L'IRONIE AU PRISME DU REGARD ADOLESCENT : ANALYSE DES MÉCANISMES DE L'IRONIE ET DU DISCOURS CRITIQUE DANS *LES PETITES REINES* DE CLÉMENTINE BEAUVAIS

Camylle Gauthier-Trépanier

Département de français, Université d'Ottawa, Pavillon Simard,
60 University Private, K1N 8Z4, Ottawa, Ontario, Canada
cgaut020@uottawa.ca

Irony under a teenager's gaze: an analysis of the mechanisms of irony and critical discourse in *Les petites reines* by Clémentine Beauvais

Abstract: Some psychological and linguistic studies have demonstrated children's ability to identify and understand ironic statements. This ability can be seen in youth literature, where irony is often used by teen characters for numerous reasons. However, there is very little work on irony in youth literature. First, the study seeks to identify the ironic discourse in Clémentine Beauvais' novel *Les petites reines*, using the work of Philippe Hamon, Wayne Booth, and Linda Hutcheon. In second, an attempt will be made to show the strategies used to integrate ironic discourse into a youth novel. *Les petites reines* integrates structures and functions of irony as theorized by Hamon, Booth, and Hutcheon, while keeping away from self-mockery, which is often associated with women's humour. The novel also develops different ways of being ironic, such as a form of explained antiphrastic structure which guides the reader in the process of recognizing and understanding irony and does not let them get lost in an ensuing misunderstanding. Beauvais' novel does an efficient job of inciting young readers to question themselves and to play an active part in their reading. In particular, the paper shows that irony can contribute to the development of youthful readers' critical thinking by confronting them with the stereotypes which youth culture, cinema, and literature are full of.

Keywords: humour; irony; youth literature; French literature; critical thinking; feminist studies

Résumé : Plusieurs études en psychologie et en linguistique ont déterminé que les enfants étaient capables d'identifier et de comprendre des énoncés ironiques. Cela transparaît effectivement dans les textes s'adressant à la jeunesse où l'ironie est particulièrement mobilisée par les voix des personnages adolescents. Toutefois, il n'existe que peu d'études

 (CC BY-NC-ND 4.0)

littéraires portant sur l'ironie dans la littérature pour la jeunesse. L'analyse qui suit cherche, dans un premier temps, à identifier le discours ironique dans le roman *Les petites reines* de Clémentine Beauvais au moyen des travaux de Philippe Hamon, Wayne Booth et Linda Hutcheon. Il s'agira, dans un second temps, de mettre en lumière les stratégies permettant d'intégrer le discours ironique dans un texte destiné à la jeunesse. *Les petites reines* intègre les structures et fonctions de l'ironie théorisées par Hamon, Booth et Hutcheon, mais s'éloigne de l'autodérision longtemps associée à l'humour des femmes. Ce texte propose également certaines structures, dont une forme expliquée de l'antiphrase, qui accompagnent les jeunes lecteurs dans leur discernement et leur compréhension de l'ironie, mais leur évite aussi de commettre trop de faux pas et de ne pas comprendre le roman. L'ouvrage de Beauvais incite efficacement les jeunes lecteurs à jouer un rôle plus actif et à se questionner davantage. Plus largement, l'article montre que l'ironie peut contribuer au développement d'un appareil critique chez les jeunes lecteurs en les confrontant aux stéréotypes imprégnant la culture destinée à la jeunesse, tant au cinéma que dans la littérature.

Mots-clés : humour ; ironie ; littérature pour la jeunesse ; littérature française ; développement de la pensée critique ; études féministes

1. Introduction

Dans un article publié en 1981, Catherine Kerbrat-Orecchioni soulève brièvement les difficultés liées à la compréhension de l'ironie par les enfants. Elle estime que les « "métaphores" enfantines » (Kerbrat-Orecchioni 1981 : 113) que formulent malgré eux les enfants ne suscitent que l'amusement des parents, lesquels sont en mesure de saisir l'humour, et même l'ironie, de ces propos naïfs alors que les enfants en sont inconscients. Son argument s'appuie, à juste titre, sur le décalage de compréhension qui sépare l'adulte de l'enfant. Il est vrai qu'il est difficile de mesurer concrètement le degré de compréhension d'un jeune lectorat. Toutefois, comme plusieurs œuvres pour la jeunesse actuelles mobilisent un discours ironique, il est pertinent de s'y attarder. Nous entendons montrer que l'utilisation de l'ironie dans un texte pour la jeunesse peut mener le jeune lectorat à comprendre un discours critique. Cependant, la mise en place de toute forme de critique, dans le roman pour la jeunesse, peut représenter un défi dans la mesure où l'œuvre doit toujours plaire à deux publics : les enfants et les adultes accompagnateurs. Le plus souvent, l'œuvre pour la jeunesse est évaluée par des adultes qui agissent comme passeurs entre le livre et son lecteur en facilitant l'achat d'ouvrages ou le contact avec la lecture (Noël-Gaudreault et Le Brun 2013 : 25). Les adultes acquièrent alors un droit de regard sur le contenu et peuvent éviter des œuvres et des discours qui ne leur plaisent pas. Françoise Lepage explique que « certains ouvrages [vont] suscit[er] des réticences chez le public adulte (parents, éducateurs, bibliothécaires, etc.), quand ce n'est pas une véritable controverse » (2000 : 304). Lepage cite en exemple des œuvres reçues favorablement par le public adolescent comme *Les grands sapins ne meurent pas* (Dominique Demers, 1993) et *L'appel des loups* (Stanley Péan, 1997), mais vivement décriées par les adultes pour leurs thématiques jugées problématiques (2000 : 304)[1]. Cela crée un effet de retenue puisque certains auteurs ou éditeurs vont éviter d'aborder des sujets épineux

[1] Ces ouvrages abordent respectivement la grossesse non désirée et la violence (Lepage 2000 : 304).

ou de tenir un discours critique. Isabelle Nières-Chevrel rappelle à ce propos que « [l]a liberté de choix laissée aux enfants s'exerce en réalité à l'intérieur d'une série de choix opérés préalablement par les adultes » (2009 : 27).

Cela peut s'avérer problématique en ce qui concerne l'intégration de procédés discursifs comme l'ironie dans les textes pour la jeunesse puisqu'à la différence de l'humour, « [l]'ironie recèle un fort potentiel d'agressivité » (Joubert 1998 : 17). Sur le plan formel, l'ironie se définit par sa « structure antiphrastique » (Hutcheon, 1981 : 142). Linda Hutcheon explique que « [les] raillerie[s] ironique[s] se présente[ent] généralement sous forme d'expressions élogieuses qui impliquent au contraire un jugement négatif » (1981 : 142). Pour Lucie Joubert, l'ironie et l'humour ont des fonctions tout à fait différentes. L'ironie prendrait ainsi la forme d'une arme alors que l'humour revêtirait plutôt celle « [d']un bouclier, un instrument de défense, une façon de se protéger contre le monde extérieur » (Joubert 1998 : 17). Les travaux de Linda Hutcheon et de Judith Stora-Standor insistent également sur le caractère actif de l'ironie car son utilisation place nécessairement l'émetteur en position de force par rapport à un sujet qui devient, inévitablement, la victime de l'ironiste (Stora-Standor 1984 : 23-24). L'ironie « est [effectivement] toujours [faite] aux dépends de quelqu'un ou de quelque chose » (Hutcheon 1981 : 144). La charge à la fois critique et agressive de l'ironie peut donc sembler inadéquate aux yeux de certains des adultes qui produisent et éditent les textes pour la jeunesse. Pourtant, Shelly Dews et ses collaboratrices notent que l'ironie, toute critique qu'elle soit, est souvent perçue, par sa forme indirecte, comme étant plus complaisante et moins blessante qu'une affirmation critique formulée franchement (Dews *et al.* 1996 : 3077). Ces chercheuses remarquent également que les adultes tendent à prêter une portée plus méchante à l'ironie que ne le font les plus jeunes (*Ibid.*).

L'ironie apparaît alors liée à la compréhension d'un double sens qui s'exprime par de nombreuses subtilités relevant notamment de l'intention de l'énonciateur ou encore du contexte d'énonciation. Ce sont ces subtilités, ces indices de double sens, qui nous poussent à nous interroger sur la capacité du jeune lectorat à comprendre l'ironie dans un texte[2]. Toutefois, il n'existe que peu d'études littéraires sur l'ironie dans des corpus destinés à la jeunesse. Ce sont plutôt des chercheurs en linguistique et psychologie qui se sont intéressés à la compréhension du double sens chez l'enfant. Ainsi, la capacité à comprendre un sous-discours peut être désignée par un terme issu des travaux de William Tunmer, Chris Prat et Michael Herriman (1984), celui de « metalinguistic awareness », que Jean-Emile Gombert (1990) traduit par « conscience métalinguistique ». Bettina Kummerling-Meibauer précise qu'à la différence du métalangage,

> la conscience métalinguistique réfère à la conscience des représentations de ces termes et non à la réelle compréhension des termes en eux-mêmes. Dans son sens linguistique, développé à partir des idées de Roman Jakobson, la métalinguistique a trait aux activités linguistiques se concentrant sur le langage. De ce point de vue, la métalinguistique est limitée par sa dépendance à la capacité autoréférentielle du langage[3] (1999 : 158).

[2] Nous insistons uniquement sur la présence du texte, dans la mesure où certaines études, notamment celle de Bettina Kummerling-Meibauer, notent que les images aident le lecteur à comprendre l'énoncé ironique.

[3] C'est moi qui traduis. « metalinguistic awareness refers to awareness of the instantiations of these terms

Ainsi, la notion de conscience métalinguistique

> se définit globalement comme étant la capacité de penser et de réfléchir à propos de la nature et des fonctions du langage. Cette compétence s'applique à l'entièreté du champ de la linguistique et comprend, par exemple, la correction des erreurs grammaticales et la compréhension de l'ambiguïté verbale ou encore les jeux de langages (ou de mots), ainsi que la compréhension de l'utilisation non littérale d'énoncés, dans le cas de procédés comme la métaphore ou l'ironie[4] (*Ibid.*).

Si de nombreux auteurs dans le domaine des études cognitives s'entendent au sujet du développement d'une conscience métalinguistique chez les jeunes enfants avant cinq ans, l'ironie constitue une branche à part de ce cadre.

La perception de l'ironie est, en effet, identifiée plus tardivement, soit entre huit et treize ans. Les travaux d'Ackerman portant sur des enfants de six et huit ans montrent bien que ces derniers sont capables de saisir les nuances ainsi que les indices intratextuels, notamment l'utilisation d'adverbes connotés, et extratextuels, comme l'intonation ou l'attitude d'un lecteur, pour interpréter de façon pertinente les formules ironiques (Ackerman 1983 : 502-504). Ellen Winner situe, quant à elle, la capacité à déceler et à interpréter l'ironie autour de l'âge de neuf ans. Cependant, elle indique que plusieurs sujets observés dans le cadre de ses recherches confondent parfois l'ironie, ou l'intention du sujet qui ironise, avec d'autres états d'esprit comme la tristesse ou la déception jusqu'à l'âge de treize ans (Winner 1988 : 140-141). De leur côté, les recherches de Melanie Harris et Penny M. Pexman montrent que de plus jeunes sujets saisissent bien la portée critique de l'ironie, mais comprennent moins bien les usages plus aimables de cette structure, comme les compliments ironiques (Harris et Pexman 2003 : 160). Ces recherches confirment que la plupart des enfants sont en mesure de reconnaître et de comprendre l'ironie verbale et textuelle, mais que le développement de cette compréhension varie d'un individu à l'autre. La question du contexte demeure primordiale puisque les jeunes sujets y puisent des indices susceptibles d'orienter leur compréhension.

Il faut souligner que les auteurs évoqués ici s'intéressent à la compréhension de l'ironie par l'enfant ou l'adolescent, mais ne placent que rarement les jeunes sujets dans une posture d'ironisateur[5]. Quelques études se sont déjà intéressées à la production de l'humour par les enfants, notamment celle menée par Julie Hoskens (2012), mais elles accordent peu de place à l'ironie. Pourtant, si l'on se tourne vers la littérature, plus précisément celle qui s'adresse à la jeunesse, on distingue de nombreux cas de jeunes personnages (souvent adolescents) qui tiennent un discours ironique, particulièrement à l'endroit des personnages de parents. En effet, « [l]'adolescent[,]

but not to knowledge of the terms themselves. In its linguistic sense, which has developed from Roman Jakobson's ideas, metalinguistics is concerned with linguistic activity that focuses on language. From this viewpoint, metalinguistics is limited by its dependence on the ability of language to refer to itself ».

4 C'est moi qui traduis. « At a general level this notion is defined as the ability to think about and reflect upon the nature and functions of language. This competence applies to the whole linguistic field and comprises, for instance, corrections of grammatical mistakes and comprehension of verbal ambiguity or verbal games, as well as understanding of nonliteral usage, like metaphor or irony ».

5 Voir à ce sujet les travaux de Brian P. Ackerman (1983), d'Elizabeth J. Robinson et William P. Robinson (1983) et d'Ellen Winner (1988).

[ou plutôt sa représentation][,] occupe une place prépondérante dans la littérature de jeunesse, sans doute parce qu'il occupe depuis quelques décennies une place de plus en plus essentielle dans nos sociétés occidentales » (Thaler et Jean-Bart 2002 : 32-33). Les représentations de l'adolescent bénéficient notamment d'une narration à la première personne du singulier qui permet au narrateur de porter un regard plus personnel sur le monde qui l'entoure (Noël-Gaudreault 2003 : 73) et d'exprimer une forme d'unicité (Noël-Gaudreault 2003 : 74). Comme les personnages d'adolescents se positionnent régulièrement en porte-à-faux par rapport aux personnages d'adultes, la mobilisation d'un discours ironique s'avère pertinente pour souligner les difficultés de compréhension qui opposent ces deux figures. Pour cette raison, les stratégies mobilisées par les œuvres pour la jeunesse pour intégrer l'ironie, ainsi que sa dimension critique, sont particulièrement intéressantes puisqu'elles outillent durablement le lecteur dans le développement de ses compétences critiques, ce lui permettra notamment de remettre en question les discours mobilisés par les personnages d'adultes. Dans le cadre de cet article, c'est au moyen du roman *Les petites reines* (2015) de Clémentine Beauvais que nous explorerons ces stratégies. Nous repérerons d'abord le discours ironique de la jeune narratrice en nous appuyant sur l'idée de « structure antiphrastique » proposée par Linda Hutcheon (1981 : 142) et identifierons certaines stratégies narratives particulièrement pertinentes dans le cas du roman pour la jeunesse. Nous tenterons ensuite de voir comment la narratrice peut mener le lecteur à mieux discerner l'ironie et à développer des compétences critiques. Plus largement, nous réfléchirons à la façon dont le roman utilise l'ironie pour construire une critique du roman pour adolescentes et, plus globalement, de la culture jeunesse.

2. Du mensonge à l'antiphrase : une progression didactique ?

Les petites reines est narré par le personnage de Mireille Laplanche, 15 ans, qui vit avec sa mère, son beau-père, son chat et son chien. Le roman s'ouvre alors que Mireille vient d'être élue Boudin de bronze du collège Marie-Darrieussecq. Ce concours annuel vise à élire les trois filles les plus laides du lycée et la protagoniste se satisfait bien d'être Boudin de bronze, elle qui était auparavant Boudin d'or. Mireille prend la chose avec philosophie, mais voilà que frappe à sa porte Astrid Bloomwall, le Boudin d'or de l'année. Nouvelle en ville, Astrid est dévastée par ce concours qu'elle trouve cruel. Mireille et Astrid se mettent en quête du troisième Boudin : Hakima, une fillette d'une timidité maladive. Invitées à partager la table d'Hakima et de sa famille, les filles font la rencontre de Kader, son grand frère, un ancien soldat amputé des deux jambes qui se tient pour responsable de la mort de ses confrères dans une explosion. Au même moment, à la télévision, on annonce quelques-uns des invités de la *garden-party* du 14 juillet à l'Élysée au nombre desquels se trouvent le général sous lequel servait Kader au moment de l'accident, Indochine, le groupe préféré d'Astrid et le père biologique de Mireille, accessoirement marié à l'actuelle présidente de la République. Qu'à cela ne tienne, l'occasion est trop belle : les filles décident de se rendre à Paris à vélo, accompagnées du frère d'Hakima, pour s'inviter à la *garden-party* de l'Élysée. Et pour financer le voyage ? Elles vendront du boudin !

D'emblée, le roman s'inscrit dans le genre humoristique, toutefois l'ironie y occupe aussi une place de choix. La forme progressive sous laquelle elle est présentée s'avère particulièrement intéressante puisqu'elle permet au lecteur de développer sa capacité de compréhension. Le lecteur doit d'abord comprendre le mensonge et, par la suite, l'ironie pour ensuite tenter de réfléchir à la portée critique de celle-ci. Philippe Hamon propose de distinguer le mensonge de l'ironie en s'appuyant sur la volonté que met l'émetteur dans la transmission de son message. Ainsi, « [d]ans le mensonge, X dit *a*, pense *non-a*, et veut faire entendre *a* à son interlocuteur. Dans l'ironie, X dit *a*, pense *non-a*, et veut faire entendre *non-a* à son interlocuteur » (Hamon 1996 : 19). L'ironie implique donc une forme de connivence entre l'émetteur et le récepteur pour que l'intention du premier soit perçue par le second. Booth note que les auteurs peuvent contribuer à établir une telle connivence avec leur lecteur en lui donnant des indices permettant d'identifier d'emblée le texte comme ironique (Booth 1974 : 53). Toutefois, dans le cas qui nous occupe, de tel indices ne proviennent pas de l'auteure, mais bien de la jeune narratrice auquel le lecteur pourra s'identifier, notamment grâce à la narration à la première personne du singulier (Noël-Gaudreault 2003 : 73). Dans *Les petites reines*, la narratrice n'hésite pas à qualifier certains de ses propos de « mensonges ». Par exemple, lorsqu'Astrid demande à Mireille :

> – [T]'as fait quoi, la première fois que t'as été élue Boudin d'Or ? T'as fermé ton compte Facebook ?
> – Oh, là ! Certainement pas, malheureuse ! Non, j'ai simplement commandé une pizza hawaïenne, que j'ai mangée en lisant *La métamorphose* de Kafka parce qu'on avait un contrôle dessus le lendemain (Beauvais 2015 : 22).

Toutefois, la narratrice poursuit immédiatement dans un aparté au lecteur où elle indique que

> Cela... est un mensonge – je ne suis certainement pas du genre à ne lire un livre que la veille d'un contrôle. Mais je ne peux pas dire la vérité à cette pauvre Astrid que ce soir-là, il y a trois ans, m'étant découverte Boudin d'Or, j'ai mangé une pizza hawaïenne avec supplément morve & larme en regardant pendant trois heures, sur Youtube, des vidéos de chats en train de se promener sur des robots-aspirateurs (Beauvais 2015 : 22).

En s'appuyant sur la construction suggérée par Hamon, on identifiera le passage où Mireille affirme avoir commandé une pizza et lu *La Métamorphose* comme étant *a* et celui dans lequel elle indique avoir pleuré en regardant des vidéos de chats comme étant *non-a*. La perception de ces affirmations doit être comprise en fonction de deux récepteurs, soit Astrid, l'interlocutrice de Mireille, et le lecteur. Comme Astrid poursuit la conversation en questionnant Mireille à propos du concours de Boudins et de son organisateur, on en déduira qu'elle croit effectivement que le titre Boudin d'Or, soit *a*, n'a que peu affecté Mireille. C'est donc l'énoncé (*a*) de la narratrice plutôt que sa pensée (*non-a*) qui est perçu par Astrid, ce qui correspond à la structure du mensonge telle que l'énonce Hamon. En ce qui concerne le lecteur, le second récepteur, il lui est impossible d'avoir la même compréhension qu'Astrid puisque la narratrice affirme, au seul bénéfice du lecteur, que son propos était faux. La narration précise de cette façon au lecteur qu'il doit comprendre *non-a*, soit la pensée qui se dissimule

derrière l'énoncé. La narratrice ment donc à Astrid, mais puisqu'elle admet avoir menti et révèle la vérité au lecteur cela permet à ce dernier de 1) détecter le mensonge et de 2) commencer à détecter la visée ironique qui s'y dissimulait. Le lecteur doit apprendre à repérer les mensonges de la narratrice puisque celle-ci enchaîne immédiatement avec un second, qui présente l'organisateur du concours de Boudins :

> – Il est très bête. Probablement à cause d'un problème à la naissance. Tu vois, on est nés le même jour dans la même clinique de Bourg-en-Bresse, donc je pense que toutes les infirmières étaient trop occupées à s'exclamer que j'étais le plus moche bébé du monde, et du coup elles ne se sont pas aperçues que bébé Malo, dans la chambre à côté, manquait d'oxygène ou de je ne sais quel gaz qui les rend intelligents et gentils.
> Cela... est encore un mensonge. En maternelle, Malo était mon meilleur ami. À l'époque il n'était ni bête ni méchant. On rigolait bien. On se fabriquait des crottes de nez en pâte à modeler. [...] C'est le CM2 qui nous a un peu séparés. Il a trouvé des potes qui lui ont dit, Tain, Malo, ta copine Mireille, c'est un gros thon. Elle est moche comme un cul. [...] Et au collège c'était plié (Beauvais 2015 : 22-23)

Ici, le lecteur en sait suffisamment pour comprendre que Malo est l'antagoniste du récit. Toutefois, il est improbable que le manque « d'oxygène ou de je ne sais quel gaz qui les rend intelligents et gentils » (Beauvais 2015 : 23) puisse expliquer le concours de Boudins. De plus, la narratrice « pense » (Beauvais 2015 : 22) et n'est pas catégorique dans son affirmation. Il aurait donc été possible de détecter l'ironie au moyen des deux premières phrases de l'extrait, soit *a*. La raison de cette nuance est moins claire que la précédente, où la grande tristesse d'Astrid motivait des propos qui se voulaient encourageants de la part de la narratrice. Ici, cela semble plutôt être une façon pour cette dernière de protéger son orgueil et de ne pas montrer que cette histoire l'affecte aussi. On peut postuler que Mireille formule un mensonge à l'adresse d'Astrid, puisqu'elle ne veut pas que celle-ci entende une vérité qui serait déplaisante. Toutefois, c'est plutôt une antiphrase qu'elle construit pour le lecteur dans la mesure où les secondes versions des faits ne sont à la portée de personne d'autre que celui-ci puisqu'elles sont toujours présentées sous forme d'apartés. Ainsi, bien que ces deux passages soulignent particulièrement l'empathie de Mireille à l'égard d'Astrid, cela semble également être une façon de permettre au lecteur d'aborder la structure même de l'antiphrase par laquelle on affirme une chose pour signifier son contraire et qui, sur le plan sémantique, n'est pas si éloignée du mensonge. Les mensonges adressés à Astrid permettent donc de préciser au lecteur que la première proposition, si elle avait été utilisée seule, aurait pu être une antiphrase et ne devait donc pas être perçue au sens propre.

Cette forme explicative est également utilisée par la narratrice pour nuancer son propre discours, lorsqu'elle n'a pas d'interlocuteur. C'est le cas lorsque Mireille explique qu'à leur entrée au collège son ami Malo, organisateur du concours de Boudins, la traite sans raison de grosse vache. Elle affirme alors avoir meuglé comme une vache et être partie en galopant, après lui avoir tiré la langue, mais la phrase suivante avoue humblement qu'il s'agit d'un autre mensonge lorsqu'elle dit :

> je suis juste restée plantée là, à écarquiller les yeux jusqu'à ce que mes globes oculaires tombent à l'intérieur de ma boîte crânienne, d'ailleurs je les ai bel et bien entendus rouler de ci, de là, comme des boules de billards, et trois heures plus tard, quand l'infirmière scolaire les

> a récupérés avec des pinces à escargot et les a remis dans mes orbites, j'ai retrouvé la vue dans un monde où j'étais devenue une grosse vache (Beauvais 2015 : 24).

L'absence d'interlocuteur vient modifier les paramètres de la structure encore employée quelques lignes plus tôt. Ici, seul le lecteur reçoit les propos de la narratrice. Les deux extraits précédents laissaient deviner que pour comprendre l'ironie mobilisée par la narratrice, le lecteur devait comprendre l'opposé de l'interlocuteur de la narratrice. L'interlocuteur (Astrid) ne se montrait jusqu'ici pas en mesure de repérer et de comprendre l'ironie de la narratrice. Le retrait de l'interlocuteur apparaît alors comme une façon de tester le lecteur qui ne peut s'en remettre qu'à lui-même pour déceler l'ironie. Toutefois, quel que soit le résultat de cette interprétation, les explications de la narratrice demeurent et lui évitent ainsi de s'engager dans la mauvaise voie. Ces « mensonges » qu'avoue bien volontiers Mireille semblent donc être une façon de se moquer gentiment du lecteur et de lui montrer tout ce qu'il serait prêt à croire si ces propositions lui avaient été directement présentées sous forme d'antiphrases. Le jeune lecteur se doit donc, s'il veut progresser dans le récit, d'être attentif et critique à l'égard de la narration puisque « [l]'ironie est à la fois structure antiphrastique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même. Attitude qui permet et demande au lecteur-décodeur d'interpréter et d'évaluer le texte qu'il est en train de lire » (Hutcheon 1981 : 142-143). C'est là où l'âge du lecteur peut s'avérer un obstacle puisque beaucoup d'indices utilisés pour détecter et comprendre les mensonges et l'ironie ne sont pas textuels (intention, intonation, langage non-verbal). Cependant, les explications de la narratrice, telles qu'elles sont présentées dans le texte, visent à détromper rapidement un lecteur qui aurait mal saisi l'ironie.

3. Ironiser pour renverser les clichés

La narration accompagne donc le lecteur pour l'aider à discerner des « mensonges » qui ne sont pas très éloignés de l'ironie. Le terme « mensonges » finira par être laissé de côté au fur et à mesure que le texte progresse. On peut postuler que le lecteur sait désormais à quoi s'en tenir. Il doit rester sur ses gardes puisque les propos tenus par la narration peuvent se jouer de lui. Il doit se servir de son esprit critique pour distinguer l'ironie de la narratrice. Le roman se prête bien à l'exercice dans la mesure où il s'agit de chick-lit traditionnelle[6]. Ce genre est facilement identifiable par sa couverture, ses héroïnes et son contenu et les codes en sont bien connus des jeunes lecteurs, particulièrement des adolescentes. Ce cadre est propice au repérage des constructions antiphrastiques et des pointes ironiques car les lecteurs sont en mesure de cerner les décalages. Les ouvrages appartenant au genre de la chick-lit traditionnelle mettent en scène des héroïnes drôles et maladroites, mais attachantes qui sont souvent mal à l'aise face à un aspect de leur composition corporelle, que ce soient des rondeurs, une poitrine inexistante, des cheveux trop frisés ou trop raides ou un appareil dentaire (Meloni 2006 : 16). La couverture rose et brillante des *Petites reines* est, elle aussi,

[6] Christine Meloni oppose la chick-lit traditionnelle à la « privileged chick-lit », que l'on pourrait traduire par la chick-lit haut de gamme (Meloni 2006 : 16).

« typiqu[e] des romans de chick-lit humoristiques » (*Ibid.*). Le roman présente également des épisodes propres aux romans de chick-lit et aux comédies romantiques américaines comme le relooking, le bal de fin d'année ou encore les premières règles. Ces lieux communs sont exploités dans un grand nombre de produits culturels, livres, films, émissions de télévisions, vidéoclips ou encore musique dont la diffusion est presque illimitée puisqu'il s'agit d'un contenu qui ne souscrit pas à des restrictions liées à l'âge des consommateurs. Ces lieux communs appartiennent à un discours dominant issu principalement des États-Unis et, à ce titre, il est possible d'estimer que les lecteurs qui repéreront *Les petites reines* en librairie sont les mêmes que ceux qui consomment ces fictions romantiques. Dans *A Rhetoric of Irony*, Wayne Booth souligne avec justesse qu'il est toujours plus difficile de saisir une pointe ironique qui vise nos propres croyances ou comportements (Booth 1974 : 81). C'est pourquoi la compréhension de l'ironie et de la critique sous-jacente dans ce roman peut tout de même s'avérer complexe, bien que le lecteur ait été averti par les antiphrases explicatives positionnées au début du texte. C'est le cas lorsque les trois filles sont invitées, pendant leur voyage, au bal annuel des étudiants en arts de Cluny et qu'une étudiante propose de les vêtir et de les maquiller pour l'occasion. De prime abord, la réaction de Mireille à la suite de cette transformation est tout à fait conforme aux codes de la chick-lit :

> Cœur battant et le visage enflammé, je me réfugie dans les toilettes où Hakima et Astrid, plantées devant une gigantesque glace qui va du sol au plafond, se mirent avec hébétude.
> – Oh, c'est... commencé-je – mais, aussitôt, je perds mes mots.
> Qui sont-elles ? Devant nous, dans l'immense miroir étincelant, nous toisent trois jeunes filles inconnues. Mais qui sont-elles ? Une blonde vaporeuse, aux courbes généreuses, vêtue d'une élégante robe bustier jaune d'œuf qui s'harmonise à merveille avec son teint de rose. Astrid ? Astrid, c'est vraiment toi ? Une petite brune mutine dont la robe à col bateau, parme, moirée, ondoie telle une anémone à chaque mouvement. Hakima ? Hakima c'est toi ? Et cette jeune fille fière, aux cheveux retenus par des barrettes diamantées, enrubannée dans sa robe bleu tendre plissée comme une toge, qui allonge ses jambes à l'infini et souligne sa jolie taille... c'est... Moi ? *Moi !*... MAIS NON, JE DÉCONNE ! On ressemble exactement à ce qu'on est : trois boudins habillés de robes de bal synthétiques et maquillés comme des voitures volées. Astrid et moi ressemblons, en plus dodues, à Javote et Anastasie dans la version Disney de *Cendrillon*. Hakima a l'air d'un petit pruneau en robe de jambon fumé (Beauvais 2015 : 129-130).

Ici, grâce aux descriptions éloquentes, le lecteur est tenté de croire que les Boudins vivent leur grand moment et que leur beauté intérieure finit par transparaître grâce à un savant maquillage et un changement judicieux de vêtements alors que ce n'est pas du tout le cas. Comme la transformation est l'un des lieux communs de la chick-lit et que nous postulons que le roman s'adresse effectivement, par son paratexte, aux amateurs du genre, le lecteur adhérera probablement aux descriptions proposées par le début de cet extrait, plongeant dans le piège de la familiarité évoqué par Booth (1974 : 81). Toutefois, un lecteur instruit des structures mobilisées par la chick-lit sera immanquablement surpris par la tournure inattendue des événements puisque, outre la construction sémantique, l'ironie est aussi produite par le propos même, le plus souvent par « la signalisation d'une différence ou d'une opposition entre l'effet

attendu et l'effet produit » (Hutcheon 1981 : 142). Ce décalage est marqué par une rupture visuelle, soit l'usage des majuscules, et stylistique. Le texte passe ainsi d'un langage soutenu et de descriptions éloquentes à un style plus familier. Le nombre d'adjectifs y est réduit au minimum et les images évoquées sont plus simples, mais très précises, notamment les « robes [...] synthétiques » et le « pruneau en robe de jambon fumé ». En renversant sa description, la narratrice cible ainsi l'ineptie de cette scène mille fois reproduite. Le texte laisse toutefois sous-entendre que le lecteur s'y est probablement déjà laissé prendre en soulignant qu'« [elles] ressemble[nt] exactement à ce qu'[elles] [sont] ». La narration rappelle ainsi qu'il n'est pas possible de transformer complètement un personnage en ne modifiant que son apparence et que le lecteur doit se méfier de cette apparente facilité. Les trois Boudins ne changent donc pas. Un peu plus tard, lors d'une baignade, on les traite même de « baleines » et de « grosses otaries » (Beauvais 2015 : 156), mais cela ne les empêche pas de continuer leur périple. Pour Maude Lafleur l'absence de transformation physique dans le roman de Beauvais est un synonyme d'émancipation des personnages. Elle indique que les descriptions physiques dans le roman sont faites « sans pudeur, mais avec humour » (Lafleur 2017) et que c'est justement

> [p]arce que les descriptions [...] sont exhaustives et basées sur des caractéristiques observables que le langage devient neutre. On ne porte pas de jugement sur le personnage parce qu'on sort du registre de la perception pour aller vers la simple description. [...] [L]es personnages gros deviennent irrévérencieux puis ingouvernables. [Ils] tentent de renverser quelque chose, de se tailler une place au lieu de compter sur une transformation magique de leur image (*Ibid.*).

Il faut souligner que les personnages ne sont pas non plus désavantagés au quotidien par leurs corps et que ceux-ci ne deviennent pas des objets d'autodérision comme cela s'est souvent vu dans l'humour des femmes (Joubert 2002 : 26). À l'exception du concours de Boudins, l'apparence physique n'est pas une source de discussion ni de tristesse, une représentation du corps adolescent qui s'éloigne des critères de beauté dits traditionnels habituellement sollicités dans ces romans[7].

Un peu plus loin le scénario des premières règles, l'un des moments embarrassants caractéristiques des romans de chick-lit (Meloni 2006 : 16) est remis en question. Cette fois c'est par le truchement du regard de Kader, le grand frère d'Hakima, que le lecteur prend conscience des lieux communs associés aux règles. Hakima se plaint de douleurs au ventre, ce qui force le groupe à s'arrêter. Astrid explique alors à Mireille, grincheuse à cause du trajet interrompu, qu'Hakima vient d'avoir ses règles pour la première fois. Mireille s'excuse de son impatience auprès d'Hakima qui lui fait jurer de ne rien dire à son frère alors que celui-ci a tout deviné :

> – Ma sœur a ses règles, c'est ça ?
> – Comment tu sais ?
> – Quand une fille dit qu'elle a mal au ventre, qu'elle va ensuite s'enfermer aux toilettes avec une autre fille plus grande pendant trois heures, et puis que les trois se disent des

[7] Dans ses travaux sur la littérature américaine pour adolescents, Antero Garcia explique qu'il n'y a que très peu de représentations de femmes qui ne soient pas blanches, hétérosexuelles et belles dans le roman pour adolescent contemporain (Garcia 2013 : 77).

> trucs en secret sur un ton de conspirateur...
> – Oh, ça aurait très bien pu être un avortement discret (Beauvais 2015 : 154).

La concision avec laquelle Kader est en mesure de résumer, sans pour autant être imprécis, des événements qui s'étendent sur un peu plus de deux pages illustre bien l'impression de déjà-vu qui se dégage de cet épisode. Cependant, l'avortement discret qu'évoque Mireille est complètement inattendu et produit ainsi un décalage avec l'épisode des règles. La mention de l'avortement peut également être perçue comme une pique à l'endroit du développement sexuel des jeunes filles, une thématique qui n'est que peu abordée dans la littérature pour la jeunesse, voire pas du tout dans la chick-lit traditionnelle, qui se destine pourtant principalement aux adolescentes. Cela est extrêmement ironique car les relations amoureuses sont, quant à elles, centrales dans ce type de textes. Le discours de la narratrice souligne que les romans qui s'adressent aux filles n'explicitent que très peu ce qui a trait au développement physiologique et sexuel, exception faite des éléments liés au corps visible comme les seins, les fesses ou les hanches. Derrière ces renversements de scènes propres à la chick-lit et aux comédies romantiques ne se cachent pas de solutions toutes faites, mais plutôt l'idée d'un questionnement ou d'une remise en question par rapport à ces images.

4. Un monde ni noir, ni blanc, ni rose

Plus largement qu'à la chick-lit c'est à l'ensemble de la littérature pour la jeunesse et aux produits culturels qui en découlent que semble s'attaquer le roman. L'aspect idyllique de l'enfance et des lieux qui y sont rattachés est particulièrement déconstruit par les propos de la narratrice. Comme avec la chick-lit, c'est d'abord à partir d'un cliché, celui de la campagne, que le récit montre un décalage entre l'effet attendu et l'effet produit (Hutcheon 1981 : 142). Ainsi, lorsqu'elle s'arrête dans une ferme pour chercher de quoi manger pour ses compagnons, Mireille explique que

> [c]omme dans [ses] lectures d'enfance, [elle] envisageai[t] le fermier grincheux retenant son gros berger allemand qui aboierait à [s]a vue, la fermière occupée mais au cœur d'or, qui [leur] vendrait six œufs dans un panier truffé de plumes et de fientes, un petit pot de lait, une miche de pain, et qui [leur] raconterait, peut-être, un peu sa vie...
> – C'est pour quoi ? a demandé le fermier grincheux (plus jeune que dans mes lectures d'enfance, et sans chien ni moustache).
> – Bonjour, Monsieur. Je campe avec des amis là-bas, et je voudrais acheter des œufs, peut-être, ou du pain, du beurre, du lait...
> Le fermier grincheux se gratte la tête. La fermière occupée mais au cœur d'or débarque alors (plus jeune aussi, et en Converse). [Elle] répète [s]a requête.
> – Ok, si vous voulez, répond-elle. Enfin, on n'a pas d'œufs, je crois, mais... attendez-moi là.
> Elle revient deux minutes plus tard avec du pain de mie tranché Harry's, un pot de Nutella, et une brique de lait UHT.
> – C'est tout ce que j'ai trouvé dans le placard.
> Bon, donc c'était pas une ferme ; c'était un hangar à machines agricoles (Beauvais 2015 : 141-142).

Ce passage permet de constater l'écart entre la réalité de Mireille et celle qui lui est présentée à travers les livres pour la jeunesse, écart qui rappelle l'horizon d'attente

évoqué par Hutcheon (1981 : 144). Le fait que la narratrice évoque spécifiquement à cette occasion ses « lectures d'enfance » ne semble pas anodin. L'idée d'une visite à la campagne a effectivement été très exploitée dans le roman pour la jeunesse. On peut notamment penser à certains ouvrages plus anciens comme *Heidi* de Johanna Spyri, aux romans de la comtesse de Ségur ou encore à la série *The Famous Five* d'Enid Blyton qui dépeignent immanquablement la campagne comme un paradis rural où l'air est plus pur et la nourriture bien meilleure. L'image de la campagne comme une manne inépuisable de ressources alimentaires peuplée de généreux fermiers est ici déconstruite par l'âge et l'apparence des prétendus fermiers ainsi que par l'absence de denrées fraîches.

Cette idée de décalage est exploitée dans de nombreux passages du roman de Beauvais. C'est le cas des tweets que l'on peut lire à la suite des articles sur le voyage des protagonistes, lesquels présentent toujours au moins un message déplaisant ou déplacé. Par exemple, après des messages soulignant que la détermination des trois filles ne pourra qu'inspirer d'autres jeunes intimidés à s'exprimer, on retrouve un tweet qui propose des conseils beauté pour ne pas être élue Boudin du lycée... (Beauvais 2015 : 220). Le texte montre bien qu'il est rarement possible d'atteindre un consensus même s'il s'agit souvent de la démarche préconisée par l'écriture pour la jeunesse. On le constate en rencontrant ce tweet après avoir côtoyé pendant 200 pages des personnages qui assument pleinement leurs corps considérés comme atypiques dans la littérature pour la jeunesse actuelle (Garcia 2013 : 77). Plus largement, c'est cette idée de consensus sur lequel repose la littérature pour la jeunesse dite traditionnelle, plus particulièrement celle destinée aux filles, dans laquelle la bonté, la gentillesse et l'honnêteté finissent par avoir raison d'absolument tout, que remet en question *Les petites reines*.

Ce désir de remettre en question la matière de la littérature pour la jeunesse se concrétise dans les appels aux lecteurs que fait la narratrice. La première fois, Mireille interpelle brusquement le lecteur pour connaître son avis sur la suite de leurs aventures :

> Et toi, hypocrite lecteur ? Quel dénouement préférerais-tu à notre aventure ? Voudrais-tu que Malo nous brûle notre pick-up, qu'on n'arrive jamais à Paris, et qu'on soit punies d'être moches et grosses ? Ou bien es-tu un cœur tendre, un petit sensible ? Peut-être t'attends-tu à ce que mon vrai papa s'agenouille devant moi et dise, *Pardonne-moi Mireille, adorable boudin ! Je n'ai pas répondu à tes lettres mais je pense toujours à toi – voici tes demi-frères, Joël, Noël et Citroën, embrasse-les comme du bon pain !* Que préférerais-tu au fond cher lecteur ? (Beauvais 2015 : 204).

L'utilisation du terme « hypocrite » est particulièrement intéressante puisqu'en plus de rompre avec le ton du roman, elle constitue une insulte à l'endroit du lecteur. La formulation peut également faire écho au poème *Au lecteur* de Charles Baudelaire (1875 : 5-7) qui s'intéresse justement à cette hypocrisie de l'humain et à son aveuglement face à ses propres vices. Cependant, il est peu probable que le jeune lecteur soit sensible aux propos de Baudelaire qu'il ne connaîtra peut-être pas. Il est plus juste de penser que les adultes seront plus à même de comprendre cette référence, en admettant qu'ils aient une connaissance de l'intertexte concerné. Cela dit, le jeune

lecteur sera tout de même en mesure de s'interroger sur l'hypocrisie que lui prête soudain la narratrice. Est-ce la passivité du lecteur ou ses désirs quant à la suite du récit qui sont ciblés par cette dernière ? Puisque nous avons déterminé que les lecteurs des *Petites reines* sont fort probablement aussi attirés par les univers que proposent les ouvrages de chick-lit, cet appel au lecteur semble une façon d'inciter ce dernier à jouer un rôle plus actif en réfléchissant et en prenant position par rapport à ce qu'il a l'habitude de lire, de visionner ou d'écouter.

Un second appel au lecteur prend place après qu'un malfaiteur ait crevé les pneus des vélos du groupe. La narratrice reçoit un appel du père de Malo, l'organisateur du concours de Boudins, qui lui avoue avoir reconnu son fils sur les images de surveillance diffusées à la télévision. Il lui rappelle que son fils a perdu sa mère alors qu'il était enfant et lui demande si elle ne pourrait pas « l'épargner un peu » (Beauvais 2015 : 211). Ce à quoi Mireille rétorque qu'il n'a lui-même pas fait grand-chose après que sa mère soit venue le voir plusieurs fois en vain pour qu'il fasse cesser le concours de Boudins organisé par Malo. Elle rappelle même qu'après la mort de la mère de Malo, elle a abondamment montré son soutien et que le deuil n'excuse pas tout. Le père de Malo se rend à l'évidence et avoue qu'il n'y a pas de raison pour que Mireille épargne son fils. Alors que le père de Malo demande à Mireille d'être clémente envers son fils, en reprenant ici les notions du pardon et du vivre ensemble largement évoquées dans le corpus pour la jeunesse, le lecteur sent bien, grâce à l'argumentaire clair de la narratrice, que ce qu'il lui demande est absolument illogique. Toutefois, le texte va plus loin en positionnant le lecteur au cœur même du dilemme :

> Et toi, lecteur, que ferais-tu à ma place ? Que ferais-tu si ton meilleur ami de maternelle, avec qui tu faisais des gros zizis en pâte à sel, après t'avoir reniée, élue Boudin d'Or deux ans de suite (puis Boudin de Bronze), après avoir voulu saboter ton voyage à vélo entrepris dans l'espoir de regagner un peu de dignité, que ferais-tu si cet ex-meilleur ami, tout blanc et tout tremblant comme un lapereau, pourchassé par la police, émergeait soudain d'un coin de rue juste devant toi alors que tu te rendais aux toilettes, à la pause déjeuner ? S'il émergeait, mettons, en brandissant un canif minable, des larmes huileuses lui laissant deux traînées grises sur les joues jusqu'au menton ? (Beauvais 2015 : 212).

La situation est extrêmement ironique puisqu'après lui avoir mené la vie dure, Malo a désormais l'air misérable devant l'adolescente. Les options de la vengeance ou du pardon qui semblaient toutes désignées n'apparaissent plus idéales dans cette situation incongrue. Effectivement, Mireille ne se satisfait pas particulièrement de voir Malo dans cet état, pas plus qu'elle n'a envie de l'aider ou de lui pardonner : ce n'est pas nécessaire, elle n'a plus rien à faire de son jugement. Par rapport à la situation initiale du roman où Malo s'imposait en petit caïd populaire, la conversation qui suit cette étrange rencontre constitue un renversement total :

> – La police... Ils me... cherchent...
> – Oui je sais, mais t'as fait le con, aussi ! Pourquoi t'es venu nous faire chier ? T'avais qu'à rester à Bourg.
> – Tout le monde *[hoquet]* se moque de *[long triple hoquet]* de moi, parce que vous avez... *[fin de l'attaque de larmes]* repris le mot "boudin"...

– Ah bon, t'avais fait breveter l'appellation ? On n'avait pas le droit de l'utiliser ? (Beauvais 2015 : 214).

Mireille n'agit pas du tout comme le voudrait Malo et c'est ce qui cause le décalage dans leur conversation. La crise de larmes de Malo est finalement due à la proactivité de la narratrice qui a su tirer parti de la situation. L'indifférence de la narratrice face à son tortionnaire, montre bien qu'elle refuse de se cantonner à des réactions préétablies. Cette sortie d'un canevas conversationnel défini où Mireille exprimerait sa colère, sa vengeance ou encore sa tristesse envers Malo peut être perçue comme une critique destinée à la production pour la jeunesse. Ce passage met véritablement en scène le décalage entre l'effet attendu et l'effet produit, mais dépasse ici le cadre du roman pour viser plutôt la structure et les idéaux moraux encore souvent associés à la littérature pour la jeunesse (Thaler et Jean-Bart 2002 : 297). Ce souci de la forme fait aussi écho à la conversation que Mireille a eue plus tôt avec le père de Malo et où celui-ci prenait pour acquis que l'adolescente aurait dû pardonner à son fils puisque c'est ce que dicte le « vivre ensemble ».

5. Conclusion : l'ironie ou les fondements d'un esprit critique ?

En somme, l'utilisation de l'ironie dans *Les petites reines* semble une façon d'amener le lecteur à développer la strate supérieure de sa conscience métalinguistique, soit par le repérage du mensonge, puis de l'antiphrase grâce aux explications de la narratrice. L'utilisation de codes et de lieux communs liés à un genre précis permet à la narration de renverser ceux-ci tout en mettant au défi le lecteur de repérer ces renversements. *Les petites reines* donne à son lecteur l'opportunité de développer une pensée critique et une capacité à remettre en question les images, diktats et structures que véhiculent habituellement les produits culturels pour la jeunesse, notamment en l'interpellant directement à plusieurs reprises. Les stratégies déployées par la narration permettent effectivement aux lecteurs de comprendre la critique visant les contenus qui leur sont destinés, ainsi que leurs habitudes de consommations de ces mêmes produits culturels. Toutefois, l'un des volets de ce discours critique semble s'adresser plus spécifiquement aux adultes, parents ou enseignants, qui encadrent les jeunes lecteurs. En effet, si certaines images stéréotypées sont déconstruites par les explications de la narratrice, la plupart des personnages d'adultes mis en scène dans le roman n'en font pas autant. La plupart de ces personnages ne sont finalement pas prêts à assumer la réalité « boudinesque » des protagonistes qui n'entrent pas dans les canons de beauté habituels. Cela se voit notamment lorsque la mère de Mireille est désespérée de l'entendre se désigner comme un Boudin (Beauvais 2015 : 10) ainsi que dans les remarques maladroites d'inconnus qui suivent leur périple de près ou de loin. C'est le cas de cet homme qui affirme ne pas comprendre pourquoi elles se font traiter de Boudins et qu'il serait heureux que des filles comme elles soient... ses nièces, et non ses filles comme le suggère la narratrice alors qu'il hésite sur le terme à choisir (Beauvais 2015 : 115). Il semble ainsi pertinent d'affirmer que les personnages d'adultes servent la dimension critique du roman en ouvrant la réflexion sur les modèles qu'ils offrent

ainsi que sur la façon dont ils encadrent leurs enfants puisque la littérature pour la jeunesse est presque toujours écrite par des adultes. *Les petites reines* montre bien que l'ironie peut contribuer à l'aspect didactique du roman pour la jeunesse en permettant de développer sa conscience métalinguistique, mais également sa pensée critique. En ce sens le roman de Beauvais propose un modèle d'apprentissage plus large et inclusif puisqu'il vise à fournir à son jeune lectorat des outils liés à l'apprentissage plutôt que de tenter de lui inculquer des savoirs inhérents à une notion précise.

Remerciements

L'auteure tient à remercier le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada pour son appui financier lors de la rédaction de cet article de même que Camille Brouzes, Frédéric Lanouette et Emma Gauthier-Mamaril pour leur lecture attentive.

Bibliographie

Ackerman, Brian P. (1983), « Form and Function in Children's Understanding of Ironic Utterances », *Journal of Experimental Child Psychology* 35, 487-509.

Baudelaire, Charles (1857), « Au lecteur », *Les fleurs du mal*, Paris : Éditions Poulet-Malassis et De Broise, 5-7, <https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1857> [30/04/2018].

Beauvais, Clémentine (2015), *Les petites reines*, Paris : Éditions Sarbacane.

Booth, Wayne C. (1974), *A Rhetoric of Irony*, Chicago : The University of Chicago Press.

Dews, Shelly – Winner, Ellen – Kaplan, Joan – Rosenblatt, Elizabeth *et al*. (1996), « Children's Understanding of the Meaning and Functions of Verbal Irony », *Child Development* 67/6, 3071-3085.

Garcia, Antero (2013), *Critical foundations in young adult literature: challenging genres*, Rotterdam : Sense Publishers.

Gombert, Jean-Emile (1990), *Le développement métalinguistique*, Paris : Presses universitaires de France.

Hamon, Philippe (1996), *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette Supérieur.

Harris, Melanie – Pexman, Penny M. (2003), « Children's Perceptions of the Social Functions of Verbal Irony », *Discourses Processes* 36/3, 147-165.

Hoskens, Julie (2012), *Le développement de l'humour : la production et l'appréciation de l'humour chez les enfants de 4 ans, 6 ans et 8 ans*. Thèse de doctorat, Toulouse : Université Toulouse 2 Le Mirail, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01525669/document> [2/10/2018].

Hutcheon, Linda (1981), « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique* 46, 140-155.

Joubert, Lucie (1998), *Le carquois de velours : l'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*, Montréal : l'Hexagone.

Joubert, Lucie (2002), *L'humour du sexe : le rire des filles*, Montréal : Tryptique.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980), « L'ironie comme trope », *Poétique* 41, 108-127.

Kummerling-Meibauer, Bettina (1999), « Metalinguistic Awareness and the Child's Developing Concept of Irony: The Relationship between Pictures and Text in Ironic Picture Books », *The Lion and the Unicorn* 23/2, 157-183.

Lafleur, Maude (2017), « Image corporelle et poids : les grosses questions de l'adolescence », communication donnée dans le cadre du colloque *Formes et enjeux de la transmission dans les fictions contemporaines pour adolescent.e.s*, <http://oic.uqam.ca/fr/communications/image-corporelle-et-poids-les-grosses-questions-de-ladolescence> [24/04/2018].

Lepage, Françoise (2000), *Histoire de la littérature jeunesse*, Ottawa : Éd. David.

Meloni, Christine (2006), « Teen Chick Lit », *Library Media Connection* 25/2, 16-18.

Nières-Chevrel, Isabelle (2009), *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris : Didier jeunesse.

Noël-Gaudreault, Monique (2003), « Le roman pour adolescents : quelques balises », dans Lepage, F. (dir.), *La littérature pour la jeunesse 1970-2000*, Montréal : Fidès, 69-81.

Noël-Gaudreault, Monique – Le Brun, Claire (2013), « La littérature de jeunesse : le lecteur, l'œuvre, les passeurs et le passage », *Revue des sciences de l'éducation* 39/1, 25-32.

Robinson, Elizabeth J. – Robinson, William P. (1983), « Children's Uncertainty about the Interpretation of Ambiguous Messages », *Journal of Experimental Child Psychology* 36, 81-96.

Stora-Standor, Judith (1984), *L'humour juif dans la littérature : de Job à Woody Allen*, Paris : Presses Universitaires de France.

Thaler, Danielle – Jean-Bart, Alain (2002), *Les enjeux du roman pour adolescents : Roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*, Paris : L'Harmattan.

Tunmer, William E. – Pratt, Christopher – Herriman, Michael L. (dir.) (1984), *Metalinguistic Awareness in Children. Theory, Research, and Implications*, New York : Springer-Verlag.

Winner, Ellen (1988), *The Point of Words: Children's Understanding of Metaphor and Irony*, Cambridge : MIT Press.