

UNE PRATIQUE DE L'ANALYSE

par Jean Perrot, professeur à l'Université de Paris-Nord

Dans le prolongement de l'exposé d'Isabelle Jan je vais m'efforcer de mettre l'accent sur le type de critique qui refuse de corriger le texte, qui ne le met pas entre parenthèses toutefois et qui ne cherche pas à le recouvrir mais plutôt à le reconstruire. Dans cette perspective, le livre, le texte, sont des données brutes, des « objets » pourrions-nous dire, et le critique, simple extension professionnelle du lecteur moyen, se transforme en artisan de l'analyse. Ceci ne signifie pas que toute approche personnalisée du texte soit supprimée : au contraire, l'intuition justifiant le point d'attaque critique est souveraine, comme l'affirme Léo Spitzer¹. Mais ce qui est alors valorisé, c'est avant tout l'appareil linguistique, psychologique, sociologique, grâce auquel les structures de l'objet sont mises en valeur : l'interprétation critique apparaît dans ces conditions comme une hypothèse et, au même titre que toute hypothèse scientifique, elle demande à être dépassée par une nouvelle hypothèse qui l'englobe, tout en donnant une vision cohérente de l'objet considéré.

Au XIX^e siècle déjà, Edgar Poe, grand amateur de revues scientifiques, nous a présenté une idée de ce que pourrait être le vrai critique, mais poussé par le goût du sensationnel il n'a retenu qu'une image mythique du lecteur idéal : celle de l'enquêteur génial, de Dupin capable de découvrir une lettre volée (un sens caché) là où toutes les polices du royaume ont échoué. Le mythe du lecteur-détective représente pourtant un progrès car la leçon de la nouvelle intitulée « La lettre volée » est claire : le sens d'un texte n'est pas « caché au fond » de ce dernier, il est tout simplement à la surface, mais déplacé². Edgar Poe nous met donc en garde contre le mythe de la profondeur : il ne s'agit pas de « sonder » comme le fait le policier maladroit de la nouvelle, mais d'établir des rapports entre les données apparentes et de les interpréter.

Nous ajouterons qu'un texte n'a pas un sens, mais qu'il peut faire l'objet de plusieurs lectures : cette affirmation est une lapalissade pour tous ceux qui ont pu constater les réactions différentes suscitées par la lecture des livres d'enfants. Le livre d'enfants, produit réalisé par un adulte pour des lecteurs de niveau intellectuel variable (tout comme le roman-photo ou la bande dessinée), ne pose donc pas de problème particulier au critique. Ce qui par contre pourrait donner matière à réflexion est le débat engagé au sujet de l'enfant lui-même : l'enfant-lecteur est-il un être brut ou bien n'est-il pas déjà surdéterminé par toute son aventure sociale et par sa situation à l'intérieur de la société de consommation ? A ce propos, il serait intéressant de mettre en rapport le mépris croissant marqué à l'égard de l'austère livre de classe et le développement du livre de loisirs aux couleurs chatoyantes. Certes, il faut intéresser l'enfant à une époque où l'image gagne en importance aux dépens du texte, mais l'érosion du livre de travail n'est-elle pas fondée également par de simples considérations de marché ? L'enfant est un consommateur et, comme tel, c'est un ensemble de signes séduisants qu'il doit déchiffrer dans l'objet qu'on lui propose.

La forme du contenant

Le premier travail du critique porte donc sur la forme du contenant³, c'est-à-dire sur la couverture, sur le format, l'illustration, la qualité du papier, etc. L'objet de consommation est d'abord constitué par des traits distinctifs qui visent à marquer des différences de classe (à la limite même le contenu n'a plus d'importance, comme le souligne J. Baudrillard à propos de ces poudres à laver que l'on achète pour l'emballage qui les contient ou pour le gadget qui leur est associé) : le livre doit donc d'abord être situé dans le système général de l'édition (livres bon marché, rares, etc.). Très vite, le public et les classes concernées sont ainsi définis : certains éditeurs ne cachent pas d'ailleurs le fait qu'ils s'adressent aux enfants de telle ou telle catégorie sociale.

Le critique est donc informé de ce panorama de l'édition : il sait pertinemment que telle maison s'efforce de tester les livres auprès des enfants avant de les publier, que telle autre se pique avant tout d'esthétisme et, refusant toute référence à l'enfant, désire développer le sens artistique d'un lecteur abstrait. Reconnaissons toutefois que sur ce point un gros travail d'information reste à faire et, pour prendre un exemple précis, considérons le livre **Mini-bibliothèque** de Maurice Sendak, publié par l'Ecole des loisirs. Il nous a semblé représentatif des tendances nouvelles de l'édition dans ce domaine.

Ce livre se présente sous la forme d'une petite boîte et nous rappelle un de ces coffrets dans lesquels on expédiait autrefois le sucre ou le café ; des dessins sur le cartonnage signalent l'exotisme des références. On aperçoit d'un côté un enfant qui lit un livre, assis à une table avec un lion pour compagnon. De l'autre côté, un alligator lit et l'enfant mange. Sur la tranche, un singe lit en grimaçant. La mise en relation des différents éléments connote l'idée d'une lecture qui serait l'envers (ou l'équivalent) de la consommation, mais sur un mode bouffon et exotique. L'assimilation du brouet versé dans le bol de l'enfant et celle du contenu du livre nous sont offertes comme des promesses de bonheur identiques. L'analyse du contenu et des séquences narratives va faire apparaître une homologie de la forme du contenant que nous venons de décrire et celle du contenu (les histoires que présente le texte).

En effet, la première histoire, **Des alligators partout**, est un abécédaire fantaisiste qui associe à chaque lettre une vignette représentant une scène typique dans laquelle les personnages sont des alligators : cet alphabet insiste sur l'aspect farfelu de l'orthographe (U comme hurluberlu) et du comportement (Z comme zazous) c'est-à-dire que le livre établit en même temps sa propre critique de la lecture et de la vie en avouant ouvertement ses intentions parodiques et grotesques (L'école des loisirs ne doit pas offrir une grammaire ennuyeuse...).

La deuxième histoire s'intitule **Pierre, un conte très moral** : un petit garçon, en rupture de ban avec la société, s'enferme dans la répétition névrotique d'un indifférent « ça m'est égal », qu'il reprend avec obstination devant le lion alors que celui-ci vient de déclarer : « Je vais te dévorer. » Le conte se termine sur la reddition de l'enfant qui, après une période d'initiation forcée, est amené à composition et s'exclame « oui, je veux bien ! » La morale de ce conte très moral se réduit donc à l'acceptation de la loi parentale : le oui à la vie n'est ici que le oui à l'autorité, extorqué sous la menace bouffonne de la dévoration mythique par le roi des animaux (dont le sens symbolique a été maintes fois signalé).

Dans le troisième livret, la même menace est retournée par le héros Jeannot, qui chasse les animaux en proclamant « sinon je vous dévorerai ». Le personnage enfantin retrouve les plaisirs solitaires de la lecture après cette épreuve : sont présentés en contrepoint les animaux et le voleur qui se poursuivent, se dupent et s'entre-dévorent, et l'enfant dans l'intégrité d'une lecture qui est le volet purifié de cette lutte pour la vie.

Dans le dernier texte enfin, dont le titre suggestif, **La poule au riz**, évoque dans notre contexte culturel les ambitions d'un populaire roi de France, on retrouve le leitmotiv repris après la mention de chaque mois de l'année : « Que c'est bon la poule au pot, que c'est bon la poule au riz. Vive le bon roi Henri. » L'apologie de la consommation, parfois exotique d'ailleurs et reliée à celle des alligators signalés plus haut (« En septembre, je pars pour l'île sur le dos d'un crocodile, je patauge les pieds dans l'eau onctueuse et douce comme du bouillon de poule au pot »), est ici ouvertement le modèle offert à l'enfant. Des esprits conciliants accepteront le transfert du bouillon au livre, mais il n'en reste pas moins que cette consommation très morale est frappée du sceau de l'acceptation (celle du statu quo pour Pierre sur qui on fonde bien des Eglises !) malgré les prétentions affichées d'anticonformisme. On aperçoit ici des correspondances profondes qui existent bien entre ce que nous appelions la forme du contenant et le système des idées mises en valeur par ce livre lui-même.

Les éléments du récit

Le deuxième objet proposé à l'attention du critique concerne la distribution des éléments du récit, éléments graphiques ou textuels. Ces éléments sont organisés en un ensemble cohérent qui doit parler au lecteur pour lui communiquer l'histoire. Le texte **Histoire de la lettre que le chien et le chat écrivirent à leurs amis les**

petites filles, publié par le Père Castor, nous a paru très apte à illustrer une certaine pratique critique car le récit de Capek est très logiquement construit et l'illustration de M. Chevallier le suit avec une grande fidélité (nous formulerons quelques réserves à son sujet toutefois).

Très succinctement, nous remarquons d'abord que le texte détermine dès le départ les composantes de son code des couleurs : la couverture montre que le rouge et ses dérivés caractérisent les petites filles, le bleu et ses dérivés les garçons (les deux animaux qui portent culotte) et que le jaune est la couleur de la porte, donc de la médiation. L'histoire de la lettre est celle d'une médiation réussie, et nous devons nous attendre à une utilisation rationnelle de la couleur en fonction du moment ou de la situation de l'action. En bref, nous aurons une grammaire très logique de la couleur (ainsi le jaune est souvent employé pour représenter le sol, la poste ou pour désigner les équivalences, pantalon jaune du chien et robe jaune d'une des fillettes). Les lois de cette grammaire sont précisées par le dégradé de la page de garde dans laquelle le portrait des petites filles est bordé de vert, couleur de l'espérance transcrivant le désir de liaison des héros. On peut donc affirmer que l'usage de la couleur se fait en liaison avec un certain inconscient collectif instaurant un sens hiérarchisé des valeurs.

Mais le texte précise assez vite la spécificité de son code : les deux premières pages vont opposer l'intériorité à l'extériorité, le chaud et le froid, la consommation à la non consommation, etc. Couchés dans leur lit, les héros constatent leur manque, manque d'éducation car ils n'écrivent pas à leurs amies : ce manque sera réduit une fois l'épreuve accomplie. Ils ne seront plus couchés et insatisfaits, mais debout, chantant et heureux. En ce qui concerne la couleur, on s'aperçoit qu'à l'extérieur le blanc englobe la couleur tandis qu'à l'intérieur c'est le contraire qui se produit (oreillers entourés par la couleur, fenêtre blanche bordée de brun).

Le récit n'est alors que le déploiement du système d'oppositions ainsi créées : ces dernières seront distribuées selon un schéma très strict, faisant appel à une rêverie spécifique de la matière expliquant l'originalité du récit. En effet, on n'a pas toujours bien compris le transfert opéré dans ce conte de la lettre au fromage. Pourtant ce sont les équivalences implicites entre différents objets qui nous donnent la clef de l'œuvre. Le chat déclare bien dès le début : « Moi, vois-tu, mes petites pattes sont si chaudes et si brûlantes que je suis étonné de ne pas en voir sortir de la fumée. » Le texte est clair : la chaleur de l'intériorité dégage une fumée qu'il faudra mettre en parallèle avec le fumet du fromage (ce concentré d'intériorité qui permettra au chien de retrouver la maison enfouie sous la neige). Cette neige grenue, si désagréable pour le chien, est donc l'antithèse du fromage : d'un côté brûlure et sécheresse, de l'autre douceur et onctuosité. Entre les deux : dans la première course la neige comparée à de la farine, puis à des oreillers éventrés, et surtout la lettre, cette lettre qu'il faudra humecter pour qu'elle se ferme et transmette son message.

On peut donc envisager le développement du récit de la manière suivante : la lettre, produite à l'intérieur (par le chat surtout) oblige les héros à affronter le froid (à sortir). Elle dégage son message, mais pour que les animaux regagnent le foyer, un retournement de situation est nécessaire : c'est le chien, héros complémentaire du chat qui, loin de « dégager une odeur », flaire celle du fromage et permet le mouvement inverse. La consommation du fromage est une consommation métaphorique de la lettre (toutes deux sont d'ailleurs des consommations retardées) ; les attributs du chien et du chat (bol et passoire renversés sur la tête, louche et écumoire) soulignent à la fin cette ambiguïté. En résumé on distingue donc :

1. Une situation initiale de non médiation dans l'intériorité (les animaux sont seuls et veulent écrire).
2. Une première épreuve qualifiante : dans la chambre rose les animaux écrivent leur lettre sous le regard des petites filles (conjonction virtuelle dans l'intériorité).
3. Une deuxième épreuve qui est l'épreuve principale : elle est ici donnée par le dessin de la couverture : les animaux postent la lettre (conjonction virtuelle dans l'extériorité).
4. Une troisième épreuve glorifiante : ayant perdu leur maison enfouie sous la neige, loin des petites filles (non conjonction dans l'extériorité) les héros renversent la situation et réussissent à consommer (conjonction dans l'intériorité par l'intermédiaire du fromage). Selon la terminologie de Propp, les héros sont ensuite

transfigurés dans leur danse burlesque. Ils ont subi les épreuves de l'initiation valorisante qui impliquaient le passage par le pôle négatif (le blanc englobait totalement la couleur, la neige recouvrait tout). Ainsi maintenant une certaine nourriture peut être offerte au corbeau (dernière image : consommation dans l'extériorité due à la générosité et à l'abondance donnée par la victoire des héros qualifiés).

Au terme de cette étude rapide, nous pouvons faire quelques remarques :

1. Il est apparu d'abord que le récit posait lui-même les bases logiques de son propre système, que son fonctionnement n'était que l'exploitation des oppositions et des complémentarités définies au départ, enfin que l'épuisement du système intervenait lorsque toutes les virtualités de composition étaient réalisées.

2. Il aurait été imprudent de dire comme le fait M. Soriano à propos du **Chat Botté** que le chat représente un personnage féminin. Le symbolisme des personnages dépend des contraintes imposées par chaque texte particulier.

3. Chaque modification d'un élément de base entraîne la modification de tous les autres éléments de chaque scène (ainsi on peut comparer la répartition des couleurs dans la chambre bleue, la chambre rose ou à l'extérieur). De même, au centre de l'histoire, le pantalon **vert** concrétise le symbolisme de l'espérance en dressant une jambe **vers** la porte (on pourra étudier le système des vêtements ici). L'illustrateur n'a toutefois pas saisi toute la subtilité du texte en ne marquant pas le rapport entre la **fumée** et le **fumet**, son illustration n'a pas retenu les effets appuyés de l'humour tchèque. Une lecture critique du texte aurait pu l'aider...

4. Ce qui pourrait n'être que cliché (la métaphore de la farine, des oreillers) manifeste en réalité la cohérence de l'imaginaire du récit.

5. On pourrait reprendre les mêmes considérations au sujet de **La grande panthère noire** de Lucile Butel et Paul François. Nous nous bornerons à dire que de la même manière, ce récit propose un renversement du système de base proposé au début du livre. Dans **La grande panthère noire**, le système oppose le blanc (virtuel) au noir (réel) et le devant et le derrière. Une première épreuve détruit la linéarité de la marche (croyant poursuivre l'animal, les chasseurs découvrent qu'il est derrière eux, s'arrêtent et forment un cercle autour du feu). La deuxième épreuve aboutit à la subversion totale de l'opposition avant-arrière (ils tournent en rond autour du petit bois). Pour que le récit se termine, il faut que l'opposition principale soit réduite (en passant par le pôle Nord, la panthère redevient blanche). L'histoire peut tourner à l'infini et recommencer, mais le récit n'a plus de raison d'être. Dans les deux livres considérés, nous avons pu assister à ce passage obligatoire par un pôle négatif, caractéristique du conte initiatique.

6. Le caractère abstrait de ces remarques en interdit l'usage direct auprès des enfants. Toutefois ce travail critique préalable nous paraît indispensable à une bonne utilisation du texte. Ce n'est pas ici tomber dans un excès d'intellectualisme : Lévi-Strauss nous a montré que toute la vie des peuples dits primitifs est réglée par une logique très serrée. Pourquoi refuser cette logique à des enfants qui se veulent fils de civilisés ?

1. *Études de style*, Gallimard, 1970.

2. Voir sur ce point les analyses de « La lettre volée » dans les *Écrits de Lacan*, Ed. du Seuil.

3. Voir l'analyse de Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, 1968.

A l'UER de Lettres de l'Université de Paris-Nord (Villetaneuse), commence cette année un programme d'enseignements spécialisés de littérature de jeunesse. Ces enseignements s'adressent aux étudiants préparant un DEUG ou une maîtrise, et sont également ouverts à la formation continue. Cours et stages sont prévus, où seront abordés, entre autres, les thèmes suivants : L'image dans les livres pour enfants, Les techniques de l'image, du livre, de l'illustré, La bande dessinée, La littérature enfantine, La littérature pour adolescents, La poésie et l'enfant, Le théâtre pour la jeunesse, La musique et l'enfant, La presse pour les moins de vingt ans, etc. Information et inscription : Service d'accueil, salle A 200, UER de Lettres, av. Jean-Baptiste Clément, 93 Villetaneuse, ou par téléphone : 822 06-90, poste 439.