



Pas d'amour vrai sans souffrance? Modèles relationnels et questions de genre dans *La Passe-Miroir* de Christelle Dabos

COUTIER Elodie

Cultural Express, n°10, 2023, La violence dans les objets sémiotiques destinés à l'enfance et à la jeunesse

Pour citer cet article :

Elodie Coutier, « Pas d'amour vrai sans souffrance ? Modèles relationnels et questions de genre dans *La Passe-Miroir* de Christelle Dabos », *Cultural Express* [en ligne], n°10, 2023, « La violence dans les objets sémiotiques destinés à l'enfance et à la jeunesse », Régine Atzenhoffer (dir.), URL :

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://cultx-revue.com/article/pas-damour-vrai-sans-souffrance-modeles-relationnels-et-questions-de-genre-dans-la-passe-miroir-de-christelle-dabos>

Pas d'amour vrai sans souffrance ? Modèles relationnels et questions de genre dans *la passe-miroir* de Christelle Dabos

Publiés chez Gallimard Jeunesse entre 2013 et 2019, les quatre tomes du roman *La Passe-miroir* de l'autrice française Christelle Dabos ont été réédités depuis, au format livre de poche, dans la collection « Pôlefiction » de Gallimard Jeunesse, à destination d'un lectorat adolescent âgé de 13 ans et plus, et dans la collection « folio » de Gallimard, à destination cette fois-ci d'un public adulte¹. Ce choix éditorial, dans la mesure où il entérine et encourage le succès transgénérationnel du roman, manifeste l'appartenance de ce dernier à la littérature *Young Adult*, c'est-à-dire à un ensemble de productions romanesques qui mettent en scène des récits initiatiques imaginaires ayant pour cadre les genres de la *fantasy*, de la dystopie et de la romance sentimentale², le tout à destination d'un public d'adolescent·e·s et de jeunes adultes. Pour Laurent Bazin, auquel nous empruntons les éléments de cette définition, la littérature *Young Adult* s'inscrit dans un phénomène socio-culturel récent : pris entre un marché de l'emploi saturé, un contexte économique défavorable et la volonté éventuelle de prolonger leurs études, les jeunes adultes nés depuis la fin du XX^e siècle ne trouvent leur indépendance que tardivement par rapport aux générations précédentes. La littérature *Young Adult* accompagne la transition de plus en plus longue entre l'enfance et l'âge adulte en mettant en scène le parcours initiatique de personnages qui vieillissent d'un tome à l'autre, à l'image du procédé utilisé par Joanne K. Rowling dans *Harry Potter*. Cette littérature se développe également, toujours selon Laurent Bazin, à partir d'interactions créatrices étroites entre les auteur·e·s et leur lectorat, rendues possibles à une large échelle par l'existence d'Internet : les forums de discussion permettent aux lecteurs et lectrices de donner leur opinion et de faire des suggestions pendant la phase d'écriture du roman, lequel est ensuite susceptible de donner lieu à la création de *fan fictions* également accessibles en ligne.

La tétralogie de Christelle Dabos correspond en tout point à ces éléments de définition. Élaboré avec l'aide ponctuelle de la communauté d'auteurs Plume d'argent, le récit de *La Passe-miroir* a donné lieu, depuis sa publication, à de nombreuses *fan fictions* et productions artistiques directement liées à l'univers du roman³. Ce dernier est lui-même construit à partir de références littéraires, graphiques et cinématographiques qui font partie de la culture contemporaine à destination de la jeunesse, parmi lesquelles on peut citer *Alice au Pays des merveilles* de Lewis Carroll ou *À la croisée des mondes* de Philip Pullman. L'intrigue de *La Passe-miroir*, en outre, convoque et entrecroise différents types de discours romanesques, en particulier les genres de la *fantasy*, de la dystopie et de la romance sentimentale dont la littérature *Young Adult* fait son fonds de commerce.

L'univers fictif du roman, pour commencer, relève de la *fantasy* : le monde dans lequel vit Ophélie a été brisé au moment de la Déchirure, des siècles plus tôt, et subsiste désormais sous la forme de vingt-et-une arches séparées par une mer de nuage. Chaque arche est dirigée par un esprit de famille immortel, doté de pouvoirs transmis à sa descendance humaine au fil des générations. Par exemple, Ophélie est originaire de l'arche d'Anima, dirigée par Artémis : elle possède le pouvoir d'animer la matière inerte qui l'entoure, de lire le passé des objets et de traverser les miroirs pour se rendre d'un endroit à un autre. L'intrigue de *La Passe-miroir*, par ailleurs, emprunte certains de ses éléments au genre de la dystopie : si le monde a été brisé au moment de la Déchirure, c'est parce qu'une jeune autrice de contes moraux à destination des enfants, Eulalie Dilleux, a souhaité éradiquer la guerre en faisant disparaître dans le monde de l'Envers tous les belligérants de son époque. Pour cela, elle a inversé sa place avec son écho qui, une fois arrivé dans le monde de l'Endroit, décide de contrôler les esprits de famille en leur arrachant leur mémoire. Le monde dans lequel vit Ophélie est donc véritablement dirigé par

l'écho d'Eulalie Dilleux (*alias* « Dieu ») et par ses sous-fifres : les Doyennes sur Anima, les Lords de LUX sur Babel, *etc.* Ces dirigeants officiels s'emploient à faire disparaître toute trace du monde d'avant et de ses tendances belliqueuses : sur l'arche de Babel, le mot « guerre » est interdit et la violence physique est prohibée. Un tel règlement ne peut être appliqué, bien sûr, qu'en recourant à la violence institutionnelle : les livres évoquant la guerre sont brûlés, les utilisateurs de mots interdits sont dénoncés, et toute manifestation de violence physique est sévèrement punie. En souhaitant garantir la paix, Eulalie Dilleux a donc créé un état de fait profondément dystopique : la majorité de l'humanité est prisonnière des limbes de l'Envers, tandis que les descendants des survivants vivent dans des sociétés contrôlées par les exécutants de son écho.

Enfin, et c'est ce discours romanesque qui retiendra notre attention, le récit de *La Passe-miroir* relève du genre de la littérature sentimentale. Le titre du premier tome, *Les Fiancés de l'hiver*, l'indique d'emblée : le parcours initiatique d'Ophélie débute avec la perspective d'un mariage arrangé, et s'avère ensuite indissociablement lié à sa relation avec Thorn, l'époux que lui impose un accord entre Farouk (*alias* Odin), l'esprit de famille du Pôle, et les Doyennes d'Anima. Ophélie, qui n'avait jusque-là aucun intérêt pour la gent masculine, en vient peu à peu à admirer le sens du devoir de son fiancé, qui tombe rapidement amoureux d'elle et passe son temps à la protéger des dangers qui la menacent. Ophélie finit par réaliser qu'elle est également amoureuse et obtient l'autorisation d'épouser Thorn, qui se trouve alors en prison pour meurtre ; mais après lui avoir avoué son amour, celui-ci disparaît pendant plus de deux ans, tandis qu'Ophélie retourne vivre dans sa famille. Son unique objectif est de retrouver son époux, ce qu'elle finit par faire sur l'arche de Babel. Les retrouvailles sont glaciales, jusqu'à ce qu'Ophélie avoue également son amour. Malheureusement, Thorn est précipité dans le monde de l'Envers au cours du quatrième tome et n'en revient pas lorsque la Déchirure est annulée. Ophélie décide alors d'abandonner sa famille, ses amis et tout le reste pour se consacrer au même objectif que deux tomes plus tôt : retrouver Thorn, sans lequel elle ne peut manifestement pas vivre.

L'intrigue amoureuse ainsi résumée coïncide avec le schéma narratif du roman sentimental tel que le définit Ellen Constans dans l'étude qu'elle consacre au genre⁴ : après la rencontre initiale, qui désigne d'emblée les personnages de Thorn et d'Ophélie comme un couple, l'intrigue de *La Passe-miroir* fait intervenir une série de disjonctions (physiques et psychologiques) et de conjonctions successives, avant un dénouement qui laisse les lecteurs face à la promesse d'une ultime conjonction à venir. La quête du bonheur amoureux s'entrelace avec celle des responsables de la Déchirure, mais seulement tant qu'Ophélie reste physiquement liée à Eulalie Dilleux, avec laquelle elle a échangé son reflet et une partie de sa mémoire au moment où elle l'a délivrée, sans en avoir conscience, du monde de l'Envers. À partir du moment où Eulalie (devenue Elizabeth) retrouve la mémoire, Ophélie se détache du monde qui l'entoure pour se consacrer entièrement au « nous » qu'elle forme désormais avec Thorn.

Le caractère fort conventionnel de cette histoire d'amour n'aurait sans doute pas suscité notre étonnement s'il n'y avait eu deux éléments supplémentaires à prendre en compte : premièrement, la relation entre les deux personnages reprend tous les clichés genrés de l'amour romantique, c'est-à-dire d'un idéal amoureux qui présuppose et entretient un rapport de domination, le plus souvent du masculin sur le féminin⁵ ; deuxièmement, cet amour romantique est systématiquement associé à la violence et à la souffrance dans les scènes où il se manifeste. Après avoir constaté l'immense succès de *La Passe-miroir* auprès d'un public transgénérationnel principalement féminin, notre étonnement n'en a été que plus grand : comment expliquer un tel engouement, à l'heure où les relations de domination entre les genres sont de plus en plus explicitées et déconstruites, pour un roman qui fait plonger « corps et âme⁶ » son héroïne dans une relation romantique sous le signe de l'inconfort et de la violence ? Surtout, comment comprendre de tels choix narratifs et esthétiques, de la part de l'autrice, dans

une œuvre d'abord conçue à destination de la jeunesse ? Que le roman ne soit pas féministe, c'est un fait : même s'il intègre ici et là quelques éléments susceptibles de questionner l'hétéronormativité⁷, il ne met en scène aucune forme de lutte du féminin contre les formes de la domination masculine. Il est bien entendu que ce n'est pas là un objet de reproche, mais un simple constat. Si la tétralogie de Christelle Dabos est porteuse, comme tout récit initiatique, d'une forme de leçon, il nous faut la chercher ailleurs, mais en partant bien des mêmes éléments narratifs : comment, donc, expliquer et interpréter l'intrication de la violence et de l'amour dans *La Passe-miroir* ?

Le premier temps de cette étude sera consacré à mettre en lumière la façon dont le roman accentue jusqu'à l'excès l'association de l'amour romantique à la souffrance et à une forme de lutte entre le masculin et le féminin. Nous montrerons, dans un second temps, que les choix narratifs opérés dans *La Passe-miroir* répondent à la logique du récit initiatique et à un principe de caricature proche des codes graphiques des mangas pour adolescents, qui intègrent les représentations violentes dans un système sémantique humoristique ou ironique.

Excès de romantisme : amour, souffrance et inégalité

L'univers de *La Passe-miroir*, tel qu'il nous apparaît par le biais de la focalisation interne sur le personnage d'Ophélie et, ponctuellement, sur ceux de Thorn, de la petite Victoire, d'Ambroise et de Farouk, est empreint de violence. Cette dernière est partout et prend toutes les formes : elle est physique lorsque le clan des Dragons est massacré par des Bêtes du Pôle, ou lorsqu'un groupe de jeunes Devins renverse un seau de verre pilé sur Ophélie alors qu'elle est en train de prendre sa douche ; elle est politique lorsque Lady Septima organise la déportation des immigrés de Babel en les condamnant à une mort certaine ; elle est psychologique lorsqu'Octavio se retrouve prisonnier de ses angoisses dans les limbes de l'Envers, ou lorsque Thorn adopte un comportement glacial à l'égard d'Ophélie qui ne l'a pas vu depuis deux ans. La liste est loin d'être exhaustive, et l'on ne compte plus le nombre de fois où Ophélie s'enrhume, se cogne, se coupe, manque se briser les os ou souffre d'épuisement. Si le fait de maltraiter ses personnages ou d'évoquer diverses formes de violence n'a rien d'exceptionnel en littérature jeunesse et *Young Adult* (pensons ici à *Harry Potter*, ou à *Twilight* de Stephenie Meyer), l'absence presque totale de contrepartie surprend davantage. La douceur et la tendresse sont très peu présentes dans le récit et, la moitié du temps, elles sont un leurre qui masque une violence latente. L'assassin du clan des Dragons, par exemple, est un enfant de dix ans aux airs de chérubin ; Lazarus, associé de « Dieu » et responsable sans scrupules de la création d'automates à partir de patients de l'Observatoire des Déviations envoyés dans le monde de l'Envers, respire « une infinie tendresse⁸ » au moment d'inciter Ophélie à communiquer avec son écho pour parachever son propre plan, alors que Thorn vient de disparaître à travers la Corne d'Abondance sans aucun espoir de retour.

Les relations sentimentales représentées dans le roman ne font pas exception à cette esthétique de la dureté et de la souffrance. Le couple formé par Ophélie et Thorn réunit ainsi deux personnages définis par leur rapport physique et psychologique quotidien à la douleur : Thorn a le corps couturé de cicatrices, vestiges des sévices que lui ont infligés les membres de sa famille pendant son enfance, et endure à partir du troisième tome une armature métallique qui encage sa jambe brisée ; il porte également en lui le fait que sa mère l'a rejeté dès sa naissance. Ophélie, pour sa part, est affligée d'une maladresse qui ne cesse de se retourner contre elle ; son inversion, causée par le passage de miroir au cours duquel elle a libéré Eulalie de l'Envers, l'a également rendue stérile. La relation qui se tisse entre les deux personnages est à l'image de leur caractérisation respective : non seulement la plupart de leurs échanges se font dans un contexte hostile et très souvent (littéralement) glacial, mais ils se déroulent qui plus est en l'absence presque totale de marqueurs sémantiques connotant des sensations agréables.

La rareté des manifestations de douceur et de plaisir interpelle tout particulièrement dans les scènes topiques où elles sont attendues. Dans la littérature sentimentale à destination de la jeunesse, la scène du premier baiser est décrite dans le moindre détail pour exprimer le plaisir, la surprise et l'émotion des personnages⁹. Le roman *La Passe-miroir* en comprend deux : une avant le mariage, où Thorn embrasse Ophélie sans son consentement et reçoit une gifle (le tout sous la pluie, en plein vent et au bord d'un précipice), et une autre après les retrouvailles des deux époux sur l'arche de Babel, au moment où Ophélie avoue à Thorn qu'elle l'aime aussi. En voici un extrait :

— Je vous aime aussi.

Elle eut un haut-le-corps. Thorn s'était retourné à une vitesse foudroyante pour lui bloquer le poignet. Sa réaction fut si brutale, l'éclat de ses yeux si dur qu'Ophélie crut qu'il allait encore la repousser. Dans un mouvement contraire, absolument imprévisible, il la tira en avant. Le tabouret bascula. Ophélie eut la sensation de s'enfoncer de tout son poids entre les côtes de Thorn lorsqu'ils tombèrent ensemble dans un fracas d'acier et une avalanche de cartons. La visionneuse explosa en débris de verre à côté d'eux sur le parquet.

C'était la chute la plus spectaculaire et la plus incompréhensible qu'Ophélie avait jamais vécue. Ses oreilles bourdonnaient comme des ruches. La monture des lunettes lui meurtrissait la peau. Elle ne voyait plus rien, respirait à peine. Quand elle réalisa qu'elle était en train d'écraser Thorn, elle voulut se dégager sans y parvenir. Il l'emprisonnait de ses bras avec une telle fermeté qu'elle ne distinguait plus les battements de leurs poitrines.

[...]

Elle se mordit la langue quand Thorn pressa sa bouche contre la sienne. Sur le moment, elle ne comprit plus rien. Elle sentit sa barbe lui piquer le menton, son odeur de désinfectant lui monter à la tête, mais la seule pensée qui la traversa, stupide et évidente, fut qu'elle avait une botte plantée dans son tibia. Elle voulut se reculer : Thorn l'en empêcha. Il referma ses mains de part et d'autre de son visage, les doigts dans ses cheveux, prenant appui sur sa nuque avec une urgence qui les déséquilibra tous les deux. La bibliothèque déversa une pluie de documents sur eux. Quand Thorn s'écarta finalement, le souffle court, ce fut pour clouer un regard de fer dans ses lunettes.

— Je vous préviens. Les mots que vous m'avez dits, je ne vous laisserai pas revenir dessus¹⁰.

Le lexique employé et les gestes dépeints dans cette scène sont symptomatiques des interactions entre Thorn et Ophélie dans la majeure partie du roman. Non seulement l'on chercherait vainement le moindre terme relatif à l'expression du plaisir ou même des émotions dans la description, mais la contrainte physique exercée par le personnage masculin sur le personnage féminin s'y manifeste de façon explicite : Thorn est le sujet des verbes d'action, qui tous expriment une forme de brutalité. Le procédé est récurrent dans le récit et ne se limite pas au couple de personnages principaux : le sentiment amoureux, dans *La Passe-miroir*, est un besoin qui s'exprime par la possession physique de l'être aimé¹¹.

La violence et l'inconfort apparaissent ainsi comme un ingrédient incontournable de la narration, y compris dans les scènes les plus attendues du genre sentimental. Ce choix esthétique accompagne et exacerbe le modèle d'amour romantique mis en scène dans le roman : à la violence des conditions matérielles dans lesquelles se manifeste le sentiment amoureux répond en effet celle des rapports de pouvoir à l'œuvre dans la relation entre les amants¹². La construction des personnages de Thorn et d'Ophélie répond, de fait, à un principe d'opposition et de déséquilibre systématique : il est grand et maigre, elle est petite et ronde ; il est maniaque du rangement et de l'ordre, elle a le cheveu rebelle et « une prédisposition surnaturelle aux catastrophes¹³ » ; il est un misanthrope impassible qui ne fait confiance qu'aux chiffres et à la logique, elle est en quête d'amis à qui faire confiance et contamine tous les objets qui l'entourent de ses émotions. La liste ne s'arrête pas là : Ophélie ignore la majorité du temps ce que Thorn sait déjà, à commencer par les raisons pour lesquelles il a demandé à épouser une *liseuse* ; elle débute sa vie à la cour du Pôle sous les traits d'un valet constamment maltraité, il est l'un des hommes les plus influents de l'arche, dont il est l'Intendant ; elle doit fournir des efforts

considérables pour obtenir le droit de travailler au Mémorial de Babel, il dirige sans qu'elle le sache les employés de l'institution.

Tous ces éléments concordent pour asseoir la domination symbolique du personnage de Thorn sur celui d'Ophélie : il est plus grand, plus influent et plus au courant des ressorts et des enjeux de ce qui se trame autour d'eux. En retour, et conformément au modèle de l'amour romantique, Ophélie détient le pouvoir sur le cœur de son époux¹⁴ : lorsqu'elle finit par en prendre conscience, elle décide de protéger désormais Thorn contre « tous ceux qui pourraient l'écorcher davantage, à commencer par elle¹⁵ ». Précisons qu'un peu plus tôt dans le récit, Thorn a involontairement blessé Ophélie en utilisant ses griffes, qu'il ne contrôle plus depuis la cérémonie du Don au cours de laquelle les époux se transmettent leurs pouvoirs familiaux : Ophélie s'est promis de ne jamais le lui révéler pour ne pas le faire culpabiliser¹⁶. Si l'on ajoute à cela le fait qu'Ophélie, qui doit apprendre seule à utiliser ses propres griffes, découvre qu'elles peuvent servir à calmer le système nerveux de Thorn, usage pacifique et bénéfique dont ce dernier n'a jamais pris conscience alors qu'il détient ce pouvoir depuis toujours, le tableau de la domination du masculin sur le féminin dans le cadre d'une relation romantique est désormais complet. En plus de s'éprendre d'un homme tour à tour indifférent et glacial ou intense et brutal à son égard, Ophélie en vient à vouloir le protéger et le sauver au point de ne plus vivre que pour lui : « Il n'y avait plus de passé à comprendre, plus d'avenir à conquérir. C'était dans l'ici et le maintenant qu'elle retrouverait Thorn¹⁷ ». La narration est explicite à ce sujet : Ophélie a besoin de Thorn, et ne se sent complète qu'en sa présence¹⁸. Thorn, en revanche, a besoin qu'Ophélie ait besoin de lui¹⁹ : pour reprendre les termes de la sociologue Eva Illouz, il s'agit là de l'expression d'une « masculinité vulnérable et impérieuse²⁰ », dont le rapport à l'amour repose sur sa lutte constante avec un sujet féminin indépendant qui choisit, dans le cadre du modèle romantique, de se soumettre à sa volonté au nom de son propre plaisir.

Mais qu'en est-il quand, de plaisir, il n'en est pas tellement question, pour aucun des deux personnages d'ailleurs ? Comment comprendre un modèle romantique dans lequel les deux membres du couple sont constamment décrits, dans le cadre de leurs interactions, comme étant en proie à des formes de souffrance, de nervosité ou d'inconfort si constantes qu'elles en deviennent presque comiques dans leur excès même ? Dans la mesure où le récit accompagne l'initiation du personnage d'Ophélie à cette forme d'amour fusionnel, c'est bien que ce dernier est connoté positivement : le roman ferait-il dès lors de la violence et de la souffrance les ingrédients nécessaires à la formation de l'individu ?

Une violence caricaturale au service d'une leçon de vie

Le récit de *La Passe-miroir* aborde dès son prologue la question de l'éducation. Avant même de présenter aux lecteurs le personnage d'Ophélie, le roman s'ouvre sur une « Bribe », imprimée en italiques, dont on apprend plus tard qu'il s'agit des souvenirs de Farouk (*alias* Odin), l'esprit de famille du Pôle. Bien que sa mémoire lui ait été arrachée par l'écho d'Eulalie après la bascule d'une partie du monde dans l'Envers, Farouk a conservé dans son esprit des images et des impressions datant d'avant le moment de l'échange entre Eulalie et son écho, c'est-à-dire de l'époque où Eulalie Dilleux dirigeait l'éducation des vingt-et-un êtres immortels et dotés de pouvoirs qu'elle avait elle-même créés à l'aide d'un code écrit de son invention et de la Corne d'abondance. Voici ce que dit le texte de la première « Bribe » : « Dieu s'amusait beaucoup avec nous, puis Dieu se lassait et nous oubliait. Dieu pouvait être si cruel dans son indifférence qu'il m'épouvantait. Dieu savait se montrer doux, aussi, et je l'ai aimé comme je n'ai jamais aimé personne²¹. » La relation toxique du jeune Odin à sa créatrice et éducatrice, provoquée et entretenue par l'attitude ambivalente d'Eulalie à son égard, a quelque chose de programmatique une fois confrontée aux autres exemples de relations affectives mis en scène

dans *La Passe-miroir*. Le comportement d'Eulalie Dilleux apparaît ici enfantin et inutilement cruel, ce que confirme par la suite une analepse décrite depuis son propre point de vue :

Cet enfant est aussi prompt à réclamer son avis qu'à le remettre en question. Quand apprendra-t-il à enfin se définir indépendamment d'elle ?

[...]

Elle tourne les pages du Livre, consciente qu'elle touche là à ce qu'Odin possède de plus intime. Elle connaît par cœur chacun des milliers de signes qui composent le code qu'elle a inventé. Telle section contrôle la motricité d'Odin, telle autre sa capacité à analyser, telle autre sa perception des couleurs. Elle fait son choix et enfonce la plume de métal dans la chair du Livre, ignorant le cri étouffé d'Odin, acceptant la douleur qu'elle inflige à son propre enfant. Elle raye une ligne de code de façon à ne rien entamer d'autre que ce qu'elle souhaite.

— Tu mangeras sans y prendre goût, dit-elle en lui rendant son Livre. Aucune caresse ne te paraîtra douce. Je t'ai privé de ton droit à éprouver du plaisir.

Odin serre son Livre censuré contre la poitrine. Le vent de l'océan soulève ses longs cheveux polaires. Il écarquille des yeux pleins de dégoût et d'adoration, mais il veille à ne pas regarder Eulalie en face. En dépit de ce qu'elle lui a fait, il ne veut pas la blesser avec ce pouvoir qu'il ne contrôle pas.

— C'est de l'encre ordinaire, commente Eulalie en vissant le capuchon de son stylo-plume. Elle s'effacera avec le temps. Emploie-le à m'aider à sauver le monde²².

Pour punir Odin de son manque d'imagination (il vient, dans un effort considérable, de produire l'illusion d'une boîte vide) et l'inciter à prendre son indépendance, toute relative dans la mesure où son code l'oblige à obéir à Eulalie, cette dernière recourt à une punition significative au regard du reste du roman : elle prive momentanément Odin de sa capacité à ressentir du plaisir. La souffrance (lorsque le stylo modifie la chair du Livre, qui n'est autre qu'une extension du corps d'Odin) et la négation du plaisir apparaissent dans cet extrait comme des techniques d'éducation à part entière, qu'on retrouve en d'autres circonstances dans le roman. À l'échelle individuelle, lorsque Berenilde, la tante de Thorn, enseigne à Ophélie comment se comporter selon l'étiquette de la cour du Pôle, elle ne cesse d'utiliser ses griffes pour punir la jeune fille de sa maladresse : pourtant, Ophélie finit par se prendre d'affection et de pitié pour sa tortionnaire, dont le mari et les enfants ont été assassinés par le clan des Mirages. À l'échelle cosmique, rappelons que la Déchirure a été causée par une seule personne, Eulalie Dilleux, persuadée depuis l'enfance que son rôle est de sauver le monde de la guerre qui a fait d'elle une orpheline, sans que rien ne justifie cette extraordinaire confiance en elle-même. Dans ce but, cette adulte-enfant aux ambitions de démiurge a condamné une partie de l'humanité à souffrir pendant des siècles dans les limbes de l'Envers, où chacun est isolé et enfermé dans ses propres angoisses. Le résultat est à la hauteur de ses espérances, puisque l'humanité a été rééduquée, et peut désormais être laissée libre de ses choix :

— L'ancienne humanité que j'ai inversée avec moi n'a plus rien à voir avec celle que nous avons connue. Elle s'est apaisée. Bien plus que celle que je t'ai confiée. Sacrifier la moitié du monde pour sauver l'autre n'a plus aucun sens. Et puis, soupira-t-elle avec l'ombre d'un sourire, qui sommes-nous pour décider à leur place²³ ?

Loin de lui en vouloir, Ophélie reconnaît que l'humanité revenue de l'Envers, qui a perdu l'usage du langage et pose sur toutes choses « un regard d'acceptation totale²⁴ » qui « redéfini[t] l'altérité », a beaucoup à apprendre à celle qui était demeurée dans l'Endroit.

La souffrance, dans *La Passe-miroir*, apparaît ainsi comme un ingrédient-clé de l'éducation et de la formation de l'individu à l'autonomie et à l'ouverture aux autres. De ce point de vue, la maladresse pathologique du personnage d'Ophélie est cohérente avec le récit de son initiation : la jeune fille expérimente au quotidien diverses formes d'agression physique et de douleur qui contribuent à forger son caractère volontaire. Dans le cadre de sa relation avec Thorn, la violence qui s'abat sur eux et la souffrance qu'ils s'infligent l'un à l'autre peuvent être interprétées, de ce point de vue, comme des obstacles nécessaires au développement de leur

amour et de leurs personnalités respectives. Une telle association n'est pas nouvelle dans le roman à destination de la jeunesse : en l'occurrence, il est possible de voir dans cette valorisation de la fonction initiatique de la douleur un écho assez net avec les romans *L'Éluë* (2001) et *Le Passeur* (1994) de Loïs Lowry, dont Isabelle Smadja analyse la volonté de « témoigner de la nécessité de la souffrance²⁵ ».

L'absence de contrepartie agréable explicite aux constantes manifestations de violence qui jalonnent le récit de *La Passe-miroir* suggère également une lecture graphique de leur emploi, parallèlement à celle qui vient d'être faite. Dans ce festival d'écorchures, de débris, de regards acérés et de grincements métalliques se déploie une très nette esthétique de l'accumulation qui, en faisant de l'excès la norme, n'est pas sans rappeler le principe de la caricature utilisé dans le manga. Ce dernier, très présent sur le marché de l'édition française depuis les années 1990 et précédé, auparavant, par l'irruption des séries animées télévisées japonaises sur le marché français à la fin des années 1970, fait partie de la culture visuelle du lectorat *Young Adult* de Christelle Dabos. Plusieurs éléments de l'univers de *La Passe-miroir* font directement écho, par exemple, aux réalisations d'Hayao Miyazaki et des Studios Ghibli : la Citacielle du Pôle évoque Laputa, la cité volante légendaire du *Château dans le ciel* (2003 [1986]) ; Ophélie, avec sa robe démodée et son refus initial de se marier, est la copie conforme du personnage de Sophie dans *Le Château ambulant* (2004), lui-même adapté d'un roman de Diana Wynne Jones ; l'écho d'Eulalie enfin, au moment de l'affrontement final, n'est plus qu'un amas de chairs informes qui n'est pas sans rappeler le Sans-visage du *Voyage de Chihiro* (2001) sous son aspect le plus agressif. L'esthétique de l'excès déployée dans le roman, dans la mesure où elle est parfois teintée d'humour, coïncide pour sa part avec la pratique qui consiste à représenter, dans le manga, les fantasmes violents que le récit va conjurer « dans un grand éclat de rire²⁶ », du moins dans le cas du manga pour adolescents. Est-ce à l'aune de la dimension caricaturale et donc ironique de l'excès qu'il faudrait donc comprendre les éléments violents de la relation qui unit le personnage d'Ophélie à celui de Thorn ?

La multiplication des obstacles, des sources de souffrance et des manifestations de violence est mise au service, dans *La Passe-miroir*, d'une logique initiatique porteuse d'une leçon que l'on pourrait résumer ainsi : il est important de s'ouvrir aux autres et, dans le cas précis des relations amoureuses, de mettre en mots ses émotions pour les communiquer à la personne aimée. Certes, l'esthétique de l'excès et l'ironie diffuse auxquelles recourt la narration nourrissent une dynamique de distanciation par rapport au contenu violent du roman ; pour autant, l'usage de ces deux procédés ne suffit pas, selon nous, à rendre possible une déconstruction du modèle romantique toxique mis en scène dans le récit. Comme c'était le cas dans les romans d'amour catholiques de Delly ou de Magali plébiscités par de nombreuses lectrices au milieu du XX^e siècle²⁷, il nous semble même que les traces d'humour et de distanciation décelables ici et là empêchent une réelle prise de conscience du caractère problématique de ce modèle, qui repose sur des formes de violence induites par la domination du masculin sur le féminin, et qui excuse ces manifestations de violence au nom de l'idéalisme amoureux. Il est pourtant possible de concevoir autrement des relations sentimentales tout aussi intenses : c'est ce que construit Philip Pullman dans sa trilogie *À la croisée des mondes* (1998-2001), dont s'inspire Christelle Dabos sans en avoir, manifestement, accepté les propositions.

1 Christelle Dabos, *La Passe-miroir*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2016-2021 [2013-2019] : tome 1, *Les Fiancés de l'hiver*, 2016 [2013] ; tome 2, *Les Disparus du Clairdelune*, 2018 [2015] ; tome 3, *La Mémoire de Babel*, 2019 [2017] ; tome 4, *La Tempête des échos*, 2021 [2019]. Le premier tome a remporté le concours du Premier Roman Jeunesse organisé par Gallimard en 2013. L'âge minimal recommandé pour la lecture de ce roman est fixé à 13 ans dans la notice critique publiée par le Centre National de la Littérature pour la Jeunesse, consultable dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France. L'ensemble de la tétralogie est réédité en 2021 dans la collection

« folio » chez Gallimard. À l'été 2022, Christelle Dabos est la marraine de la 8^e édition de Partir en livre, le festival du livre jeunesse organisé par le Centre National du Livre sous l'impulsion du ministère de la Culture.

2 Laurent Bazin, *La littérature Young Adult*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, collection « L'Opportune », 2019, p. 21-23. Le succès transgénérationnel de *La Passe-miroir* est souligné par son autrice dans l'ouvrage qu'elle consacre à sa pratique de l'écriture (Christelle Dabos, *Et l'imagination prend feu*, Paris, Éditions Le Robert, coll. « Secrets d'écriture », 2022, p. 99-100). Le roman est également évoqué comme exemple de la littérature *Young Adult* par Jean-Philippe Arrou-Vignod, écrivain et directeur de collection chez Gallimard Jeunesse (Valérie Centi, Vincianne D'Anna, Daniel Delbrassine, Björn-Olaf Dozo (dir.), *Comprendre la littérature de jeunesse. Le livre du MOOC de l'Université de Liège*, Paris, Pastel, « L'école des lettres », 2022, p. 99).

3 À la date du 24/01/2023, le site de *fan fictions* Archive of Our Own recense 229 textes incluant « la passe-miroir » dans leurs mots-clés, même si tous les résultats ne correspondent pas à un récit de fiction abouti (à titre de comparaison, le site recense 411 643 textes incluant « Harry Potter » dans leurs mots-clés). La réception artistique de *La Passe-miroir* tient beaucoup, pour sa part, aux illustrations de couverture chez Gallimard Jeunesse, réalisées par Laurent Gapaillard (voir l'exposition organisée au Musée Départemental d'Art Ancien et Contemporain d'Épinal, du 14 octobre au 20 décembre 2021, dans le cadre du festival des Imaginales : <https://www.imaginales.fr/expositions/la-passe-miroir/>). Le rôle de la communauté Plume d'Argent dans le processus d'écriture de Christelle Dabos est évoqué par l'autrice elle-même (Christelle Dabos, *Et l'imagination prend feu*, op. cit., p. 45). Le roman doit bientôt être adapté en bande dessinée par Vanyda, qui a signé un contrat avec Gallimard Jeunesse (*Ibid.*, p. 133).

4 Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999, p. 18-21.

5 Ce présupposé de l'amour romantique est pointé du doigt par Victoire Tuailon, journaliste, animatrice du podcast *Les Couilles sur la table* consacré aux masculinités et du podcast *Le Cœur sur la table* consacré aux formes d'amour contemporaines possibles, et directrice de la collection « Sur la table » des éditions Binge Audio : « La romance représente un fantasme de reprise du pouvoir. [...] Parce que la femme reprend le pouvoir sur les sentiments de l'homme, sa souffrance se trouve justifiée : il est maître de sa vie, elle est maîtresse de son cœur. » (Victoire Tuailon, *Le Cœur sur la table : pour une révolution romantique*, Paris, Binge Audio Éditions, « La Collection Sur la table », 2021, p. 226).

6 L'expression est employée dans le récit au moment où Ophélie réalise qu'elle aime Thorn et qu'elle a besoin de lui : « Ce n'était pas Thorn qui avait besoin d'elle. C'était elle qui avait besoin de Thorn. / Ophélie se plonge corps et âme dans le miroir. » (Christelle Dabos, *La Passe-miroir*, t. 2 : *Les Disparus du Clairdelune*, op. cit., p. 541). Le terme « inconfortable » est par ailleurs employé dans la narration pour caractériser le personnage de Thorn (*id.*, t. 4 : *La Tempête des échos*, p. 489).

7 Les éléments en question sont limités, à tout point de vue : bien que l'esprit de famille Janus soit à la fois homme et femme et que sa sœur Artémis s'habille de costumes masculins, ni l'un ni l'autre n'influencent le comportement ou la pensée de leurs descendants (sur Anima, la distinction vestimentaire entre les genres est en tout point conforme aux pratiques de la bonne société française du début du XX^e siècle) ; sur l'arche de Babel, la mixité des vêtements et des sanitaires est une règle, mais c'est aussi le cas de la chasteté imposée aux étudiants de la Bonne Famille et de l'interdit qui frappe les relations homosexuelles ; enfin, le travestissement d'Ophélie en jeune valet n'entraîne qu'assez peu de « trouble dans le genre », pour reprendre l'expression de Judith Butler : Thorn lui demande d'ôter son costume d'illusions quand il lui parle, et Renard, un temps déconcerté par le regard « féminin » de Mime, choisit finalement de se comporter avec Ophélie comme si elle était toujours le « gamin » qu'il avait pris sous son aile, après un premier mouvement de honte à l'idée de s'être dévêtu devant une jeune fille.

8 Christelle Dabos, *La Passe-miroir*, t. 4 : *La Tempête des échos*, op. cit., p. 563. L'usage de cette expression est d'autant plus remarquable que l'adjectif « tendre » n'est employé qu'une seule autre fois dans le récit, pour caractériser la réponse d'Ophélie au désir sexuel de Thorn lors de leur dernier moment d'intimité avant que les événements ne précipitent leur séparation (*Ibid.*, p. 489).

9 Sur ce point, voir Daniel Delbrassine, *Le roman pour adolescents aujourd'hui : écriture, thématiques et réception*, Créteil et Paris, SCÉRÉN-CRDP de l'académie de Créteil et La Joie par les Livres, 2006, p. 288 sq.

10 Christelle Dabos, *La Passe-miroir*, t. 3 : *La Mémoire de Babel*, op. cit., p. 488-490.

11 Lorsque deux amis d'Ophélie, Renard et Gaëlle, se retrouvent après avoir été séparés, par exemple, la narration précise que Gaëlle « mordait Renard plus qu'elle ne l'embrassait » (*id.*, t. 4 : *La Tempête des échos*, p. 638). Dans le même ordre d'idées, le désir de Thorn pour Ophélie est comparé à une forme de « faim » (*Ibid.*, p. 280).

12 Le personnage de Thorn caractérise lui-même sa relation à Ophélie comme une forme de « rivalité » (*Ibid.*, p. 480).

13 L'expression est employée à deux reprises par le personnage de Thorn pour caractériser Ophélie (*Ibid.*, t. 2 : *Les Disparus du Clairdelune*, p. 490 et 577).

14 Le récit met en scène une métaphore explicite de ce rapport de forces en assimilant le cœur de Thorn à sa montre, qu'il confie à Ophélie en gage de sa bonne foi : « Ophélie traversa le miroir, puis regagna son lit, dans

l'atmosphère brûlante du gynécée. Elle contempla la montre de Thorn qui pulsait comme un cœur mécanique et sut que cette nuit encore elle aurait du mal à trouver le sommeil », (*Ibid.*, p. 195-196).

15 *Ibid.*, t. 3 : *La Mémoire de Babel*, p. 563.

16 Dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'amour hétérosexuel, Mona Chollet met en garde contre la tendance des femmes à excuser la violence des hommes à leur égard : « La préoccupation pour le bien-être des hommes qu'on inculque aux femmes les amène à se mettre systématiquement à leur place, elles aussi, au point qu'elles peuvent oublier le mal qu'ils leur font, négliger leur propre sort, faire taire leur propre ressenti », (Mona Chollet, *Réinventer l'amour. Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Zones », 2021, p. 117).

17 Christelle Dabos, *La Passe-miroir*, t. 4 : *La Tempête des échos*, *op. cit.*, p. 669.

18 *Id.*, t. 3 : *La Mémoire de Babel*, p. 564 : « Ophélie avait passé ses trois dernières années à se sentir creuse. Elle était enfin complète ». Sans grande surprise, cette phrase intervient à l'occasion du premier rapport sexuel entre les deux époux.

19 Il s'agit là, pour sa créatrice, de la caractéristique essentielle du personnage de Thorn (Christelle Dabos, *Et l'imagination prend feu*, *op. cit.*, p. 152 ; *La Passe-miroir*, t. 4 : *La Tempête des échos*, *op. cit.*, p. 481).

20 Eva Illouz, *Hard romance : Cinquante nuances de Grey et nous*, Paris, Seuil, 2014, p. 95.

21 Christelle Dabos, *La Passe-miroir*, t. 1 : *Les Fiancés de l'hiver*, *op. cit.*, p. 7.

22 *Ibid.*, t. 4 : *La Tempête des échos*, p. 370-372.

23 *Ibid.*, p. 653-654.

24 *Ibid.*, p. 667.

25 Isabelle Smadja, *Le temps des filles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 59. Parmi les éléments de rapprochement, on peut citer la boiterie de Kira, l'héroïne de *L'Éluë*, ainsi que le souvenir des sensations d'un jeune soldat blessé grâce auquel Jonas, le héros du *Passeur*, découvre la souffrance et le concept même de guerre lorsqu'il devient « Dépositaire de la Mémoire » de sa communauté. Dans *La Passe-miroir*, Ophélie lit en effet par deux fois une balle qui a blessé un jeune soldat d'avant la Déchirure.

²⁶ Jean-Marie Bouissou, « Le manga : mauvais genre par excellence et excellent mauvais genre », p. 317-332, in Philippe Clermont, Laurent Bazin, Danièle Henky (dir.), *Esthétiques de la distinction : gender et mauvais genres en littérature de jeunesse*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2013, p. 324. L'auteur prend l'exemple du shōnen *GTO* (1997-2002), dont le récit enseigne aux lecteurs comment éviter toutes les formes de violence représentées dans ses pages.

27 Voir l'analyse qu'en fait Ellen Constans dans *Parlez-moi d'amour : le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000* (*op. cit.*, p. 231 sq.).