait quasiment office de morale générale pour la saga. On y reconnaît une véritable tonalité existentialiste, comme le relève également Jean-Marie Gauthier, qui, à propos de cette même maxime écrit :

⁸¹ "People aren't either wicked or noble," the hook-handed man said. "They're like chef's salads, with good things and bad things chopped and mixed together in a vinaigrette of confusion and conflict [...] Look at yourselves, Baudelaires. Do you really think we're so different? When whose eagles carried me away from the mountains in that net, I saw the ruins of that fire in the hinterlands – a fire we started together. You've burned things down, and so have I. You joined the crew of the *Queequeg*, and I joined the crew of the *Carmelita*. Our captains are both volatile people, and we're both trying to get to the Hotel Denouement before Thursday." p. 223.

⁸² J.K. ROWLING, *Harry Potter et la chambre des secrets*, Paris, Folio Junior, 2007 [1^{ère} édition : Gallimard jeunesse, 1999], p. 330. ("There are strange likenesses between us, after all. Even you must have noticed. Both half-bloods, orphans, raised by Muggles. Probably the only two Parselmouths to come to Hogwarts since the great Slytherin himself. We even look something alike...")

⁸³ *Ibid*, p. 349. ("It is our choices, Harry, that show what we truly are, far more than our abilities.")

Ce qui nous permet de sortir de la dépendance à la providence et de définir notre identité, ce sont nos choix. On croirait lire J.-P Sartre à propos du projet de chacun comme dépassement de sa condition immédiate et socle de la conscience personnelle et de l'identité. Notre identité d'homme nous conduit à dépasser en permanence notre condition immédiate, ce qui se matérialise dans le projet personnel, qui est à la fois la condition et la forme constituée de notre conscience individuelle.⁸⁴

En revanche dans *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*, ce conflit interne ne se surmonte pas aussi facilement et persiste même avec de plus en plus d'insistance tandis que, à mesure de leurs méfaits, les enfants redoutent de plus en plus de devenir semblables au comte Olaf.

II.2.b) Déguisement et dissimulation : une pratique symbolique et ambiguë

La place du déguisement au sein du cycle est également un thème très significatif et fait même figure de rituel symbolique en matière de corruption et de basculement. L'acte de travestissement est en premier lieu l'apanage des « méchants », qui utilisent des costumes variés pour commettre toutes sortes de forfaits sans être reconnus. Ainsi, jusqu'au septième volume – c'est-à-dire dans la partie la plus sérielle de la saga – l'intrigue de chaque tome s'articule autour d'une séquence si récurrente qu'elle en devient un élément morphologique du récit : l'arrivée du comte Olaf sous un nouveau déguisement, souvent accompagné d'un acolyte. La place de cet événement dans l'histoire est à ce stade principalement fonctionnelle (c'est toujours une étape narrative majeure et le caractère farfelu est une source de curiosité et de comique pour le lectorat) mais elle fait également office de révélateur des défauts et des lacunes du monde adulte.

Christine Prévost souligne que « comme les sorcières dans les contes, Olaf a un don pour la métamorphose, c'est un maître dans l'art du déguisement »⁸⁵. Si cette prédisposition à la dissimulation est effectivement remarquable et systématiquement couronnée de succès, elle est néanmoins très déconcertante car son efficacité démesurée dénote radicalement avec la crédibilité des costumes revêtus. En effet, les déguisements du comte Olaf sont toujours plus ou moins grossiers, et se cantonnent bien souvent à camoufler son tatouage, son mono-sourcil et à imiter un accent de manière outrageusement peu convaincante. Il est donc extrêmement

⁸⁴ Jean-Marie GAUTHIER, Roger MOUKALOU, *De La guerre des boutons à Harry Potter, Un siècle d'évolution de l'espace-temps des adolescents*, Wavre, Éditions Mardaga, 2007, p. 123.

⁸⁵ Christine PRÉVOST, « La bibliothèque dans *Les Désastreuses Aventures des Orphelins Baudelaire* : espace, collection et effet miroir », *art. cit.*, p. 2.

improbable que les adultes de l'entourage des enfants Baudelaire se laissent bernés si facilement, et encore plus qu'ils soient dupés sept fois d'affilée. C'est le caractère exacerbé de cette invraisemblance qui donne une tonalité satirique à l'ensemble : en donnant à voir un décalage si démesuré entre les maigres efforts de camouflage d'Olaf et la crédulité béate des grandes personnes, le récit brosse à grands traits le portrait d'un monde adulte en proie à la lâcheté, à un aveuglement borné et une propension superficielle à se fier aux apparences. Il y a également une portée critique de la suffisance des adultes, qui refusent d'écouter la parole des enfants en dépit du bon sens et fonctionnent systématiquement en vase clos. Cela aboutit à un renversement des positions sociales attendues : les adultes, supposés incarner un certain niveau de raison et de maturité, présentent bien souvent un degré de moralité dégradé par rapport aux enfants, qui se distinguent par leur bon sens et leur lucidité. En ce sens, on a une narration qui se positionne en faveur de l'enfant, se rangeant de son côté contre un monde d'adultes dévalorisé. De nombreuses œuvres de littérature de jeunesse adoptent ce parti pris empreint d'une certaine subversion, comme l'affirme Alison Lurie, selon qui :

La plupart des grands textes pour la jeunesse sont d'une manière ou d'une autre subversifs : ils expriment des idées et des émotions qui ne sont en règle générale ni approuvées ni même reconnues à l'époque de leur publication. Ils se moquent des personnages respectés et des croyances vénérées et ils considèrent d'un œil critique les faux-semblants sociaux [...]⁸⁶

On peut penser, par exemple, aux œuvres de Roald Dahl, qui se positionnent bien souvent du côté des enfants, face à un monde adulte perverti, et même envisager un parallèle avec *Matilda* (1988), où une petite fille dotée d'une intelligence particulièrement développée se heurte à toute une panoplie d'adultes caractérisés par leur ignorance, leur bêtise et leur malveillance.

Pour en revenir au motif du déguisement, les choses deviennent sensiblement différentes à partir du septième tome et se chargent d'une véritable signification axiologique. Après *L'Arbre aux corbeaux* (tome 7), le comte Olaf ne se déguise plus : il n'en a plus besoin car les médias l'ont déclaré mort. Il est notable d'observer que ce basculement coïncide avec le moment où les orphelins, eux, commencent à recourir au déguisement par nécessité, d'abord maladroitement en médecins dans *Panique à la clinique* (tome 8) puis en monstres de foire plus élaborés dans *La Fête féroce* (tome 9). Une telle temporalité n'est pas dénuée de

⁸⁶ Alison LURIE, *Ne le dites pas aux grands – Essai sur la littérature enfantine*, traduit de l'anglais par Monique Chassagnol, Paris, Rivages, 1990, p. 16.

sens : le comte « meurt » simultanément aux premières exactions des orphelins et à leurs premiers usages du déguisement comme si, ce faisant, ils reprenaient le flambeau de leur pire ennemi sur la voie de la vilénie, atteignant un point de bascule où, en quelque sorte, l'élève dépasse avec le maître. Cette idée est d'ailleurs exprimée assez explicitement dans *La Fête féroce* :

Bien évidemment, dans leurs jeunes vies ils s'étaient déjà déguisés. [...] Cette fois-ci c'était différent. Et enfiler des tenues appartenant à l'ennemi aggravait encore les choses. Oui, cette fois ils se sentaient presque comme le comte Olaf et sa bande, tandis qu'en silence et en hâte, ils effaçaient méthodiquement toute trace de leur identité réelle.⁸⁷

La Fête féroce, tome IX, p. 43.

Il y a donc un lien tangible et même verbalisé entre le fait de se travestir et le processus de corruption entraînant les personnages sur la voie du mal. Le déguisement porte en lui la connotation de la perfidie ; le revêtir n'est jamais vécu de manière anodine par les orphelins et est une source de malaise et de honte

Même s'il est souvent un truchement nécessaire, le déguisement est donc empreint d'une charge éthique négative car il n'est jamais vécu comme une simple astuce pour parvenir à ses fins mais comme une dissociation de soi, une perte de contact avec sa véritable identité, et donc son intégrité. On notera à ce sujet que plus les enfants ont recours au déguisement, plus ils commettent d'actions mauvaises. Le message sous-jacent est qu'à force de feindre le mal on prend le risque de devenir le mal, reprenant l'aphorisme nietzschéen dont nous avons déjà souligné l'importance au sein de la saga. D'ailleurs dans ce neuvième tome cette citation est prise au pied de la lettre, puisque les enfants se font *littéralement* passer pour des monstres, ce qui est loin d'être insignifiant du point de vue de l'interprétation (même si il faut mentionner que le mot utilisé en anglais est *freaks* – et non *monsters* – sensiblement moins connoté moralement que ne l'est le mot « monstre » en français). Violette elle-même déplore que « notre vie est si monstrueuse, au fond, que nous voilà presque des monstres sans avoir besoin de faire semblant. »⁸⁸ (p. 45). Dans tous les cas, et quel que soit le déguisement, faire

⁸⁷ « Violet, Klaus, and Sunny had some experience in disguising themselves, of course [...] But this time, the Baudelaire orphans felt more like Count Olaf and his troupe, as they worked quietly and hurriedly in the night to erase all traces of their true identities. » p. 44.

⁸⁸ *We're almost as freakish as we're pretending to be* (p. 47). On peut noter ici que la version française semble produire un léger effet de sur-traduction. En anglais, *freakish* aurait plutôt le sens de « tordu », « bizarre », sous-entendant que les enfants seraient plus, à ce stade, déformés par les coups du sort plutôt que véritablement monstrueux.

semblant n'est pas sans conséquence et présente le risque de se perdre soi-même et de s'égarer sur des sentiers éthiques douteux, une position que l'on peut synthétiser en citant Musset :

Je marchais dans mes habits neufs de la grande confrérie du vice comme un enfant de dix ans dans l'armure d'un géant de la fable. Je croyais que la corruption était un stigmaté, et que les monstres seuls le portaient au front. [...] Je me suis fait à mon métier. Le vice a été pour moi un vêtement ; maintenant il est collé à ma peau.⁸⁹

II.2.c) Deux philosophies du devenir éthique de l'individu

C'est par cette notion de corruption que la saga rompt avec son manichéisme initial, en reconsidérant très radicalement le fait que les positionnements éthiques et les partis pris moraux des protagonistes seraient à la fois innés et immuables. Une sorte de « zone grise » de l'éthique prend alors progressivement une part de plus en plus prégnante au sein de l'intrigue. On découvre que même des personnages a priori bons et vertueux commettent, pour diverses raisons, des actions moralement répréhensibles, que la perfidie n'est pas le fruit d'une propension naturelle à faire le mal mais bien souvent le résultat de circonstances dépassant les individus, et même que les pires scélérats peuvent faire acte de rédemption. Cette grande diversité d'itinéraires plus nuancés qu'il n'y paraît porte en filigrane une interrogation morale délicate : faire le mal est-il vraiment un choix ? À cette interrogation persistante, les différents personnages incarnent des réponses hétérogènes, que l'on peut rattacher aux grands courants philosophiques s'attachant à la question de l'autodétermination et du devenir éthique : on y retrouve tantôt un existentialisme à la manière de Sartre, tantôt une forme de déterminisme social, tantôt un nihilisme amer.

Ainsi, la première position revendique la possibilité d'un libre-arbitre, et affirme qu'au fond agir bien ou mal ne serait qu'une affaire de décision individuelle. Une telle pensée éthique semble s'inscrire dans la veine du courant existentialiste : c'est par l'autodétermination que les personnages y adhérant parviennent à se réaliser et à s'élever moralement. ce qui n'est pas sans rappeler la thèse sartrienne selon laquelle « l'existence précède l'essence. »

Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence ? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas

⁸⁹ Alfred de MUSSET, *Lorenzaccio*, acte III, scène 3, Paris, Pocket, Coll. « Classiques », 2010.

définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait.⁹⁰

Cette pensée morale est synthétisée par l'opinion du personnage de Dewey Dénouement (qui intervient dans le 12^e tome, *Le Pénultième péril*), selon qui « La perfidie n'a rien à voir avec le destin ou la fatalité, c'est un choix ! »⁹¹. Ce système de valeurs valorisant la faculté à se déterminer éthiquement en toute autonomie, s'incarne également dans le récit par l'intermédiaire de certains personnages. Nous nous intéresserons plus précisément ici au cas de Jérôme *Squalor* et *Justice Strauss*⁹². Ceux-ci sont en premier lieu très nettement rattachés à la troisième catégorie de personnages que nous évoquions plus en amont, celle des adultes veules et passifs, seule alternative initialement présentée au bien et au mal. Ainsi, ils n'empêchent pas le comte de commettre des méfaits, voire s'en rendent complices par faiblesse, comme *Justice Strauss* qui, par orgueil et aveuglement accepte de jouer dans une pièce de théâtre aux côtés de la troupe d'Olaf. Une fois celui-ci démasqué, Jérôme *Squalor* et *Justice Strauss* abandonnent les orphelins Baudelaire à leur sort, non par malveillance mais par simple lâcheté. Cependant, ces personnages secondaires, au comportement moralement discutable, refont une apparition inattendue dans *Le Pénultième péril*, tome où la plupart des personnages rencontrés réapparaissent ce qui permet de dresser un bilan du chemin parcouru. Ils expliquent alors que, frappés de remords après avoir perdu les enfants Baudelaire de vue, ils ont *décidé* de prendre en main leur destin et choisi de devenir des gens de bien :

[...] sitôt que j'ai appris le grand malheur qui avait frappé le Dr Montgomery, je me suis lancée à votre recherche. Ce faisant, j'ai rencontré des gens qui s'efforçaient, eux aussi, de combattre les scélérats de ce monde, mais toujours j'espérais vous retrouver moi-même, ne fût-ce que pour vous demander pardon.⁹³

Le Pénultième péril, tome XII, p. 139.

⁹⁰ Jean-Paul SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Folio essai, 1996 [1^{ère} édition, Gallimard, 1946], p.29.

⁹¹ “*Being treacherous isn't your destiny ! It's your choice !*” p. 219.

⁹² Pour ces deux protagonistes, nous choisirons d'utiliser exclusivement leurs noms dans la langue originale, car la version française pose un véritable problème de sens nuisant à l'intelligibilité de l'histoire. En effet, la traduction française avait remplacé les noms de ces personnages respectivement par « Jérôme d'Eschemizerre » et « Juge Abbott ». Or, un élément clef de l'intrigue du douzième tome repose sur le fait que ceux-ci reçoivent un message et croient tous les deux que celui-ci leur est destiné car ils portent les mêmes initiales : J.S. Avec la modification des patronymes en français, ce détail de l'intrigue devient plus difficilement compréhensible.

⁹³ “*When I heard the dreadful news about Dr. Montgomery I began searching for you. Eventually I found other people who were also trying to battle the wicked villains of this world, but I always hoped I would find you myself, of only to say how sorry I was.*” p. 192-193.

C'est donc par un effort de volonté et de courage que parviennent à s'accomplir et à devenir des « cœurs nobles ». Cette ascension morale est entérinée dans le récit par la validation de Dewey qui, comme pour les absoudre de leurs torts passés, déclare « Vous êtes des braves. Des gens de bonne volonté. Des volontaires. ».

Le parcours de Jérôme *Squalor* et de *Justice Strauss* semble donc illustrer la théorie selon laquelle il serait possible de définir librement sa propre essence. À cet égard, la définition sartrienne que nous avons citée plus haut est assez éclairante pour comprendre l'itinéraire des deux « J.S » : il est vrai que ceux-ci sont en quelque sorte, dans un premier temps « rien ». Ce « rien » ne s'entend pas dans le sens de non-existence, mais plutôt dans le sens d'une neutralité axiologique illusoire : ce sont des personnages qui sont caractérisés par leur absence absolue de choix, de décisions, de volonté propre, bref de poids dans l'action. Cependant, ce non-positionnement radical n'est pas sans conséquence en terme d'éthique : en effet le refus d'agir activement en faveur du bien n'aboutit pas à un relativisme moral bienheureux mais conduit irrémédiablement à une lâcheté qui laisse fatalement le champ libre à la perfidie. Jérôme *Squalor* et la *Justice Strauss* sont un encouragement optimiste à choisir de faire le bien, et une condamnation de la passivité morale.

Les trois enfants Baudelaire, eux, aspirent à suivre ce modèle et à faire les bons choix afin de devenir eux aussi des êtres vertueux. D'ailleurs, face à des alliés ou antagonistes qui seraient tentés de se laisser aller à de mauvaises actions, ils rappellent systématiquement la possibilité de choisir une autre voie, et que chacun est libre de résister à la corruption, comme dans ces brefs extraits, où ils s'adressent respectivement à Madame Lulu, à leur amie Fiona et aux « monstres » de *Caligaries Folies* :

– Vous pourriez arrêter d'aider Olaf, suggéra Klaus. Et nous aider, nous, à la place. Vous pourriez nous dire tout ce que vous savez de V.D.C. Et vous pourriez nous emmener dans les monts Mainmorte, pour voir si l'un de nos parents est bien encore en vie.⁹⁴

La Fête féroce, tome IX, p. 136.

– Tu n'avais surtout pas besoin de passer dans le camp des scélérats, ne put se retenir de lui dire Violette. Tu serais aussi bien chez les braves.
– Oui, dit Klaus, le regardant droit dans les yeux. Tu pourrais faire partie des volontaires. Et ça vaut pour vous trois, qui étiez monstres de foire,

⁹⁴ “You could stop helping Olaf,” Klaus said, “and help us instead. You could tell us everything you know about V.F.D. And you could take us to the Mortmain Mountains to see if one of our parents is really alive.” p. 160.

comme nous. Vous pourriez rallier notre camp, au lieu de faire le jeu d'Olaf.⁹⁵

Le Pénultième péril, tome XII, p. 156.

– Féloni, gronda Prunille.

– Elle a raison, dit Violette. Ne fais pas ça Fiona. Il est encore temps pour toi de changer d'avis et de rester du côté noble du schisme.⁹⁶

La Grotte Gorgone, tome XI, p. 217.

Cependant la situation des orphelins est pourtant paradoxale car eux-mêmes peinent à appliquer leurs propres recommandations. Animés des meilleures intentions, ils échouent constamment à appliquer ce prometteur programme existentialiste en se retrouvant bien souvent à mal agir à leur corps défendant, contraints par les circonstances et la nécessité. Alors qu'ils enjoignent les autres à faire acte de responsabilité, eux-mêmes aboutissent sans cesse à la même impasse : celle de constater qu'ils n'ont pas toujours la possibilité de faire autrement⁹⁷ :

[...] pour le reste du monde, nous sommes soit des assassins, soit des monstres. Moi, quelquefois, j'ai l'impression d'être les deux.

– Mais si nous suivons Olaf, dit Violette, nous risquons de devenir encore pires.

– Et si nous ne le suivons pas, tu nous vois aller où, même si on lui reprend Prunille ?

– Je n'en sais rien. Je n'en sais absolument rien. Mais tu crois que rallier sa troupe, c'est agir bien ?

– C'est un peu marcher sur la tête, comme disait Olivia, reconnut Klaus. Mais, que veux-tu faire d'autre, dans un monde sans cervelle.⁹⁸

La Fête féroce, tome IX, p. 228.

⁹⁵ "Or you could have been a noble person," Violet could not help adding, "instead of spying on a brave volunteer."

"What else could I do?" Kevin asked, shrugging both shoulders equally high.

"You could be a volunteer yourself," Klaus said, looking at all of his former carnival coworkers. "All of you could stand with us now, instead of helping Count Olaf with his schemes." p. 218 - 219. (la traduction coupe la réplique de Kevin – qui s'appelle d'ailleurs Féval dans la version française.)

⁹⁶ "Traitor," Sunny said.

"Sunny's right," Violet said. "Don't do this, Fiona. There's still time to change your mind, and stay on the noble side on the schism." p. 289.

⁹⁷ D'ailleurs des formules telles que « Et que veux-tu faire d'autre ? » (tome 9, p. 228) « Mais nous n'avons pas le choix. » (tome 8, p. 98) « Mais que faire d'autre ? » (tome 10, p. 204) apparaissent dans la bouche des orphelins de manière extrêmement récurrente, et se muent lentement en une sorte d'auto-persuasion résistant de moins en moins bien à la réalité des faits.

⁹⁸ "Everyone either thinks that we're freaks or murderers," Klaus said. "Sometimes even I think so."

"If we join Count Olaf," Violet said, "we might become even more freakish and murderous."

"But if we don't join him," Klaus asked, "where can we possibly go ?"

"I don't know," Violet said sadly, "but this can't be the right thing to do, can it ?"

"Maybe it's harum-scarum," Klaus said "like Olivia said." p. 270 - 271.

Ainsi, les orphelins Baudelaire oscillent en permanence entre la foi en l'autodétermination et le principe de réalité d'une forme de « fatalité », selon laquelle on ne choisirait pas complètement d'être bon ou mauvais, mais l'on serait également forgé par les événements. Nous l'avons vu, Violette se fait même la réflexion que, s'ils en arrivent à se déguiser en monstres – et donc d'une certaine manière à devenir monstres, puisque la frontière entre le déguisement et l'identité est si poreuse – c'est parce que « [leur] vie est si monstrueuse »⁹⁹ (tome 9, p. 45)

On peut donc voir se dessiner dans ces tiraillements l'autre grande théorie éthique qui est déployée au sein de la saga, parallèlement à la thèse à tonalité existentialiste. Cette seconde doctrine est davantage empreinte d'une sorte de déterminisme social, et rappelle que les gens sont parfois en proie à des forces qui les dépassent, sous l'effet desquels ils sont amenés à se compromettre sans avoir la possibilité de s'y soustraire. Dans le neuvième tome, Madame Lulu résume cette notion de l'influence de l'environnement sur la posture morale des individus en effectuant une analogie avec la condition des lions de la fête foraine :

Certains sont comme ces lions qu'Olaf vient d'apporter, reprit Olivia. Au départ, ce sont des gens bien et puis, sans savoir comment, ils deviennent tout différents. Ces lions étaient naguère de nobles créatures. L'un de mes amis les avait dressés à détecter la fumée, ce qui était fort utile pour notre type de missions. Mais à présent le comte Olaf les affame, il leur donne le fouet et demain, à peu près sûrement, ils dévoreront vivant l'un de nos monstres.¹⁰⁰

La Fête féroce, tome IX, p. 136.

Cette notion de déterminisme peut revêtir plusieurs aspects. Le personnage de Fiona, par exemple, incarne une sorte de déterminisme héréditaire. A l'issue du roman, elle trahit les orphelins et rallie le clan du comte, non pas par conviction mais parce que sa famille l'a abandonnée, et que le seul frère qui lui reste est un complice d'Olaf. Elle considère donc qu'elle n'a pas d'autre possibilité que de suivre ses traces. Cependant, même si l'existence de facteurs contraignants empêchant le déploiement d'une autodétermination libre et éclairée est actée, ceux-ci ne sont pour autant jamais considérés comme des motifs de dédouanement pour commettre de mauvaises actions. Le risque d'une interprétation au pied de la lettre de la thèse

⁹⁹ *We have had miserable experiences.* p. 47.

¹⁰⁰ "Some people are like those lions Olaf brought here," Olivia said "They start out being good people, but before they know it they've become something else. Those lions used to be noble creatures. A friend of mine trained them to smell smoke, which was very helpful in our work. But now, Count Olaf is denying them food, and hitting them with his whip, and tomorrow afternoon they'll probably devour one of the freaks."

déterministe est même largement tourné en dérision avec le fatalisme excessif et absurde des « monstres de foire ». Ceux-ci sont intimement convaincus d'être condamnés à une existence misérable et amoralisée en raison de leurs particularités physiques qui les prédestineraient à la vilénie :

- Jamais je ne pourrai faire partie des gens bien, dit [Féval] tout triste. Pas avec le dos que j'ai.
- Moi non plus, dit Bretzella. Jamais V.D.C. ne voudrait de quelqu'un d'aussi tordu que moi.
- Et encore moins de quelqu'un qui n'a ni droite ni gauche, soupira Otto. La perfidie est mon destin.¹⁰¹

Le Pénultième péril, tome XII, p. 156.

Non seulement ce pessimisme démesuré des monstres ridiculise le leitmotiv assimilant la malveillance à la laideur (car nous avons vu justement que la plupart des méchants sont également caractérisés par une certaine difformité), mais cela est d'autant plus le cas que la difformité des monstres est une difformité imaginée, l'expression d'une dysmorphophobie exacerbée. La bosse de Féval est certes une particularité bien visible mais représente au quotidien un handicap relativement mineur (en tout cas pas plus que les crochets en guise de mains de Fernald, qui lui se défend de toute monstruosité). Quant à Otto et Bretzella, leur appréhension de soi est encore plus absurde car ils n'ont extérieurement rien de remarquable ni de singulier. Leurs compétences (souplesse extrême et ambidextrie) sont assez anodines et aisément dissimulables si le besoin s'en faisait sentir ; elles pourraient même tout à fait être considérées comme des talents rares s'ils choisissaient de les valoriser. Ces personnages, de manière aussi littérale que métaphorique, sont donc convaincus qu'ils sont des monstres et qu'ils ne peuvent se dérober ce destin, alors qu'ils ne sont monstrueux que parce qu'eux-mêmes se voient et se revendiquent comme tels.

Enfin, il peut être intéressant de s'attarder sur le comte Olaf qui, d'une certaine manière, fait également partie de cette catégorie, mais à un degré encore différent. À première vue pourtant, rien ne semble indiquer de philosophie éthique particulière chez ce personnage, qui semble justement se distinguer par le caractère gratuit et revendiqué de sa vilénie. On l'a dit, quand il s'agit de parvenir à ses fins, il ne recule jamais devant rien, qu'il s'agisse

¹⁰¹ "I could never be a noble person," Hugo said sadly. "I have a hump on my back."

"And I am a contortionist," Colette said. "Someone who can bend their body into unusual shapes could never be a volunteer."

"V.F.D would never accept an ambidextrous person," Kevin said "It's my destiny to be a treacherous person." p. 219.

d'incendier, de revêtir de fausses identités, de maltraiter des enfants, de faire dévorer des innocents par des lions, des sangsues ou de les assassiner de sang-froid. Olaf incarne donc une forme de mal absolu, d'autant plus effrayant qu'il ne connaît aucune pitié, aucun état d'âme. Mais dans le dernier tome de la saga, son attitude change légèrement. Mis à l'écart et rendu impuissant, le comte ne peut plus agir, seulement parler. Débarrassé de ses acolytes, de ses déguisements tape-à-l'œil, et de son impunité, il perd alors son côté burlesque et fanfaron et se distingue par la répétition incessante de mantra pessimistes : « Le vaste monde est un lieu mauvais »¹⁰² (tome 13, p. 97), « La vie n'a rien de juste, dit-il de sa vraie voix¹⁰³, sa voix de comte Olaf. »¹⁰⁴ (tome 13, p. 106). Ses paroles les plus étranges et les plus désenchantées sont sans doute ses derniers mots avant de rendre l'âme : « L'homme ne peut léguer à l'homme que la peine. En pente à perdre pied, inexorable estran, sors dès que tu pourras et n'aie jamais d'enfant. »¹⁰⁵ (tome 13, p. 230)

Ainsi, l'hypothèse d'une perfidie qui serait purement gratuite est légèrement infléchie. En affirmant que « l'homme ne peut léguer à l'homme que la peine » et en enjoignant à « [sortir] dès que tu pourras », Olaf affirme en somme que la vie est un non-sens et que rien ne vaut la peine de la vivre. Plus qu'une méchanceté « par plaisir », le comte incarne plutôt une forme de nihilisme. Olaf représente le pire qui puisse advenir en matière de philosophie éthique, c'est-à-dire un être de pure amoralité, désabusé de tout et qui n'aurait plus aucune notion de bien et de mal à force de considérer que l'humain serait mauvais par nature, que tout ne serait que fausseté et souffrance et que rien n'aurait de valeur en soi.

II.3. Au-delà du schisme, *La Fin* : une allégorie religieuse ?

Ainsi, le mouvement dialectique de la saga déconstruit les instances et valeurs éthiques initiales : l'opposition manichéenne entre des « gentils » beaux et vertueux et des « méchants » laids et vicieux cède graduellement la place à un faisceau de questionnements bien plus vaste et élaboré au sujet de l'origine du Mal. Ces réflexions critiques s'incarnent très concrètement au sein de l'intrigue où l'on voit en contexte que, sous l'influence de son environnement ou de la nécessité, une « bonne » personne peut commettre de mauvaises actions, même en étant animée des meilleures intentions du monde. On y voit également que

¹⁰² “*The world is a wicked place,*” *Count Olaf said quietly*” p. 131.

¹⁰³ Il faut noter le fait qu'il soit spécifiquement précisé que le comte utilise sa « vraie » voix pour cette phrase en particulier, suggérant l'idée d'une sincérité rare chez le personnage.

¹⁰⁴ “*Life isn't fair,*” *he said, in his undisguised voice.*” p. 143

¹⁰⁵ “*Man hands on misery to man. It deepens like a coastal shelf. Get out as early as you can, and don't have any kids yourself.*” p. 318

parfois la vilénie des « méchants » est le résultat de contraintes sociales exercées sur eux et dont ils sont convaincus qu'ils ne peuvent s'y soustraire. Ce brouillage des frontières morales d'un système originellement binaire fait transparaître en filigrane les épineuses questions du choix et du libre-arbitre.

Ces tensions éthiques atteignent leur climax à la fin du douzième tome où les orphelins ne trouvent pas d'autre issue pour protéger le plus grand nombre que d'incendier l'hôtel bondé qui était le « dernier lieu sûr » et de fuir avec le comte Olaf. C'est donc sur cette situation que s'ouvre *La Fin* : le comte et les enfants Baudelaire, non plus dans un rapport d'affrontement mais cohabitant malgré eux sur la même barque sur un pied d'égalité. C'est une scène symboliquement très marquée, renforcée par plusieurs occurrences de l'expression « dans le même bateau »¹⁰⁶ qui s'entend ici simultanément au sens propre et au sens figuré¹⁰⁷ : elle entérine la possibilité d'une similarité essentielle entre les trois héros et celui qu'ils considéraient comme le scélérat ultime.

Après cet étoffement progressif du paradigme éthique de la saga, le treizième et ultime volume a pour particularité de tenter d'incarner une réponse aux interrogations morales élaborées dans les tomes précédents. Suite au naufrage de leur bateau dans une terrible tempête, les enfants échouent sur une île, peuplée par une petite colonie d'habitants. À leur tête, un patriarche nommé Ishmael, remplit le rôle autoproclamé de « facilitateur » au sein de la communauté : il édicte des règles, résout les conflits, prodigue des conseils. Sa volonté est de protéger ses semblables en les gardant dans un état d'harmonie primitive, loin de la corruption du mal. Pour cela il estime que la meilleure solution est de les maintenir absolument éloignés de tout ce qui pourrait être un motif de dissension au sein de la civilisation. Le comte Olaf tente à son tour d'intégrer la colonie sous une fausse identité mais il est immédiatement démasqué et emprisonné sur ordre d'Ishmael. Puis c'est au tour de Kit Snicket d'échouer à son tour sur la grève, blessée et sur le point d'accoucher, mais elle aussi est ostracisée par le facilitateur. Des tensions surgissent entre les habitants de l'île, qui se déchirent au sujet du pouvoir despotique d'Ishmael, jusqu'à ce que, lors d'une querelle particulièrement virulente, le terrible champignon aux spores vénéneuses soit accidentellement libéré sur l'île. Les orphelins trouvent *in extremis* des pommes contenant le

¹⁰⁶ “and now Olaf and the Baudelaires were all in the same boat” tome 13, p. 5 / “as they stood together in the same boat” tome 13, p. 22.

¹⁰⁷ Les jeux lexicaux s'appuyant sur l'ambiguïté entre le littéral et le métaphorique et sur les différents degrés d'interprétation sont un procédé extrêmement récurrent au sein du corpus, et encore davantage au sein de ce dernier tome.

remède au poison, mais lorsqu'ils les proposent aux insulaires ceux-ci refusent d'y goûter : ils quittent l'île en prenant le large et nul ne sait ce qu'il advient d'eux. Le comte Olaf et Kit ne survivent pas : le comte succombe à ses blessures et Kit meurt en couches après avoir donné la vie à une petite fille. Les orphelins Baudelaire adoptent l'enfant et l'élevent sur l'île pendant un an, avant de prendre le large à leur tour et de retourner tenter leur chance dans le vaste monde.

C'est donc sur une sorte d'expérience de pensée axiologique que se conclut la saga : se retirer du monde est-il une solution possible et souhaitable pour échapper à une inéluctable corruption morale ?

II.3.a) Réappropriation de la robinsonnade : l'île, un Éden ou une dystopie ?

Du fait de sa structure narrative et des thèmes qui y sont déployés, *La Fin* peut-être rapprochée d'un sous-genre littéraire bien particulier : celui de la robinsonnade. Très populaire au sein de la littérature de jeunesse depuis ses premiers représentants au XIX^e siècle, la robinsonnade est définie par Danielle Dubois-Marcoïn comme étant :

[...] un roman d'aventure et d'éducation au cours duquel un enfant est amené à faire naufrage, à être confronté aux problèmes de survie et d'isolement dans une île coupée de la civilisation d'origine et généralement retrouvée à l'issue de ce temps de retraite initiatique.¹⁰⁸

Dans sa thèse de doctorat, Anne Leclaire-Halté – qui s'appuie sur les travaux de Monique Brosse – ajoute à ce cadre théorique une dimension structurelle en précisant que ce type de récit est composé d'étapes incontournables :

[...] départ (volontaire ou involontaire), traversée (qui peut occuper plus ou moins de place dans le roman), déposition sur l'île (dont la modalité est souvent le naufrage), vie sur l'île, salut (retour à la civilisation ou non).¹⁰⁹

On retrouve dans *La Fin* la totalité de ce canevas : le récit s'ouvre peu après le départ contraint de l'hôtel dénouement, le premier chapitre retrace la traversée houleuse d'un océan déchaîné, puis les orphelins échouent sur la grève de l'île, y vivent quelque temps et l'histoire se clôt sur leur retour dans le vaste monde. En ce qui concerne les motifs déployés par

¹⁰⁸ Danielle DUBOIS-MARCOÏN, « Égarements, évanouissements dans les robinsonnades enfantines du XIX^e siècle », *Cahiers Robinson* n°1, 1997.

¹⁰⁹ Anne LECLAIRE-HALTÉ, *Les robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine : genres et valeurs*, thèse de doctorat en sciences du langage, sous la direction d'André Petitjean, Université de Lorraine, Metz, 2000 p. 23.

l'intrigue, on retrouve partiellement la description de Danielle Dubois-Marcoin : Violette, Klaus et Prunille se retrouvent soudainement coupés de toute civilisation, de leurs connaissances, de la société V.D.C et ses déchirements. L'ellipse d'une année, à la fin du roman, où les orphelins sont seuls sur l'île et élèvent leur fille adoptive, peut être rapprochée de ce temps de « retraite initiatique » qu'évoque Danielle Dubois-Marcoin. La seule véritable nuance est que, contrairement à la plupart des robinsonnades, il n'est pas ici question de survie à proprement parler, puisque l'île est en réalité déjà peuplée d'insulaires qui savent parfaitement comment survenir à leurs besoins dans ce milieu. En revanche, les personnages vivent néanmoins un véritable dénuement, un arrachement à tout ce qui leur était familier : ils sont sommés de se débarrasser de leurs objets fétiches (le ruban de Violette, les lunettes de Klaus) et il leur est interdit de recourir à leurs dons (les livres, les inventions et toute forme de cuisine élaborée sont prohibés). Le moment où les enfants doivent abandonner leurs propres vêtements pour revêtir la tenue traditionnelle de l'île synthétise cette perte de repères et cette rupture avec leur vie antérieure :

Ils eurent tôt fait d'en enfiler chacune une (tunique), pas fâchés de se dépiauter de leurs tenues de groom encore tout humides et raides de sel. Mais lorsqu'ils en eurent terminé, ils contemplèrent sans mot dire le petit tas de nippes à leurs pieds. Il leur semblait étrange de revêtir l'habit du lieu [...]. Ils avaient l'impression, ce faisant, de rejeter tout leur passé, tout ce qui leur était arrivé avant de mettre les pieds sur l'île. Leurs habits, bien évidemment, ne résumaient pas leur histoire [...]. Mais les enfants ne pouvaient chasser cette impression qu'ils se dépouillaient là de leur vie antérieure pour endosser une vie inconnue sur cette île aux coutumes étranges.¹¹⁰

La Fin, tome XIII, p. 73 - 73.

On remarque que la version française affaiblit légèrement l'expression « *soaked and salty from the night's storm* » (que l'on pourrait traduire par « laissés détrempés et saumâtres par la tempête nocturne ») en omettant de retranscrire « *from the night's storm* ». Pourtant, on peut déceler dans la phrase originale un sens plus symbolique et un degré d'interprétation supplémentaire : la tempête s'entend bien sûr littéralement, car les orphelins viennent de faire naufrage, mais on peut aussi y voir dans la « tempête » une allusion au désordre et aux

¹¹⁰ "In moments, they changed into new clothes, happy to discard their concierge uniforms, which were soaked and salty from the night's storm. When they were finished, however, they stood and stared for a moment at the pile of damp clothing. The Baudelaire felt strange to don the garments of shibboleth [...]. It felt as if the three siblings were casting away everything that had happened to them prior to their arrival on the island. Their clothing, of course was not the Baudelaire's whole story [...]. But the Baudelaires could not help but feel that they were abandoning their previous lives in favor of new lives on an island of strange customs." p. 63 - 64.

chamboulements de leur existence, où les épreuves successives les auraient laissés comme salis et poisseux de méfaits leur collant à la peau.

Le rapprochement de ce dernier tome avec le genre de la robinsonnade est signifiant du point de vue de l'analyse axiologique, puisqu'il s'agit d'un terrain assez propice au déploiement d'un sous-texte philosophique, sur la solitude et la communauté ou sur la nature et la culture – par exemple – avec tout ce que cela implique de valeurs sous-jacentes et de prescription morale. Les premières robinsonnades du XIX^e siècle valorisaient une forme d'ordre (un ordre bien souvent patriotique et colonialiste¹¹¹), qui serait de surcroît présenté comme « naturel » par le prétexte d'un retour à un état primitif sur l'île. Cependant, au fil du XX^e siècle, le genre prend ses distances avec ses valeurs initiales et adopte son propre contrepied, comme l'explique Jean-Paul Engélibert :

Il semble que la robinsonnade s'acharne à se déconstruire en conservant systématiquement les thèmes sur lesquels elle s'est développée. Interrogations sur la vie sociale, en termes socio-économiques ou politiques, sur la transcendance, en termes théologiques ou métaphoriques, sur l'individu enfin, demeurent à son principe, mais le système d'oppositions qui les organisait et permettait d'y répondre ne tient plus ; elles sont désormais déliées, désarticulées, démembrées.¹¹²

C'est précisément le cas de ce récit qui ne traite aucunement des vertus d'un retour à l'essentiel mais permet, par un effet de microcosme, de mettre en évidence les défaillances éthiques d'un système politique et d'une vie en collectivité. L'invraisemblance totale de la situation et la distanciation avec le réel – omniprésentes dans toute la saga – remplissent ici une fonction spécifique : créer une véritable expérience de pensée éthique, ce qui illustre adéquatement l'idée de Paul Ricœur, selon qui « les expériences de pensée que nous conduisons dans le grand laboratoire de l'imaginaire sont aussi des explorations menées dans le grand royaume du bien et du mal »¹¹³. Ici, l'expérience en question opère en donnant à voir un système politique improbable qui est une version exagérée, « absurdisée », exacerbée à l'extrême, de préoccupations morales concrètes.

¹¹¹ Notons que ces anciennes valeurs prédominantes du genre sont tournées en dérision dans *La Fin*, tandis que le comte Olaf, fraîchement débarqué sur l'île, adopte immédiatement une posture colonisatrice outrageusement ridicule (« *I've discovered an island !* » *Count Olaf cackled* « *I'm going to name it Olaf-Land [...]* *And I am their king ! [...]* *Hurry up, orphans ! My royal subjects are going to cook me a big breakfast [...]* ») mais qui n'impressionne pas du tout les habitants de la colonie.

¹¹² Jean-Paul ENGÉLIBERT, *La Postérité de Robinson Crusoe. Un mythe littéraire de la modernité (1954-1986)*. Genève, Lib. Droz, Coll. Histoire des idées et critique littéraire, vol. 362, 1997, p. 84.

¹¹³ Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, Paris 1990, p. 194.

Dans un premier temps, l'arrivée des enfants sur l'île peut rappeler par certains aspects les premiers récits utopistes, où des voyageurs égarés débarquaient sur une île inexplorée et y découvraient un système politique idéal, à l'instar de l'*Utopia* de Thomas More ou encore *Les Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift. Effectivement, le facilitateur Ishmael ne cesse de proclamer sa volonté de protéger ses semblables et de tenir l'île éloignée dans un climat d'osmose, loin des dissensions de la civilisation, et il est vrai que les habitants de l'île cohabitent dans une entente et une cordialité en apparence exemplaire. L'autorité exercée par le patriarche se veut également tolérante (il déclare que « Tout le monde est accueilli à bras ouverts ici. »¹¹⁴ p. 82) et dépourvue de toute coercition puisque sa formule rituelle pour neutraliser le moindre potentiel de contradiction est : « je ne veux pas te forcer »¹¹⁵. L'île est donc un paradigme éthique imaginé, représentant un idéal de communauté vertueuse qui préserverait ses membres du mal et de la perfidie du monde extérieur, bref, une sorte d'Éden originel.

Cependant, cette harmonie à marche forcée ne fait pas illusion, et il est vite manifeste qu'elle présente même des attributs que l'on peut rapprocher de la dystopie dans le sens où celle-ci « procède de la réalité en place dont elle systématise les dangers et les dérives avec l'espoir d'en détourner »¹¹⁶. Ici, ce qui est exacerbé et systématisé ce sont les risques et les impasses inhérentes à une société aseptisée de tout ce que les passions humaines pourraient engendrer de mauvais. Ainsi, la volonté d'Ishmael de purger l'île de toute source de conflit potentiel tourne à un processus de censure permanent et si démesuré qu'il confine à l'absurde : il dissuade Violette de construire un ventilateur pour éviter des rivalités quant à l'utilisation de celui-ci, redoute qu'un coupe-papier ne puisse faire office d'arme, condamne la trouvaille d'un jeu de carte décrétant que la passion du jeu est un fléau, refuse l'usage d'une râpe à fromage ou d'une essoreuse à salade, souhaitant se restreindre aux rudimentaires plats traditionnels de l'île, et les exemples sont encore légion. L'individualité est annihilée car nul ne peut conserver de possessions propres afin de neutraliser les jalousies. La science, la culture et la cuisine sont donc réduits à leur plus simple élément, de crainte que ces domaines ne favorisent l'apparition de schismes sur l'île.

¹¹⁴ "Everyone is taken in here." p. 71.

¹¹⁵ "I won't force you.", formule apparaissant de manière extrêmement récurrente, notamment p. 57, p. 62 ou p. 92, ou "I'm not going to force you." p. 74, p. 75 et p. 84.

¹¹⁶ Laurent BAZIN « Dystopies et provocation : la construction du lecteur dans la littérature de jeunesse contemporaine », dans Britta BENERT et Philippe CLERMONT [dir.], *Contre l'innocence : Esthétique de l'engagement en littérature de jeunesse*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, Coll. « *Kinder und Jugendkultur, literatur und medien* », 2011, p. 308.

Les orphelins Baudelaire, dont les valeurs et les talents reposent précisément sur cette foi dans le développement de compétences individuelles sophistiquées, peinent à s'adapter aux coutumes de leur nouvelle colonie d'accueil et ressentent à son égard des sentiments ambigus, entre le confort d'une tranquillité retrouvée et le quotidien fade de l'île. Prunille exprime succinctement ce tiraillement par le mot "*janiceps*", désignant une sorte de monstre à deux têtes regardant dans des directions opposées (expression traduite de manière assez libre par « roberval », d'après la balance du même nom, qui évoque également un sentiment d'incertitude mais d'une connotation sans doute moins viscérale.) :

Par « Roberval » [...] la benjamine des Baudelaire entendait : « Entre les deux, mon cœur balance ; je n'arrive pas à savoir si je me plais ici ou pas. »

– Je comprends ça très bien, dit Klaus qui la portait sur ses épaules. Parce que moi c'est pareil. La vie n'a rien de bien folichon ici, il faut reconnaître. D'un autre côté nous sommes en sécurité.

– C'est déjà ça, reconnut Violette. Même si la discipline, ici, est finalement assez stricte.

– Bien d'accord, reprit Klaus. Ishmael n'arrête pas de dire qu'il ne veut pas nous forcer mais tout a l'air un peu obligatoire quand même.

– Au moins ils ont forcé Olaf à se tenir à l'écart [...] ¹¹⁷

La Fin, tome XIII, p. 114.

Cependant, au delà de l'insipidité d'une existence purgée de toutes ses aspérités au nom du bien et de la sécurité, la faille la plus dérangement de ce système politique défectueux est incarnée par Ishmael lui-même. Tout d'abord, en dépit de sa diplomatie affectée, son égide n'en est pas moins extrêmement autoritaire. Si la contrainte n'est pas juridique (comme dans à Villeneuve-des-corbeaux, dans le tome 7), et ne s'exerce pas la violence ou la menace, il n'en existe pas une véritable coercition psychologique, comme le dit d'ailleurs très clairement Klaus dans la citation précédente en affirmant que « Ishmael n'arrête pas de dire qu'il ne veut pas nous forcer mais tout a l'air un peu obligatoire quand même ». En effet, même si le facilitateur s'obstine à dire qu'il n'oblige personne, il ne laisse pour autant aucun espace à un quelconque libre-arbitre, car l'adhésion des individus n'est pas le résultat de leur consentement libre et éclairé mais résulte d'un phénomène de pression des pairs et de la

¹¹⁷ "By "*Janiceps*", the youngest Baudelaire meant "I'm of two minds about living here", an expression which means that she couldn't decide if she liked the island colony or not.

"I know what you mean," Klaus said who was carrying Sunny on his shoulders. "Life isn't very exciting here, but at least we're not in any danger."

"I suppose we should be grateful for that," Violet said "even though life in the colony seems quite strict."

"Ishmael keeps saying he won't force us to do anything," Klaus said, "but everything feels a bit forced anyway."

"At least they forced Olaf away [...]" p. 102

soumission à un chantage affectif. Par ailleurs, la docilité des insulaires s'explique notamment largement par le fait que l'unique boisson qu'ils consomment est un alcool fort de noix de coco fermentée, qui contribue à un climat de torpeur constante.¹¹⁸

Au delà de cet exercice du pouvoir qui s'apparente davantage à une sorte de manipulation psychologique, le patriarche faussement bienveillant cumule d'autres vices : on apprend qu'il ment à son peuple en prétendant être infirme, qu'il les maintient volontairement dans l'ignorance et que lui-même se permet de faire ce qu'il interdit aux autres insulaires : lire, se rendre dans une zone défendue de l'île, manger des plats épicés, utiliser des appareils technologiques. Lorsque la supercherie est dévoilée, un nouveau schisme éclate sur l'île. La conclusion de tout cela est que même en quittant leur environnement d'origine, les orphelins se retrouvent à nouveau confrontés à cette éternelle question, celle de faire le mal en luttant pour le bien : en étant animé pourtant de la volonté de préserver son peuple, Ishmael se comporte en tyran et introduit lui-même sur son île le mal qu'il avait cherché à annihiler. Se retirer du monde, rejeter la civilisation et ses tumultes n'est donc pas une solution car la corruption et le mal se retrouvent en tous lieux. Klaus dressera lui-même ce constat désabusé : « La vérité c'est que ça n'existe pas de vivre à l'abri des perfidies du monde. Même ici, tôt ou tard, la mer finit par les rejeter sur la côte. »¹¹⁹ (p. 316).

Ainsi, on est loin de l'utopie, de l'optimisme global des robinsonnades, ou du retour à un Éden idéalisé ; ce treizième tome ferait plutôt office de contre-robinsonnade. Un peu à la manière dont *Sa majesté des mouches* de William Golding utilise le motif de l'île comme microcosme pour montrer l'échec d'une organisation sociale et son basculement vers la barbarie, *La Fin* utilise le même cadre pour représenter l'inexorable échec d'une société aspirant à échapper au mal en se coupant de toute civilisation.

II.3.b) Le patriarche, le fruit défendu et le serpent : une imagerie biblique

Cependant, en dépit de ce sempiternel retour d'une tension entre le désir du Bien et la fatalité du Mal, le cycle ne s'achève pas pour autant sur le constat d'une inextricabilité éthique irrémédiable, à laquelle il faudrait se résigner. Cette fois, ce dernier tome tente d'aller au-delà de cette impasse d'une manière relativement étonnante : un nouveau message, une

¹¹⁸ Cette boisson rappelle un épisode de l'*Odyssée* où les lotophages font goûter aux compagnons d'Ulysse une étrange nourriture les privant de mémoire, de volonté et de désir de retour.

¹¹⁹ "You can't live far from the treachery of the world, because eventually the treachery will wash up on your shores" p. 292.

nouvelle voix se fraye un chemin dans le récit, cette fois sous la forme inattendue d'une exégèse biblique, s'appuyant sur un jeu de références et de métaphores cryptées. Ainsi, ce tome a la spécificité d'opérer sur un plan plus symbolique et spirituel que les autres, ce qui le rend d'ailleurs, de prime abord, un peu plus hermétique et déconcertant par rapport au reste de la saga. Ce sous-texte reprend les motifs de la Genèse, mais en les détournant, afin de transcender les apories axiologiques déployés tout au long de la série.

Nous avons déjà vu que l'île, telle qu'elle se présente aux yeux des enfants à leur arrivée, peut être assimilée à une sorte de jardin d'Eden : les habitants n'y travaillent pas et cohabitent dans une bienheureuse oisiveté où la nature leur offre le nécessaire. Mais surtout, les insulaires semblent – apparemment – préservés du Mal et du vice et entretenus dans un état de pureté et d'innocence comme le seraient Adam et Ève avant le péché originel. Les conflits, les mauvaises pensées et les rancœurs semblent totalement absentes de la colonie où un principe structurant, annoncé de manière un peu naïve est « il faut être gentil avec les gens » (p. 62). De cette innocence découle une forme de clairvoyance, une manière d'appréhender les choses avec une limpidité innée, sans être dupé par des affects ou des préconçus parasites.

C'est ainsi que, lorsque le comte Olaf tente d'intégrer la colonie sous un déguisement grossier, il est immédiatement identifié et rejeté. C'est la première fois, dans toute la saga, que le travestissement du comte se révèle inefficace sur son entourage. Son déguisement est certes particulièrement grotesque (en guise de perruque il porte « une grosse poignée d'algues qui lui faisaient comme des cheveux longs, cascading jusque dans son dos de la plus hideuse façon »¹²⁰, p. 126), mais au fond pas tellement plus invraisemblable que les improbables costumes transparents antérieurs sous lesquels il n'était jamais reconnu, hormis par les orphelins. Mais, ayant été préservés d'un climat de fourberies et de dissimulation, les habitants de l'île sont à même de discerner la vérité sans artifices et n'ont pas la faiblesse de se laisser facilement corrompre par la ruse. La jeune autochtone Vendredi¹²¹ est particulièrement emblématique à cet égard, car elle cumule à cet état vertueux la sorte de sagacité instinctive que l'on attribue à l'enfance. C'est elle qui accueille les orphelins et qui

¹²⁰ “a pile of seaweed had been arranged to resemble long hair, which cascaded hideously down this person's back.” p. 112.

¹²¹ Son nom, bien entendu, est une allusion au compagnon de Robinson Crusoé, avec lequel elle a en commun d'avoir toujours vécu sur l'île, de se lier d'amitié avec les naufragés, mais également une indéfectible bonté originelle. De manière générale, les habitants de l'île portent tous un patronyme évoquant des personnages liés à des récits de navigation (Alonso, Ariel et Miranda Caliban sont nommés en référence à *La Tempête* de Shakespeare, par exemple).

repère instinctivement le caractère néfaste d'Olaf sans pour autant se laisser impressionner par les tentatives d'intimidation de celui-ci. Surtout, c'est elle qui en premier n'est pas dupe du déguisement du comte et le démasque instantanément :

[...] l'histoire des orphelins Baudelaire se détourna de son cours habituel : la petite Vendredi qui avait accueilli les enfant le premier jour reconnut le comte au premier coup d'œil :
– Hé ! c'est le comte Olaf, s'écria-t-elle, désignant la crapule d'un doigt accusateur. Habillé en femme enceinte ! Mais quelle idée !¹²²

La Fin, tome XIII, p. 130.

C'est grâce à la spontanéité de la remarque de Vendredi – qui est le seul personnage autre que les orphelins à voir à travers les affublements d'Olaf – que le comte est immédiatement identifié par les autres membres de la communauté, un peu comme le petit enfant du conte *Les habits neufs de l'empereur*, qui n'ayant pas encore été conditionné par la flagornerie, les convenances et l'aveuglement dévoilera en un instant la supercherie de la cour en s'exclamant « Le roi est nu ! ».

En réalité, en dépit de la vertu affichée qu'il présente, cet Éden est un leurre. La candeur des insulaires masque un grand nombre de secrets, de mensonges et de dissimulations : certains apprennent à lire en douce ou d'autres conservent des objets interdits en cachette. D'ailleurs, dès que les rapports se complexifient un tant soit peu au sein de l'île, les manières les plus belliqueuses de régler un conflit dans une société humaine refont surface : les îliens se déchirent entre plusieurs clans, se mentent, jusqu'à prendre les armes en prévision d'un affrontement. Enfin, si ce faux Éden n'a rien de souhaitable c'est également que l'innocence apparente des îliens va de pair avec l'ignorance : une ignorance contrainte dans laquelle Ishmael les maintient, refusant qu'ils accèdent à la connaissance et la culture (lire, inventer, parler de leur histoire, découvrir de nouvelles saveurs) tandis que lui se l'autorise.

La figure d'Ishmael occupe une place particulière au sein de cette allégorie : son nom est emprunt d'une forte connotation biblique : enfant illégitime d'Abraham, il est celui qui est à l'origine d'une autre descendance, le patriarche à la tête d'un autre peuple que celui issu de la lignée d'Isaac et qui fut exilé dans le désert. C'est également une allusion au personnage et

¹²² “[...] suddenly the Baudelaire’ history went contrary to expectations, a phrase which here mean “The young girl they had first met on the coastal shelf recognized Count Olaf immediately”.
“That’s Olaf !” Friday cried, pointing an accusatory finger at the villain. “Why is he dressed as pregnant woman ?” p.116.

narrateur de *Moby Dick* d'Herman Melville (d'ailleurs, la formule récurrente du facilitateur « Appelez-moi Ish », est une parodie de la phrase d'introduction de *Moby Dick* “*Call me Ishmael*”), qui s'est embarqué à la recherche de la fameuse baleine afin de se retirer du monde des hommes. La connaissance qu'il refuse de transmettre à son peuple est incarnée par un pommier géant, situé sur l'autre versant de l'île, mais dont l'accès est strictement interdit. Sous les racines de cet arbre, on trouve une confortable bibliothèque, une cuisine spacieuse et un atelier de génie mécanique, où Ishmael se rend en cachette pour continuer à s'instruire. Ici, l'équivalence avec l'hypotexte biblique ne fait aucun doute : le pommier est pareil à l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal, sur lequel pousse le fameux fruit que Dieu avait défendu à Adam et Ève de goûter. En éloignant ses concitoyens du pommier, Ishmael souhaite les conserver dans l'ignorance, considérant que la connaissance corrompt et mène au Mal.

Au sujet de la pomme, Dieu avait dit à Adam et Ève : « Vous n'en mangerez pas, vous n'y toucherez pas, sinon vous mourrez. » (Gen, 3-3). Lorsque le serpent se présente à eux et les corrompt en leur faisant goûter au fruit défendu, Adam et Ève sont irrémédiablement marqués du sceau du péché originel et chassés du jardin d'Éden. Dans *La Fin*, les choses se déroulent de manière très différente. Le nouveau schisme entre les habitants de l'île aboutit à la libération du champignon mortel, événement que l'on peut lire métaphoriquement comme l'éclosion du Mal en germe de manière latente sur l'île. Alors qu'ils se dirigent vers une mort certaine, les orphelins Baudelaire découvrent qu'il n'y a, à proximité, qu'un seul remède à ce poison : les pommes amères de l'arbre interdit. Violette s'exclame alors “*If we eat an apple, the fungus will be diluted.*”¹²³ (p. 278), et tandis que les enfants sont trop faibles et mourants pour avoir la force d'aller cueillir la pomme eux-mêmes, celle-ci leur est apportée par un allié inattendu : un serpent ¹²⁴.

II.3.c) Une fin ouverte : la possibilité d'un espoir ?

Ce retournement de situation est donc une réinterprétation et même un véritable contrepied du message de la Genèse : dans *La Fin* le serpent n'apporte pas la chute et la déchéance, c'est au contraire une entité salvatrice, un *deus ex machina* hautement salutaire. Dans la Bible, Dieu prédisait qu'Adam et Ève mourraient s'ils goûtaient au fruit défendu. Ici

¹²³ La traduction française ne reprend que l'idée générale et l'exprime de manière très littérale en disant « Si c'est vrai, c'est que l'expérience a réussi, et donc elles doivent contenir de l'antidote. » alors que la phrase originale, en restant plus évasive, synthétise en quelques mots seulement ce lien entre la pomme et la survie et encourage une double lecture champignon /mal.

¹²⁴ Il s'agit de l'Incroyable vipère (ou « vipère mort-sûre » car la traduction change en cours de route) que les enfants avaient rencontrée dans le deuxième tome, qui est d'ailleurs caractérisée par le fait que tout le monde la croit toxique alors qu'elle est parfaitement inoffensive.

les pommes ne tuent pas, elles guérissent ; d'ailleurs, les îliens qui refusent ensuite d'en manger risquent probablement de mourir. Ce refus est le résultat de l'influence sectaire d'Ishmael qui, à trop se prendre pour Dieu en interdisant à ses semblables de goûter aux pommes amères, aura mené son peuple à sa perte. Le lecteur n'en saura pas plus sur leur sort, hormis ces quelques lignes un peu sibyllines rétablissant une dernière possibilité d'espoir :

Il leur restait bel et bien une chance, une toute dernière chance sous forme de pomme, une unique pomme à se partager – chacun une minuscule bouchée -, et ce fruit amer aux effets puissants avait de quoi leur permettre de tenir en attendant mieux. Oui, il leur restait une chance d'être sauvés par une pomme [...]. Mais à l'évidence, pour donner cette pomme aux îliens il fallait être capable de nager très vite, capable de rattraper le canoé bien profilé et capable aussi d'agir en toute discrétion afin d'échapper au regard d'aigle du facilitateur. Les enfants Baudelaire, trop occupés à secourir Kit, ne remarquèrent pas immédiatement la disparation de l'Incroyable vipère, de sorte qu'ils ne surent jamais au juste ce qu'il était advenu du reptile.¹²⁵

La Fin, tome XIII, p. 323.

Ironiquement donc, le seul espoir de salut des habitants de l'île, serait de faire confiance au serpent et d'accepter de croquer le fruit qu'il propose. La pomme est donc ici, bien sûr, un élément allégorique. En découvrant leurs vertus curatives Prunille s'exclame "*Gentreefive*." (p. 278), une référence si rapide qu'il est aisé de la manquer, mais qui est, si l'on regarde attentivement, une abréviation (en anglais) de « Genèse, Trois, Cinq ». Or, si l'on se rend au verset cinq du troisième chapitre de la Genèse, on y trouve une parole du serpent s'adressant à Ève : « Mais Dieu sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront, et que vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal. ». La pomme incarne donc la connaissance, et plus particulièrement la connaissance éthique, la capacité spontanée à distinguer le bien du mal. Mais là où dans la Bible le fruit défendu est l'interdit originel par excellence, incarnant la menace de péché, de tentation et de démesure qui pèse sur les humains, il est, dans *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*, une véritable promesse d'espoir. Si l'on s'en tient à notre lecture interprétative comme quoi la fausse golmotte médusoïde représenterait la part de mal corrupteur enfouie en chacun, il est tout à

¹²⁵ "There was a way. There was a way to bring bring the islanders a single apple that they could share, each taking a bite of the precious bitter fruit that might tide them over – the phrase "tide them over", as you probably know, means "help deal with a difficult situation" – until they reached someplace or someone who could help them [...] Whoever brought the apple to the islander, of course, would need to swim very stealthily to the outrigger, and it would help if they were quite small and slender, so they might escape the watchful eye of the outrigger's facilitator. The Baudelaires would not notice the disappearance of the Incredibly Deadly Viper for quite some time, as they would be focused on helping Kit, and so they could never say for sure what happened to the snake" p. 299.

fait révélateur que les pommes amères soient l'antidote à ce fléau, suggérant en filigrane que c'est par la connaissance que l'on peut lutter contre le mal. Le fait que les trois enfants aient goûté à cette pomme représente une ouverture optimiste pour conclure la saga : peut-être qu'enfin, après tant de déboires, ils arriveront à se faire une place éclairée dans les méandres des questions axiologiques qui tourmentent l'humanité.

Ainsi, à l'aune de cette parabole religieuse, quelle conclusion tirer de cet itinéraire éthique ? Allant à contre-courant de l'exégèse biblique, *La Fin* proclame qu'il faut croquer la pomme, que la connaissance approfondie du bien et du mal est la seule manière de lutter contre la perfidie, qui de toute manière se frayera toujours un chemin, même si l'on tentait de se retirer du monde pour la fuir. La portée philosophique de ce dénouement peut être mise en parallèle avec une autre saga à destination de la jeunesse, la trilogie *À la croisée des mondes* de Philip Pullman, qui propose elle aussi une réécriture de la Genèse favorable au serpent. Les tensions dramatiques de la saga sont cristallisées autour de l'existence d'une « poussière » mystérieuse, invisible à l'œil nu et affectant principalement les adultes. Le *Magisterium*, autorité ecclésiastique despotique et omnipotente, considère que la poussière est mauvaise et l'assimile au péché : il interdit toute investigation à son sujet et tente d'en purger les enfants en procédant à d'atroces mutilations¹²⁶. Cependant, Lyra, la protagoniste principale, apprendra au cours de son parcours initiatique que la « Chute » que le *Magisterium*, redoute tant, loin d'être une corruption est au contraire un facteur d'émancipation et une transmutation nécessaire pour devenir des adultes éclairés. On retrouve dans le cycle de Pullman la même idée que dans *La Fin* : la connaissance n'est pas un mal à fuir et goûter au fruit défendu n'est pas une chute originelle mais une élévation.

¹²⁶ Dans *À la croisée des mondes* cette connaissance et cet accès à la conscience a également une connotation de découverte de la sexualité, thématique totalement absente des *Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*.

TROISIÈME PARTIE : UN PROCESSUS DE DÉSENCHANTEMENT REFLÉTANT LE CHEMINEMENT MORAL DU PASSAGE À L'ÂGE ADULTE

La question éthique connaît donc une véritable métamorphose au fil des tomes, passant d'un ensemble de valeurs binaires à une réflexion plus nuancée confrontant plusieurs systèmes de pensée sur le Bien et le Mal. Ce changement de paradigme, progressif mais néanmoins radical, s'effectue simultanément au passage d'un séquençage du récit sériel vers une dynamique cyclique. Si nous avons vu que la fin de la saga apporte une note d'espoir – quoique plutôt sibylline – il demeure néanmoins assez marquant de constater que ce revirement éthique est empreint d'une tonalité assez pessimiste (dans la mesure, par exemple, où les tentatives de vertu des orphelins sont systématiquement vouées à l'échec). Ainsi, au delà d'une analyse purement descriptive de ce mouvement de transformation, on peut également se poser la question de la réception. Pourquoi, en effet, se livrer à un tel exercice de déconstruction des valeurs morales au sein d'une saga à destination de la jeunesse ? Qu'est-ce que ce cheminement éthique dit à son lectorat, mais également qu'est-ce que cela dit *du* lectorat ?

Une première hypothèse, la plus évidente, serait de considérer qu'étant donné que le basculement vers le cycle coïncide avec une avancée en âge de l'enfant, il semble assez cohérent de proposer simultanément un sous-texte de philosophie morale plus élaboré, afin de s'adapter à la montée en maturité du lectorat. Dans sa théorie du développement moral, le psychologue Lawrence Kohlberg – qui s'inspire des travaux de Piaget – considère que l'individu accroît sa faculté de jugement axiologique par stades, correspondant à différentes étapes de la maturation de l'enfant. L'entrée dans l'adolescence correspond à l'acquisition des « paliers post-conventionnels » où le sujet peut appréhender de potentiels conflits entre les lois sociales et les valeurs éthiques¹²⁷. Si l'on applique ce raisonnement au champ littéraire, on pourrait considérer, en somme, que plus le lecteur ou la lectrice grandit, plus il devient possible de complexifier les messages et les partis pris de l'œuvre qu'on lui propose – et que c'est ainsi que *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* opèrent.

Cette explication est une piste tout à fait cohérente, mais elle ne saurait à elle seule recouvrir l'intégralité des possibilités interprétatives. Ici, notre théorie est que le parcours

¹²⁷ Lawrence KOHLBERG, *Essays on moral development*, volume 1, *The philosophy of moral development : moral stages and the idea of justice*, San Francisco, Cambridge, Harper & Row, 1981.

éthique ne fait pas qu'évoluer parallèlement au développement cognitif de l'enfant mais est également un miroir de sa vie psychique. On peut voir en effet cette représentation d'une difficulté croissante à conserver un cap ferme en matière éthique comme une incarnation du processus de maturation propre à l'adolescence, âge qui implique de se réinventer entièrement et de se construire un système de valeurs personnel.

Dans tous les cas, cette mise en scène d'un itinéraire éthique agit comme un parcours initiatique pour le jeune lectorat. En plongeant les personnages dans les dilemmes moraux exacerbés et en donnant à voir par ce biais les difficultés à conserver ses idéaux, la fiction tend à l'expérience de pensée qui induit son lecteur ou sa lectrice à se demander, pour reprendre les mots de Dominique Rabaté : « si le mal est banal [...] s'il touche n'importe qui et donc par voie de conséquence moi aussi, potentiellement, dois-je pour autant comprendre sa nature parce que je pourrais y participer ? »¹²⁸

III.1. La mort de l'idéal parental

L'articulation entre la complexification de la question éthique et le parcours intérieur propre à l'adolescence est particulièrement perceptible par l'évolution de la manière dont les orphelins Baudelaire envisagent leurs parents. Au fil du récit *Violette*, Klaus et Prunille sont amenés à s'arracher d'une illusion familiale osmotique et à faire le deuil de leurs parents, et ce de plusieurs manières. C'est d'une part un deuil concret, car la saga s'ouvre sur la mort du couple parental au sein d'un incendie, mais c'est également un deuil métaphorique car les enfants voient petit à petit s'effriter la représentation idéalisée qu'ils avaient de celui-ci, en apprenant qu'ils n'auraient sans doute pas toujours été un modèle de vertu. Cette désidérialisation du modèle parental fait partie intégrante du processus de l'adolescence, où le jeune doit déconstruire sa représentation d'adultes tout-puissants et parfaits forgée durant l'enfance, comme le résume Françoise Dolto :

Ne plus les aimer comme quand on était petit, c'est aussi les regarder d'un œil neuf et parfois décapant. On ne les idéalise plus, on perd ses illusions. Grandir, c'est découvrir que tous les humains sont faits du pire comme du meilleur, et ce n'est pas facile. On découvre un grumeau de merveilleux et on s'enthousiasme alors pour toute la personne que l'on croit merveilleuse.

¹²⁸ Dominique RABATÉ, « L'abîme du banal. Réflexions sur le mal au XX^e siècle », *Modernité* n°29, *Puissances du mal*, Pierre GLAUDES, Dominique RABATÉ [dir], Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 293.

Mais voilà qu'on tombe sur un grumeau de sordide. On est déçu et c'est le désespoir. Il faut des années pour accepter que nous sommes tous tissés de contradictions.¹²⁹

III.1.a) Le ternissement de l'image parentale : un topos de la littérature de jeunesse

Les problématiques de conflits de génération et de loyauté – ou non – au modèle familial ne sont certes ni neuves ni spécifiques aux littératures d'enfance : on les retrouve du *Cid* de Corneille aux romans de formation du XIX^e siècle. Mais au sein du champ littéraire destiné à la jeunesse, c'est bien souvent une disposition inhérente au récit que de se placer du côté des enfants : les valeurs qui y sont valorisées ne sont pas forcément celles du monde des adultes, qui est souvent même considéré comme le paroxysme de l'absurdité ou de l'amoralité. Les parents ne sont pas nécessairement épargnés par ce regard critique et impertinent. Au contraire, comme le dit Alison Lurie qui s'intéresse précisément au potentiel subversif de la littérature de jeunesse et des cultures d'enfance, « l'auteur prend plus ou moins la défense de l'enfant contre le père ou la mère, au mieux sots et inquiets sans raison, au pire égoïstes et franchement idiots »¹³⁰. Un bon exemple pour illustrer ce constat est probablement le corrosif incipit de *Matilda*¹³¹ de Roald Dahl :

Pères et mères sont gens bien curieux. Même lorsque leurs rejetons sont les pires des poisons imaginables, ils persistent à les trouver merveilleux. Certains parents vont plus loin : l'adoration les aveugle à tel point qu'ils arrivent à se persuader du génie de leur progéniture [...] ¹³²

En quelques lignes seulement le ton est donné : on est loin des valeurs traditionnelles de respect des aînés, de la famille ou de l'autorité. Ce ne sont pas des attributs valorisants, liés à la sagesse, l'expérience ou même la bienveillance qui caractérisent les parents mais une propension risible à l'aveuglement et la vanité. La comparaison avec Roald Dahl est ici d'autant plus justifiée que dans *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* l'ironie et l'invraisemblance sont également utilisées comme ressort pour faire ressortir les travers d'un monde adulte défaillant.

¹²⁹ Françoise DOLTO, Catherine DOLTO-TOLITCH, *Paroles pour adolescents ou Le complexe du homard*, op. cit. p. 76.

¹³⁰ Alison LURIE, *Ne le dites pas aux grands – Essai sur la littérature enfantine*, op. cit. p. 21.

¹³¹ Roald DAHL, *Matilda*, Paris, Gallimard jeunesse, coll. Folio Junior, 2016 [1^{ère} édition Puffin, 1988], p. 6.

¹³² "It's a funny thing about mothers and fathers. Even when their own child is the most disgusting little blister you could ever imagine, they still think that he or she is wonderful. Some parents go further. They become so blinded by adoration they manage to convince themselves their child has qualities of genius."

La thématique des dissensions familiales est donc un motif fréquent en littérature de jeunesse. Cependant, la manière dont elle sera abordée est étroitement articulée aux logiques de réception, et donc traitée d'une manière qui prend en compte son public destinataire de référence. Ainsi, il n'est guère étonnant que dans le cycle pour la jeunesse qui est, comme nous l'avons vu, tendanciellement davantage destiné aux adolescent·e·s, le malaise relatif à la désagrégation de l'aura parentale soit particulièrement prégnant, au point même de devenir un motif récurrent de ce genre d'ensembles romanesques. Cette thématique fait bien souvent partie intégrante du scénario d'initiation qui prévaut au sein du cycle. Le héros ou l'héroïne y passe par une série d'étapes que l'on pourrait synthétiser ainsi : survalorisation du modèle parental, perte des illusions, et enfin réconciliation avec son histoire familiale lui permettant de s'émanciper et d'accéder à son tour à la condition adulte. Ainsi, au début de la saga *À la croisée des mondes*, Lyra se représente son père comme un aventurier intrépide et fascinant et nourrit à son égard une profonde admiration :

Elle [...] éprouvait un délicieux sentiment d'excitation. Le visiteur auquel le Maître avait fait allusion, Lord Asriel, n'était autre que son oncle, un homme qu'elle admirait et redoutait grandement. On racontait qu'il s'occupait de haute politique, d'explorations secrètes et de guerres lointaines, et Lyra ne savait jamais à quel moment il allait réapparaître.¹³³

Elle sera également littéralement subjuguée en rencontrant la femme charismatique qui s'avèrera être sa mère (« Mme Coulter possédait une telle élégance que la fillette était comme envoutée »¹³⁴, « Et voilà : plus rien ni personne n'existait désormais aux yeux de Lyra. Les yeux fixés sur Mme Coulter, avec une fascination respectueuse, elle l'écoutait raconter ses histoires [...] »¹³⁵). Il est ici intéressant de noter que l'idéalisation s'effectue alors même qu'à ce stade du récit Lyra ignore la véritable identité de ses parents : elle croit que Lord Asriel est son oncle et ne voit encore Mme Coulter que comme une généreuse inconnue. Cependant, même en méconnaissant le lien héréditaire qu'elle a avec ses deux modèles, Lyra nourrit le fantasme de les voir former un couple parental uni et séduisant (« Peut-être pourraient-elles y retrouver Lord Asriel. Peut-être Mme Coulter et lui tomberaient-ils amoureux ; ils se marieraient, adopteraient Lyra et iraient libérer Roger. »¹³⁶). Le processus de désillusion est ainsi rendu d'autant plus visible qu'il est condensé sur une unité de temps assez brève. Mais

¹³³ Philip PULLMAN, *À la croisée des mondes*, volume I, *Les Royaumes du Nord*, traduit de l'anglais par Jean ESCH, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2017 [1^{ère} édition : Gallimard jeunesse 1998], p. 15.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 119.

cet investissement fantasmatique des figures parentales ne dure qu'un temps et l'image adorée s'effondre lorsque Mme Coulter se révèle être l'investigatrice de rapt et de mutilations d'enfants et que, dans son impitoyable fièvre d'exploration et de connaissance, Lord Asriel n'hésite pas à tuer de sang-froid Roger, le meilleur ami de Lyra. Pour celle-ci, le choc est évidemment d'une rare violence :

Elle se sentait écrasée de chagrin. La colère lui donnait envie de tuer son père et, si elle avait pu lui arracher le cœur, elle n'aurait pas hésité, car elle se souvenait de ce qu'il avait fait à Roger. Et à elle aussi : comment avait-il osé lui mentir ? ¹³⁷

Dans une moindre mesure, on retrouve également dans la saga *Harry Potter* cette perte de repères due au vertige de découvrir que des parents idéalisés sont en réalité des êtres imparfaits, capables d'actes malveillants ou amoraux. Jusqu'au cinquième volume, Harry tire un certain orgueil d'être comparé à ses parents et valorise tous les points communs qu'il pourrait avoir avec eux. Puis, en fouillant dans les souvenirs de Rogue – son professeur de potions – Harry constate que, du temps de son adolescence, son père était un garçon arrogant et capable d'humilier publiquement ses camarades de classe. Cet épisode lui laisse une impression amère et réinterroge la fierté qu'il avait d'être le fils de son père :

Ce souvenir semblait le ronger de l'intérieur. À ses yeux, ses parents avaient toujours été tellement merveilleux qu'il n'avait jamais éprouvé la moindre difficulté à repousser les calomnies dont Rogue accablait son père. Des gens comme Hagrid ou Sirius n'avaient-ils pas affirmé à Harry que son père était un homme extraordinaire ? [...] Pendant près de cinq ans, la pensée de son père avait été une source de réconfort, d'inspiration. Chaque fois que quelqu'un lui avait dit qu'il était comme James, il s'était senti rempli de fierté. Et maintenant... Maintenant, il éprouvait une sensation de froid et de détresse quand il pensait à lui. ¹³⁸

On remarquera que la révélation du « vrai visage » de leurs ascendants a deux conséquences sur les protagonistes. D'une part il y a bien entendu la sidération et la répulsion face aux mauvaises actions commises, allant dans nos deux cas de figure du harcèlement scolaire au meurtre. Mais d'autre part, il est frappant de constater que la découverte de

¹³⁷ *Ibid.*, p. 530.

¹³⁸ J.K. ROWLING, *Harry Potter et l'ordre du phénix*, Paris, Gallimard jeunesse, 2003, p. 642. [consulté en livre numérique] "He felt as though the memory of it was eating him from inside. He had been so sure that his parents had been wonderful people that he never had the slightest difficulty in disbelieving Snape's aspersions on his father's character. Hadn't people like Hagrid and Sirius told Harry how wonderful his father had been? [...] For nearly five years the thought of his father had been a source of comfort, of inspiration. Whenever someone had told him he was like James he had glowed with pride inside. And now ... now he felt cold and miserable at the thought of him."

mensonges et dissimulations relatives à ces actes amoraux produit un choc quasiment aussi important que les méfaits en eux-mêmes. Au delà du meurtre de Roger, c'est la trahison de son père qui suscite la fureur de Lyra (« comment avait-il osé lui mentir ? ») ; quant à Harry il s'interroge soudain sur la fiabilité des témoignages de son entourage (« Des gens comme Hagrid ou Sirius n'avaient-ils pas affirmé à Harry que son père était un homme extraordinaire ? ») C'est peut-être l'honnêteté, encore plus que l'éthique, qui est la valeur la plus prisée chez le modèle parental, comme le fait très justement remarquer Christian Chelebourg selon qui :

S'ils [les personnages adolescents] ne recherchent plus en [leurs parents] des exemples tutélaire, ils veulent savoir au moins à quoi s'en tenir sur leur compte ; ils veulent du moins savoir à quoi les engage de préserver avec eux un lien qui n'est plus de rigueur.¹³⁹

Le parallèle possible entre *Harry Potter* et *À la croisée des mondes* ne s'arrête pas là car on remarque une autre similarité extrêmement signifiante dans les thèmes déployés et les scénarii : dans ces fictions la remise en question du modèle parental est étroitement liée avec la condition orpheline. Les parents de Lyra étaient certes finalement bien vivants, mais elle-même l'ignorait et se croyait orpheline au début du récit. Quant à Harry, il n'a jamais eu l'occasion de rencontrer ses parents et ne les connaît que par l'intermédiaire des récits que l'on a fait d'eux. Cela est loin d'être anodin, et Laurent Bazin met justement en lumière cette relation entre le personnage orphelin et les nouveaux rapports des adolescent·e·s avec leurs parents, expliquant que :

[la figure de l'orphelin] renvoie à une disposition mentale inhérente au devenir de l'enfant. Cette configuration est celle du roman familial, à savoir ce stade du développement où l'adolescent prend ses distances avec la relation fusionnelle qu'il entretenait jusque là avec ses parents pour s'inventer une histoire personnelle à la hauteur de ses désirs.¹⁴⁰

Il est possible de reconnaître ici le scénario du « roman familial », théorisé notamment par Marthe Robert, qui s'appuie elle-même sur les travaux de la psychanalyse freudienne. Selon Freud, il est un moment dans le développement de l'enfant où celui-ci surmonte la déception infligée par la désagrégation de la relation idyllique avec ses parents en se

¹³⁹ Christian CHELEBOURG, « Family blues », *Fiction pour la jeunesse : un miroir de la société ?*, *La Revue des livres pour enfants*, décembre 2012, n°268, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Centre national de la littérature pour la jeunesse, p. 106.

¹⁴⁰ Laurent BAZIN, « Topos, trope ou paradigme ? Le mythe de l'orphelin dans la littérature pour la jeunesse », *art. cit.*, p. 222.

constituant un « roman familial » intérieur. Dans celui-ci il a ainsi toute latitude pour imaginer être issu d'une ascendance plus noble ou fantasmer n'être pas l'enfant de ses parents. Marthe Robert applique ce schéma psychique à la littérature et suggère que le roman fait transparaître ce scénario, ce qui permet par exemple de comprendre la surreprésentation de la figure de l'orphelin ou des conflits familiaux, et notamment en littérature de jeunesse :

Pour composer l'intrigue de son « roman familial », l'enfant n'a d'ailleurs pas besoin d'une tromperie bien compliquée, il lui suffit de faire passer au compte d'un fait extérieur le changement tout intérieur dont les motifs lui restent cachés : devenus méconnaissables à ses yeux depuis qu'il leur découvre un visage humain, ses parents lui paraissent tellement changés qu'il ne peut plus les reconnaître pour siens, il en conclut que ce ne sont pas ses vrais parents, mais littéralement des étrangers, des gens quelconques avec lesquels il n'a rien de commun si ce n'est qu'ils l'ont recueilli et élevé. Ayant ainsi interprété le sentiment d'étrangeté que lui inspirent maintenant ses anciennes idoles démasquées, il peut désormais se regarder comme un enfant trouvé, ou adopté, auquel sa vraie famille, royale, bien entendu, ou noble, ou puissante en quelque façon, se révélera un jour avec éclat pour le mettre enfin à son rang.¹⁴¹

Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire peuvent également se lire de cette manière, car on y repère également le même type de processus de prise de distance avec le modèle parental. Le statut d'orphelin y est donc certes d'abord un excellent ressort narratif pour permettre à des personnages enfants de s'adonner à des aventures rocambolesques hors du regard familial – Isabelle Nières-Chevrel dit que « dans la littérature de jeunesse, l'autonomie suprême c'est d'être orphelin. »¹⁴² – mais c'est aussi ici un reflet des conflits psychique de l'esprit adolescent.

III.1.b) Les parents Baudelaire : modèles ou criminels ?

Au fil de l'action, il apparaît en effet que des personnages initialement idéalisés auraient eux aussi leur part d'ombre et leur lot de mauvaises actions. Les parents Baudelaire synthétisent cette réévaluation du modèle familial. Au début de la saga, ils sont présentés comme des modèles d'érudition et de savoir-vivre, délivrant à leurs enfants une instruction exemplaire, encourageant sans limite le développement de leurs compétences et de leurs connaissances. Klaus bénéficie d'un accès illimité à la vaste bibliothèque familiale, sans aucune restriction d'ouvrages pour des raisons d'âge ou de contenu, et Violette dispose

¹⁴¹ Marthe ROBERT, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Grasset, 1988, p. 46.

¹⁴² Isabelle NIÈRES-CHEVREL, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, Coll. « Passeurs d'histoires », 2009, p. 169.

toujours du matériel et du soutien nécessaires à la confection de ses inventions. Plus encore, l'éducation dont ils jouissent ne leur fournit pas seulement un capital culturel mais est également une formation sociale où les enfants sont traités sur un pied d'égalité avec les grandes personnes :

« En effet, chez les Baudelaire, on n'envoyait pas les enfants dans leur chambre lorsque venaient des invités – c'était même l'un des points que Violette, Klaus et Prunille appréciaient le plus chez leurs parents : ils leur permettaient de se joindre aux adultes et de participer à la conversation, à condition d'aider ensuite à desservir la table. »¹⁴³

Tout commence mal, tome I, p. 14.

On remarquera que, dans le septième tome *L'Arbre aux Corbeaux*, le tuteur Hector partage explicitement ce point de vue sur la manière d'élever les enfants : « En temps ordinaire, dit-il, je n'aime pas beaucoup voir des enfants veiller tard le soir. Sauf bien sûr pour finir un livre palpitant ou pour rester à dîner avec des invités passionnants. » (p. 89)¹⁴⁴. Si les orphelins se prennent d'affection pour lui c'est donc notamment car ils trouvent en lui une prolongation de l'éducation prodiguée par leurs parents. Cette éducation éclairée, comme nous l'avons vu, est en parfaite adéquation avec les valeurs positives de la série : le bien y est étroitement corrélé à la culture, à l'instruction et aux conversations stimulantes en société. Les parents Baudelaire se retrouvent donc *de facto* garants et instigateurs des valeurs éthiques initiales, et du fait de ce statut leur vertu n'est pour ainsi dire jamais questionnée.

En outre, le deuil auquel les orphelins sont confrontés altère la possibilité de se construire une image objective de leurs parents : le fait de les avoir perdus brutalement et récemment ne laisse de place que pour la nostalgie des jours heureux, qui, lorsqu'ils sont évoqués, esquissent le tableau d'une enfance idéalisée :

« Tous deux sourient en songeant à certain jour des temps heureux. Ils s'étaient levés très tôt pour offrir à leurs parents un petit déjeuner surprise, mais Violette avait laissé brûler le pain et leurs parents, sentant la fumée, étaient descendus quatre à quatre, prêts à appeler les pompiers. À la vue de

¹⁴³ “One of the things Violet, Klaus, and Sunny really liked about their parents was that they didn't send their children away when they had company over, but allowed them to join the adults at the dinner table and participate in the conversation as long as they helped clear the table.” p. 14.

¹⁴⁴ “Normally, I don't approve children staying up late,” he said finally “unless they are reading a very good book, seeing a wonderful movie or attending a dinner party with fascinating guest” p. 82, (on remarque que la version française omet de traduire la remarque relative au fait de regarder un film).

Violette et Klaus, penauds devant leur pain charbonneux, ils avaient éclaté de rire. L'épisode s'était achevé autour d'une grande platée de crêpes. »¹⁴⁵

Tout commence mal, tome I, p. 26.

Ces souvenirs du temps où la famille était encore au grand complet sont omniprésents dans toute la saga, et sont systématiquement joyeux ou réconfortants. Par exemple, dans le tome 9, on parle de « joyeuses séances de déguisements dans la demeure familiale » (p. 43) ou dans le tome 10 Klaus se souvient de l'été où « c'était *Anna Karénine* qu'avait choisi Mrs Baudelaire comme lecture d'été, et Klaus, qui passait des heures sur ses genoux, avait plus ou moins lu le roman avec elle »¹⁴⁶ (p. 108), et dans le douzième tome tous les trois se remémorent de grandes séances de chatouilles où ils « s'écroulaient sur leurs parents, en petit tas hurlant de rire¹⁴⁷ » (p. 102). Ce n'est que plus tard que les digues de leur mémoire sautent presque accidentellement, au détour d'une conversation anodine, leur rappelant que leur relation avec leurs parents n'était pas faite que de bonne entente et de moments agréables. Ce souvenir parasite leur laisse une impression désagréable et un peu honteuse, tant le processus de deuil a jeté une omerta sur les aspects moins sympathiques de la personnalité des êtres aimés :

D'une certaine façon, il semblait aux enfants Baudelaire qu'après la disparition de leurs parents ils avaient tracé dans leur mémoire une ligne invisible – une frontière qui séparait les souvenirs merveilleux des souvenirs un peu moins reluisants, des petits détails moins heureux. Depuis l'incendie, chaque fois qu'ils songeaient à leurs parents, les trois enfants avaient pris soin de ne jamais franchir cette frontière. Ils avaient choisi de chérir en pensée les meilleurs moments passés en famille et de laisser de côté ceux qu'ils aimaient mieux ne pas revivre [...] Et voilà que soudain, dans la pénombre de la grotte Gorgone, ils venaient de franchir cette ligne [...]¹⁴⁸

La Grotte Gorgone, tome XI, p. 115.

¹⁴⁵ "They were both remembering a time when the two of them got up early to make a special breakfast for their parents. Violet had burned the toast, and their parents, smelling smoke, had run downstairs to see what the matter was. When they saw Violet and Klaus, looking forlornly at pieces of pitch-black toast, they laughed and laughed, and then made pancakes for the whole family." p. 28.

¹⁴⁶ "Mrs. Baudelaire chose *Anna Karenina* for her summer reading, and Klaus would sit on his mother's lap for hours at a time while she read." p. 145 - 146.

¹⁴⁷ "the Baudelaire children piled on top of their parents in a laughing heap." p. 139.

¹⁴⁸ "To the Baudelaires it felt almost as if they had drawn a line after their parents died - a secret line in their memories, separating all the wonderful things about the Baudelaires parents from the things that perhaps were not quite so wonderful. Since the fire, whenever they thought of their parents, the Baudelaires never stepped over this secret line, preferring to ponder the best moments the family had together rather than any of the times when they had fought [...] But now, suddenly, in the gloom of the Gorgonian Grotto, the siblings had stumbled across that line [...]" p. 148 - 149.

En faisant remonter à la surface les souvenirs imparfaits de leur passé, les enfants franchissent un véritable cap à la fois dans leur processus de deuil et dans la désillusion à l'égard du modèle familial, cap dont eux-mêmes sont conscients car ils savent « qu'ils ne pourraient plus revenir en arrière. » (tome 11, p. 116). Ce n'est que dans *La Fin* (tome 13) que ce malaise sera véritablement résolu et surmonté. Les enfants se rappellent une fois de plus d'un événement heureux de leur enfance, qu'ils avaient presque oublié :

La grosse chaleur rendait Prunille grincheuse et elle avait commencé à geindre. Pour la calmer, leur père avait trempé dans l'eau ses petits pieds nus, et Prunille avait réagi avec tant d'enthousiasme qu'il avait plongé aussi les petites jambes, puis le restant de sa fille, tout habillée, riant aux éclats. Comme vous le savez peut-être, un rire de bébé est d'ordinaire très contagieux, et avant longtemps la grande fontaine avait vu patauger dans son bassin non seulement Violette et Klaus, mais leur père tout aussi bien, et c'était à qui rirait le plus fort, au ravissement de Prunille. Peu après, leur mère était sortie du bâtiment et elle avait paru un peu interloquée de voir enfants et mari s'ablutionner ainsi dans cette fontaine publique, s'en donnant à cœur joie. Puis elle avait posé son sac à main, retiré ses escarpins et rejoint le quatuor dans l'eau fraîche. Sur le trajet du retour, les Baudelaire avaient ri tout le long du chemin, chacun de leurs pas faisant gaiement squish ! squish ! Puis tous les cinq s'étaient assis sur le perron de la maison pour se sécher au soleil. C'était un merveilleux souvenir, mais si lointain déjà que Violette et Klaus l'avaient presque oublié.¹⁴⁹

La Fin, tome XIII, p. 79 - 80.

Mais cette fois ce souvenir heureux est immédiatement contrebalancé, non pas par les orphelins eux-mêmes mais par le narrateur qui précise que, même pendant ce que les Baudelaire ressentent comme une parenthèse enchantée, la perfidie continue à s'activer. En évoquant cet « aspect caché » des jours heureux, le narrateur rappelle que tout souvenir, pénible ou agréable, est à double face et que la joie et l'amertume cohabitent bien souvent au sein d'un même épisode :

¹⁴⁹ "The hot weather made Sunny very cranky, and she began to fuss. To quiet her, the Baudelaire's father dipped her bare feet in the water, and Sunny had smiled so enthusiastically that he had begun to dunk Sunny's body, clothes and all into the fountain, until the youngest Baudelaire was screaming with laughter. As you may know, the laughter of babies is often very contagious, and before long not only were Violet and Klaus also jumping into the fountain, but the Baudelaire's father, too, all of them laughing and laughing as Sunny grew more and more delighted. Soon, the Baudelaire's mother came out of the building, and looked in astonishment for a moment at her soaking and giggling family, before putting down her pocketbook, kicking off her shoes and joining them in the refreshing water. They laughed all the way home, each footstep a wet squish, and sat out on their front steps to dry in the sun. It was a wonderful day, but very long ago – so long ago Violet and Klaus had almost forgotten it themselves." p. 105 - 106.

Mais les tourmentes et fourberies du vaste monde sont rarement aussi distantes que nous aurions tendance à le croire par les matins clairs. En ce lointain après-midi au cœur du quartier bancaire, par exemple, la tourmente couvait à un jet de pierre, dans les couloirs du bâtiment à tourelles, où la mère des enfants Baudelaire s'était fait remettre un bulletin météo et une carte navale qui devaient révéler, examinés à la bougie le soir-même, une tourmente d'une tout autre ampleur que ce qu'elle avait imaginé. Et la fourberie rôdait à quelques pas seulement de la fontaine [...] en un mot comme en cent, la tourmente couvait alors, et ce matin clair sur l'île n'était en rien différent.¹⁵⁰

La Fin, tome XIII, p. 80 - 81.

Cependant, la découverte de l'imperfection des parents Baudelaire ne s'effectue par uniquement par l'intermédiaire de la mémoire et l'examen de souvenirs, mais aussi par la résurgence d'éléments compromettants concrets. Dans *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*, comme dans *Harry Potter* ou *À la croisée des mondes*, c'est une fois de plus la découverte du mensonge et du secret qui affaiblit en premier l'aura parentale. Au fil de leur périple et de leurs investigations, les enfants découvrent que leurs parents dissimulaient bien des secrets : leur implication active au sein d'une mystérieuse société, que leur maison était reliée à un réseau de souterrains ou encore, plus tard, qu'ils avaient vécu sur l'île d'Ishmaël pendant plus d'un an. Ces révélations provoquent chez les orphelins¹⁵¹ un sentiment de surprise et d'incompréhension. Mais simultanément, le fait de réaliser que certains aspects de leurs parents leur échappent aboutit également à une certaine amertume à l'égard du couple parental anciennement idéalisé, comme l'atteste ce constat désabusé de Quigley Beauxdraps : « Au fond, murmura-t-il, c'est comme si nous n'avions jamais vraiment connu nos parents. »¹⁵² (tome 10, p. 157). Pourtant, à ce stade de l'histoire, les enfants cherchent encore à suivre les traces de leurs parents et n'aspirent qu'à obtenir leur approbation – quand bien même celle-ci serait purement virtuelle, comme l'indique la récurrence d'interrogations telles que : « D'ailleurs, je me demande... Tu crois que nos parents seraient fiers de nous voir suivre leur exemple ? »¹⁵³ (Klaus, tome 10, p. 150) ou

¹⁵⁰ “But trouble and treachery are rarely as far away as one thinks they are on the clearest of days. On that faraway afternoon in the banking district, for instance, trouble could be found in the corridors of the towered building, where the Baudelaires’ mother was handed a weather report and a naval map that would reveal, when she studied them by candlelight that evening, far greater trouble than she had imagined, and treachery could be found just past the fountain [...] and this morning on the coastal shelf was no different.” p. 106-107.

¹⁵¹ Les orphelins Baudelaire mais aussi les orphelins Isadora, Duncan et Quigley Beauxdraps, leurs amis rencontrés et qui traversent exactement la même chose par rapport à leurs parents, eux aussi membres de V.D.C et disparus dans l'incendie de leur maison.

¹⁵² “It’s like we never really knew our parents” p. 211.

¹⁵³ “Do you think our parents would be proud of us,” Klaus asked, “for following their footsteps ?” p. 201

« Mais... vous êtes sûrs qu'on a le droit de faire ça ? demanda-t-elle, soudain prise de doutes. Vous pensez que c'est bien ? Que nos parents approuveraient ? » (Violette, tome 10, p. 187)¹⁵⁴.

Enfin, dans les derniers temps de la saga, on comprend que la compromission éthique des parents des orphelins va au delà des secrets et des non-dits. Ceux-ci sont certes particulièrement colossaux mais néanmoins dénués de préjugés moraux *en soi* : s'ils ont caché leur appartenance à une société secrète, c'est au moins une société secrète *a priori* vertueuse et composée de courageux volontaires. Ce dernier rempart s'écoule dans le douzième tome, où il est suggéré que le couple Baudelaire auraient activement contribué à la mort d'au moins un des deux parents du comte Olaf. Ce crime, nous aurons l'occasion d'y revenir, n'est jamais explicitement verbalisé. Cela est souvent le cas dans *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* où les récits sous-jacents, élaborés par des jeux de digression et des procédés implicites, ont au moins autant d'importance que la trame principale de l'intrigue. Il est néanmoins mentionné par l'intermédiaire de trois allusions disséminées au fil du douzième tome, et qu'il revient au lecteur ou à la lectrice de retracer afin de reconstituer l'histoire. Au début de l'ouvrage, leur nouvelle alliée Kit Snicket évoque le souvenir d'une ancienne soirée passée à l'opéra en compagnie des parents Baudelaire :

Votre mère portait un châle rouge orné de plumes tout autour. J'avais profité de l'entracte pour les suivre au bar, tous les deux, et leur glisser une boîte de fléchettes avant qu'Esmé ne m'en empêche.¹⁵⁵

Le Pénultième péril, tome XII, p. 12.

L'épisode est donc introduit de manière anodine, détachée, omettant tout le potentiel sulfureux de la soirée en question. Au milieu du récit, c'est le comte Olaf qui révèle le versant sombre de cette anecdote, tentant d'ébranler la foi des enfants à l'égard de leurs parents.

– Paran ! lança Prunille, farouche.

Une fraction de seconde, le comte Olaf parut ébranlé, puis son sourire mauvais lui revint, un sourire à vous glacer le sang.

– Ha ! vos parents, ricana-t-il. Parions que le grand rat ne vous a pas raconté l'histoire des fléchettes empoisonnées, hein ? Et si vous la lui demandiez, cette

¹⁵⁴ “Is this the right thing to do ?” Violet asked. “Do you think this is what our parents would do ?” p. 250.

¹⁵⁵ “Your mother was wearing a red shawl, with long feathers along the edges. During intermission I followed them to the snack bar and slipped them a box of poison darts before Esmé Squalor could catch me.” p. 8 - 9.

histoire, orphelins ? Si vous demandiez à cette figure de légende le récit de certaine soirée tragique à l'opéra ?

Les enfants se tournèrent vers Dewey, qui semblait avoir rougi. »¹⁵⁶

Le Pénultième péril, tome XII, p. 151 - 152.

L'insinuation n'est pas davantage relevée : Dewey esquive rapidement la question et l'intrigue poursuit son cours sans que l'on ne s'attarde sur ce sous-entendu. C'est au dénouement du récit que l'on comprend, en recomposant cette histoire éparse, que le comte Olaf aurait vu ses propres parents périr par ces fléchettes :

– Je peux taper moi-même la suite, l'arme qui m'a fait orphelin. Voyons voir. [...]

– Dites-moi le nom de cette arme, que je le tape pour vous.

Lentement, le comte s'éclaira d'un sourire diabolique, un sourire à vous changer en pierre.

– Et comment, je vais te le dire ! C'étaient des fléchettes empoisonnées.

Klaus échangea avec ses sœurs un regard sombre. »¹⁵⁷

Le Pénultième péril, tome XII, p. 216 - 217.

Cependant, en dépit – ou plutôt à cause – de la gravité des faits insinués, tout ce processus de révélations successives au sujet des parents Baudelaire n'aboutit pas à une condamnation des mauvaises actions commises mais plutôt à une sorte d'imitation fictionnelle et démesurée du mécanisme de distanciation que produit l'adolescence à l'égard de la mythologie familiale. Ce que vivent les orphelins Baudelaire est semblable à une projection amplifiée, exacerbée de la rupture naturelle de l'adolescent·e avec l'idéal parental. Le caractère invraisemblable et exagéré des griefs (on parle tout de même de plusieurs années de double vie au sein d'une société secrète et d'un meurtre potentiel) permet de rendre le processus visible et d'appuyer sur les ressorts dramatiques que celui-ci implique. D'ailleurs, même après avoir pris connaissance de l'implication de leurs parents dans cet éventuel assassinat, les orphelins ne reviennent jamais sur le crime en lui-même, qui n'est jamais

¹⁵⁶ "Our parents," Sunny said fiercely.

Count Olaf looked surprised that Sunny had spoken, and then gave all three Baudelaires a smile that made them shudder.

"I guess the sub-sub-librarian hasn't told you the story about your parents," he said, "and a box of poison darts. Why don't you ask him, orphans? Why don't you ask this legendary librarian about that fateful evening at the opera?"

The Baudelaires turned to look at Dewey, who had begun to blush." p. 211.

¹⁵⁷ "The second phrase is the weapon that left me an orphan, and I can type that one in myself [...]."

"Tell me what the weapon is that left you an orphan, and I'll type it in for you."

Count Olaf gave Klaus a slow smile that made the Baudelaires shudder.

"Certainly I'll tell you," he said. "It was poison darts."

Klaus looked at his sisters, and then in grim silence typed [...]" p. 308.

commenté. En revanche, il synthétise la désillusion à l'égard du modèle familial, et entérine le détachement que les orphelins opèrent avec une idéalisation désormais révolue.

Les trois enfants échangèrent un nouveau regard gêné. Ils avaient récemment appris un détail énigmatique concernant leurs parents et leur passé ténébreux, une rumeur au sujet d'une boîte de fléchettes empoisonnées. Comme tous les enfants, les jeunes Baudelaire s'étaient longtemps efforcés de croire à la quasi-perfection de leurs parents, mais plus le temps passait, moins cette perfection leur semblait parfaite.¹⁵⁸

La Fin, tome XIII, p. 18.

III.1.c) Faire le deuil de ses parents : le début d'une histoire personnelle

Ce cheminement intérieur arrive à son terme dans *La Fin*, là encore de manière littérale (accepter la mort effective des parents) comme sur le plan métaphorique (dépasser les imperfections du modèle familial).

Ce n'est en effet qu'à l'issue de ce dernier tome que le processus de deuil concret est véritablement achevé : les enfants qui, en dépit des nombreuses pertes qu'ils subissent pleurent rarement et expriment même assez peu d'émotions, clôturent leur long périple par une longue crise de larmes cathartique : « Ils pleurèrent pour le monde et, surtout, en ce qui concerne les enfants Baudelaire, ils pleurèrent pour leurs parents dont ils comprenaient enfin qu'ils ne les reverraient plus »¹⁵⁹ (tome 13, p. 222) Pendant plusieurs tomes, les enfants avaient en effet espéré que l'un de leurs parents soit encore en vie. Dans *Panique à la clinique* (tome 8) ils avaient découvert un dossier secret mentionnant un potentiel survivant de l'incendie, dont ils avaient ensuite assidûment recherché la trace, en vain. Ce rebondissement constitue avant tout un jeu avec les clichés du feuilleton d'aventures : la réapparition surprise de personnages prétendument morts est un poncif du genre¹⁶⁰, sauf qu'ici l'auteur se joue de l'horizon d'attente du lectorat, qui s'attend naturellement à ce qu'un des parents finisse par *effectivement* revenir dans le récit alors qu'il n'en sera jamais rien. Il est également possible de voir dans cet épisode une manière métaphorique de figurer le stade de marchandage

¹⁵⁸ “The Baudelaires shared another uneasy glance. The children had recently learned another mysterious fact about their parents and their shadowy past — a rumor concerning their parents and a box of poison darts. Violet, Klaus, and Sunny, like all children, had always wanted to believe the best about their parents, but as time went on they were less and less sure.” p. 17.

¹⁵⁹ “They cried for the world, and most of all, of course, the Baudelaire orphans cried for their parents, who they knew, finally, they would never see again.” p. 307.

¹⁶⁰ Les exemples sont légion dans la littérature et le cinéma, de Jean Valjean (*Les Misérables*, Victor Hugo), à Peter Pettigrow (*Harry Potter*) en passant par Gandalf (*Le Seigneur des anneaux*, J.R.R Tolkien) ou Sherlock Holmes (Sir Arthur Conan Doyle)

inhérent au deuil. En pleurant enfin leurs parents une bonne fois pour toutes, les orphelins dépassent cette négociation avec le caractère définitif de la mort et acceptent finalement que celle-ci soit sans retour possible.

C'est aussi à l'issue de ce dernier volume que les enfants semblent se réconcilier avec leur héritage familial ambigu, en acceptant de s'inscrire dans la continuité de l'histoire parentale, tout en s'émancipant vers une aventure personnelle autonome et indépendante. Il n'est sans doute pas anodin que le pommier salvateur, dont nous avons vu qu'il porte le fruit de la connaissance du bien et du mal, ait été planté par les parents Baudelaire. On peut même y voir une manière de signifier que le bagage éducatif et moral octroyé par les parents est pareil à une graine, qui « germe » au moment où l'enfant doit apprendre à se débrouiller seul·e et qui permet tant bien que mal de survivre et de faire les meilleurs choix possibles. En outre, Violette, Klaus et Prunille découvrent sur l'île un gros journal de bord, écrit de la main de leurs père et mère. Après avoir pris connaissance de l'histoire parentale, les enfants prennent la plume à leur tour et poursuivent le récit inachevé du journal en y racontant leurs propres aventures. Ce faisant, ils revendiquent très littéralement leur inscription dans la continuité du roman familial, en matérialisant par l'écriture le fait que leur propre histoire soit à la fois la suite de celle de leurs parents, mais également une série de nouveaux épisodes.

Même si elle est annoncée de manière très appuyée, jusque dans le titre, la fin de *La Fin* est ironiquement un faux dénouement dans la mesure où, une fois de plus, elle s'est jouée de l'horizon d'attentes de son lectorat : de nombreuses questions ne trouvent pas de réponse, on ne sait pas grand-chose du devenir de la plupart des personnages et l'épilogue sibyllin a de quoi laisser songeur. Cependant, cette conclusion en non-lieu propose une ouverture sur le début d'un nouveau cycle, sur un éternel recommencement : on le comprend, par exemple, au fait que le journal de bord que les enfants découvrent est intitulé, comme la saga elle-même, *A Series of unfortunate events*, ce qui produit un vertigineux effet de mise en abyme.¹⁶¹ Ainsi, plus qu'un aboutissement, cette fin est un renouveau saturé d'aspects symboliques dans lesquels on peut lire une sorte de grande allégorie du passage à l'âge adulte. L'élément le plus représentatif de cette transition est peut-être que les orphelins Baudelaire adoptent la fille de Kit Snicket, qui meurt en couches, et que ainsi « bien qu'encore enfants eux-mêmes, ils étaient parents à présent »¹⁶². (tome 13, p. 232-233). Le fait de clôturer la saga sur la venue au

¹⁶¹ Dont il est un peu plus difficile de se rendre compte lorsque l'on lit le texte dans sa traduction française où le journal est nommé *Une série de désastreuses aventures*. On comprend tout de même le lien avec le nom de la saga mais comme la similarité n'est pas exacte l'effet de mise en abyme est considérablement atténué.

¹⁶² "Although they were still children, the Baudelaires were parents now [...]" p. 321.

monde d'un nouvel enfant entérine le passage à la maturité pour les trois personnages principaux qui, après s'être réconciliés avec leur histoire familiale, doivent à leur tour prendre leurs responsabilités en tant que parents et poursuivre le cycle des générations.

Il y a également une assez forte connotation de transmission et de perpétuation d'une sorte de patrimoine héréditaire : les Baudelaire donnent à la fille de Kit le nom de leur mère en vertu d'une tradition familiale (« [...] la coutume veut qu'un enfant reçoive le nom de quelqu'un qui est mort. »¹⁶³, tome 13, p. 224) et choisissent de l'éduquer en lui racontant tous les soirs un extrait du journal du bord entamé par leurs parents et où est relatée la grande saga familiale. Il n'y a pas que les bonnes choses qui se transmettent car, une fois parents, les enfants Baudelaire ont à leur tour leurs propres secrets qu'ils choisissent de ne pas raconter à leur fille adoptive (« [...] ils avaient soin de ne pas lui livrer toute l'histoire ; la petite ne connaissait pas tous les secrets Baudelaire – et il en était même que, sans doute, elle ne connaîtrait jamais. »¹⁶⁴ tome 13, chapitre 14, p. 7). Comme leurs parents avant eux, les orphelins perpétuent donc leur nom, leur histoire, mais aussi leurs secrets. Et tout comme leurs parents avant eux, Violette, Klaus et Prunille parviennent à la même conclusion au sujet de l'éducation : « Tenir nos enfants à l'écart de tout danger est une entreprise illusoire, ici comme ailleurs, où que ce soit »¹⁶⁵ (tome 13, chapitre 14, p. 5). C'est pour cette raison qu'ils choisissent d'abandonner le havre de l'île et de repartir dans le vaste monde, préparés cette fois-ci à se confronter à sa perfidie.

Enfin, la venue au monde de cette enfant est empreinte d'espoir et symbolise une sorte de triomphe sur la mort. Le fait d'octroyer à la nouvelle-née le nom d'une personne disparue avant elle accorde une suite à l'histoire de la défunte, une continuité par delà la mort, et lui confère ainsi une forme d'immortalité symbolique. Cette naissance vient également rappeler qu'en dépit du chagrin la vie finit par reprendre ses droits et que le temps fait inexorablement son œuvre. Cela est d'autant plus frappant que la petite fille naît au moment exact où le comte Olaf rend son dernier souffle, comme si une vie en chassait une autre. D'ailleurs le tout dernier chapitre¹⁶⁶ est introduit par l'avant-dernière strophe du poème « Le Voyage » de Charles Baudelaire, qui clôture le recueil *Les Fleurs du mal*, et où le narrateur accueille chaleureusement la mort, qui n'est que le début d'une nouvelle aventure :

¹⁶³ “The custom of my family is to name a baby for someone who had died.” p. 309.

¹⁶⁴ “She did not know all the Baudelaire’s secrets, and indeed there were some she would never know.” p. 4.

¹⁶⁵ “We cannot truly shelter our children, here or anywhere else.” p. 1.

¹⁶⁶ Qui est présenté comme un tome à part, avec une page de garde, une dédicace, une biographie de l’auteur, et une pagination repartant de zéro

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Donner à voir cette réévaluation progressive de l'aura des parents dépasse donc finalement le simple cadre de la réflexion philosophique et éthique. C'est également une manière allégorique et exacerbée de mettre en scène l'itinéraire d'émancipation de l'adolescent·e, amené·e à s'affranchir d'une idéalisation parentale infantile et à trouver sa place dans l'héritage familial.

III.2. Une critique des institutions et de leur manque d'éthique : études de cas

Ainsi, les parents échouent à incarner un rôle solide de boussole morale auprès de leurs enfants. Mais ils ne sont pas les seules figures tutélaires représentées au sein de la saga, puisque le propre des orphelins Baudelaire est précisément, au moins dans un premier temps, de naviguer sans relâche d'un représentant légal à un autre. Ceux-ci sont donc supposés prendre le relai en terme d'autorité parentale, mais se montrent pourtant tous incroyablement défaillants et sont au mieux une pâle imitation de foyer, au pire un environnement véritablement malveillant. Ici la question n'est pas de porter un œil critique sur la famille, ni de mettre au jour les rapports parfois complexes entre les enfants et leurs parents. L'objectif est tout autre, il s'agit en quelque sorte d'élargir le terrain d'observations axiologiques en l'appliquant à toutes sortes d'environnements. Faire évoluer Violette, Klaus et Prunille de l'usine (tome 4) aux beaux quartiers huppés (tome 6) permet de dévoiler les failles et les bassesses de ces milieux, comme le dit Christine Prévost selon qui « les douze tomes¹⁶⁷ sont aussi autant d'incursions dans des microsociétés, incursions qui se moquent des travers de la société occidentale contemporaine, américaine en particulier. »¹⁶⁸. Il y a donc à la fois une volonté d'observation mais aussi de moquerie, qui s'exprime notamment par le recours à la caricature, à l'exagération et à l'invraisemblable : on peut citer l'exemple d'Esmé d'Eschemizerre qui est si soucieuse de se conformer aux aléas de la mode qu'elle n'hésite pas à vivre dans l'obscurité pendant plusieurs semaines car « le noir est *in* »¹⁶⁹ (tome 6, p. 33), ou encore le vice-principal de l'institut Prufrock, qui embauche Prunille comme secrétaire car il

¹⁶⁷ Seuls les douze premiers tomes étaient parus au moment de l'article.

¹⁶⁸ Christine PRÉVOST, « La bibliothèque dans *Les Désastreuses Aventures des Orphelins Baudelaire* : espace, collection et effet miroir », *art. cit.*, p. 3.

¹⁶⁹ « *Dark is in* » p. 29.

n'y a pas de classes pour les enfants en bas-âge dans son établissement. Ainsi, chaque tome est une petite satire d'un vice répandu dans nos sociétés humaines.

On peut distinguer deux catégories de tuteurs. La première concerne les tuteurs « particuliers », c'est-à-dire ceux qui choisissent d'adopter les enfants à titre personnel, comme c'est le cas du comte Olaf (tome 1), de l'oncle Monty (tome 2) de la tante Agrippine (tome 3) et du couple Esmé et Jérôme *Squalor* / d'Eschemizerre (tome 6). En dehors du comte Olaf, qui est un cas à part, ces adultes ne semblent pas foncièrement mauvais mais ne parviennent à proposer qu'un ersatz de foyer à Violette, Klaus et Prunille : la tante Agrippine leur offre des jouets inadaptés à leur âge et leurs centres d'intérêts et Esmé ne leur fournit que des costumes rayés beaucoup trop grands. D'ailleurs l'oncle Monty et la tante Agrippine n'ont d'oncle et de tante que le nom, car on comprendra progressivement que même le lien de sang entre eux et les orphelins semble fortement douteux. Ces tuteurs sont caractérisés par un défaut envahissant, qui représente souvent leur unique trait de personnalité : l'oncle Monty est naïf, la tante Agrippine est peureuse et paranoïaque, Esmé est obsédée par la mode et l'argent et Jérôme est pleutre. Ce sont ces traits rédhibitoires qui entraînent l'échec de l'adoption, souvent parce que ces personnages meurent à cause de leurs défauts. Les « tuteurs particuliers » permettent d'illustrer des défauts individuels, de souligner des failles de tempérament très répandus chez les sujets humains en montrant à quels excès celles-ci peuvent mener.

Le deuxième cas de figure se présente lorsque les enfants se retrouvent pris en charge par un collectif ou une institution : c'est le cas de la scierie Fleurbon-Laubaine (*Cauchemar à la scierie*, tome 4), du collège Prufock (*Piège au collège*, tome 5) et de la municipalité de V.D.C (*L'Arbre aux corbeaux*, tome 7). C'est dans cette configuration que les orphelins connaissent les conditions de vie les plus difficiles : ils doivent travailler gratuitement, vivre dans des endroits insalubres ou se conformer à des règlements stupides. Ici ce ne sont plus des travers individuels qui sont soulignés mais des problèmes sociaux de plus vaste ampleur, ce qui explique notamment que la charge critique soit plus grande dans ces volumes. Nous nous attarderons plus précisément sur ces trois tomes, afin de comprendre la manière dont ceux-ci mettent en garde les adolescent·e·s contre un potentiel manque d'éthique de certaines instances sociales.

III.2.a) Le recours à la satire pour fustiger des systèmes absurdes et amoraux

En effet, la prise en charge des orphelins Baudelaire par des instances collectives est souvent l'occasion de fustiger des dérives systémiques et institutionnelles. La scierie Fleurbon-Laubaine, le collège Prufrock et la ville de V.D.C sont des « microsociétés », pour reprendre l'expression de Christine Prévost, qui représentent respectivement le monde du travail, l'école et les communautés sectaires. Seulement, le portrait qui est dressé de ces milieux n'est pas un reflet fidèle mais une satire, qui en exagère les vices et insiste sur leurs aspects les plus absurdes afin d'en faire ressortir le ridicule, la cruauté et l'amoralité. Paul Aron propose une liste de quatre propriétés principales permettant d'identifier la dimension satirique d'une œuvre :

La satire utilise tous les moyens par lesquels une réalité référentielle peut être déformée ou caractérisée par un regard sardonique. Parmi les plus fréquemment répertoriés par la critique, on retiendra notamment :

- Le grossissement des défauts.
- La fabrique des têtes de Turc [...]
- Une libération des codes langagiers (argot, calembours, déformation des noms propres).
- La transformation métaphorique des personnes et des comportements (animalisation, comparaisons).¹⁷⁰

On retrouve bel et bien bon nombre de ces critères au sein de notre corpus. Chaque institution va de pair avec un certain nombre de vices de fonctionnement, mais ceux-ci sont appuyés de manière à paraître absurdes et absolument démesurés. Par exemple le collège Prufrock, comme toutes les écoles, dispose d'un règlement intérieur, accompagné d'un arsenal de punitions permettant de sanctionner tout manquement. Cependant, ici, les règles sont nombreuses et les sanctions aberrantes, disproportionnées et appliquées sans aucune forme de discernement :

[...] si vous arrivez en classe après l'heure, ou si Prunille arrive en retard au bureau, vous aurez les mains attachées dans le dos, à l'heure du repas ; vous mangerez comme les poules et les canards. Naturellement, Prunille n'aura jamais ni cuillère, ni fourchette, ni couteau, puisqu'elle travaillera dans le bâtiment administratif où elle n'est pas censée entrer. [...] Dans le bâtiment

¹⁷⁰ Paul ARON, « La satire », Matthieu LETOURNEUX, Alain VAILLANT [dir.], *L'empire du rire (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, CNRS Éditions, 2021, p. 806. [consulté en livre numérique]

sur la gauche, vous avez le réfectoire. Les repas y sont servis aux horaires affichés, que je vous conseille de respecter. Une minute de retard et nous vous retirons verres et bols ; les boissons vous seront versées en flaques sur votre plateau.¹⁷¹

Piège au collègue, tome V, p. 30 - 31.

Cet excès manifeste permet, par effet grossissant, de souligner la dimension parfois injuste et arbitraire de certaines mesures coercitives en milieu scolaire. Le fait de dépeindre l'école comme étant le premier stade d'une société de contrôle sert l'efficacité du propos : le public de destination, directement concerné par le fait scolaire, sera particulièrement à même de se montrer sensible à cette satire de ce qui est pour lui un quotidien. Le même type de prisme déformant est appliqué dans *L'Arbre aux corbeaux*, avec sa municipalité pourvue d'une jurisprudence composée de dizaines de milliers d'articles de loi, tous absurdes¹⁷², excessivement liberticides et se contredisant même parfois entre eux¹⁷³. Quant à l'usine de *Cauchemar à la scierie*, c'est un condensé à petite échelle de tous les dysfonctionnements inhérents au monde du travail ; Christine Prévost y voit une manière de tourner en dérision les modes de vie produits par le capitalisme :

Les enfants vont être exploités comme travailleurs forcés dans une scierie dans des conditions qui rappellent, au choix, le travail des enfants au XIX^e siècle, ou celui des enfants du quart monde d'aujourd'hui pour des entreprises occidentales. Les ouvriers sont nourris en chewing-gum et payés en coupons de réduction sur des produits, pas vraiment de consommation courante, telle l'offre « deux banjos achetés, le troisième gratuit » (IV, 101). Dans cette parodie d'une économie rythmée par les soldes, les promotions et les crédits à la consommation, le patron n'a pas de visage, c'est un « nuage de fumée en costume-cravate » (IV, 70), dont n'émerge que le cigare.¹⁷⁴

Le jeu sur les codes langagiers est particulièrement présent, c'est même un attribut caractéristique de l'intégralité de la saga où un nom propre n'est jamais attribué au hasard et

¹⁷¹ “Now, if either of you are late for class, or Sunny is late for work, your hand will be tied behind your back during meals. You'll have to lean down and eat your food like a dog. Of course, Sunny will always have her silverware taken away because she will work in the administrative building, where she's not allowed. [...] The stone building over there contains the cafeteria. Meals are served promptly at breakfast time, lunchtime and dinnertime. If you're late, we take away your cups and glasses and your beverages will be served to you in large puddles.” p. 24. Nous n'avons pas ici reproduit la liste exhaustive de consignes, qui s'étend encore sur plusieurs paragraphes.

¹⁷² « La règle n° 961 stipule qu'une coupe glacée praline-chantilly destinée à un Ancien ne doit pas contenir plus de quinze morceaux de noisette. » p. 104.

¹⁷³ « [...] la règle n° 19 stipule clairement que, pour écrire, les habitants de V.D.C. n'ont le droit d'utiliser que des plumes de corbeau et rien d'autre – ni crayon, ni feutre, ni stylo. Mais la règle n° 39 stipule par ailleurs qu'il est absolument interdit de fabriquer quoi que ce soit à partir des plumes de corbeau. » p. 135 - 136.

¹⁷⁴ Christine PRÉVOST, « La bibliothèque dans *Les Désastreuses Aventures des Orphelins Baudelaire* : espace, collection et effet miroir», *art. cit.*, p. 6.

est en général porteur d'une référence culturelle ou d'un trait d'esprit. Ici, rien que le nom de la scierie « Fleurbon-Laubaine » est un calembour, semblant préfigurer le caractère mesquin et peu scrupuleux de la recherche du profit en vigueur dans l'usine. Les professeurs soporifiques de l'institut Prufrock portent des noms de poisson, à l'exception de l'autoritaire proviseur adjoint qui est baptisé fort à propos « Nero », comme son tyrannique homonyme romain. En outre le mantra de l'école, gravé sur son fronton, est la locution latine *Memento Mori* (« souviens-toi que tu vas mourir ») : on peut y voir une manière de tourner en dérision la tradition des devises d'établissement, supposées être fédératrices et émulatrices mais transformée ici en une sinistre invitation à l'humilité.

Enfin, en ce qui concerne la « transformation métaphorique des personnes », ce n'est pas ici d'animalisation dont il est question mais plutôt de mécanisation. Ainsi, les professeurs de l'institut Prufrock proposent des cours absolument identiques les uns aux autres, et qui ne sont constitués que de la sempiternelle répétition d'une seule petite séquence : Mr Remora dicte à sa classe une interminable litanie de très courtes anecdotes insignifiantes à son sujet et M^{me} Alose fait mesurer par ses élèves toutes sortes d'objets dont ils doivent ensuite apprendre par cœur les dimensions. On voit donc que les acteurs de ces microsociétés ont perdu la nuance et la souplesse dans lesquelles résident l'humanité des individus, et ce au profit d'un comportement obstinément automatique et répétitif, coupé de toute empathie avec autrui. Ces détails absurdes, dans lesquels résident aussi l'identité de la saga, produisent avant tout un effet comique : selon Bergson « ce qu'il y a de risible [...], c'est une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne »¹⁷⁵ et c'est tout à fait la manière dont l'humour opère ici. Cependant, cette automatisation produit également un effet critique : les personnages en question sont métaphoriquement métamorphosés en machines soulignant ainsi que les mondes qu'ils représentent sont en quelque sorte des mondes inhumains

Ainsi, les institutions qui étaient supposées prendre le relais des parents en accueillant Violette, Klaus et Prunille n'offrent rien qui puisse s'apparenter à un foyer ou un environnement familial. En revanche la brève expérience des orphelins au sein de ces différents milieux est le prétexte pour élaborer autant de petites satires, qui sonnent comme un avertissement adressé aux jeunes lecteur·ice·s sur les défauts et l'amoralité d'une société qu'ils et elles seront amené·e·s à intégrer à leur tour. Là aussi ce processus entre en écho avec

¹⁷⁵ Henri BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Flammarion, coll. GF, 2013 [1^{ère} édition, 1900], p. 25.

l'âge adolescent, où l'on prend conscience du monde, de sa complexité et de sa potentielle injustice.

III.2.b) La place du procès et de la justice

La satire va même plus loin et pousse encore davantage le désenchantement. Les protagonistes sont, à plusieurs reprises, confrontés à la justice, une institution supposée réparer les injustices et donc garantir au moins théoriquement la distinction entre le bien et le mal. Cependant, même cette ultime garante potentielle de l'éthique se révèle systématiquement inefficace.

Tout d'abord, la justice fait preuve d'incompétence en ne parvenant pas à neutraliser le comte Olaf, en dépit de ses nombreux crimes. Puis, lorsqu'à partir du tome 7 les enfants sont à leur tour recherchés par les autorités, les soupçons pesant sur eux ne sont pas le résultat de preuves concrètes mais s'appuient uniquement sur le témoignage d'un article de presse mensonger. Pire que cela, les représentants de la justice se montrent facilement corruptibles, quand ils ne sont pas carrément des malfrats eux-mêmes. Dans *Tout commence mal*, (tome 1) la juge Abbott devient influençable et aveugle dès le comte Olaf réalise un de ses rêves les plus chers en lui proposant un rôle au sein de sa pièce : elle accepte de se produire dans un « faux » mariage, et reste sourde aux protestations des enfants qui la préviennent que du fait de son statut de Juge de la Haute Cour, sa participation suffit à authentifier la cérémonie. Enfin, dans le tome 12, un grand procès est organisé pour juger simultanément les orphelins Baudelaire et le comte Olaf et départager les torts de chacun. Cet événement est censé avoir été soigneusement préparé afin d'évaluer la situation en toute impartialité. Les enfants espèrent donc pouvoir plaider leur cause devant un tribunal, mais leurs espoirs se retrouvent réduits à néant lorsqu'ils découvrent que deux des juges sont « l'homme à barbe mais sans cheveux » et « la femme à cheveux mais sans barbe »¹⁷⁶. Ils renoncent alors à raconter leur histoire et décident de s'enfuir : « Outrage à la cour ? Ils s'en moquaient. Car si les deux autres juges étaient bien qui ils pensaient, alors cette Haute Cour ne méritait que mépris. »¹⁷⁷ (tome 12, p. 204).

¹⁷⁶ Deux personnages dont on sait très peu de choses, même pas leur nom, mais sont des sortes de « super-méchants » : leur simple apparition produit une aura de menace et ils effrayent même le comte Olaf lui-même

¹⁷⁷ "The children did not care if they were guilty of contempt of court, because they knew that if the other two judges were who they thought they were, then the High Court was indeed something they found worthless or dishonorable, and so without any further discussion" p. 291.

Ce grand procès qui clôt le douzième tome synthétise à lui seul l'échec annoncé de toute forme de justice, par l'intermédiaire d'une allégorie détournée. Le narrateur l'avait annoncé : « interpréter les lois est une tâche à peu près aussi complexe et ténébreuse que leur fabrication ». Ici, le fonctionnement même du procès repose sur une erreur d'interprétation : en voulant appliquer scrupuleusement le principe selon lequel « la justice est aveugle »¹⁷⁸, la Haute Cour impose aux accusés, aux juges et au public de porter des bandeaux pour se cacher les yeux. Cette interprétation erronée joue sur les nuances polysémiques du terme « aveugle ». Normalement, la représentation de la justice sous forme de déesse aux yeux bandés illustre sa vocation déontologique de neutralité et d'égalité de traitement, mais la Haute cour se méprend en l'appliquant au pied de la lettre¹⁷⁹. L'expression change alors radicalement de signification: la justice devient « aveugle » dans le sens où elle s'avère incapable de faire preuve de discernement et donc profondément incompétente pour assumer le rôle qui lui est dévolu. Cette métaphore ne fait que se confirmer par la suite : le procès qui s'ensuit n'est qu'un simulacre de justice, où la confusion règne en maître (et ce très littéralement puisque, comme personne n'y voit rien, tout le monde se bouscule, s'égare dans la salle et se marche sur les pieds), et où chacun peut apporter son avis et ses propres pièces à conviction dans une cacophonie générale :

Le grand hall se changea en un pandémonium, mot signifiant ici : « foule de personnes aux yeux bandés se bousculant à qui mieux mieux afin d'aller remettre à trois juges divers documents et objets ». Les enfants se rassirent prudemment, se contentant d'essayer de démêler les sons de ce tohu-bohu – sons superposés, croisés, entortillés les uns aux autres et bien impossibles à rendre par écrit, même si mon éditeur acceptait les effets de surimpression. L'idéal serait de pouvoir lire en même temps toutes les lignes des trois pages qui suivent – encore que mieux vaudrait ne pas les lire du tout.¹⁸⁰

Le Pénultième Péril, tome XII, p. 197 - 198.

¹⁷⁸ Expression elle-même issue de la personnification de la justice sous les traits de Thémis, déesse grecque souvent représentée avec les yeux bandés, portant d'une main un glaive et de l'autre une balance.

¹⁷⁹ L'interprétation trop littérale d'une expression proverbiale sert également de point d'impulsion pour déployer toute une parabole satirique dans *L'Arbre aux corbeaux* (tome 7). Appliquant scrupuleusement le dicton selon lequel « Il faut tout un village pour élever un enfant » c'est donc littéralement une municipalité qui devient organisme d'accueil pour orphelins. Mais refusant de leur offrir un véritable foyer, elle passe totalement à côté du véritable sens de cette maxime qui implique que l'éducation des enfants est une responsabilité collective.

¹⁸⁰ “The room erupted into pandemonium, a word which here means “a crowd of blindfolded people attempting to give evidence to three judges.” *The Baudelaires sat on the bench and heard people stumbling over one another as they all tried to submit their research to the High Court*” p. 280. On remarque que la traduction française prend la liberté de considérablement développer ce passage en ajoutant des remarques qui ne figurent pas dans la version originale.

Les orphelins attendaient beaucoup de ce procès : « À vrai dire, raconter leur histoire en entier, ils n'avaient jamais essayé. [...] Là, debout devant la Haute Cour, les yeux bandés, ils revoyaient leurs parents, ils revoyaient leurs traits attentifs. ». Pourtant, ils finissent par se taire en découvrant l'identité des juges et en comprenant ainsi que la Cour leur sera de toute manière hostile. Cette fin avortée du procès semble entériner l'impossibilité de se faire entendre et d'obtenir un traitement équitable dans un monde corrompu.

En dehors de cet événement crucial, les procès ont plutôt tendance à se distinguer par leur absence au sein de la saga. Dans *L'Arbre aux corbeaux* (tome 7), les enfants sont emprisonnés et condamnés au bûcher sans enquête, sans procès, sur la simple foi des préjugés des habitants de V.D.C. Encouragés par Olaf, ceux-ci s'auto-convainquent de la culpabilité des enfants, galvanisés par un effet de foule propice à l'expression de la haine.

Notons à ce sujet qu'on remarque dans plusieurs de nos exemples que les situations de foules favorisent très largement des comportements contraires à l'éthique. Chaque fois que les orphelins se retrouvent au contact d'une foule, quelle qu'elle soit, celle-ci se transforme systématiquement en entité stupide et amoral ; on retrouve une fois de plus l'effet de mécanisation et de déshumanisation que nous avons déjà évoqué. Ainsi, la communauté de V.D.C (tome 7) se ligue contre les orphelins par un effet d'emballement incontrôlable. Le public de l'opération de médecine (tome 8) est mystifié par un faux discours de spécialiste, auquel il croit aveuglement en se fiant au supposé statut d'expert du locuteur (alors que ce ne sont que Klaus et Prunille avec une blouse blanche). Mais c'est sûrement le tome 9 qui illustre le plus radicalement le potentiel ignominieux des masses : des visiteurs du parc avides de brutalité viennent assister au « repas des fauves », qui consiste tout bonnement à jeter aux lions un des monstres de foire de *Caligaries Folies*. Perdant patience tandis que la représentation tarde à démarrer, les spectateurs quittent leurs gradins pour précipiter eux-mêmes dans la fosse le premier individu qui passera à leur portée. Les enfants eux-mêmes prennent véritablement conscience de ce phénomène de psychologie sociale, par l'intermédiaire d'une lecture de Klaus :

Quand les humains sont en troupeau, ils ne réagissent pas du tout de la même façon que lorsqu'ils sont seuls ou en petit groupe. Surtout les foules en colère [...] D'après le bouquin, c'est à cause d'un truc qui s'appelle l'« instinct grégaire ». Une histoire de troupeau, je crois. Un truc qui fait que les gens agissent comme des moutons, en oubliant de réfléchir, alors

que pris séparément ils ne sont quand même pas tous stupides, ni méchants.¹⁸¹

L'Arbre aux corbeaux, tome VII, p. 138.

III. 3. Devenir « volontaire » : une invitation à prendre sa place dans le monde

Ainsi, même si elle est peut-être atténuée et contrebalancée par l'extrême invraisemblance de la diégèse, la vision du monde qui est proposée aux jeunes lecteurs et lectrices n'en demeure pas moins assez cruelle et pessimiste : les parents dissimulent de sombres secrets, les autres adultes sont globalement indignes de confiance, le monde est hostile et absurde et même la justice est trop défaillante pour rééquilibrer la charge éthique. Le bilan de tout cela pourrait être désespérant et sans issue : c'est d'ailleurs à cette conclusion que le comte Olaf parvient en décrétant que « la vie n'a rien de juste » (t. 13, p. 106) et en laissant pour seul héritage la recommandation : « n'aie jamais d'enfants » (tome 13, p. 230). Cependant, même si le *ton* de la narration est empreint d'une sorte de pessimisme burlesque le récit en lui-même ne porte pas un *message* aussi nihiliste. Plus qu'une condamnation définitive de la société adulte dans son ensemble, c'est une initiation, une confrontation aux difficultés des étapes jalonnant le parcours de l'enfant amené à chercher sa place dans un univers parfois inhospitalier. Cela est perceptible par les aspects prescriptifs de la saga, dans lesquels on peut percevoir l'esquisse de modèles, de solutions à destination de la jeunesse afin de la former à devenir des adultes éclairés prêts à endosser leurs responsabilités dans le vaste monde.

III.3.a) V.D.C : une confrérie de volontaires face à l'hostilité du monde

L'organisation V.D.C remplit notamment ce rôle d'exemple de mode de vie vertueux. C'est notamment un V.D.C. pré-schisme qui est valorisé, comme modèle de communauté harmonieux, et donc comme anti-modèle des sociétés défectueuses que nous avons décrites plus haut. Kit Snicket se rappelle avec nostalgie que « V.D.C. était jadis un groupe solidaire et soudé, formé de volontaires tous unis pour combattre le feu »¹⁸² (tome 12, p. 11). Des souvenirs de ce temps révolu sont égrenés au sein de la saga, où cette petite élite se retrouvait dans des « lieux sûrs » ("*safe place*") ayant pour devise commune « ici, le monde est

¹⁸¹ Ce passage, dans son intégralité, est un ajout de la traduction française, qui développe ce que Klaus a retenu de sa lecture. Dans la version anglaise il se contente de citer le livre qu'il vient de lire, sans se livrer à une interprétation supplémentaire.

¹⁸² "*V.F.D. was once a united group of volunteers, trying to extinguish fires – both literally and figuratively.*" p. 6 - 7.

paisible » (“*the world is quiet here*”) : « Avant le schisme, il existait des quantités de lieux de ce genre [...] Les gens au cœur noble et généreux pouvaient se rassembler presque n’importe où. »¹⁸³ (tome 12, p. 26). Ces espaces fournissaient aux volontaires la culture et l’instruction nécessaire : le Quartier Général, réduit en cendres dans le tome 10, est décrit comme un incroyable endroit comportant une immense bibliothèque, un cinéma, un atelier d’invention, une grande cuisine équipée et même une piscine. C’est aussi et surtout un monde classé, organisé, un monde-bibliothèque :

Avant le schisme, répondit Dewey, V.D.C. était comme une bibliothèque ouverte à tous. Chacun pouvait s’y inscrire et avoir accès à toute l’information engrangée. D’un bout à l’autre de la planète, des volontaires échangeaient librement les résultats de leurs recherches respectives, ils se prêtaient des livres, tiraient des conclusions des expériences des uns et des autres.¹⁸⁴

Le Pénultième Péril, tome XII, p. 129 - 130.

On voit donc que ce qui est valorisé pour faire face à la perfidie, ce n’est pas tant la culture en soi, que l’appétence pour la recherche et mutualisation des savoirs. C’est cette mutualisation, en effet qui permet de « tir[er] des conclusions des expériences des uns et des autres », et donc de faire progresser les connaissances scientifiques au sens large et de ne pas se conférer dans l’ignorance et les mêmes erreurs répétées infiniment. Les savoirs mis à dispositions ne sont aucunement des totems figés ; ils ne survivent et ne se transmettent que par leur appropriation active par les volontaires. Ainsi, on comprend l’inquiétude des derniers membres de V.D.C face à la destruction progressive de leurs derniers quartiers généraux. La disparition de ces espaces collectifs – de ces « lieux sûrs » – ne représente pas que la simple perte d’un bâtiment, elle entraîne pour les volontaires une impossibilité de se réunir et d’échanger. Sans ces rencontres, ces discussions, ce travail de recherche et de mise à disposition de l’information se retrouve voué à l’échec car « chacun n’a plus entre les mains qu’un infime éclat de la vérité, personne ne la voit en entier. »¹⁸⁵ (tome 12, p. 132).

III.3.b) Un encouragement aux jeunes lecteurs à devenir à leur tour des acteurs « volontaires » du monde

¹⁸³ “Before the schism, there were countless places that served such purposes. [...] people of nobility and integrity could gather nearly everywhere.” p. 27.

¹⁸⁴ “Before the schism,” Dewey said, “V.F.D. was like a public library. Anyone could join us and have access to all of the information we’d acquired. Volunteers all over the globe were reading each other’s research, learning of each other’s observations, and borrowing each other’s books.” p. 179.

¹⁸⁵ “Everyone has their hands on a tiny piece of the truth, but nobody can see the whole thing.” p. 182.

Un extrait du douzième tome dresse un bilan explicite de l'évolution accomplie au fil de la saga et fait le point sur le chemin parcouru. Violette, Klaus et Prunille viennent ici de rencontrer leur amie Kit Snicket. Celle-ci les invite à regarder leur reflet, et lorsque les orphelins s'étonnent de ne plus vraiment se reconnaître elle leur dit :

À la disparition de vos parents, Violette, reprit Kit, tu n'étais encore qu'une gamine. Mais vois ton regard : il n'est plus celui d'une enfant, il est celui d'une personne qui sait faire face aux coups de chien. Et toi, Klaus, vois : tu es devenu quelqu'un qui sait mener des recherches, non plus un jeune dévoreur de livres qui lit tout ce qui lui tombe sous la main. Et toi, Prunille, te voilà solide sur tes petites jambes, et avec tant de jolies dents que les quatre premières n'ont plus l'air si féroces. Vous n'êtes plus des gamins, enfants Baudelaire. Vous êtes des personnes à part entière – et même des volontaires, prêts à relever les manches dans un monde déboussolant, déboussolé, au bord du naufrage. »¹⁸⁶

Le Pénultième Péril tome XII, p. 38.

Il est tout à fait possible de considérer que ce passage a un double destinataire et qu'à l'adresse fictionnelle Kit Snicket/ orphelins Baudelaire correspond une adresse réelle de l'auteur à son lecteur ou sa lectrice, qui étaient également enfants au début du cycle et qui ont bien grandi depuis, jusqu'à devenir de véritables citoyen·ne·s, des volontaires que l'auteur encourage à prendre leur envol et à acquérir leur place dans le monde. Cela est d'autant plus cohérent, que, dans *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*, le lectorat est amené à jouer un rôle actif et à enquêter aux côtés des protagonistes, tout comme le feraient de véritables volontaires de V.D.C.

En effet la saga regorge d'indices dissimulés au fil des pages qui, mis bout à bout constituent une sorte d'intrigue sous-jacente en filigrane : par exemple, dans *Panique à la clinique* (tome 8), la liste de patients dans laquelle Klaus et Prunille cherchent leur sœur est en fait composée d'anagrammes, qui, si on prend le temps de les reconstituer, révèlent que d'autres personnages sont présents au sein de l'hôpital. Il n'est jamais non plus dit explicitement que la mystérieuse « Béatrice » à laquelle le narrateur adresse ses dédicaces est la mère des Baudelaire, mais il est possible de le déduire en glanant des informations disséminées au fil des tomes. De la même manière, les personnages de la saga déploient

¹⁸⁶ "When your parents died," Kit said, "you were just a young girl, Violet. But you've matured. Those aren't the eyes of a young girl. They're the eyes of someone who has faced endless hardship. And look at you, Klaus. You have the look of an experienced researcher—not just the young reader who lost his parents in a fire. And Sunny, you're standing on your own two feet, and so many of your teeth are growing in that they don't appear to be of such unusual size, as they were when you were a baby. You're not children anymore, Baudelaires. You're volunteers, ready to face the challenges of a desperate and perplexing world." p. 42 - 43.

beaucoup de temps et d'énergie à rechercher un mystérieux sucrier dont le contenu n'est jamais dévoilé : il revient au lecteur ou à la lectrice de lire entre les lignes, de décoder les sous-entendus, et de retracer les indices. Le travail d'enquête peut même s'étendre aux dessins de Brett Helquist : la grande page illustrée qui clôt chaque volume contient systématiquement un détail clef permettant d'en savoir un peu plus sur le tome à venir ensuite (par exemple, on trouve un petit champignon caché dans l'image finale du tome 10, et l'intrigue du tome 11 porte largement sur la mycologie). Un·e lecteur·ice d'aujourd'hui n'y verrait peut-être qu'un clin d'œil anodin, mais pour le lectorat qui attendait en temps réel la sortie des tomes suivants ces illustrations étaient un support pour échafauder toujours plus de théories sur la suite de l'histoire. En outre le cycle est un véritable millefeuille de références culturelles, qui ne sont pas forcément évidentes à déceler, même pour un public adulte, au point qu'il faille bien souvent plusieurs lectures pour les répertorier.

Face au défi que représente l'exploration approfondie d'une saga aussi dense, des lecteurs prirent l'initiative de mutualiser leurs investigations et leurs connaissances sur des forums. Le plus actif dans la sphère francophone « La Pente glissante »¹⁸⁷, qui recense 233815 messages postés dans 2223 sujets (principalement entre 2005 et 2009, ce qui correspond à la sortie des derniers tomes, avec un léger regain d'activité au moment de la sortie de la série Netflix, entre 2017 et 2019). Cet espace de discussion en ligne fut pour cette communauté de fans l'occasion d'échanger avec enthousiasme des découvertes et des théories – parfois très élaborées – sur l'intrigue¹⁸⁸ mais aussi de partager leurs connaissances respectives ou de s'informer sur des références culturelles encore inconnues, comme le résume Christine Prévost :

[...] on découvre une recherche collective qui se construit à propos des références de lecture, et c'est à qui informera les autres internautes de ce qu'il a trouvé : ils ont ainsi vérifié qu'Hermann Melville existait, et T. S. Elliot et Richard Wright, ils ont lu *Moby Dick* et découvert que l'un des marins s'appelle Queequeg, ce qui est le nom du sous-marin du capitaine Virelevant. De Melville, ils sont passés à Jules Verne, ont découvert que Turner est un peintre anglais qui a peint des ciels rougeâtres, et se sont mis dans la foulée à vérifier le vocabulaire de Prunille, davantage semble-t-il, pour trouver une clef et deviner la fin, que par perception d'une autre forme de comique.¹⁸⁹

¹⁸⁷ <https://lapenteglissante.forumactif.com> [consulté en ligne le 31 mai 2021].

¹⁸⁸ Notamment à l'époque où des tomes étaient encore à paraître, mais encore un peu après, puisque la fin très ouverte de la saga laisse le champ libre à toutes sortes de spéculations

¹⁸⁹ Christine PRÉVOST, « La bibliothèque dans *Les Désastreuses Aventures des Orphelins Baudelaire* : espace, collection et effet miroir », *art. cit.*, p. 10 - 11.

Ces investigations inscrivent les pratiques de ce lectorat « actif » dans la philosophie de V.D.C, qui valorise la recherche et l'échange. En abordant la saga avec une démarche analytique et en partageant leurs résultats avec une petite communauté, les lecteurs font en quelque sorte virtuellement exister V.D.C dans le monde réel, ce qui rejoint le constat de Christine Prévost :

Ces internautes sont en train de reconstituer, sans en être conscients puisque leur objectif est de mener l'enquête plus que d'imiter Klaus dans sa passion pour la lecture et le savoir, une bibliothèque de références patrimoniales, avec plus ou moins de constance certes. Mais ils agissent comme les mystérieux membres de la société secrète dont parle le tome XII, ils mettent en commun leurs trouvailles et les offrent au public par le biais du *web*.¹⁹⁰

Ainsi, le petit travail d'enquête que propose la saga est comme une initiation du jeune lectorat à un rôle vertueux de « volontaire » qu'ils et elles sont encouragés à reproduire dans d'autres aspects de leurs vie, afin de devenir des adultes éclairés et que le monde redevienne un « lieu sûr ».

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire sont donc structurées par un processus d'évolution qui s'effectue simultanément sur trois aspects. Le jeune lectorat change, grandit et passe de l'enfance à l'adolescence, ce qui modifie fatalement les logiques de réception. La forme adoptée par l'ensemble romanesque mute, notamment pour s'adapter, justement à cette maturation du public, mais également afin de pouvoir proposer un propos plus élaboré autour de notions relevant de la philosophie éthique et morale. Il y a donc également une transformation graduelle de la manière d'aborder les concepts de Bien et de Mal, d'abord traités de façon simple et binaire, puis avec un plus grand degré de nuance, mettant en exergue les ambiguïtés et les contradictions de la recherche d'éthique. Ces trois mouvements de transformations ne sont pas indépendants les uns des autres mais sont reliés par des phénomènes d'interconnexion étroits et qui s'effectuent réciproquement : par exemple c'est le passage vers le cycle qui permet le déploiement d'un paradigme et d'une réflexion éthique, mais on peut également considérer que la reconfiguration du récit autour d'une problématique philosophique a tout autant une influence sur la manière de mener ce récit.

Concrètement, au fil de l'avancée en âge du lectorat, le monde manichéen aux instances claires cède la place à une sorte de *continuum* du positionnement éthique. Au sein de celui-ci, personne n'échappe jamais véritablement à la compromission et même la bonne volonté et l'adhésion à de nobles idéaux n'immunise pas contre l'inéluctabilité de commettre soi-même le mal. Face à cet impitoyable constat, la saga ne prescrit pas de solution toute faite mais déploie une grande variété de ressources afin de faire réfléchir sur toutes sortes de situations morales : la satire, la parabole biblique, la robinsonnade, la dystopie, la convocation de grands courants philosophiques ne sont que quelques exemples. Tout cela produit une profusion de messages au sein de laquelle il n'est pas aisé de discerner une ligne éthique clairement identifiable. Cela n'a rien d'incohérent pour autant car le cycle agit comme un parcours initiatique : en grandissant et en s'émancipant le jeune lecteur ou la jeune lectrice doit apprendre à distinguer le bien du mal au sein d'un monde toujours plus complexe et saturé d'injonctions contradictoires – exactement comme le font les orphelins tout au long des treize tomes. La saga accompagne son lectorat dans ce cheminement en se faisant miroir de sa vie psychique par l'intermédiaire d'un « roman familial » adapté aux spécificités de l'adolescence.

Le ton de l'oeuvre est certes pessimiste et la critique sociale sous-jacente parfois très acerbe. Pourtant, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire*, loin de n'être qu'un

« grand registre des crimes, des folies et des malheurs de l'humanité »¹⁹¹, proposent paradoxalement un message plutôt enthousiaste valorisant la connaissance, la recherche et le partage comme remparts contre la perfidie. Elle se concluent sur une invitation au lectorat : celle de ne pas se retirer le monde pour éviter sa corruption mais au contraire de « croquer la pomme » et de s'engager pleinement contre l'injustice en tant que Volontaire Défendant la Communauté.

¹⁹¹ “*the register of crimes, follies and misfortunes of mankind*” tome 13, p. 274.

BIBLIOGRAPHIE

I/ CORPUS D'ÉTUDE

• Corpus principal

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, Tout commence mal*, (tome 1), Paris, Nathan, 2002 ; *A Series of unfortunate events, The Bad Beginning*, New-York, Harper Collins Children's Books, 1999.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, Le Laboratoire aux serpents*, (tome 2), Paris, Nathan, 2002 ; *A Series of unfortunate events, The Reptile Room*, New-York, Harper Collins Children's Books, 1999.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, Ouragan sur le lac*, (tome 3), Paris, Nathan, 2002 ; *A Series of unfortunate events, The Wide Windows*, New-York, Harper Collins Children's Books, 2000.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, Cauchemar à la scierie*, (tome 4), Paris, Nathan, 2003 ; *A Series of unfortunate events, The Miserable Mill*, New-York, Harper Collins Children's Books, 2000.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, Piège au collègue*, (tome 5), Paris, Nathan, 2003 ; *A Series of unfortunate events, The Austere Academy*, New-York, Harper Collins Children's Books 2000.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, Ascenseur pour la peur*, (tome 6), Paris, Nathan, 2003 ; *A Series of unfortunate events, The Ersatz Elevator*, New-York, Harper Collins Children's Books, 2001.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, L'Arbre aux corbeaux*, (tome 7), Paris, Nathan, 2004 ; *A Series of unfortunate events, The Vile Village*, New-York, Harper Collins Children's Books, 2001.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, Panique à la clinique*, (tome 8), Paris, Nathan, 2004 ; *A Series of unfortunate events, The Hostile Hospital*, New-York, Harper Collins Children's Books, 2001.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, La Fête féroce*, (tome 9), Paris, Nathan, 2004 ; *A Series of unfortunate events, The Carnivorous Carnival*, New-York, Harper Collins Children's Books, 2002.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, La Pente glissante*, (tome 10), Paris, Nathan, 2005 ; *A Series of unfortunate events, The Slippery Slope*, New-York, Harper Collins Children's Books, 2002.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, La Grotte Gorgone*, (tome 11), Paris, Nathan, 2005 ; *A Series of unfortunate events, The Grim Grotto*,

New-York, Harper Collins Children's Books, 2004.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, Le Pénultième péril*, (tome 12), Paris, Nathan, 2006 ; *A Series of unfortunate events, The Penultimate Peril*, New-York, Harper Collins Children's Books, 2005.

SNICKET, Lemony, *Les Désastreuses aventures des orphelins Baudelaire, La Fin*, (tome 13), Paris, Nathan 2007 ; *A Series of unfortunate events, The End*, New-York, Harper Collins Children's Books, 2006.

• **Autres œuvres de fiction à destination de la jeunesse citées**

DAHL, Roald, *Matilda*, Paris, Gallimard jeunesse, Coll. « Folio Junior », 2016 [1^{ère} édition Puffin, 1988].

PULLMAN, Philip, *À la croisée des mondes*, volume I, *Les Royaumes du Nord*, traduit de l'anglais par Jean ESCH, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2017 [1^{ère} édition : Gallimard jeunesse 1998]

ROWLING, J. K., *Harry Potter et la chambre des secrets*, Paris, Gallimard jeunesse, Coll. « Folio », 2007, [1^{ère} édition : coll. Grands formats littérature, 1999].

ROWLING, J. K., *Harry Potter et l'ordre du phénix*, Paris, Gallimard jeunesse, Coll. « Grands formats littérature », 2003.

• **Autres références citées**

BAUDELAIRE, Charles, « Le Voyage », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de poche, Coll. « Classiques », 1972.

MUSSET, Alfred de, *Lorenzaccio*, Paris, Pocket, Coll. « Classiques », 2010.

II/ OUVRAGES THÉORIQUES

• **Références sur la sérialité et ses variations**

BESSION, Anne, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 2005.

BESSION, Anne, « Du club des cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine », Nathalie PRINCE [dir], *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, PUR Éditions, 2009.

BESSION, Anne, « Ensembles romanesques et genres populaires : proposition de formalisation », *Livres en série, La Revue des livres pour enfants*, n°256, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Centre national de la littérature pour la jeunesse, décembre 2010.

ECO, Umberto, « Le mythe de Superman » dans *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993.

LETOURNEUX, Matthieu, « Série et lecture sérielle », Françoise LEGENDRE [dir.] *Bibliothèque, enfance et jeunesse*, Éditions du cercle de la librairie, 2015.

MAKOWSKI, Silk, *Serious about Series, evaluations & annotations of teen fictions in paperback series*, édition Dorothy M. Broderick, The Scarecrow Press, Lanham & Londres, 1998.

WOLF-MANDROUX, Élise, « L'évolution de Sophie dans la trilogie de Fleurville et Les Bons enfants de la comtesse de Ségur », *Séries et culture de jeunesse, Cahiers Robinson n°39*, Arras, Artois Presse Université, 2016.

• **Théorie littéraire**

ARON, Paul, « La satire », LETOURNEUX, Matthieu, VAILLANT, Alain [dir.], *L'empire du rire (XIX^e - XXI^e siècle)*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1979.

COMPAGNON, Antoine, *Morales de Proust*, chaire « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », Collège de France, cours du 15 janvier 2008.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées », 1978.

PAVEL, Thomas, *Fiction et perplexité morale*, Conférence « Marc Bloch », École des Hautes Études en Sciences Sociales, prononcée le 10 juin 2003.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, volume 1, Paris, Points, 1991 [1^{ère} édition, Seuil, 1983].

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Grasset, 1988.

SOLJENITSYNE, Alexandre, « Discours de Stockholm », 1970, dans *Les Droits de l'écrivain*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

• **Littérature de jeunesse**

BAZIN, Laurent, « Topos, trope ou paradigme ? Le mythe de l'orphelin dans la littérature pour la jeunesse » in Sylvie SERVOIRE et Nathalie PRINCE (dir.) : *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2015.

BAZIN, Laurent, « Dystopies et provocation : la construction du lecteur dans la littérature de jeunesse contemporaine », dans Britta BENERT et Philippe CLERMONT [dir.], *Contre l'innocence : Esthétique de l'engagement en littérature de jeunesse*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, Coll. « *Kinder und Jugendkultur literatur und medien* », 2011.

CHELEBOURG, Christian, « Family blues », *Fiction pour la jeunesse : un miroir de la société ?*, *La Revue des livres pour enfants*, n°268, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Centre national de la littérature pour la jeunesse, décembre 2012.

DÉCRÉAU, Laurence, *Ces héros qui font lire*, Paris, Hachette Éducation, 1994.

GAUTHIER Jean-Marie, MOUKALOU Roger, *De La guerre des boutons à Harry Potter, Un siècle d'évolution de l'espace-temps des adolescents*, Wavre, Éditions Mardaga, 2007.

LURIE, Alison, *Ne le dites pas aux grands – Essai sur la littérature enfantine*, traduit de l'anglais par Monique Chassagnol, Paris, Rivages, 1990.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, Coll. « Passeurs d'histoires », 2009.

PRÉVOST, Christine, « La bibliothèque dans *Les Désastreuses Aventures des Orphelins Baudelaire* : espace, collection et effet miroir », dans Claudine NÉDÉLEC [dir.] *Les Bibliothèques, entre imaginaires et réalités*, Arras, Artois Presse Université, 2009.

PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse, pour une théorie littéraire*, 2^e édition, Armand Colin, Coll. « U », 2015.

• Au sujet des robinsonnades

DUBOIS-MARCOIN, Danielle, « Égarements, évanouissements dans les robinsonnades enfantines du XIX^e siècle », *Cahiers Robinson* n°1, 1997.

ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *La Postérité de Robinson Crusoe. Un mythe littéraire de la modernité (1954-1986)*. Genève, Lib. Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, vol. 362, 1997.

LECLAIRE-HALTÉ, Anne, *Les robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine : genres et valeurs*, thèse de doctorat en sciences du langage, sous la direction d'André PETITJEAN, Université de Lorraine, Metz, 2000.

• Psychologie de l'enfance et de l'adolescence

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse de contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. Pluriels, 1976.

DOLTO, Françoise, DOLTO-TOLITCH, Catherine, *Paroles pour adolescents ou Le complexe du homard*, Paris, Hatier, Coll. « Le livre de poche », 1999.

KOHLBERG, Lawrence, *Essays on moral development*, volume 1, *The philosophy of moral development : moral stages and the idea of justice*, San Francisco, Cambridge, Harper & Row, 1981.

• Références philosophiques

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Flammarion, Coll. « GF », 2013 [1^{ère} édition, 1900].

DERRIDA, Jacques, *La pharmacie de Platon*, dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1972, [1^{ère} édition : 1968].

NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Paris, Flammarion, Coll. « GF », 2000, [1^{ère} édition, 1886].

RABATÉ, Dominique, « L'abîme du banal. Réflexions sur le mal au XX^e siècle », *Modernité n°29, Puissances du mal*, Pierre GLAUDES, Dominique RABATÉ [dir], Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essai », 1996 [1^{ère} édition, Gallimard, 1946].