

## L'ECRITURE DANS LE LIVRE POUR ENFANTS

par Isabelle Jan

Cours de littérature enfantine de la Joie par les livres, 1970.

Je vais vous parler du langage dans le livre pour enfants, sujet très ample que l'on peut aborder de différentes manières. Je me suis surtout heurtée au problème des exemples parce qu'il n'y a rien de plus subjectif. Positifs ou négatifs, les exemples que je vais vous donner ne doivent pas être considérés comme des modèles. Ils reflètent un peu ce que je pense, et en outre ils ne seront peut-être pas toujours aussi éclairants que je l'aurais souhaité. Je vous renvoie, en post-face à ce que je vais dire, à un article qui a été le premier à s'interroger sur le langage propre au livre d'enfants : un article de Natha Caputo, dans *L'Ecole et la Nation* de février 1962, n° 106, qui s'intitule « Des perles de prix » parce qu'elle avait pris ses exemples uniquement dans les prix littéraires pour enfants. Et effectivement elle avait attiré l'attention des éducateurs sur toutes sortes d'aberrations stylistiques qui caractérisent les livres écrits pour les enfants.

Comme N. Caputo dans cet article, je ne m'intéresserai ici qu'au langage des ouvrages d'imagination. Nous pourrions faire la même chose sur les ouvrages d'information qui posent aussi des problèmes linguistiques très importants. Je vous demande pardon de séparer de pareille façon le fond et la forme ; c'est une manière tout à fait académique de penser. Nous avons décidé que Mme Walter s'intéresserait au contenu et moi à la forme. C'est là une question de méthode mais je tiens à bien préciser que si tous les livres dont a parlé Mme Walter jouent un rôle dans le développement de l'imaginaire, c'est aussi parce qu'ils sont écrits dans une langue qui fait corps avec le thème ; sinon ils n'auraient pas cette importance. Le point intéressant c'est que pratiquement tous les ouvrages dont a parlé Mme Walter, à part je crois les **Contes du chat perché**, étaient des ouvrages étrangers. Donc là on se heurte à un autre problème, celui de la traduction. Pour ma part je n'ai choisi que des livres français et j'ai pris des exemples positifs et négatifs.

### Problèmes français

Reprenons la question là où l'avait laissée Mme Walter : pourquoi les livres d'imagination français sont si pauvres, pourquoi n'y a-t-il pas de littérature enfantine en France ou d'une manière tellement fortuite qu'on se trouve vraiment devant des exceptions. On revient perpétuellement à la comtesse de Ségur et à Jules Verne. En dehors de ces deux cas il n'y a pas un courant continu de littérature d'imagination pour enfants. Serait-ce à cause de l'intellectualisme français, de notre rationalisme, des critères intellectuels qui sont à la base des mécanismes de l'esprit français ? C'est une explication un peu élémentaire. Mais je crois qu'il faut quand même souligner l'orientation de l'enseignement français fondé premièrement sur l'acquisition des connaissances et deuxièmement sur le développement de l'esprit d'analyse, orientation qui se vérifie à toutes les étapes de l'enseignement. Je fais allusion à la fois à l'enseignement de la grammaire et à l'enseignement du français et je ne prends pas parti, mais je soulève le problème épineux et controversé de l'explication de texte. Une vue assez superficielle mais exacte montre que l'enseignement français est tourné vers l'acquisition des connaissances et vers l'esprit d'analyse et délaisse beaucoup, à mon avis, l'esprit de synthèse, la manière d'envisager globalement une question. Quand vous faites travailler des pré-adolescents ou des adolescents, vous avez beaucoup de mal à les mener à cet exercice qui est la synthèse, c'est-à-dire l'exposé d'une question dans le nombre de mots le plus réduit possible en délaissant tous les détails annexes. Vous autres bibliothécaires pour enfants vous avez à faire la petite note, le résumé du livre pour les enfants ; c'est très difficile. Essayez de demander à un pré-adolescent de définir en une ligne le livre qu'il vient de lire ; il aura énormément de mal à y arriver et pourtant c'est à cela que doit tendre finalement l'éducation intellectuelle.

J'en arrive au second point qui intéresse beaucoup plus la sensibilité et que j'appellerai : la compréhension de l'objet à saisir par la sympathie. Il y a différentes façons d'envisager le mot comprendre. Je vous rappelle la définition de Claudel : « Com-prendre, saisir en même temps, réunir par la prise, comme on dit que le feu prend ou que le ciment prend ou qu'un lac se prend en hiver ou qu'une idée prend dans le public ; c'est ainsi que les choses se com-prennent et que nous les comprenons. » Dans cette phrase s'exprime l'esprit universel et global de Claudel, l'idée de cette grande unité, avec en même temps un retour au sens concret de la métaphore qui est évidemment l'essentiel de l'acte poétique. Comprendre de cette façon me paraît une démarche essentielle à toute éducation de la sensibilité et c'est je crois celle qu'on néglige à l'école parce que justement on a tellement peur que les enfants ne comprennent pas absolument tout. On ne voit pas que comprendre c'est avoir cette communion globale avec les choses même si on oublie des détails, même si des points restent obscurs. Il y a au contraire, chez les enseignants, une espèce d'attachement maniaque à ce que chaque terme soit bien compris. Aussi l'esprit d'enfance serait peut-être réservé en France aux poètes, tout au moins à ceux qui se laissent aller à pratiquer la rêverie. La rêverie qui seule permet cette plongée dans le passé dont vous parliez si bien Mme Walter la dernière fois, cette plongée qui restitue le passé de l'enfance non pas à travers des anecdotes nostalgiques mais qui ressuscite vraiment les impressions d'enfance dans toute leur fraîcheur : « Je ne vois bien que ce que je me rappelle et je n'ai de l'esprit que dans mes souvenirs », disait Rousseau. Ou encore Bachelard : « C'est sur le plan de la rêverie et non sur le plan des faits que l'enfance reste en nous vivante et poétiquement utile. Par cette enfance permanente nous maintenons la poésie du passé. »

Mais il y a une difficulté à maintenir cette enfance permanente. Cette difficulté vient peut-être de la langue elle-même. Je livre cela à votre réflexion en opposant les langues latines et particulièrement le français à des langues comme l'allemand ou l'anglais. L'allemand est une langue qui se crée en se parlant ; or inventer en parlant, jouer avec les mots, c'est une démarche linguistique qui est celle de l'enfance. Il y a des possibilités de transformations, une plasticité du langage que nous n'avons pas du tout en français. Quant à l'anglais il se caractérise comme vous le savez par l'absence de syntaxe, par l'idiotisme, qui est là aussi manière de parler et de penser enfantine. Il a une autre caractéristique, dont les Anglais ne sont pas conscients comme nous pouvons l'être, qui est proprement auditive. L'anglais est une langue à petits mots courts dont, vous le savez, la prononciation n'a rien à voir avec l'écriture, prononciation d'ailleurs fort peu articulée, une sorte de balbutiement, de gazouillis ; par tous ces traits il me semble que l'anglais est une langue douée pour le parler infantin. En tous cas il est certain qu'avec la rhétorique, la rigidité du français, il y a un contraste évident. La beauté du français réside bien dans la rigidité de son architecture. Comment, avec cette langue qui est la nôtre, va-t-on retrouver un langage qui s'adresse directement à l'enfant, comment va-t-on entrer, par le langage, dans le monde de l'enfance ?

## Le langage de l'enfance

Quand on écrit il y a différents niveaux d'expression, disons grossièrement : on fait parler les personnages ou bien on parle autour. Dans le cas d'un écrivain pour enfants il faut trouver un langage direct, subjectif, qui vienne directement du personnage et qui s'exprime dans la langue de l'enfance. Et puis il y a le langage objectif, qui expose, qui décrit ; ce second langage, celui du récit, doit également être au niveau de l'enfant. Il y a donc un langage objectif et un langage subjectif. Subjectif, celui qui fait parler les personnages, objectif celui qui décrit leur environnement. Et c'est de l'interaction de ces deux modes que naît ce que l'on pourrait appeler le ton d'une œuvre. Entre ces deux modes il peut y avoir, comme en musique, unité ou contraste.

Il peut être utile, quand on travaille pour les enfants, de lire un certain nombre d'auteurs qui se caractérisent par un très fort parti pris de style ; c'est comme une espèce d'hygiène personnelle et lorsqu'on a lu certains de ces auteurs et qu'ensuite on lit les livres pour enfants, les choses deviennent beaucoup plus claires. Erckmann-Chatrian, par exemple, a un admirable ton de simplicité familière. Qu'il vous décrive un personnage ou qu'il s'exprime dans le dialogue, sa mélodie et son

harmonie sont toujours dans le même ton. Il fait grand usage des liaisons, même des plus simples, comme « et ». Ce qui ne veut pas dire que ce soit un modèle, c'est simplement un auteur qui a un parti pris de style. D'autres, comme Hugo, au contraire joueront du contraste. **Quatre-vingt-treize** est très typique à cet égard ; les grandes envolées lyriques sont brutalement interrompues par un dialogue souvent trivial. Et Hugo, lui, au contraire fera sauter toutes les liaisons. Les deux modes ne jouent pas du tout à l'unisson.

Toutes les dissonances sont permises quand on est un très grand écrivain. Quand on est Claudel on peut se permettre d'introduire la trivialité là où on attend du lyrisme ou de grandes périodes lyriques dans la bouche d'une simple paysanne. On peut jouer de toutes les dissonances mais, comme en musique, tout d'un coup, ce n'est plus de la dissonance, c'est simplement faux. Alors cela devient très grave car on lit aussi avec l'oreille. Je conçois très bien qu'on puisse, dans un livre pour enfants, être lyrique, à condition de ne pas jouer faux.

Je vais commencer par ce que j'appelle le style subjectif, c'est-à-dire comment on peut arriver à faire parler un enfant sans faire grincer les dents à l'auditeur. La première chose, car les auteurs pour enfants ne sont pas Claudel, est de ne pas faire glisser le ton de la description dans le dialogue. Les enfants des livres pour enfants parlent souvent comme des livres.

Vous avez dans la collection Fantasia des auteurs, en particulier Gervaise Hellequin, dont certainement la plume est extrêmement rapide et emportée, mais qui fait glisser le ton descriptif qui lui est propre, un ton un peu chargé, dans ses dialogues. Et c'est d'autant plus gênant que ses personnages, nous dit-elle, sont des gens comme vous et moi. Dans **Mon meilleur ennemi**, voici comment la famille d'un guide montagnard qui doit déménager parle du chien qu'ils sont obligés de vendre : « Oui, dit maman songeuse, il partage nos jours et nos nuits. Il connaît tout, le bruit de certaines casseroles, le pas du facteur, la place de la boîte à gâteaux, le bâton ferré qu'on décroche, la clef qui tourne, la voix qui chante, les odeurs qui le font saliver de plaisir. » L'auteur a complètement oublié qu'elle fait parler un personnage et poursuit sa description : « Il suit nos gestes, nos allées et venues, il sait ce que je prépare pour déjeuner, ce que je sors du sac à provisions, ce que je range dans le placard, il comprend les mots, il comprend les silences. — Moi, dit Andréas (c'est le petit garçon), c'est son silence que j'aime, un silence qui exprime tout, la patience, l'adoration, la confiance. Quel merveilleux silence, il occupe tant de place. » Continuons : « Et voici que nous les garçons prêtons une oreille curieuse car Marielle disait : « Eglantier, genévrier des buissons bas, presque nains, comme le genêt et le sabot de Vénus qui rampe et les plantes en rosette, les saxiphrages, pareils à des cocardes ils restent étalés au ras du sol pour offrir moins de prise au vent des cimes, je suppose ? — Sûr, dit Véronique, moi j'ai remarqué la longueur des racines, leur importance, elles doivent puiser l'eau profond, dans les fissures, les plantes grasses, la joubarbe qui se gonflent d'eau préparent leur réserve et cette mousse rose que Philippe m'a rapportée, le silène, il se colle en coussins serrés contre la roche pour lutter contre la sécheresse. »

Alors l'auteur, se rappelant qu'elle fait parler des enfants, met dans ce galimatias, — vous allez voir avec quelle délicatesse — une expression connue, familière et normalement utilisée (il y a vraiment combat entre des expressions vulgaires et une pensée qui s'efforce d'être poétique) : « Juste, dit Dorette, je pense aux plantes qui se protègent contre le froid, l'achillée et l'armoise se revêtent de poils, l'edelweiss bat les records, il est tout en feutre, vous ne les trouvez pas chic ces fleurs qui se défendent seules contre le vent, la sécheresse et le gel ? » Nous reviendrons d'ailleurs tout à l'heure sur ce « chic ». « Germaine, candide et les yeux ronds, écoutait ces propos qui pour elle offraient la magie d'un conte. » Nous sommes bien d'accord pour dire que tout cela est faux à tous les niveaux : un enfant ne parlerait pas ainsi mais il ne penserait pas non plus de cette façon et même s'il avait des pensées poétiques de ce genre sur les fleurs de la montagne il ne saurait les exprimer avec des mots qui lui sont complètement extérieurs.

Je vais vous montrer ce qui est pour moi peut-être une des rares expressions vraiment réussies de l'enfant qui parle d'une façon directe. Pour faire parler l'enfant de cette façon il existe un procédé littéraire qui est le « journal ». Nous ne sommes pas contre les procédés littéraires à condition qu'ils servent vraiment à

quelque chose. L'essentiel est de savoir si la voix qui va sonner à nos oreilles est juste ou n'est pas juste. Vous avez entendu Dorette, et Véronique et la malheureuse qui les écoute « les yeux ronds » et je vais vous faire entendre maintenant une autre petite fille :

« Je m'appelle Aline Dupin, j'ai onze ans depuis le 16 août, Estelle a douze ans, Riquet a six ans et demi. On habite 13 bis rue Jaquemont la maison qui est juste en face de la cour du charbonnier. C'est très commode pour papa parce qu'il travaille chez M. Martinet le menuisier qui tient la boutique au coin de la rue et que cela ne lui fait pas loin à aller, mais c'est moins commode pour nous parce que le trottoir est si étroit qu'on ne peut même pas jouer à la marelle dessus mais c'est comme ça. Estelle et moi on couche dans le petit cabinet qui donne sur la cour à côté de la cuisine. On a le même lit et c'est ennuyeux parce qu'Estelle me donne tout le temps des coups de pied et puis elle tire le drap de son côté si bien que quand je me réveille j'ai froid comme tout. Mais on rit aussi... »

C'est le début de **La maison des petits bonheurs** de Colette Vivier, probablement un des rares exemples français d'un enfant qui parle non seulement comme il doit parler, biologiquement si je puis dire, mais aussi selon sa classe sociale. La conclusion à tirer de ces exemples est que la manière dont se présente Aline Dupin et dont elle exprime ses sentiments est infiniment plus poétique que la manière dont Dorette décrit les fleurs de la montagne. Les sentiments d'Aline Dupin s'expriment en relation directe avec le concret, et avec le concret tel que peut le ressentir un enfant. Au contraire dans le texte de Mme Gervaise Hellequin tout est faux. L'amour des enfants et des fleurs est un thème qui en vaut un autre mais encore faut-il qu'il ait une résonance véritable. Or, là, il s'agit d'enfants qui vivent en familiarité constante avec la montagne et avec ses fleurs ; ce n'est pas à eux de les faire apparaître parce que eux en réalité ne les voient plus, ils ne les voient qu'à partir du moment où elles entrent d'une façon ou d'une autre dans leur vie, au cours d'une expérience. Elles leur sont aussi naturelles que pour un enfant de Paris les boutiques devant lesquelles il passe quand il va à l'école. De deux choses l'une, ou bien il les connaît, parce que sa mère l'envoie faire une commission directement dans cette boutique, et nous sommes dans **La maison des petits bonheurs**, ou bien c'est quelque chose qui est tellement intégré à sa vie qu'il ne les voit pas du tout. Cette conversation sur la beauté des fleurs, c'est exactement la conversation que des enfants de la montagne ne tiendraient pas.

Quand l'enfant parle pour l'enfant, ce n'est pas drôle. Quand le parler enfantin est vraiment enfantin il n'est pas toujours amusant pour nous. Est-il drôle pour les enfants ? Est-il drôle pour les adultes ? Vous connaissez l'ambiguïté de ce genre de questions. Mais il est certain qu'un auteur doué d'une certaine verve, qui aime faire parler les enfants va un peu s'en servir aussi pour faire rire les adultes ; c'est une chose à quoi il est difficile d'échapper. Cela peut être quand même très bien. Je vais vous en donner un exemple avec un livre malheureusement épuisé : **Les deux font la paire**, de Léopold Chauveau (1937). C'est le dialogue interminable entre un petit garçon et son papa. Le petit garçon s'appelle le petit père Renaud et le papa naturellement s'appelle papa ; ils se racontent des histoires qui sont autant de petits chapitres entièrement dialogués, les histoires du petit père Renaud étant en général bien meilleures que celles du papa. Je vais vous lire **Sucre d'orge**. Renaud est allé acheter du pain.

« Le petit père Renaud entra. La porte n'était que poussée, il la ferma derrière lui, alla poser sur la table de la cuisine le pain qu'il venait d'acheter. Il était resté longtemps dehors, s'attardait longtemps à la cuisine et je pensais : il a sûrement fait quelque blague. Il revint enfin vers moi et me dit :

— Tiens, ta monnaie.

Je regardai dans ma main ouverte quelques pièces qu'il y posa.

— Il manque cinq sous.

— Tu crois ?

— 20 sous moins 10 sous font 10 sous ; tu m'en rends 5, il en manque 5.

— Je croyais que tu t'en apercevrais pas.

— Il n'y a qu'à compter.

— Il n'y avait qu'à ne pas compter.

Cérémonieusement je m'inclinai devant lui.

— Je vous demande bien pardon, cher monsieur, j'ai eu le tort de compter. Vous m'avez carotté cinq sous.

— Oui.

— Pourrais-tu avoir l'amabilité de me les rendre ?

— Non.

— Comment non ! Dépêche-toi de me les donner.

— Je ne peux pas.

— Tu les as perdus ?

— J'ai acheté un sucre d'orge.

— Tu aurais pu au moins m'en rapporter la moitié.

— Je voulais mais j'ai rencontré un chien qui me l'a demandée.

— Ma moitié ?

— Oui.

— Et tu la lui as donnée ?

— Oui.

— Il te l'a demandée donc bien poliment.

— Très poliment. Il s'est assis en me regardant. On comprenait tout de suite ce qu'il voulait. Il remuait sa queue derrière lui en balayant le trottoir avec, pour dire : s'il te plaît.

— Et alors ?

— Alors j'ai cassé mon sucre d'orge en deux et je lui en ai donné la moitié.

— Celle qui était pour moi ?

— Oui.

— Et tu as mangé l'autre ?

— Non.

— Tu l'as donnée aussi à ton chien ?

— C'est lui qui l'a prise. Il a vite mangé la tienne et il a recommencé à me regarder, à dire : s'il te plaît, avec sa queue, pour avoir le reste. Je ne voulais pas le lui donner ; je le lui ai montré en chantant pour me moquer de lui « j'ai du bon tabac dans ma tabatière » et quand je suis arrivé à « qui ne sera pas pour ton fichu nez » il a sauté tout à coup et a attrapé le morceau dans mes doigts.

— Et il s'est sauvé au grand galop.

— Non. Il est resté.

— Il a mangé ta moitié sous ton nez, ton fichu nez...

— Oui.

J'éclatai de rire.

— Ratée ta carotte.

— La prochaine fois je ferai attention.

— Tu ne chiperas plus de sous ?

— Je mangerai tout de suite mon sucre d'orge. »

Le parti-pris de l'adulte qui s'amuse de l'enfant reste très sobre. Un peu dans le même ton, **Le petit Nicolas** est plus chargé et entre dans une mythologie plus traditionnelle : celle de la blague scolaire. Ce qui est intéressant chez le petit père Renaud, c'est une qualité très fine de lien affectif entre le père et l'enfant qui se sent dans le langage, et qui place cette œuvre sur un tout autre plan. Alors que **Le petit Nicolas** utilise les thèmes les plus conventionnels. Mais Goscinny comme Léopold Chauveau prend le parti du naturel. On fait parler les gosses comme ils parlent ; il ne s'agit pas de faire de la démagogie, mais la recherche d'un langage vrai me paraît absolument indispensable.

C'est aussi comme cela qu'avait commencé Paul Berna avec **Le cheval sans tête**, à mon avis son meilleur livre. L'argot, à l'époque, avait beaucoup irrité les éducateurs, on trouvait que ce n'était pas la peine de dire que les gens avaient des « quilles », que les souliers étaient des « tatanes », etc., mais étant donné que l'auteur a mis ses enfants dans un endroit tout à fait particulier, la gare de triage de Villeneuve-Saint-Georges, il faut admettre que les enfants de ce quartier s'expriment de cette manière ou alors il faut décider une fois pour toutes qu'on montre uniquement aux jeunes lecteurs des enfants formés par des professeurs habitant le 5<sup>e</sup> arrondissement. Les enfants de Villeneuve-Saint-Georges parlent comme ils parlent et ils sont en relation avec une certaine réalité. Depuis, Paul Berna a glissé d'un langage vraiment dru à un langage banal, avec des expressions toutes faites, qui n'est plus de l'argot mais qui utilise simplement des conventions vulgaires,

sans doute plus correctes. Pour ma part je le déplore parce que nous avons très peu de livres français qui donnent une image un peu sensible et un peu honnête des milieux populaires.

Puisque j'ai évoqué la question sociale, je crois que c'est là un des problèmes les plus importants du langage ; vous êtes dans le dialogue et il faut absolument se poser des questions en situation. Ce qui devrait apparaître, c'est-à-dire la classe sociale des personnages, n'apparaît pas toujours clairement dans leurs propos. Mais on peut y trouver ce qui devrait rester caché. Ainsi vous avez vu tout à l'heure comment Mme Hellequin fait parler les enfants de la montagne. Il y a chez elle l'obsession de la mode et l'on voit comment s'exprime non pas du tout le personnage avec son contexte mais comment s'exprime Mme Gervaise Hellequin elle-même qu'on peut imaginer une dame élégante et charmante, habitant dans certains quartiers ; inconsciemment ce sont ces mêmes images qui reviennent et ce que vous trouvez là, ce ne sont pas ses personnages, mais c'est la lectrice du **Jardin des Modes** : « Vous ne les trouvez pas chic ces fleurs qui se défendent contre le vent, la sécheresse et le gel » ; ou encore voilà comment elle décrit des chiens de cirque : « Les deux caniches nains tout blancs gardaient intacte leur toison naturelle pareille à un astrakan de qualité ; seul un chien marron était toiletté en zazou selon une mode risible et déjà condamnée, avec ses pantalons bouffants », etc. Ces propos qui ne correspondent pas à la situation des personnages, on en trouve chez de nombreux auteurs : *Minou Drouet, Arnaud-Valence, etc.*

Quittons le dialogue pour passer au ton général et à ce que j'ai appelé l'écriture subjective. Ce malaise que nous avons ressenti dans le dialogue nous le ressentons aussi au niveau du récit lui-même et des mots utilisés pour faire vivre un conte.

### Le conte : Perrault, Grimm

Il y a un phénomène extrêmement curieux, c'est que quand on parle en France de « conte », on pense tout de suite au merveilleux ; c'est une sorte d'association d'idées qui est automatique et contraignante, d'autant plus que le français différencie deux genres : le conte et la nouvelle, que les littératures étrangères ne différencient pas. Nous avons le roman qui est une tranche de vie, c'est du réalisme, nous avons de courts romans qui sont des nouvelles, et puis il y a le conte et c'est le conte de fées. Cela se traduit d'une façon assez naïve dans le classement des bibliothèques : contes et romans. Classement qui nous pose d'ailleurs des problèmes, en particulier sur le plan des âges : quand on met un livre dans les contes sous prétexte qu'il comporte du merveilleux, on le condamne parfois à n'être jamais lu car les enfants cessent de lire des contes à partir de huit ans et demi. Et l'on enterre ainsi *Nils Holgerson, Le livre de la jungle* ou *Le vent dans les saules*. Donc le mot conte en français évoque le merveilleux alors qu'en réalité la vraie définition du conte ne porte pas sur le contenu mais sur la manière : un conte, c'est un certain type de récit, et un conteur c'est quelqu'un qui utilise le récit, l'art de conter d'une certaine manière. En France il y a confusion là-dessus parce qu'en réalité nous n'avons pas de conteurs. Nos contes ne sont pas ce que les Allemands appellent : **Märchen**.

Le conte, en France, a été coupé de ses racines populaires, mieux même, de ses racines profondes. Bien entendu le conte, le **Märchen**, cette manière de raconter vient du récit oral. Ce qui se passe dans les civilisations, c'est le passage du récit oral à l'écriture, ou encore c'est le passage du récit oral qui part d'un certain conteur et qui s'adresse à un certain public beaucoup plus étendu, disons à un public cultivé. Nous savons que ce passage se produit dans certaines conditions socio-culturelles. Nous savons qui a introduit le conte populaire en France et qui l'a introduit en Allemagne, c'est-à-dire Perrault et Grimm. Or Perrault et Grimm ont travaillé dans un contexte économique, culturel et social totalement différent et répondant à des besoins différents. Il s'agissait d'époques différentes, de personnages différents et de problèmes différents et la démarche était inverse. Ce qui s'est passé en Allemagne, c'est la crise des nationalités ; un territoire politiquement divisé en une espèce de mosaïque a éprouvé le besoin d'une unification. Il y a eu une prise de conscience nationale : nous sommes, nous Wurtembergeois, Bavares, Rhénans, Prussiens, etc., enfants du même sol, nous avons des racines profondes, ces racines profondes, à travers les jargons, à travers les patois, c'est la langue et ce sont des mœurs, des coutumes, des traditions qu'on va cher-

cher et retrouver. Et ceci a donné lieu à une prodigieuse éclosion poétique, musicale, artistique ; il y avait là un besoin qui intéressait toutes les couches de la nation, aussi bien les gens du peuple que les intellectuels. Ce n'était pas une curiosité, ce n'était pas de l'esthétisme, c'était vraiment un besoin. Aussi, dans le cas du conte, comme d'autres dans le cas de la poésie, de la chanson, etc., Grimm s'est efforcé d'approcher le plus près possible les données primitives et de les restituer telles qu'elles lui étaient dites.

La démarche de Perrault est complètement différente. Elle n'est pas du tout celle d'un savant, n'obéit pas à des nécessités semblables. Perrault est un artiste qui a des curiosités pour un domaine mal connu ou méconnu et qui offre à un public très particulier, qu'on peut définir sociologiquement comme le public mondain, des textes que ce public n'avait jamais rencontrés jusqu'à présent : les contes que les vieilles femmes racontent aux enfants ; c'est d'ailleurs ce qu'il dit dans ses préfaces. D'où toutes sortes de confusions et de malentendus, qui ne sont pas d'ailleurs très intéressants, sur le fait de savoir si Perrault écrivait pour des enfants ou n'écrivait pas pour des enfants. En réalité il est absolument certain qu'au XVII<sup>e</sup> siècle il n'y avait guère plus que les enfants qui écoutaient ces histoires. C'est là une démarche intellectuelle, très littéraire et tout à fait opposée à celle des romans allemands. La première constatation c'est que chez Perrault il n'y a que huit contes et chez Grimm deux gros volumes. Mais surtout, sur le plan qui nous occupe et qui est celui du langage, il faut constater que Perrault a donné ses contes français dans une langue qui est celle de son époque et de sa classe sociale, et plus du tout celle du conte. Je crois qu'il ne pouvait pas faire autrement. Perrault a une réputation de très bon écrivain, il n'est pas question de savoir s'il écrit bien ou mal, de toutes façons au XVII<sup>e</sup> siècle tout le monde écrivait bien, ou tout le monde écrivait mal, je ne sais, mais enfin tout le monde écrivait d'une certaine manière, de façon à être lu par un certain public. Autrement dit il y avait une mode : je vais vous en donner un exemple, pris dans **La Belle au bois dormant**.

« Cependant les fées commencèrent à faire leurs dons à la princesse. La plus jeune lui donna pour don qu'elle serait la plus belle personne du monde ; celle d'après qu'elle aurait de l'esprit comme un ange ; la troisième qu'elle aurait une grâce admirable à tout ce qu'elle ferait ; la quatrième qu'elle danserait parfaitement bien ; la cinquième qu'elle chanterait comme un rossignol et la sixième qu'elle jouerait de toutes sortes d'instruments dans la dernière perfection ; le rang de la vieille fée étant venu, elle dit en branlant la tête, encore plus de dépit que de vieillesse, que la princesse se percerait la main d'un fuseau et qu'elle en mourrait. »

Ce texte me paraît intéressant à toutes sortes de points de vue. D'abord, Perrault exprime ici l'éducation parfaite d'une jeune personne de l'aristocratie de son temps, ensuite, il le fait dans un moule linguistique qui ne relève plus des conventions du conte mais de celles de la littérature mondaine de son temps. On pourrait reprendre chaque terme ; c'est presque une caricature. « La plus belle personne du monde » : vous savez que dans toute la correspondance de cette époque c'est toujours la plus belle personne du monde, Mme de Grignan était la plus belle personne du monde ; « qu'elle aurait de l'esprit comme un ange », après la beauté on a de l'esprit ; « la troisième qu'elle aurait une grâce admirable à tout ce qu'elle ferait » : la grâce est toujours admirable ; « la quatrième qu'elle danserait parfaitement bien » : ce n'est même plus de la phraséologie, c'est la platitude totale ; « la cinquième qu'elle chanterait comme un rossignol » : que voilà une comparaison originale ! Et quoi qu'on fasse, monter à cheval, se battre en duel, on le fait « dans la dernière perfection ». Le véritable langage du conte s'est totalement perdu. Il s'est figé, dans cet espace sacré qu'est pour nous le XVII<sup>e</sup> siècle classique, dans une phraséologie qui se caractérise par l'abstraction, le vague, l'absence d'imprévu. Je crois que **La Belle au bois dormant** en est l'exemple le plus éloquent. Relisez-le, vous verrez à quel point on vit sur des préjugés : la vivacité du style de Perrault, les sottises qu'en a dites Anatole France, en osant le comparer à La Fontaine : « Perrault est le seul avec La Fontaine à avoir compris le charme profond des choses domestiques », cela me paraît une lecture rapide. Oui, pour La Fontaine, qui est le seul écrivain de son époque à avoir essayé de garder la langue populaire. Non pour Perrault qui ayant trouvé ce trésor admirable des contes, l'a immédiatement moulé dans ce langage.

Il a fallu attendre, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les vrais collecteurs de contes, les folkloristes pour retrouver un langage aux racines profondes. Dans les bibliothèques vous trouverez **Les contes de Flandre** de Deulin, les **Contes populaires de la Gascogne**, de Bladé, chez Maisonneuve, admirablement traduits du gascon. Là, vous avez le langage du conte : le ton épique, les épithètes qui sont conventionnelles mais qui ont une qualité : le tisserand est fainéant comme un chien, la lavandière est vieille comme un chemin, le roi est riche comme la mer, c'est quand même autre chose que d'avoir « une grâce admirable ». Il y a dans **Le roi des corbeaux** de Bladé des chansons qui n'ont pas de sens : « La reine partit, après sept heures de montée elle arriva devant une pauvre cabane, tout à côté d'un lavoir ; au bord du lavoir travaillait une lavandière ridée comme un vieux cuir et vieille comme un chemin ; la lavandière chantait en tordant un linge noir comme la suie :

Fée fée ta lessive  
N'est pas encore achevée  
La Vierge Marie  
N'est pas encore arrivée  
Fée fée

« Bonjour lavandière, dit la reine, je vais vous aider à laver votre linge noir comme la suie. — Avec plaisir pauvrette », etc.

Où encore ce début : « Je sais un conte, le conte de la mer qui chante, de la pomme qui danse et de l'oisillon qui dit tout. Il y avait une fois trois sœurs qui arrachaient du lin dans un champ... » Il y a dans ce beau conte des réflexions populaires très frappantes. C'est l'histoire classique de la jeune femme que le roi abandonne pour aller à la guerre et pendant ce temps-là la belle-mère envoie un message disant : ta femme a accouché d'un chat ; alors il dit qu'on la renvoie dans les bois, comme une pauvre ; quand il revient l'oisillon qui dit tout dénonce la mère. Il est obligé de reconnaître que sa mère est une criminelle et il va la punir : « Mère vous voyez, l'oisillon qui dit tout vous accuse. » La mère du roi se tue et... « l'oisillon qui dit tout s'envola et ne revint jamais, jamais. Alors le roi s'agenouilla et pria Dieu. Quand il se releva, il était si triste, si triste que chacun prenait pitié de lui. Pourtant il ne pleura pas parce qu'un homme ne doit pas pleurer surtout quand il commande et quand il est devant le monde. » C'est vraiment la conscience populaire qui parle, c'est le contraire de « la grâce admirable ».

Seulement je crois qu'en France tout cela venait trop tard ; c'était seulement un travail de savant qui ne correspondait pas, comme au pays de Grimm, à une nécessité ; en France nous trouvons cela très intéressant et très beau mais nous n'en ressentons pas le besoin. C'est un peu de la conservation, de l'archéologie, ce ne sont pas des retrouvailles, ce n'est pas une matière vivante qu'on peut transformer. Il n'y a rien de plus pénible que l'imitation du ton populaire. Ce qui est intéressant dans la démarche allemande, c'est que ces contes de Grimm, comme ces recueils de chansons populaires, ont donné naissance aux contes romantiques allemands qui s'en sont complètement libérés ou à la musique de Schubert qui s'en est également libérée tout en s'en étant profondément nourrie. En France il n'y a pas eu ce jaillissement. Le ton populaire subsiste davantage dans la poésie. De toute manière, on délaisse plus vite le conte que la chanson. Je ne porte là-dessus aucun jugement de valeur mais il est certain que dans la mesure où on a fait des recherches en France on a cherché des chansons, je pense par exemple à Nerval, aux chansons du Valois. Et c'est chez certains poètes qu'on peut retrouver un ton populaire ou enfantin ; je n'assimile pas nécessairement les deux mais je les rapproche inévitablement. C'est plus par la poésie qu'on peut parler cette langue. Il n'y a pas de conteurs en France, mais il y a des diseurs et la langue qui est dite est beaucoup plus le fait d'un poète que d'un conteur.

## Le ton vrai

Le ton populaire, c'est une manière directe de montrer l'évidence, de montrer ce qui est et de s'y soumettre absolument parce que c'est comme ça. Un exemple va peut-être vous aider à comprendre ce que je viens de vous dire. Dans la chanson que Fantine chantait à Cosette pour l'endormir et qu'elle chante au moment de mourir, le refrain :

Nous achèterons de bien belles choses  
En nous promenant le long des faubourgs  
Les bleuets sont bleus, les roses sont roses  
Les bleuets sont bleus, j'aime mes amours.

Voilà la vraie chanson populaire. Il y a là adéquation complète avec la sensibilité populaire, avec ce qui émerveille les gens et la manière dont on le dit. Car comment dire autrement que les bleuets sont bleus et que les roses sont roses : le dire tout simplement. Cette chanson entre tout à fait dans cette mentalité qui n'hésite pas à **dire** et à ne pas se servir de circonlocutions conventionnelles. Inutile de souligner que c'est très rare parce que la simplicité c'est ce qu'il y a de plus difficile au monde, sinon on tombe dans la platitude.

C'est probablement une des raisons pour lesquelles nous n'avons pratiquement pas en France de poésie pour enfants. J'ai cherché et j'ai trouvé seulement **Les petites voix** de Madeleine Ley qui sont très inégales mais où il y a de jolies choses. Je vais vous citer le poème qui me paraît le meilleur dans ce sens ; on peut le mettre en face des fleurs de Mme Hellequin ; d'un côté les edelweiss qui ont « du chic » et de l'autre côté ce petit poème de Madeleine Ley :

La dame d'onze heures, connaissez-vous ça ?  
C'est une petite fleur qui s'ouvre à onze heures  
S'il ne pleut pas.  
Simplement, à onze heures, comme ça.

Comme la chanson de Hugo tout à l'heure était le vrai ton populaire, là je crois que c'est le vrai ton enfantin. Il faut arriver à trouver l'auteur qui dise vraiment ce qui est parce que les enfants ont besoin qu'on leur dise que les choses sont comme ça. A ma connaissance il y en a un seul, Marcel Aymé. Et comme je crois que ce que nous devons faire ce sont des lectures à différents niveaux, c'est-à-dire pour savoir ce que raconte le livre, puis comment il le raconte, il faut lire Marcel Aymé non seulement parce que c'est merveilleusement ingénieux, mais aussi parce qu'il a trouvé ce ton enfantin. Le début des contes est le meilleur, parce qu'il n'y a vraiment aucune espèce de circonlocution.

**Le canard et la panthère** : « A plat ventre dans le pré, Delphine et Marinette étudiaient leur géographie dans le même livre et il y avait un canard qui allongeait le cou entre leurs deux têtes pour regarder les cartes et les images ; c'était un joli canard ; il avait la tête et le col bleus, le jabot couleur de rouille et les ailes rayées bleu et blanc. Comme il ne savait pas lire, les petites lui expliquaient les images et parlaient des pays dont le nom était marqué sur la carte. »

Ce début est intéressant parce qu'il proclame l'évidence : « c'était un joli canard », il faut le dire, et puis il dit pourquoi il est joli, avec la minutie qui plaît aux enfants, mais le texte reste très court. En français cela est possible d'autant plus que nous avons des possibilités de distanciation, de froideur et d'ironie qui avaient beaucoup frappé Mme Walter ; je reprends après elle le conte **L'âne et le cheval** ; Delphine et Marinette sont transformées en âne et en cheval ; là on voit apparaître le détachement : l'écrivain qui écrit un peu pour lui et un peu pour les adultes mais avec quand même un grand contrôle. Ce n'est pas sentimental. Tous les faits sont dits.

« Quand Delphine et Marinette s'éveillèrent, il était grand temps de partir pour l'école ; elles semblaient ahuries et ne savaient presque plus se servir de leurs mains ; en classe elles ne firent que des bêtises et répondirent de travers. La maîtresse déclara n'avoir jamais vu d'enfants aussi bêtes et leur mit à chacune dix mauvais points. Ce fut une bien triste journée pour elles. En voyant ces mauvaises notes les parents qui étaient d'une humeur de dogue les mirent au pain sec et à l'eau. Heureusement les petites ne furent pas longues à reprendre leurs habitudes ; elles travaillèrent très bien en classe et ne rapportèrent que des bons points ; à la maison leur conduite n'était pas moins exemplaire et à moins d'être injuste il n'y avait pas moyen de leur faire un reproche. Les parents étaient maintenant bien heureux d'avoir retrouvé les deux petites filles qu'ils aimaient si tendrement car c'était au fond d'excellents parents. »

Vous ne relèverez pas dans tous les **Contes du chat perché** une formule toute faite : le substantif qui appelle immédiatement une certaine épithète, cet abominable entraînement de la plume qui tue la littérature enfantine. Ce sont des pièges dangereux dont il est difficile de se débarrasser. Je vais prendre un exemple qui va peut-être vous surprendre : j'ai relu **Coucou** du Père Castor ; on y retrouve un échantillonnage complet de tous les clichés qu'évite Marcel Aymé. La merveille de Marcel Aymé c'est le caractère nécessaire de l'anthropomorphisme. Le canard qui ne sait pas lire, et les bœufs qui apprennent à lire, etc., sont vraiment consubstantiels à l'histoire ; au contraire, quand cela reste stylistique, que simplement les animaux s'humanisent parce qu'on utilise à leur propos des termes humains : « Les petits oiseaux rentrent bredouilles, leurs voix sont encore irritées » ; cela devient gênant et même un peu ridicule. Vous avez dans le même texte une accumulation de platitudes et d'images faussement poétiques : Le coucou... « est resté un moment immobile, lui qui vole éternellement, comme s'il pensait à son étrange destin. Il est condamné à voler sans cesse de branche en branche sans jamais connaître la quiétude d'une couche chaude » (les couches sont toujours quêtes et chaudes). « Parfois la mère coucou apparaît, passe devant le nid vite, sans bruit, et disparaît comme un mauvais rêve. » « Les oiseaux vagabondent dans le bocage. Seules les mésanges n'ont pas le temps de prendre part à ces réjouissances » (on prend toujours part à des réjouissances). « La nuit entre dans le bois, son silence est déchiré par le cri perçant du coucou » (il faut toujours « déchirer » le silence). « Les champs sont fauchés et les colchiques pavoisent les prés de leurs flammes mauves. » N'oubliez pas que ce livre est destiné en principe aux enfants de sept à neuf ans. Je regrette d'avoir trouvé par-dessus le marché la fée de la forêt : « Cette bonne fée de la forêt a soufflé à l'oreille de François d'aller chercher des champignons aux bois. » Et puis deux ou trois fois on vous déclare que le coucou est le « messenger du printemps », le « gardien vigilant des grands bois ». Résonance vaguement mythologique, et puis « la huppe trône majestueusement au bord de son nid, un vrai pays de Cocagne ». Ce sont des réminiscences qui encombrant l'imagination et la mémoire et posent le problème de l'image littéraire. Je vous renvoie à cet article de Natha Caputo dont je vous parlais tout à l'heure : le délire lyrique des images.

Des auteurs comme Mme Arnaud-Valence, Mme Gervaise Hellequin, Mme Lavergne, Minou Drouet, etc. (et d'autres dont certains consacrés tels qu'André Dhôtel ; des gens qui écrivent « bien », comme on dit) se livrent à une orgie d'images. Ils utilisent un répertoire d'images conventionnelles par rapprochement attendu. Ainsi, par une sorte d'attitude tacite, la figure humaine amène immédiatement des comparaisons végétales, naturalistes, les cheveux sont des algues, des herbes ; images qui ont pu être très belles mais qui se sont totalement dégradées, abâtardies ; de même les gestes humains s'expriment par des comparaisons animales, les gestes de l'enfant ce sont ceux de l'animal. Combien d'enfants ressemblent à des écureuils ou à des renards, ou en empruntent le comportement ! De la même manière l'anthropomorphisation de la nature devient arbitraire et forcée. Pour cela lisez Mme Lavergne :

« La grande ourse arrive sur un char attelé de chevaux fringants à côté desquels court un esclave ; la petite ourse se fait annoncer par l'étoile polaire ; la voie lactée traverse le ciel et sur la rivière de diamant le cygne vogue en recourbant son col tandis que de grosses lanternes de couleur s'allument sur les bords. Toutes les célébrités du ciel prennent place dans l'immense arène pour assister au couronnement du soleil. » Et cette dame est absolument persuadée qu'elle écrit pour les enfants.

Aussi, Guy des Cars : « Et cependant la nuit était belle sous une voûte céleste qui se révélait magicienne d'étoiles. C'était une nuit douce assez rare au-dessus du bassin méditerranéen à une époque de l'année qui a pris depuis des siècles l'habitude de s'accommoder en souriant de toutes les intempéries » ; etc. Dans ce conte, la nuit et le silence sont « déchirés » six fois. Et encore : « Ils se rapprochaient de la gare dans cette nuit qui avait voulu se montrer clémente envers leur extrême jeunesse. » Egalement l'utilisation extrêmement curieuse de l'adjectif à la place de l'adverbe : « Rapide il descendit l'escalier. Une demi-heure passa silen-

cieuse. Brusquement, déchirant l'immobilité de la nuit, l'appel prolongé d'une sonnette. »

La poésie existe, mais il existe surtout la fausse poésie ; il faut résister à cela et avoir un esprit absolument critique. Il ne faut pas confondre non plus sobriété et indigence, simplicité et platitude. Nous ne refusons pas un style, surtout pas. Mais il faut bien se demander si « l'infini de la nuit », si « le silence déchiré », etc., c'est du style ou bien si c'est une image totalement galvaudée, qui a perdu tout pouvoir. Si elle a perdu tout pouvoir, qu'on l'enlève. Le problème de l'image c'est de savoir dans quelle mesure elle est revécue par la sensibilité de l'enfant et par notre propre sensibilité. Le jeu avec les mots et le jeu avec les images chez les écrivains pour enfants devraient être une démarche d'autant plus naturelle que pour l'enfant tous les mots sont frais ; c'est pour cela qu'il lit sans sourciller « l'infini de la nuit » ; problème dont on vous reparlera à propos de la poésie, parce que « les prés émaillés de pâquerettes », et « l'infini de la nuit » et « la voûte magique d'étoiles », cela nous semble rebattu, mais pour un enfant l'image est fraîche. Je vous renvoie à la nouvelle de Colette, dans les **Histoires pour Bel Gazou**, qui s'appelle **Le curé sur le mur** ; elle explique très bien ce qu'est un mot dans l'imagination d'un enfant : « Presbytère, j'emporte ce mot comme un trésor, presbytère, presbytère, presbytère », et puis un beau jour elle décide que presbytère c'est le petit escargot qui a une coquille noire et jaune.

## Kipling

Je voudrais terminer par l'auteur qui me paraît le plus important pour nous parce qu'il s'adresse vraiment aux enfants, c'est Kipling, dont nous avons une admirable traduction. Kipling est arrivé à trouver, à l'intérieur des **Histoires comme ça** à la fois le grand ton de la légende, avec la solennité au début, les épithètes ; et puis le rappel constant qu'on s'adresse à un enfant et que cette histoire extraordinaire qu'il raconte, par un biais ou par un autre, peut entrer dans son expérience, je dirais presque dans son expérience corporelle — vous savez à quel point il y a chez Kipling un côté organique. J'ai pris comme exemple **Le crabe qui jouait avec la mer**, où différents tons cohabitent admirablement.

Le début est solennel : « Bien avant les Anciens Temps, ô Mieux-Aimée, fut le Temps des Tout Commencements, et c'est alors que l'Aîné des Magiciens préparait Toutes Choses »... Ton tout à fait biblique. « La terre fut prête d'abord, puis la mer fut prête et il dit à tous les animaux qu'ils pouvaient sortir et jouer. » C'est déjà le rappel de l'enfance et un ton plus familier. « Et les animaux dirent : ô Aîné des Magiciens, à quoi jouerons-nous ? » Ils sont comme les enfants : eh bien à quoi on joue maintenant ? « Et il dit : je vais vous montrer. Il prit l'éléphant, tout ce qu'il y avait d'éléphant sur terre et lui dit : joue à être un éléphant. »

Je passe sur le conte avec son mélange de poésie grandiose et de détails concrets pour arriver à la dernière image, la description des Pau-Ammas (des crabes) tels qu'ils sont aujourd'hui : « Mais une fois par an tous les Pau-Ammas doivent dépouiller leur armure solide et devenir mous — histoire de rappeler ce que pouvait faire l'Aîné des Magiciens. De sorte que ce n'est pas juste de tuer ou de poursuivre les bébés de Pau-Amma rien que parce que le vieux Pau-Amma a été bêtement mal poli, il y a très longtemps de cela. Oh, oui, à propos ! Les bébés de Pau-Amma détestent qu'on les extirpe de leurs petits Pusats-Taseks pour les rapporter à la maison dans de vieux pots à moutarde. C'est pourquoi ils pincetent avec leurs ciseaux, et c'est bien fait ! »

C'est sur ce rappel d'une expérience très concrète et très cuisante que se termine ce conte dans lequel Kipling aura joué de tous les langages, sans perdre jamais de vue l'essentiel, l'enfant.

I. J.