

LANGAGE POUR LES PETITS : LES ALBUMS

par Marion Durand

Aujourd'hui nous allons parler du langage dans les albums pour les petits.

Les trois premiers points toucheront **les textes** eux-mêmes. Le dernier nous ramènera à l'image et, avec des exemples précis, nous verrons quelle peut être la fonction du texte dans un album d'images. Je traiterai du livre en tant qu'objet **individuel** ; du rapport de l'enfant avec le livre et non avec une collection. J'ai choisi des albums sur lesquels tous les enfants peuvent tomber, ce qui me paraît la seule démarche intéressante et équitable : Premier livre Hachette, Album rose, Petit livre d'or, albums Nathan, albums du Père Castor, albums de l'Ecole des loisirs, de La Farandole, etc.

A la limite de l'incorrection grammaticale

Dans les choses que j'ai relevées certaines ne sont pas véritablement incorrectes mais, dans la mesure où elles introduisent la confusion, je les ai considérées comme telles (j'ai choisi quelques points parmi beaucoup d'autres, l'étude n'est pas exhaustive).

Le premier point important est **la construction de la phrase**. Les lecteurs d'albums d'images sont encore mal lisants et les auditeurs de l'histoire lue sont encore très petits ; on a donc intérêt à avoir des constructions de phrases rigoureuses et très simples. De qui parle-t-on ? Le sujet est en tête de phrase. Le verbe, qui donne son sens et son mouvement à la phrase, doit être en évidence. Puis le complément d'objet et, éventuellement les autres compléments. Or, dans les albums pour petits il est fréquent de trouver des rejets du sujet. Certains sont explicables par la forme exclamative, mais le bouleversement de l'ordre logique de la phrase la rend d'une lecture difficile :

« Qu'il était content, en ce mois de septembre, au pied de la dune rose, Jeannot des garennes ! » (**Jeannot des garennes**, Gautier-Languereau.)

On sait quand : complément de temps, mois de septembre. On sait où : complément de lieu, dune rose. Mais on ne sait pas qui ! Or c'est cela qui compte, savoir **qui** est content, surtout si on lit encore mal et que l'on met un certain temps à déchiffrer la phrase entière.

Autre chose fréquente, un groupe de mots sépare le sujet de son verbe. Ce sont les appositions au sujet que l'on trouve si souvent dans les albums.

« Ce pou-pou est l'appel de Caramel, la huppe, une merveilleuse créature qui vient de se poser sur le sapin » (**Jeannot des garennes**).

Parallèlement, le complément d'objet est trop souvent séparé de son verbe.

« Ils savent faire leur toilette, lisser de leurs doigts agiles leur fourrure soyeuse » (**Les castors**, Ecole des Loisirs).

On trouve des phrases sans verbes. L'ellipse est une expression allusive inadéquate à la première enfance, perceptible seulement par les adultes qui reconstruisent mentalement ce qui manque :

« Dans le fond, un lit d'herbe moelleux » (**Les castors**).

Par coquetterie on supprime le verbe et la phrase n'est plus qu'une juxtaposition de mots, plus exactement ce n'est plus une phrase. Nous demandons à la construction de la phrase de rester **élémentaire**, rigoureuse et transparente au sens logique.

L'emploi de certains pronoms introduit une confusion possible, mieux vaut la répétition que l'ambiguïté :

« Le jouet neuf de François est perdu. On ne le voit pas sur l'image, François ne sait plus comment il s'appelait. Je vais, dit-il, le chercher. »

Chercher le nom du jouet ? Le jouet lui-même ? (**Le jouet perdu**, La Farandole.)

Il resterait beaucoup de choses à dire, par exemple, les emplois impropres de l'indéfini **on**, des incorrections d'emploi des négations qui se nient les unes les

autres, les impropriétés de vocabulaire.

Les incorrections grammaticales ou de vocabulaire ne touchent pas vraiment à l'intégrité du récit ; dans la mesure où elles déforment le sens des phrases, ce n'est pas à un niveau essentiel. Il y a des incorrections qui touchent au déroulement du récit, à sa logique profonde et non plus à sa logique de détail ; ce sont les incorrections de concordance des temps et les changements de temps au cours du récit. Il arrive souvent de trouver au cours du récit des ruptures de temps injustifiées qui embrouillent complètement le lecteur. Par exemple (**M. Croquechou**, Hachette) : le récit débute au présent et, brusquement, il est au passé simple ; puis on a un retour au présent qui n'est justifié par rien puisque les événements sont censés se succéder chronologiquement.

Il faut une unité de temps à l'intérieur d'un récit. Ce qui ne veut pas dire que tous les verbes seront au même temps. Il y a des changements de temps justifiés qui marquent l'antériorité d'un événement ou le contraire.

Le récit doit-il être au passé ou au présent ? Voilà une question à laquelle nous essaierons de répondre dans la dernière partie de ce travail ; nous demandons d'abord au récit d'avoir une unité pour avoir un sens.

Le rythme et la rime

Pour le rythme propre à la structure de l'histoire, je veux parler des histoires à répétition et des randonnées (**La maison que Pierre a bâtie, Les bons amis**), je vous renvoie à Sarah Cone Bryant qui fait le point sur la fonction de la répétition dans une histoire pour enfants. Je ne m'attacherai pas ici à la construction du récit mais au rythme de l'écriture, du langage employé.

La première chose qui m'a frappée dans tous ces albums c'est la fréquence des rimes ; il y a une évidente confusion entre le rythme et la rime : un texte a une apparence de rythme s'il est rimé, mais c'est le poids des mots, les successions de sons qui font le rythme et non l'identité des sons.

Et si l'on part du principe que les mots en fin de ligne doivent rimer, pour la nécessité sonore, on arrive à écrire des textes qui n'ont plus rien à voir avec la véritable comptine.

« Pour traîner branches et fagots
Les lutins n'ont ni bœufs ni mules
Mais de tranquilles escargots
Qui vont, qui viennent, qui circulent. » (**La journée des quatre lutins.**)

« Les marmots se sont enrhumés
En galopant dans la verdure
Mais ce bon sirop parfumé
Fait tomber leur température. » (**Voici Agathe.**)

Ce qu'il faut aussi mettre au clair, c'est la différence de nature essentielle qu'il y a entre le « n'importe quoi » et l'absurde. Toutes ces fausses comptines laborieusement rimées sont fatalement étrangères à l'insolite, à l'inattendu, à l'humour, à l'absurde d'une vraie comptine.

« Annie, Annette
Tante Briquette
Le loup garou
Sort de son trou
S'en va-t-à vêpres
Avec ses poux... » (Comptine de Maurice Fombeure.)

Je vous renvoie à Verlaine, à une strophe de l'Art poétique qui me semble plus éloquente que bien des développements :

« Oh ! qui dira les torts de la rime.
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ? »

14 Il faut se poser une dernière question, d'ordre pédagogique cette fois. Pourquoi les adultes tentent-ils cette récupération de la comptine en en fabriquant de faus-

ses ? Il est clair que c'est le signe d'un désarroi devant l'enfant. Je vous signale que la comptine ou quelque chose qui cherche à s'en rapprocher est utilisé à des fins publicitaires par certains éditeurs, ce qui est en soi assez significatif !

Quand nous parlons de rythme nous ne parions pas seulement des textes rimés. Outre la construction, qu'est-ce qui peut rythmer un texte, quels sont les éléments qui sont destinés à lui donner son souffle ? Il y a des éléments qui sont des traces de folklore, des formulettes, des refrains, intégrés au texte, qui ne sont pas essentiels au sens de la phrase, mais y jouent un rôle sonore, peut-être parfois moins représentatif que celui de l'onomatopée proprement dite.

« Ce jeune peuplier fera notre affaire, dit Castor. Et ronge que je te ronge... L'arbre ne tient presque plus. » (**Les castors.**)

Les traces de folklore que l'on trouve dans les albums pour petits partent vraisemblablement du préjugé que le folklore est proche de l'enfance. Ce qui n'est peut-être pas faux mais qui ne doit en aucun cas fournir des procédés qui rendent artificiel le ton du récit. L'absence de rythme ou les ruptures de rythme sont aussi fréquentes en littérature enfantine ; par exemple ce procédé hérité du conte : l'incursion du **je** dans le récit. L'auteur prend tout à coup la parole en son nom propre :

« Si un petit castor s'aventurerait hors de la hutte, **je** tremble à la pensée de ce qui lui arriverait... » (**Les castors.**)

Ce procédé se justifie à la rigueur dans une histoire racontée où le conteur existe en chair et en os, mais pas dans un texte écrit et, qui plus est, documentaire. Mais l'étude de ce genre de procédé nous éloigne un peu du rythme, il s'agit plutôt maintenant du style même de l'écriture.

Pour un texte rythmé avec humour, je vous renvoie au **Conte numéro un pour les enfants de moins de trois ans**, de Ionesco, que vous connaissez déjà, et à **Quand Coulicoco dort** (Kersti Chaplet, Paul François, Albums du Père Castor, premières lectures), où le thème poétique de la fuite du temps est exprimé par le rythme du texte.

Il fait si chaud
Coulicoco a tant joué
tant couru, tant mangé
qu'il s'est couché
dans son hamac
après le déjeuner
et qu'il s'est endormi
à l'ombre des figuiers

rythme à la fois dans l'écriture et dans la construction.

...
soixante-quatorze fourmis
font l'escalade du figuier
pendant que dort Coulicoco

refrain chantant qui scande le texte, inversion du sujet justifiée ici, sentiment de l'écoulement du temps.

Très loin
près du grand fleuve
seize hippopotames
vont se baigner
pendant que dort Coulicoco

Plus loin, plus loin encore
dans la mer immense
vont et viennent mille et mille poissons
pendant que dort Coulicoco

Elargissement :
minuscule
éloignement
très loin

A la fin du livre le texte est très rythmé et reprend rapidement tout ce qui a été précédemment énuméré. Le thème poétique de l'album est bien exprimé par le texte.

Plus je lis des albums plus je suis persuadée qu'on pourrait énoncer un principe : la complication de l'écriture est inversement proportionnelle à l'âge des lecteurs. Plus les lecteurs sont petits plus la langue est compliquée et abstraite — en moyenne, bien sûr. Là encore il n'est pas possible de faire une étude systématique de tous les phénomènes d'écriture ; nous verrons seulement certains points :

- les interdits, les tabous de l'écriture
- les comparaisons et le lyrisme
- l'abstraction (les expressions abstraites, toutes faites)
- le problème du faux style parlé.

D'abord **les interdits**. En littérature enfantine il y a quatre verbes interdits : être, avoir, dire, faire, qui sont comme par hasard les verbes absolument essentiels, irremplaçables.

Le style, la force de l'écriture ce n'est pas d'éviter les verbes essentiels, c'est de les employer à bon escient. On trouve dans les albums des verbes de remplacement, qui sonnent faux et sont parfois même impropres. On **possède** un odorat, on **exécute** des travaux manuels, mais de ces quatre verbes, c'est **dire** qui a le plus de remplaçants.

On ne **dit** pas, on hasarde, on reprend, on rétorque, on s'exclame, on ajoute, on fait (!), etc.

Les comparaisons. Une règle à laquelle devrait se tenir tout auteur pour enfants : ne pas se référer, pour dire quelque chose, à quelque chose d'encore moins saisissable par l'enfant. La comparaison devrait éclaircir le sens, souvent elle embrouille. Les comparaisons dans les albums pour les petits n'ont de raison d'être que si elles renvoient l'enfant à une expérience concrète, à quelque chose de déjà connu, à un élément familier. Tout ce qui éloigne devrait être banni :

C'est la lumière du **phare**
 Qui guide les marins
 En brillant dans le noir
 Comme un **ange gardien** (**Le petit marin**, Nathan).

Comparaison d'ordre symbolique et abstrait, qui complique inutilement la perception des éléments très simples de l'image. L'ange gardien n'est pas l'élément d'une expérience concrète et sensorielle de l'enfant.

Une comparaison enfantine :

Et Jounzo rentre chez lui,
 en sautant tout le long du chemin,
 comme une petite balle de ping-pong.

(**Les Pokkoulis**, Albums du Père Castor.)

Dans la catégorie des comparaisons on peut faire entrer toutes les personnifications, sous prétexte de satisfaire le goût enfantin pour l'animisme :

« Le champ de trèfles habitait au bord de la route. Avec la rosée du matin, il avait bien lavé toutes ses feuilles, jusqu'au pied. A tous ses poupons roses qui brillaient au soleil, il avait fait un shampoing parfumé, et maintenant le champ se reposait et jouait avec les abeilles.

Quand le vent arriva comme un tonnerre, fouet claquant et ferrailles sonnantes, il fut bien reçu ! — Qu'apportes-tu là, Horreur ! dit le champ. Ne viens pas salir mes bébés, ne leur fais pas respirer la poussière sale et ne nous écorche pas avec tes ferrailles, va-t-en !

Le vent reprit la route, clic, clac et partit vers la rivière. » (**Vent fou**, Père Castor.)

Éléments douteux : shampoing, les poupons roses, salir les bébés ; personnification outrancière.

La complication de ces textes est aussi due à leur **abstraction**. L'abstraction peut être prétentieuse, c'est-à-dire se vouloir une recherche de style — elle peut être aussi simplement due à des expressions toutes faites d'origine plus ou moins lointaine. La recherche de style qui complique :

« Les garennes (c'est ainsi qu'on appelle les lapins sauvages) ont l'humeur **17**

vagabonde ; ils vont, au gré d'un appétit toujours gaillard, cisailer leurs herbes favorites, ronger ici et là quelque racine.

Notre Jeannot, lesté de trèfle frais, s'était bientôt éclipsé vers la dune rose, filant entre les sillons d'un carré de maïs où les tiges se tenaient droites comme à la parade. » (**Jeannot des garennes.**)

Ce texte demande une traduction : les lapins ont toujours faim ; Jeannot a le ventre plein de trèfle et il traverse un champ de maïs, etc.

Pour l'abstraction et les expressions toutes faites :

« Messire Renard se promène dans le bois, le ventre vide comme toujours. Je meurs de faim, se lamente-t-il, pour un renard c'est une vraie vie de chien. Mais soudain, il sent un parfum délicieux lui chatouiller les narines. Qu'est-ce que cela peut bien être ? D'où vient cette odeur alléchante ? Renard qui possède un odorat très fin ne tarde pas à découvrir la source de cet agréable fumet... » (**Renard glouton**, Hachette). Pas un adjectif ou un mot concret, des clichés, des images abstraites.

Il nous reste à voir une complication d'un genre opposé, **le faux style parlé**. On pourrait croire, au premier abord, que le langage parlé est simple et compréhensible. Dans les albums dont le texte a l'apparence d'un certain langage parlé, on trouve des choses encore plus compliquées que dans les recherches de style. Il s'agit là de faux langage enfantin.

« J'aurai beaucoup d'enfants qui ne crieront jamais ou bien alors, une bonne paire de claques et plus un mot...

« Je voudrais jouer sur le piano...

« Je leur apprendrai à se laver tout entier d'un nez à une oreille en tournant autour du cou. » (!) (Albums **Pierre** et **Julie**, éd. des Jumeaux.)

Quand on parle à haute voix on a toujours une intonation, c'est ce qui donne en partie son sens à la phrase. La phrase typographique, elle, ne rend pas l'intonation, tout y est nivelé ; il ne faut pas être contre le langage parlé d'une manière absolue mais il faudrait alors jouer sur la typographie pour donner une physionomie, une intonation à la phrase. Mis bout à bout, tous ces mots qui ne s'enchaînent pas grammaticalement n'ont aucun sens à la première lecture ; ils en ont sans doute encore moins pour les enfants qui déchiffrent difficilement les textes.

Le rapport texte - image

Nous en arrivons au dernier point de notre travail qui nous ramène aux images puisqu'il s'agit du rapport texte-image et de la fonction du texte par rapport à l'image. Quelques exemples d'albums plus ou moins réussis mais bons.

Je voudrais d'abord revenir au temps du récit dont nous avons déjà parlé. Dans ce classique irremplaçable qu'est **Jeannot lapin**, de Scarry (Petits livres d'argent, Editions des Deux coqs d'or), le texte est à l'imparfait, or, l'image, elle, parle au présent : le papa lapin **fait** sauter son bébé dans ses bras... le texte dit **faisait** alors qu'on le voit. Mais les images ne parlent pas toujours au présent ; il y a même dans **Jeannot Lapin** des images au futur. Chaque personnage imagine ce que sera ou ce que pourrait être Jeannot Lapin. Ici le futur ou le conditionnel présent s'imposent pour expliquer la représentation de tous ces projets. L'effet est d'ailleurs parfaitement rendu ; on peut seulement regretter que le corps du récit ne soit pas au présent. Souvent l'imparfait du récit est commandé par le « **Il était une fois** » du début de l'histoire, qui situe immédiatement le récit dans un passé révolu. On peut s'interroger sur cette espèce de conditionnement que les clefs de ce genre représentent...

Encore une chose frappante, c'est que le texte est presque toujours trop abondant (on a d'ailleurs en France seulement un ou deux albums sans texte). L'image parle d'elle-même, le texte répète inutilement. C'est une forme de pléonasme. Le texte peut apporter une indication intéressante non lisible sur l'image, il complète alors l'image et ne la double pas.

Exemple : **Monsieur Croquechou** (Hachette).

Image : lapin au lit, air triste.

18 Texte : « Le pauvre monsieur Croquechou est malade.

Il est obligé de garder le lit (inutile)
Il a un torticolis et il souffre de la gorge (précision intéressante)
Voyez son air malheureux ! (inutile)
Madame Croquechou s'inquiète pour son mari.
C'est peut-être grave » (inutile).

Une des deux dernières phrases suffirait.

Image : hibou médecin, thermomètre, les deux Croquechou, médicaments.

Texte : Elle fait venir à son chevet Gros-yeux le hibou. Gros-yeux est le maître d'école, mais il s'y connaît en médecine (hors de propos, élément extérieur à l'histoire, anecdote inutile).

Il examine le malade et lui dit : Vous avez les oreillons, il faut garder la chambre (le texte n'utilise pas les éléments intéressants de l'image, le thermomètre et les médicaments).

Autre exemple : **L'ourson malicieux**, l'ourson trop petit. Excellent Petit livre d'or qui date de 1961.

Texte : Ce petit ours était le plus petit de la famille. Il était plus petit que sa sœur, beaucoup plus petit que son frère, beaucoup, beaucoup plus petit que sa maman, et beaucoup, beaucoup plus petit que son énorme papa.

Image : tableau de famille. Présentation des personnages. Répétitions marquant les rapports de taille, rythme intéressant. Pourquoi l'imparfait ?

Inutile : bavardage qui empiète sur la suite de l'histoire (« et très souvent le petit ours restait seul dans son coin à cause de sa petite taille. Un jour il crut que personne ne voudrait de lui »).

« Sa sœur allait cueillir des salades... »

Inutile : « Oh ! gémit dans son malheur le petit ours, effondré sur les marches du porche (porche, inexact ; perron).

Je suis trop petit pour tout : phrase clef, phrase essentielle, résume les situations précédentes, mais est entendue par le père. C'est le tournant de l'histoire :

« Non, petit ours... Je vais faire le marché et tu es juste assez gros pour m'accompagner **juché sur mes épaules** » (inutile, pas sur l'image).

Inutile : « Alors le petit ours sèche ses larmes, et le voilà parti avec son énorme papa.

Ils achetèrent... »

Essentiel et compensateur : « Eh bien, fit le papa du petit ours en rentrant à la maison (mal placé) **jamais** je n'aurais pu porter tout ça si mon petit ours ne m'avait pas aidé. »

Tout à fait à la fin, on a une bonne idée très mal rendue :

« A ces mots le petit ours se sentit tout heureux, assez grand — pour son bonheur (inutile) — et bien, oh ! oui, bien assez grand pour manger une aussi grosse part de leur succulent dîner que tous les membres de cette énorme famille ours. »

Mélange de pages très bonnes, claires, simples, explicites et d'inutilités abstraites. Se livrer à cet exercice est assez éclairant : mettre entre parenthèses tout le bavardage inutile, laisser parler l'image, que le texte soit seulement porteur de l'essentiel.

Dans **Barbapapa**, album tout nouveau d'Annette Tison et Talus Taylor (Ecole des Loisirs), nous trouvons une utilisation intéressante du texte. Il n'est jamais description de l'image, il est conçu comme contrepoint, l'image, elle-même très claire, se lit avec facilité et évidence et le texte est conçu comme une sorte de légende très brève, jamais explicative. C'est l'histoire d'un monstre sympathique, on l'enferme au zoo, il s'aperçoit qu'il peut changer de forme et passe à travers le grillage de sa cage, il cherche à se faire des amis. Le texte ne dit pas que sa méthode pour se faire des amis est de prendre leur forme. Les images le montrent assez ! Le texte signifie le refus des animaux qui rejettent Barbapapa : les flamants roses ne le trouvent pas assez élégant, le dromadaire préfère rester seul, etc.

Peut-être la meilleure page : l'incendie. Sur l'image : Barbapapa se métamorphose en escalier et les gens de la maison en feu peuvent descendre dans la rue, se sauver. Le texte très sobre dit (pas de description de l'escalier, de la métamor-

phose, du sinistre) : « Heureusement, Babapapa est là ! » Ici on fait confiance à l'image, elle est infiniment expressive et riche.

Bon album, d'ailleurs plein de réminiscences de **Babar**, d'**Emile et Crictor**, mais tout de même on en sent l'unité, l'humour sympathique. Les sentiments ne sont pas décrits dans le texte, ils sont indiqués très sobrement, et très clairement lisibles sur le dessin. Noter la mise en pages raffinée, le texte réduit mais bien intégré aux images.

Dans la grande ville (diapositives) par Natha Caputo et Kersti Chaplet, Ed. Fontanille.

Dans la grande grande ville
 Il y a une grande grande rue
 Dans la grande grande rue
 Il y a une grande grande maison
 Dans la grande grande maison
 Il y a une grande grande famille
 Dans la grande grande famille
 Il y a un grand-père, une grand-mère
 Un papa, une maman
 Un grand frère, un petit frère
 Une grande sœur, une petite sœur
 Et un tout, tout petit bébé
 Un petit bébé très aimé
 Qui rit
 Qui mange
 Qui joue
 Qui dort

Le texte est construit comme une série de cercles concentriques et de rapports de taille. On part du plus éloigné pour se rapprocher de l'enfant qui est au milieu, au centre même, on a une série d'unités de plus en plus proches de l'enfant et de plus en plus chargées affectivement. Le texte se resserre sur l'essentiel, sur ce petit bébé très aimé qui est défini par quatre verbes très significatifs qui expriment bien l'univers affectif du tout-petit : rit, mange, joue, dort (joie, plaisir, activité, sécurité).

L'image en dit plus long que le texte, elle est riche d'éléments psychologiques essentiels, par exemple la grande famille est montrée réunie autour d'une table ronde pour un repas, symbolisme de la forme et sens de la fonction : nourriture = amour maternel. Pour les tout-petits, c'est une réussite totale.

Histoire de Babar le petit éléphant, par Jean de Brunhoff, Ed. Hachette.

« Dans la grande forêt un petit éléphant est né. Il s'appelle Babar. Sa maman l'aime beaucoup. Pour l'endormir, elle le berce avec sa trompe en chantant, tout doucement. »

Texte en accord parfait avec une image très paisible où l'on voit en effet d'abord la forêt immense puis le petit éléphant bercé par sa mère.

Page 3 : « Babar a grandi. Il joue maintenant avec les autres enfants éléphants. C'est un des plus gentils. C'est lui qui creuse le sable avec un coquillage. »

Ici le texte est conçu comme une aide pour se repérer sur l'image où l'on voit beaucoup de petits éléphants. Mais qui est Babar ? Incitation à une lecture complémentaire du texte et de l'image, pas un mot en trop, et c'est suffisant.

Par ces derniers exemples on voit qu'il est possible de trouver de véritables réussites dans les albums, où le rapport texte-image est d'un équilibre absolu. Le texte doit être transparent à la signification de l'histoire, ne pas étouffer le récit raconté par l'image, mais le soutenir, le jalonner très légèrement, le rendre plus accessible encore.