

LE RECIT, MOT A MOT

Pour avoir découvert le monde à travers le langage, je pris longtemps le langage pour le monde.

Jean-Paul Sartre, *Les Mots*

UN TISSU DE MENSONGES

Toute aventure appelle la fiction, le choix d'un genre, d'un style, d'un destinataire. Dans *Sylvain note tout*, un petit enfant fait le tour du jardin avec son tricycle, *cheveux aux vents*. Tout ce qu'il voit, il le note sur un cahier. Un *ver de terre, serpent*, pour lui, est un **grand serpent dangereux** sur la page. Il note la sensation (déplaisir du chat - *tigre*, ventre froid du crapaud), l'action (réparation de la *grosse moto*, cueillette de pommes, alpinisme), la quantité (*beaucoup, beaucoup de pommes*), la variété (liste des voitures sur la route). Tout ce qu'il note (sans savoir écrire) c'est pour que sa mère le lise.

Toute fiction est un sens organisé par un sujet qui construit une aventure à partir de son point de vue. Dans *Histoire à quatre voix*, quatre individus livrent diversement le récit de leur promenade au parc, dans *Yakouba*, on suit une chasse depuis le chasseur, dans *Kibwé*, depuis le lion, dans *Yakoubwé*, entre les deux. Le narrateur rétrécit le temps, l'allonge, le mêle comme dans *Maintenant* où une journée est prise dans d'autres vies aux durées variables (quelques heures, quelques jours, quelques mois, quelques ans). Dans *Lundi*, Anne Herbauts évoque les sens qu'un même mot peut recouvrir :

« Au fur et à mesure du récit, la neige recouvre Lundi jusqu'à ce qu'il disparaisse, et pourtant Lundi est toujours là « sur » les pages suivantes, il suffit de toucher la neige sur le papier – technique de l'embossage – pour le sentir. À la dernière page apparaît un nouveau Lundi, il est un peu différent – à comparer avec le Lundi du début du récit – puis la première phrase de l'ouvrage est à nouveau écrite, le papier reprend également le grammage initial. Temps qui passe, livre en boucle. » Véronique Soulé¹

« Ecrire c'est dire les blancs. S'entêter devant cette impossibilité d'exprimer quelque chose qui n'a même pas de nom, qui ne peut en avoir (...). Parler de ce qui existe maintenant et qui à la fois a déjà disparu. (...) faire renaître l'instant perdu, l'éphémère lointain et montrer le temps, cette impalpable présence qui se tisse et se découde en vain. »²

Le narrateur choisit son genre, sa syntaxe, ses mots : regard rétrospectif du témoignage (*Le Voyage de grand-père*), prospectif du défi (*N'aie pas peur Teddy ! Je te protégerai...*), réaliste (*En 2000 trop loin*), imaginaire (*Max et les Maximonstres*) même si aucune frontière n'est étanche. Dans la fiction, tout le monde peut prendre la parole, humains, animaux, jouets (*Otto ou l'autobiographie d'un ours*), végétaux (*J'ai grandi ici*), objets (*L'Arbre en bois*), clandestins (*La Petite souris, la fraise bien mûre et l'ours affamé*). Quelqu'un s'extrait de lui-même, entre dans la peau d'un autre, parle en son nom ou un autre, revient à lui, changé de ce combat (*La Petite fille du livre*). Le récit résiste au langage comme s'ils étaient incompatibles mais peu d'auteurs pour la jeunesse évoquent cette empoignade, laissant croire qu'écrire consiste à trouver les bons mots pour raconter une histoire préexistante. Pourtant, la voix cherche sa fréquence (troisième ou première personne), dit sans dire. Dans *dis-moi*, la mère, réticente à répondre au fils qui l'interroge sur ses origines, le nomme *mon fils, bêta, mon garçon, fiston, bavard* puis *mon amour*, montrant son entrée progressive dans la relation. Dans *Loulou*, le loup, d'abord anonyme (*un jeune loup*), puis *le loup* quand le vieil oncle est mort, est enfin nommé *Loulou*, l'ami. Dans *Les Secrets d'Orbae*, deux héros dont François Place parlait à la troisième personne dans *Les Géographes d'Orbae* s'expriment à la première personne. Ecrire c'est inventer des mondes (mentir-vrai d'Aragon) et faire qu'un mensonge tienne debout et sonne vrai (*Me Voici*).

¹ <http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/auteurs/anne-herbauts.htm>

² Nelly Chabrol-Gagne, *Modernités 28 L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ?* Christiane Connan-Pintado, Florence Gaiotti et Bernadette Poulou, dir., Presses universitaires de Bordeaux

Où commence l'histoire ? Au titre (*Le Voyage de l'escargot*) ? A la première phrase (« *Ce matin, il est dring heure twouït twouït...* »), la dédicace (« *A moi !* »), l'épigraphe (« *Longtemps, je me suis couché de bonne heure.* »), la préface (*Les Mystère d'Harris Burdick*) ou la quatrième de couverture ? Les premiers mots vont à la rencontre du lecteur qui découvre qu'il les possédait déjà quand il se les approprie. Dès la couverture, fenêtre sur le récit, il devance l'histoire et une fois le livre terminé, il la poursuit, la réécrit. Des auteurs s'emparent de ces seuils du texte (jaquettes, rubans, orifices) pour brouiller les pistes : *Les Loups* est-il un album documentaire sur les loups ou un récit fantastique sur le loup ? La *fin*, qu'on écrit parfois *faim* est-elle jamais sûre (*La Petite histoire*) ? Et quand on croit la tenir, n'est-ce pas pour réclamer le retour de l'histoire, telle quelle (« *Encore !* ») ?

« Je voulais les mêmes histoires toutes les nuits pour savoir qu'il y avait un coin qui était à moi, qui était un chez moi. Non seulement la même histoire, mais lue de la même façon. Et si ma nourrice faisait une pause là où elle n'avait pas fait de pause la nuit dernière, je l'interrompais et je lui disais : « Non, c'est pas comme ça, il faut recommencer », parce que cette lecture à haute voix de ma nourrice était à moi. C'était moi qui faisais les choix, c'était moi qui étais le lecteur de ce texte par le biais de ma nourrice. »³

Toute fiction recèle un pluriel de significations que des mots, clairs ou absurdes (*Alice au pays des merveilles*) libèrent. Quand il comprend que ce sont eux les véritables héros de l'écriture, le lecteur sait que tout l'infini est dans la lecture : il peut arrêter le couteau de Barbe Bleue, prolonger le baiser du prince, refuser le jour qui chasse les vampires, donner son tempo au récit.

APPELER UN CHAT UN CHAT

Nommer

La réalité n'a d'existence que si elle est nommée. Au taon qui s'étonne de ne pas entendre les insectes répondre au nom qu'on leur donne, Alice répond : « *A eux, ça ne sert à rien mais j'imagine que ça a une utilité pour les gens qui les nomment. Autrement, pourquoi les choses auraient-elles des noms ?* » (*De l'autre côté du miroir*). Echouant à voir le personnage invisible dont il souhaite être l'ami Oum-Popotte s'adresse au hibou qui lui conseille de lui donner un nom (*Le Chien invisible*). Mais Oum-Popotte « *ne connaissait pas de magasins où l'on vendait des noms et encore moins les jardins où les noms poussaient.* ». Ecrire commence quand les mots viennent à manquer, dans le flou : « *d'une part, un magma d'émotions, de souvenirs, d'images et d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser.* »⁴ Où, comment trouver les mots ? Dans *Les Voyages de Gulliver*, les Ambassadeurs de Balnibarbi proposent de les remplacer par des objets : « *puisque les mots ne servent qu'à désigner les choses, il vaudrait mieux que l'homme transportât sur soi toutes les choses dont il avait l'intention de parler (...)* Ce système comporte un autre avantage important, c'est d'avoir mis au point une sorte de langage universel, à l'usage de toutes les nations civilisées... ». Mais les mots ne sont pas des labels chargés de désigner ; pleins des discours, des opinions, des idéologies qu'ils ont traversés, ils catégorisent : « *C'est l'histoire d'un ogre, mais celle-là elle est rigolote* », écrit Philippe Corentin rappelant la nature dialogique du texte. L'ogre est montré avec ses propriétés (cruauté, voracité) que la seconde partie de la phrase dément (*mais celle-là*). « *C'est donc un ogre, un gros ogre, un gros plein de soupe, qui revient de la chasse.* ». A la première phrase, les mots confirment la réputation (*C'est donc un ogre*) à renfort de sonorités (un *ogre* c'est démesuré, *gros* → l'adjectif se fond dans le nom, lettres presque identiques, saturation sonore qui accroît graisse et grognement). La promesse *rigolote* est tenue par l'expression « *gros plein de soupe* » : cumul grotesque (*gros, plein*), aberration alimentaire (une soupe pour un sanguinaire !). Mais c'est en précisant la nature du bateau (*biplace*) que le plan se découvre : pour réussir, il faut en faire passer deux proies à la fois, il faudrait un *triplace*. Choix lourd de sens : l'album ne cherche pas, comme depuis l'origine, à résoudre le problème du chasseur mais celui des proies.

³ Alberto Manguel, *Une Histoire de la lecture*, Actes Sud, 1998, p. 138

⁴ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Minuit, 1986, p. 25

Nommer ?

Dans un mot, les sens se bousculent (sens premier, sens commun, sens caché, dérivé, arbitraire), les contre-sens aussi, par méconnaissance (pour Colette, un *presbytère* a longtemps désigné un petit escargot) ou par choix affirmé, par provocation (l'argot se plaisait à détourner les significations) :

« Je ne sais pas ce que vous voulez dire par gloire », dit Alice. Humpty Dumpty eut un sourire de mépris. « Bien sûr que vous ne pouvez pas le savoir, tant que je ne vous l'ai pas dit. Je voulais dire : Voilà un argument massue ! » « Mais, objecta Alice, *gloire* ne veut pas dire *argument massue*. » « Moi, quand j'utilise un mot, dit Humpty Dumpty sur un ton assez méprisant, il signifie exactement ce que j'ai décidé qu'il doit signifier, ni plus, ni moins. ». « La question est de savoir, dit Alice, si vous avez *le droit* de donner tant de significations différentes aux mots. ». « La question est de savoir qui a le pouvoir, dit Humpty Dumpty, voilà tout. ».

Les auteurs (ici Philippe Corentin) usent du pouvoir de donner aux mots le sens qui sert leur projet :

C'est un oiseau et un autre oiseau. Et un arbre.
Bon ! D'accord ! Posons-nous ! » dit le premier oiseau. Cet oiseau-là c'est Zigomar le merle.
« Ouf ! Je n'en peux plus ! On est allés trop loin ! » dit, à bout de souffle, l'autre oiseau.
L'autre oiseau c'est Pipioli la souris.

1 oiseau et 1 oiseau, pas 2 oiseaux. L'oiseau, le volatile. L'oiseau, le zigoto. L'oiseau, le rêve d'Icare.

Dans *Mon chat le plus bête du monde* l'éléphant cache-t-il le chat ou l'inverse ? Dans *Les Schtroumpfs* de nombreux mots se retrouvent sous le même vocable sans gêner la lecture et le sens de cet extrait (*De l'autre côté du miroir*) est quasi limpide malgré la présence de néologismes :

Le jeune homme ayant ceint sa vorpaline épée,
Longtemps, longtemps cherchait le monstre manxiquais,
Puis arrivé près de l'arbre Tépé,
Pour réfléchir un instant s'arrêtait.
Or, tandis qu'il lourmait de suffêches pensées,
Le Bredoulochs, l'œil flamboyant,
Ruginifiant le bois touffeté
Arrivait en barigoulant !

Même chose pour *Bou et les trois jours*⁵, réécriture de *Boucle d'or* dans une sorte de langue de Babel : malgré les variations lexicales (mots-valises, multilinguisme), le lecteur s'appuie sur la syntaxe pour rétablir le sens et profite d'une folie, d'un rythme, d'un lyrisme supplémentaires. Même univers chez Claude Ponti où les jeux de mots accentuent les effets, dramatiques ou comiques :

... les ingrédients doivent être mixés, battus et splatchoulés dans le bon ordre. Par exemple, il faut splitouiller la pâte avec les pattes avant de la rataplatisser au rouleau jusqu'au bord. Il faut aussi vérifier les œufs battus en neige avant de les mélanger au sucre, goûter à chaque fois les crèmes avant de les tartislouper. En plus, il faut parfaitement bien se salir.⁶

En littérature de jeunesse, les mots souvent choisis pour leur clarté, leur pouvoir d'évocation : il s'agit d'être compris (employer des mots connus), d'ouvrir les esprits (enrichir le lexique) et de faire aimer la lecture (ne pas lasser, séduire). Les éditeurs veillent au respect de ces règles, demandant à leurs auteurs d'éviter les descriptions, le langage abstrait, sans pour autant se relâcher (ne pas heurter les prescripteurs qui attribuent aux livres une valeur éducative). On dispose alors d'une prose fade (avec des phrases courtes), une langue proche de l'oral (avec des marques écrites – négation, interrogation), sans mots *compliqués*, sans répétition (bête noire des enseignants), sans cadence, sans fantaisie, sans secret. Une fausse langue, honteuse d'elle-même, cachant ses formes sous le fourreau des histoires.

⁵ Voir aussi *L'Île du droit à la caresse*, Daniel Mermet & Henri Galeron, Panama

⁶ Voir *Mon petit OULIPO*, dir. Paul Fournel, Rue du monde

Quand Victor Hugo décrit un poulpe (*Les Travailleurs de la mer*), il use de peu de mots qu'il martèle dans des phrases courtes, sobres, créant un rythme, une brèche de registre, un glissement de tonalité :

La baleine a l'énormité, la pieuvre est petite ; l'hippopotame a une cuirasse, la pieuvre est nue ; la jararaca a un sifflement, la pieuvre est muette ; le rhinocéros a une corne, la pieuvre n'a pas de corne ; le scorpion a un dard, la pieuvre n'a pas de dard ; le buthus a des pinces, la pieuvre n'a pas de pinces ; l'alouate a une queue prenante, la pieuvre n'a pas de queue ; le requin a des nageoires tranchantes, la pieuvre n'a pas de nageoires ; le vespertilio-vampire a des ailes onglées, la pieuvre n'a pas d'ailes ; le hérisson a des épines, la pieuvre n'a pas d'épines ; l'espadaon a un glaive, la pieuvre n'a pas de glaive ; la torpille a une foudre, la pieuvre n'a pas d'effluve ; le crapaud a un virus, la pieuvre n'a pas de virus ; la vipère a un venin, la pieuvre n'a pas de venin ; le lion a des griffes, la pieuvre n'a pas de griffes ; le gypaète a un bec, la pieuvre n'a pas de bec ; le crocodile a une gueule, la pieuvre n'a pas de dents.

La pieuvre n'a pas de masse musculaire, pas de cri menaçant, pas de cuirasse, pas de corne, pas de dard, pas de pince, pas de queue prenante ou contondante, pas d'ailerons tranchants, pas d'ailerons onglés, pas d'épines, pas d'épée, pas de décharge électrique, pas de virus, pas de venin, pas de griffes, pas de bec, pas de dents. La pieuvre est de toutes les bêtes la plus formidablement armée.

« Le poulpe devient pieuvre. (...) La pieuvre appartient à la classe des monstres comme le poulpe à celle des mollusques. La classification naturelle et classique est abandonnée pour une classification fantastique et littéraire. (...) La science ou les méthodes scientifiques deviennent un outil au service de la création romanesque. [Hugo] utilise la science pour fabriquer des monstres d'autant plus effrayants que cette caution scientifique suggère qu'ils pourraient réellement exister. » <http://www.fabula.org/colloques/document869.php>

Si peu d'auteurs se risquent à l'exercice de l'écriture sous prétexte d'être « près des enfants », de les appâter et les retenir avec une langue *moderne* ! Il suffit de puiser dans le patrimoine pour constater l'*étrangeté familière* d'une langue lointaine. Ainsi, Philippe Corentin, reprenant Charles Perrault :

« *Il était une fois, une petite fille de village la plus jolie qu'on eut su voir.* »
« *Il était une fois une petite fille, la plus espiègle qu'on eut pu voir.* ».

Pourtant, avec un peu d'imagination (et de raison graphique), on peut, comme Philippe Dumas, faire se rencontrer, sans les dénaturer, différentes formes de langage, révéler leur puissance et leurs limites respectives : dans *Victor Hugo s'est égaré*, le poète qui s'est perdu dans la forêt a été recueilli par une famille d'ânes. Furieux d'avoir été confondu avec Lamartine, il récite le long poème du Crapaud (reproduit dans un long phylactère) ce qui provoque l'incompréhension et la lassitude des ânon (dont les dialogues sont reproduits dans des phylactères, eux aussi) et contraint le narrateur (sur la ligne de texte, sous l'image) à traduire le sens en quelques mots, à résumer et bien sûr à interpréter.

L'écrivain pour la jeunesse est dans la nécessité, plus qu'un autre, d'adapter son expression à son public, ce qui ne signifie en aucun cas à simplifier (ni le lexique, ni la syntaxe). Evoquant ses deux réécritures de *Robinson Crusoe* (*Vendredi ou les Limbes du pacifique*, *Vendredi ou la vie sauvage*, 1967/1974), Michel Tournier affirme que c'est parce qu'il a été amélioré que son premier texte est devenu accessible aux jeunes lecteurs.⁷ Écrire, pour les enfants ou les adultes, consiste à exercer une infinité de choix, souvent inconscients, pour élaborer un modèle textuel qui puisse toucher, comme l'a écrit Umberto Eco (*Lector in fabula*), un lecteur modèle. C'est ainsi, dit Jacques Roubaud, que la meilleure façon de comprendre un poème, ce n'est pas de l'expliquer (même s'il faut le faire en cas de nécessité), mais de le lire.⁸ Au moment où les enfants découvrent la langue écrite, on peut regretter le peu de pistes ouvertes à leurs explorations, le peu d'occasions de s'appropriier un outil aussi fondamental que la marche, la parole : le terrain est trop balisé, trop aplani, trop prévisible pour conserver de l'attrait et former une palette de compétences.

⁷ *Vertes Lectures*, Michel Tournier, Flammarion

⁸ Voir Le Maki Mococo, DVD réalisé par Jean-Christophe Ribot, produit par l'Association Française pour la Lecture (www.lecture.org) sur un poème de Jacques Roubaud lisant Le Maki Mococo (*Les Animaux de personne*, Seghers).

MOTS ET MERVEILLES

Au pied de la lettre

François Place dit s'être parfois inspiré de *la lettre* pour initier l'histoire des 26 pays qu'il a créés dans de *L'Atlas des Géographes d'Orbae* (Arthur Rimbaud a fait un poème sur les voyelles, Claude Ponti sur le A et l'Ouvroir de Littérature Potentielle a multiplié les jeux avec les lettres (interdite, obligée) :

« *Il existe un pays qui s'appelle Baïlabaikal. C'est un B, il y a deux ronds. Je me suis dit il y peut y avoir deux lacs, un d'eau claire et l'autre d'eau salée. Peut-être que le lac d'eau salée est relié par siphon à la mer. Ainsi quand il y a la tempête en mer, le lac d'eau salée s'agite alors que l'autre reste plat. Ça donne un point de départ d'histoire. Je vois tout de suite cet endroit en Sibérie. Dans ce pays, les gens qui naissent avec un œil clair et un œil sombre ont le signe des lacs, ils peuvent tenir ensemble les contraires. Et c'est parti pour un chamane qui naît avec un œil clair et un œil sombre.* »⁹

Les poètes utilisent les lettres comme un matériau inducteur et/ou moteur de l'écriture (« Au feu ! », « Les jours diminuent », *Le Tireur de langue*). Dans des formes normées (acrostiche, anagramme), ils densifient, intriguent, amusent. Basé à Nîmes, Guillaume Apollinaire doit rejoindre le front. Sa liaison avec Louise de Coligny (Lou) lui inspire une acrostiche qui actualise la présence de l'aimée et accentue l'horreur d'un destin pressenti. (« Lettre à Lou », *Ombre de mon amour*, 1916).

« Ô mon unique amour et ma grande folie
La nuit descend,
On y pressent,
Un long, un long destin de sang. »

Dans *Ami-Ami* (ill. Stéphane Girel) le titre est une anagramme caractéristique d'un auteur, Rascal, bateleur de mots et jongleur de lettres (sous son pseudonyme, se cache l'état d'esprit du lascar).

Les liens entre l'image et l'écriture sont toujours vivants, ce que rappelle la typographie avec des éléments plastiques porteurs de sens au même titre que les mots (forme, taille, épaisseur, couleur de caractères, disposition des lignes, répartition des blancs). Les auteurs utilisent chichement ces possibilités. Dans *Sur l'île des Zertes*, quand Jules tombe dans le Trou, les lettres du mot « évite », accompagnent sa chute (les « i » dégringolent, leur taille diminue) mais quand il réussit, les lettres supportent son bond. Dans *La Revanche de Lili Prune* le bruit que fait le biberon quand on le presse (pshitttttttttttttttttt) décrit une arme (mitrailleuse) bien plus sûrement qu'un jet de lait. Dans *Le Petit roi des fleurs*, quand le roi demande la princesse en mariage, elle répond (pudique ou incertaine), par un tout petit « oui » et dans *Les Trois pourceaux*, album remarquablement mise en pages, quand le conte s'achève, les lettres pleuvent et sont ramassées par les personnages pour une autre écriture.

Séparés par unités de sens (sauf pour les rapprochements inusités – calembours, mots valises), les mots ont, à l'écrit, des frontières matérielles (blancs) qui facilitent la lecture en découpant le sens. En gommant cette propriété, en attribuant à l'écrit les propriétés de l'oral, Philippe Corentin crée une dialogue démentiel entre des prisonniers et leurs agresseurs : dans *Zigomar n'aime pas les légumes*, suite à un choc sur la tête ayant probablement causé un coma, Pipioli et Zigomar sont capturés par un peuple de légumes verbalement violents. S'exprimant par suites phoniques illisibles (donc incompréhensibles), ces êtres primaires, difficiles à raisonner, semblent capables de passer à l'acte :

« *hissonr i golo ! keskon leurf è ?* » demande une fraise.
« *fez onlep leur é !* » propose un oignon.
« *fez onlé envie négrette !* » dit une tomate.
« *esse i onlezanpoizonè ?* » dit un champignon.
« *sèpa maran pikonl è pluto !* » dit une châtaigne.
« *épluchonlè !* » dit une banane.
« *nomp ressonlè !* » dit un citron.

⁹ Les Territoires de l'album (lta.hypotheses.org)

Vertige de la liste

Au-delà d'une figure rhétorique, la liste, fréquente en littérature de jeunesse (comptines, randonnées, inventaires), est un genre composant parfois l'intégralité des récits.¹⁰ Les auteurs jubilent à associer des mots qui s'attirent ou se rejettent et passent de l'un à l'autre avec un plaisir communicatif. L'énumération entretient dans les histoires pour amplifier un événement heureux ou malheureux : énumérations avec gradations ascendantes et descendantes (Claude Ponti), longueur des phrases, des groupes dans la phrase, dont la disposition crée des rythmes croissants, décroissants, accumulatifs ou alternés, répétition des constructions syntaxiques (rythmes binaires, ternaires..).

Les Souris Archivistes ont un travail long et difficile, mais qu'elles aiment beaucoup.

Elles notent dans leurs grands livres tout ce qui se passe dans le Square. Elles ramassent tout, les miettes de pain, de gâteau, de tarte, de croissant, de pain au chocolat, les chewing-gums séchés, les trognons de fruits, les restes de sandwiches, les bouts de fromages, les rognures d'ongles, les champignons, les morceaux de jouets, les boîtes de boissons gazeuses pleines de bulles, les papiers froissés, les pièces de monnaie perdues, les perles de collier brisé, les cheveux tombés...

Elles notent la taille des traces de pas et leur nombre et leur direction, les paroles échangées, les cris poussés, les larmes, les rires, les baisers, les petits câlins.

Elles ramassent tout, elles goûtent tout, elles notent tout. Chaque semaine, de chaque jour, de chaque année. Grâce à elles, rien n'est oublié. (*Georges Leblanc*)

Parfois les mots se contaminent eux-mêmes, formant une suite infernale que rien ne peut arrêter sauf la chute du sens (Voir aussi *Le Grand Combat*, Henri Michaux) :

Elles se démolissent, s'écrabouillent, s'emmourtrissent, se concassassinent.

Elles explosent. Et le monde entier explose avec elles. (*Le Doudou méchant*)

Courtes, juxtaposées, sobres, les phrases semblent ne pas porter d'autres sens qu'un rythme hautement producteur d'émotions :

La guerre était trop grande. Elle n'écoutait personne. On l'entendait aller et venir.

Elle faisait un bruit immense. Elle allumait de grands feux. Elle cassait tout...

Cela dura si longtemps qu'on pensait que c'était pour toujours.

Mais enfin, tout d'un coup, on ne l'entendit plus. Au lieu de son grand bruit, il y eut un grand silence.

Ce jour-là, le papa revint.

Il avait l'air fatigué. Il dit : « Voilà, la guerre est finie ! (*Flon-Flon et Musette*)

Enfin, l'accumulation (de mots, de phrases), la recherche lexicale (néologismes) procure une double jouissance : l'épanchement procure un vertige grisant et la syntaxe, en perdant sa rigidité, libère une fantaisie sensée, sensuelle :

Insectomania		
Je te blatte	Je te coccinelle	Tu me guêpes
Je te cétoine	Je t'éphémère	Tu me mantes très religieusement
Je te cicindèle	Tu m'ensphynxes	Tu me bousies
Je te grillonne	Tu me lucanes	Tu m'enveuves noire
Je te piéride	Tu me phasmes	Je cafarde je tarentule
Je te scorpione	Tu me ver-luisannes	Je me mouche.
Je te bombyxe la ronce et le mûrier	Tu me libellules	
Je te frelonne et	Tu me belle-dames	Joëlle Brière <i>Le Tireur de langue</i>
refrelonne	Tu me fiancies	

Avec la liste, l'énumération, l'accumulation (où le sens le dispute au son), l'auteur a le sentiment de sortir du piège du langage, de renforcer son pouvoir créatif, de donner à voir ce qu'il cherche à faire.

¹⁰ *Magasin zinzin, pour fêtes et anniversaires : aux merveilles d'Alys*, Frédéric Clément, Albin Michel

Voir « Plaisirs de la liste », Françoise Le Bouar, *La Revue des livres pour enfants* n° 222, 2005 : rlpe@lajoieparleslivres.com

MARQUISE, VOS BEAUX YEUX

Un mot, à lui seul, ne signifie pas grand chose, c'est tout au plus une entrée dans le dictionnaire. Bernard Friot a d'ailleurs comparé l'ordre alphabétique et l'ordre textuel (*Histoires pressées*, Milan) :

Encore une histoire tragique

Sur un rayonnage de bibliothèque, un gros livre à couverture rouge demande très poliment à son voisin, un petit maigrichon plutôt pâle :

- Donner me monsieur pardon pourriez renseignement un vous ?
 - Excusez-moi, je ne comprends pas ce que vous me dites, répond tout aussi poliment le voisin maigrichon.
 - Ah, c'est vrai, dit le gros livre rouge avec un soupçon de mépris, j'oubliais que vous n'êtes qu'un roman et que vous ne savez pas parler comme nous, les dictionnaires, par ordre alphabétique !
 - Un dictionnaire ! s'écrie le roman indigné. Eh bien, puis-je vous demander, monsieur le dictionnaire, ce que vous faites dans une histoire ? Les histoires, c'est réservé à nous autres les romans !
- Réellement vexé, le gros dictionnaire rouge s'abat de tout son poids sur le petit roman, maigre et pâlot.
- Créatin de espèce tiens, dit-il, capables d' des dictionnaires histoires inventer les prouvera que qui sanglantes sont te voilà !

C'est la façon dont les mots sont agencés entre eux qui compte, c'est la syntaxe quelle que soit la forme employée : « *La syntaxe, c'est l'ensemble des moyens qui nous permettent d'organiser les énoncés, d'affecter à chaque mot une fonction et de marquer les relations qui s'établissent entre les mots... Mais l'ordre des mots, s'il est contraignant pour une langue donnée, n'a rien de « logique » ni d'universel.* ».¹¹ C'est un choix qui opte pour la simplicité ou la complexité.

Les mots occupent, dans les textes, des positions significatives : ils ouvrent, ferment, reprennent, rythment. Dans *Premiers printemps* Anne Crausaz utilise les cinq sens pour évoquer les cycles saisonniers, dans de courts paragraphes successifs. Ces sens (voir, sentir, entendre, toucher, goûter) ne sont pas toujours exprimés avec les mêmes mots (synonymie, périphrase...) mais, rapidement le lecteur comprend l'organisation, l'attend et la prévoit. Exemple avec *la vue* et *l'odorat* :

regarde, petite fille, comme tout devient vert,
c'est le printemps !
en fermant les yeux, tu entends mieux
les merles chanter, c'est leur saison préférée...
regarde ! les lucioles répondent aux étoiles filantes.
l'été est arrivé !
entends-tu ce bruit ? l'année dernière,
il te faisait peur, maintenant tu reconnais bien
le grondement de l'orage de l'été...
regarde le vent qui emporte les fourmis.
les graines aussi vont se cacher, suivons-les !
et quand on saute dans les feuilles mortes,
ça craque sous les pieds.
le brouillard est si épais qu'on ne voit
presque plus le pommier, c'est l'hiver.
écoute... le silence de la neige

Dans *L'Une et l'autre*, le même auteur installe, d'emblée, le balancement entre *semblable* et *différent* :

« L'une est enfant unique.
elle est née un soir de nouvelle lune.
l'autre est l'aînée d'une famille nombreuse.
l'autre est née une nuit de pleine lune. (...) »
« on dirait qu'elles sont sœurs », disent les uns.
« on dirait des jumelles », pensent les autres.
« nous sommes les meilleures amies du monde », répondent l'une et l'autre.

¹¹ *Alice au pays du langage*, Marina Yaguello, Seuil

FIGURES IMPOSEES, FIGURES LIBRES

A force de fréquentation, les auteurs sont repérables par leur style, leurs genres de prédilection. S'ils déclenchent en toute conscience le processus d'écriture, c'est parfois inconsciemment qu'ils filtrent les possibilités qui s'offrent à eux, respectant une sorte de charte intérieure qui caractérise leur univers. Par son écriture *lyrique*, François Place ose les mots, ose l'espace, le cadre propice à son imaginaire :

Le manteau-trois-peaux était fait de peaux de saumons, de corbeaux et de renards fraîchement tués. La chair rouge adhérait encore par endroits, le nerf destiné à les coudre était encore vif. (...) À peine Trois-Cœurs-de-Pierre eut-il endossé ce vêtement monstrueux qu'il se mit à danser comme un démon. Le manteau se pliait et se cabrait, le secouait en tous sens avec une force prodigieuse et incontrôlable, tantôt lui faisant mordre la poussière, tantôt le projetant dans les airs, infligeant à ses malheureux membres des torsions d'une indescriptible sauvagerie. Chacun des esprits qui le composaient cherchait à retrouver sa liberté avec d'autant plus de brutalité qu'il était apparié à son contraire. Les peaux de renards se hérissaient de rage, celles des saumons bondissaient au-dessus d'invisibles rivières, tandis que les ailes de corbeaux, agitées de noirs éclairs, battaient les airs avec furie. Le jeune chaman dut combattre toute une journée et toute une nuit, avant de tomber à l'aube du jour suivant, griffé et mordu de toutes parts, brûlant de fièvre et secoué d'interminables frissons. (...) c'est ainsi que grandirent ses pouvoirs et qu'il put accomplir la destinée qui lui était échue. Car il était né avec les yeux vairons, et il lui revenait d'appriivoiser les contraires et de maintenir le fragile équilibre entre l'ordre humain et l'ordre animal. (« Le pays des Bailabaikal », *L'Atlas des Géographes d'Orbae*)

« Je reviens souvent pour supprimer des *adjectifs* par peur d'encombrer le lecteur et de ne pas lui laisser suffisamment de place. Je retravaille aussi le rythme, je sais que j'ai une structure de phrase assez classique (rythmes ternaires). Je suis très admiratif des « écritures blanches », donnant peu d'indications, et qui emportent le lecteur sur un fil ténu. », déclare-t-il.

Empêchée, quand elle était petite, de multiplier les adjectifs dans ses devoirs, Ruth Browne en use abondamment pour décrire un crapaud, l'image se chargeant d'offrir une place au lecteur (*Crapaud*).

Souvent, par souci de *réalisme*, les écrivains recourent au lexique scientifique : la précision hyperréaliste crée du fantastique, du trouble. Jules Verne est le précurseur et le maître de cette rêverie autour de l'espace et de la science¹² tandis que d'autres (François Place, Peter Sis, Fred Bernard et François Roca...) puisent dans la documentation historique pour monter des univers singuliers. Cartes et coupures de presse créent le trouble en conférant au récit un aspect étrangement véridique. Dans *Ma vallée*, la carte du fleuve respecte le savoirs minimaux (source, embouchure, affluents, confluents) quand les noms puisent à la valeur symbolique du cours de la vie (*le petit bois de l'hêtre et de l'étang*).

Dans les albums *comiques*, les termes savants sont si bizarres qu'ils semblent contribuer à l'effet amusant (indigestion d'*anhydride arsénieux* dans *Pipioli la terreur*). Dans ce registre, les mots sont décisifs : décalage entre propos et niveaux de langue, allusions, quiproquos, exagérations ou atténuations déconcertantes, antiphrases, fausse logique, hyperbole... Philippe Corentin met ce cri osé dans la bouche d'une petite religieuse ce cri (« *Maman !* »), désigne ainsi les rois (un *navet* et un *mal sucré* – mal léché, mal sacré), se demande si un souriceau anorexique, tombé d'un arbre, n'est « pas tombé sur la tête », met cette phrase dans la bouche d'un crocodile anthropophage (« *Il me plairait néanmoins d'y goûter* »), parle d'arbre en bois pour dénoncer l'excès de réalisme dans la fiction.

La *satire* est familière chez cet auteur qui dénonce l'éducation arbitraire (*Tête-à-claques*), l'absurdité de la vie (*Biplan le rabat-joie*), l'incohérence des situations parfaites (*Papa !*), à coups de critiques, d'insultes, d'injures. Un échantillon de ces procédés fleurit dans *Machin Chouette* où le chat tente de convaincre le lecteur de son droit au fauteuil, déconsidérant le chien, propriétaire affirmé. Aggressif, empathique, pathétique, il manie le blâme et la louange de façon progressive jusqu'à la chute.

¹² <http://www.fabula.org/revue/document1164.php>

MASQUER/MONTRER

Les mots s'évertuent souvent à cacher ce qu'on ne saurait dire (ou ce qu'on préfère laisser trouver) : « *J'écris pour les enfants, monsieur le commissaire, je mets entre parenthèses ce que les enfants taisent* », écrit Pef au sujet des sentiments liant le prince Motordu et la princesse Dézécotte¹³ en montrant comme il s'y prend pour le dire indirectement. L'auteur utilise les référents des mots pour se faire comprendre à demi mots et quand le référent est défaillant, qu'une situation ancienne, par exemple, n'a pas d'équivalent, les mots tournent, virent, suggèrent, *écrivent*. Ainsi l'amour courtois auquel trois chevaliers se livrent en présence de la Dame et du Roi :

On se fit toutes sortes d'amabilités, et puis, comme l'air vibrait de toutes ces remarques *courtoises* et que c'est l'usage, nos trois chevaliers commencèrent à complimenter la dame et à lui dire des choses fort galantes. Tous trois déclarèrent être tombés *amoureux* d'elle. Oh ! ces jeux ne coûtent rien et sont si plaisants. (*La Tunique rouge*)

L'absence dans la fiction est parfois plus parlante que la présence : rôle de l'ellipse dans *Yakouba* où, sans information écrite, le lecteur découvre la décision du chasseur, rôle de la suggestion qui ouvre des chemins différents, rôle des mots apparemment simples mais si énigmatiques : « *Nous vous aimons tellement que nous vous mangerons.* », disent les Maximonstres à Max.

D'autres auteurs font le chemin « inverse », s'arrêtant sur les mots pour explorer leurs sens, leurs effets, leur profondeur, leur pertinence, en direct¹⁴ :

« Comment appelles-tu ces choses auxquelles on pense avant de s'endormir et qui rendent un peu triste ? » demandait parfois *Petit Pote*. Et *Grosbert* répondait : « Voyons, *Petit Pote*, je te l'ai déjà dit, ce sont des souvenirs. » (...) *Un jour, Petit Pote refusa de jouer à la dînette. Il se sentait un peu bizarre.* « Qu'as-tu donc ? » lui demanda son ami. « Je crois que j'ai un souvenir », murmura *Petit pote*. »

Au moment d'écrire, confronté à un « *vague magma d'émotions* », l'écrivain sait qu'il ne peut pas tout dire (même si Georges Perec, a tenté de le faire – *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*), qu'il doit choisir une place, « *belvédère sur le réel* », un point de vue où organiser sa vision des choses. Cette liberté est garante de la liberté des lecteurs. Si la littérature pour la jeunesse a réussi à lever les tabous au niveau des thèmes, l'écriture risque de demeurer le dernier interdit. Pour plaire à un public qu'on soupçonne réticent à l'effort ou pour vendre à l'étranger, l'offre littéraire pour les enfants privilégie des produits culturels standardisés (mêmes valeurs, mêmes modes de narration) qui nivellent les récits. Trop rares sont les auteurs (les éditeurs) qui explorent les frontières de la langue au moment où les enfants s'approprient ses pouvoirs. L'automatisation des processus en procédés (parodies) fait obstacle à la mise en mots de la rencontre de voix plurielles qui puissent se comprendre et s'organiser.

Après ce passage en revue de modalités d'expression, ne pas oublier le charme des récits simples, où les mots clairs, sobres, illuminés d'ordinaire, installent profondément le lecteur dans le présent de l'enfance ou l'y ramènent : allées qui mènent à la maison des amis, baignades d'après-midi dans la rivière, éclaboussures et maillots de bain en laine plombés d'eau, lézards, libellules, souris, grillons, mais aussi serpents, éléphants, vent d'hiver, lune de nuit, thé aux larmes au « goût un peu salé »...

Ce que tu vois, c'est la claire et chaude lumière d'avril. Et ça veut dire que nous pouvons commencer à vivre toute une nouvelle année ensemble. Bufolet. Penses-y ! Nous gambaderons à travers prés, nous courrons dans les bois et nagerons dans la rivière. Le soir venu, nous nous assiérons ici même, sur le perron, et nous compterons les étoiles. (*Ranelot et Bufolet*, Arnold Lobel, L'école des loisirs)

Yvonne Chenouf

¹³ *Tendre an déjà !*, Pef, Gallimard jeunesse

¹⁴ *Toupie et confettis*, Ann et Paul Rand, Seuil

BIBLIOGRAPHIE

Alice au pays des merveilles, Lewis Carroll
Ami-ami, Rascal & Stéphane Girel, Pastel
Arbre en bois (L'), Philippe Corentin, L'école des loisirs
Biplan le rabat-joie, Philippe Corentin, L'école des loisirs
Blaise et le château d'Anne Hiversère, Claude Ponti, L'école des loisirs
Bou et les trois zours, Elsa Valentin & Ilya Green,
Chien invisible (Le), Claude Ponti, L'école des loisirs
De l'autre côté du miroir, Lewis Carroll
dis-moi, May Angeli, Le Sorbier
Doudou méchant (Le), Claude Ponti, L'école des loisirs
En 2000 trop loin, Encore !, Emily Gravett, Kaléidoscope
Géographes d'Orbae (Les), François Place, Casterman
Georges Lebanc, Claude Ponti, L'école des loisirs
Histoire à quatre voix, Anthony Browne, Kaléidoscope
Île du droit à la caresse (L'), Daniel Mermet & Henri Galeron, Panama
Indien de la Tour eiffel (L'), Fred Bertrand & François

Roca, Seuil
J'ai grandi ici, Anne Crausaz, MeMo
Kibwé, Thierry Dedieu, Seuil
Loulou, Grégoire Solotareff, L'école des loisirs
Loups (Les), Emily Gravett, Kaléidoscope
Mademoiselle Sauve-qui-peut, Philippe Corentin, L'école des loisirs
Maintenant, Alain Serres & Olivier Tallec, Rue du monde
Ma vallée, Claude Ponti, L'école des loisirs
Me Voici, Frédérique Waetcher, L'école des loisirs
Les Mystères d'Harris Burdick, Anthony Browne, Kaléidoscope
N'aie pas peur Teddy ! Je te protégerai des bêtes sauvages, Martha Alexander, Pastel
Machin chouette, Philippe Corentin, L'école des loisirs
Mon chat le plus bête du monde, Gilles Bachelet, Seuil
Mon petit OULIPO, Paul Fournel (dir.), Rue du monde
N'oublie pas de te laver les dents !, Philippe Corentin, L'école des loisirs
Ogre, le loup, la petite fille et le gâteau (L'), Philippe Corentin, L'école des loisirs
Otto ou l'autobiographie

d'un ours, Tomy Ungerer, L'école des loisirs
Où vont les bébés, Elzbieta, Pastel
Petite fille du livre (La), Nadja, L'école des loisirs
Petite histoire (La), François Soutif & Elisabeth Duval, Kaléidoscope
Petit roi des fleurs (Le), Kveta Pacovska, Seuil
Petite souris, la fraise bien mûre et l'ours affamé (La), Don Wood & Audrey Wood, Mijade
Premiers printemps, Anne Crausaz, MeMo
Secret d'Orbae (Le), François Place, Casterman
Sur l'île des Zertes, Claude Ponti, L'école des loisirs
Sylvain note tout, Tord Nygren, L'école des loisirs
Tête-à-claques, Philippe Corentin, L'école des loisirs
Tireur de langue, Rue du monde
Toupie et confettis, Ann et Paul Rand, Seuil
Trois pourceaux (Les), Coline Promeyrat & Joëlle Jolivet, Didier
Tunique rouge (La), Françoise Richard & Anne Buguet, Seuil
Une et l'autre (L'), Anne Crausaz, MeMo
Voyage de l'escargot (Le), Ruth Browne, Gallimard

Voyage de Grand-père (Le), Allen Say, L'école des loisirs
Voyages de Gulliver (Les), Swift
Yakouba, Thierry Dedieu, Seuil
Yakoubwé, Thierry Dedieu, Seuil
Zigomar n'aime pas les légumes, Philippe Corentin, L'école des loisirs

Livres théoriques

Raymond Barthes, le Plaisir du texte, Seuil

Jerome Bruner, ... car la culture donne forme à l'esprit, eshel

Jerome Bruner, Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?, Retz