

les points de vue du récit

par Jean Perrot, Université de Paris-Nord

Pour répondre à de nombreuses demandes de nos lecteurs,
nous reprenons, avec cette étude,
la publication des conférences de la Joie par les livres.
L'exposé de Jean Perrot a été présenté le 9 mars 1976,
dans le cadre du cycle 1975-1976.

L'exposé qui suit devait porter sur le thème général et fort vaste du « roman ou récit pour enfants ». Il a paru nécessaire de le limiter et de ne pas aborder ici les questions de structures narratives ou les problèmes de description du récit en tant qu'organisation, enchaînement des éléments de l'intrigue. Cet aspect a déjà été considéré dans une autre conférence* concernant les albums ; il serait rendu plus complexe aussi par la longueur des textes que nous nous proposons d'examiner et qui ne sont pas forcément présents à l'esprit du public. Nous essaierons donc d'explorer les problèmes de points de vue qui ne demandent pas cette préparation.

1. Les nécessités de la communication et l'univers du récit

Les textes pour enfants, rappelons une évidence, s'insèrent dans un schéma de communication et sont destinés à un public précis, défini par les choix et la politique de l'édition. Ils ont donc une fonction d'information et cherchent à transmettre un message. Mais ce message n'a pas d'intérêt en soi — sinon on peut imaginer satisfaisante la seule lecture des traités de morale ou des documentaires. S'ajoute encore ce que l'on appelle la fonction poétique qui introduit l'effet recherché et le plaisir de la lecture. Ce sont les spécificités de cet effet qu'il paraît intéressant d'analyser lorsqu'il vise un destinataire particulier : l'enfant de sept à douze-

treize ans, c'est-à-dire l'enfant qui est censé maîtriser progressivement la lecture.

Ce qui frappe tout d'abord le lecteur, c'est un certain « retard » des techniques du récit pour enfants par rapport au récit pour adultes. La distinction des deux genres est arbitraire, nous le savons, et tel récit — *Robinson Crusoé* par exemple — peut très bien passer d'une catégorie à l'autre mais il semble que les textes « faciles » soient réservés au public enfantin : ainsi, alors que l'adulte vient d'essuyer, si l'on peut dire, « la crise du roman », avec les exploits narratifs que représentent *La modification* de Michel Butor (un roman conduit à la deuxième personne du pluriel) ou *Analogie* de Jean-Pierre Faye (où l'on passe de « je » à « il »), le roman pour enfants paraît en être resté aux procédés d'écriture du XIX^e siècle. Dans *Le paravent aux images* de Madeleine Gilard — pour citer un exemple, nous retrouvons la traditionnelle et pittoresque description d'un quartier, des rues qui entourent les jardins du Luxembourg, et des maisons avec leurs divers locataires. Cette technique est celle du roman balzacien. Dans *Rémi et le fantôme* de Colette Vivier, de même, c'est toute la population d'un immeuble de Versailles et quelques commerçants de quartier qui sont présentés, par la vision d'un narrateur-enfant considérant ses personnages de l'extérieur mais aussi dans leurs pensées secrètes. D'autres romans, encore, se comportent selon le modèle naturaliste : on pense aux romans de Pelot, par exemple, où l'insistance d'un style surchargé de métaphores renvoie aux débordements de Zola ou de l'Américain Norris. Il y a enfin les narrations introduisant un point de vue,

* Voir « Une pratique de l'analyse », par Jean Perrot, *Bulletin d'analyses de livres pour enfants*, n° 39, sept.-oct. 1974.

comme dans *Le tour d'écrou* d'Henry James mais, il faut bien l'avouer, à part quelques exceptions, les tentatives n'ont pas été nombreuses — et *Le tour d'écrou* ou *Ce que savait Maisie* ne sont pas « destinés » à des enfants. La question néanmoins se pose de savoir si « la simplicité » des techniques d'écriture du récit pour enfant dépend d'un manque d'information des écrivains ou des spécificités de la communication due à la nature du lecteur...

Tout, pourtant, « protège » le récit pour enfant d'une « crise du roman » qui correspondrait, comme l'ont bien montré Robbe-Grillet ou Goldmann, à une crise des valeurs, et à un effondrement de la notion de personne, caractéristique de notre société. Le roman pour enfants, en effet, ne peut pas jouer sur la désintégration du héros central, qui est le fondement de la littérature souvent distribuée aux adultes : il repose au contraire sur un projet de démonstration, sur « la défense et l'illustration » des réussites du sujet — même et surtout s'il est traité d'une manière humoristique. S'adressant à un public qui traverse la période critique de la constitution de la personnalité, ce type d'œuvre est-il condamné à être résolument optimiste ? Et dans l'affirmative, doit-il renoncer aux innovations introduites par exemple par « l'école du regard » du nouveau roman ? Les Verne et les Ségur continueront-ils à proliférer ?

Thèmes et stéréotypes

Il y a toutefois dans le roman pour enfants un certain nombre de stéréotypes narratifs qui correspondent à la conception que l'on se fait de la nature, des possibilités affectives et intellectuelles du lecteur de sept à douze ans.

Le premier est déterminé par l'idée que l'enfant a renoncé en partie à ce que Piaget appelle l'artificialisme enfantin — c'est-à-dire à la vision d'un monde régi par un projet semblable au projet humain. Mais ce renoncement exigé par son développement — tout comme l'abandon de l'animisme (faculté de croire que la nature et les objets se comportent comme des êtres animés) — l'enfant les compense par un goût prononcé pour le merveilleux. De là

cette tendance majeure des productions dirigées vers l'enfance et mettant presque toutes l'accent sur une intrigue merveilleuse qui vient doubler une intrigue réaliste ou simplement s'enchevêtrer à elle. Cela apparaît encore dans des œuvres destinées aux plus grands comme dans *Le tigre dans la vitrine* d'Alki Zei où un tigre empaillé intervient comme motif merveilleux — saisi à travers le regard d'enfants de dix à douze ans qui se prêtent au jeu d'un conteur adulte. Le merveilleux ici, il est vrai, débouche sur le fantastique... Pour les plus petits, en tout cas, il demeure un élément déterminant de l'identification des lecteurs aux héros mythiques, Poucet, Le Petit Chaperon rouge, etc. D'où le succès d'œuvres représentant cette identification — comme *La maison des petits bonheurs* de Colette Vivier — roman dans lequel l'héroïne vit subjectivement son histoire sous la forme de l'aventure de Cendrillon.

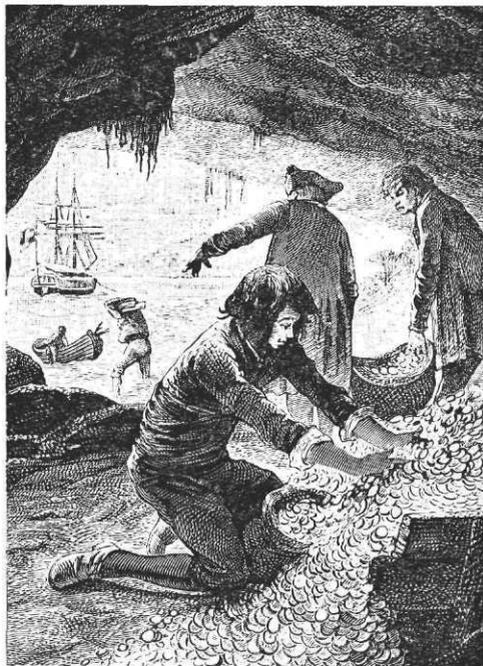


La maison des petits bonheurs.

La narration dans cette perspective est faite de la superposition de l'histoire et d'un conte, ou de l'interprétation de la première par le second. On pourrait parler donc d'un premier genre d'œuvres caractérisées par ce que nous définirons comme un « réalisme mythologique » où sont repris les grands schémas de l'initiation fournis par la tradition orale du conte.

Un deuxième motif fréquemment rencontré est celui de la horde enfantine, les enfants étant souvent représentés en groupe dans une expérience de la règle et de la loi sociale. L'intérêt évident consiste à offrir une image et un ensemble de relations qui correspondent aux interrogations majeures de cet âge de la socialisation par excellence et de la régulation de la volonté. Ainsi l'initiation est-elle reliée à une problématique de la société à travers laquelle chaque auteur projette sa vision idéologique de l'enfant. Dans *Sa majesté des mouches*, de William Golding, les héros se retrouvent seuls sur une île après un accident d'avion : la situation exceptionnelle est l'occasion d'un déchaînement des instincts « primitifs » de la horde qui, privée de la contrainte culturelle de la loi, ira jusqu'au sacrifice rituel du souffredouleur de la bande, Piggy (le petit gros qui s'adapte mal à la situation). Cette conception de l'enfant instinctif « naturel » rejoint le freudisme dans la postulation de l'effet régulateur de la règle sociale. Son pessimisme s'oppose néanmoins à des représentations plus sereines comme celles de *Les gars de la rue Paul* du Hongrois Molnar ou de *La guerre des boutons* de Louis Pergaud. L'histoire, dans tous les cas, permet le libre jeu d'un système de rapports de force et la redistribution systématique des dominances pendant le déroulement du récit. Elle aide à percevoir la notion de structure.

Un autre thème de l'histoire enfantine est celui de l'exploration d'un domaine particulier. Depuis *Robinson Crusoé* jusqu'à *L'île mystérieuse*, une tradition narrative s'est organisée. Elle a été adaptée à son nouveau public. Dans la Bibliothèque internationale de Nathan, *La petite maison dans les grands bois*, par exemple, présente l'univers canadien d'une vie de forestier et passe en revue systématiquement tous les aspects de l'existence réglée par le cycle des saisons. Le documentaire se transforme alors en « répertoire » mais la démarche est élargie ailleurs soit par l'intégration d'une énigme ou d'un drame familial, soit par une quête (la recherche du trésor dans *L'île au trésor* de Stevenson étant l'exemple insigne). L'enfant lecteur est sommé non plus seulement d'être ex-



L'île au trésor.

plorateur mais dans sa nouvelle version, détective, enquêteur, policier. L'envahissement du secteur littéraire enfantin par ce stéréotype — à l'instar peut-être de ce qui se passe dans le secteur adulte de l'édition — représente un certain danger de notre époque, une restriction de l'imaginaire gagné par l'obsession de la recherche du trésor qui se substitue à la joie de la découverte, la redouble et la pervertit. A la limite, un seul type d'intrigue risque d'être offert (voir *Le club des Cinq*) dont les grands moments peuvent être réduits au schéma : méfait (un vol est commis, etc.) ou manque (il manque toujours un trésor virtuel...) — intervention des héros enfantins — réparation du méfait (les malfaiteurs sont punis) ou du manque (un trésor est découvert). Mais il faut être optimiste et faire confiance à l'esprit d'invention des auteurs qui, cessant de subir le stéréotype et même de le parodier (les qualités de verve de Colette Vivier sont nettement affaiblies lorsqu'elle se livre à cette parodie dans *Rémi et le fantôme*) auront recours à d'autres stimulants. Ainsi ne s'épuiseront-ils plus à mimer un certain type d'écriture fondé sur la répétition.

Il faudrait certes terminer cette rapide revue par un rappel de l'action subversive entretenue par l'utilisation humoristique du stéréotype dans une forme de récit prenant le contrepied de la norme. On saisit du même coup l'originalité de *Katia et le crocodile* par exemple où le choix du crocodile comme animal familier bouleverse la vie de la famille. Et de même les difficultés d'un père dans *Aurore, la petite fille du bâtiment Z...* L'humour, par la critique implicite qu'il adresse, diversifie l'action et la rend plus complexe.

2. Les points de vue

Le lecteur enfantin présente donc des limitations, des spécificités d'intérêt et de perception ; l'auteur désirant que son message soit reçu doit consciemment ou non plier sa technique à ces conditions impératives. L'éditeur, au besoin, « corrigera le tir » en plaçant le livre dans la collection qui lui paraît convenir à l'âge du public... Mais il est évident que certaines pratiques d'écriture satisfont beaucoup mieux le désir d'identification de l'enfant. Déterminantes en ce sens sont les techniques du point de vue. Elles sont très variées.

Le récit à la première personne

La première et la plus simple est celle dans laquelle le narrateur se présente comme un conteur. C'est la technique traditionnelle où le « je » intervient avec l'autorité de la sagesse ou de la connaissance pour raconter une histoire. Dans *Le passager clandestin*, d'Ana Maria Matute, le récit commence ainsi : « L'histoire que je vais vous raconter a commencé un certain soir de mai dans la maison des trois demoiselles. Il y a longtemps de cela mais au fond, la chose aurait aussi bien pu arriver, il y a cent ans comme dans cent ans, comme hier, comme aujourd'hui. Parce que c'est simplement l'histoire d'un garçon qui, un beau jour, a grandi. » Et à la fin du roman, on peut lire : « Mais à quoi bon continuer. Tout cela n'a rien d'extraordinaire. Je vous ai bien dit, au début, que je racontais simplement l'histoire d'un garçon qui, un beau jour, a grandi ».

Il semble intéressant d'inscrire le récit dans une sorte de parenthèse narrative : comme dans le cas des formules du conte (il était une fois), ces phrases exposent les conventions déterminant le fonctionnement du texte et sous-entendent : « Nous sommes ici dans le domaine du fictif et ceci n'a qu'une fonction de divertissement ». Le narrateur ensuite peut s'effacer et laisser les techniques de la narration prendre le relais et spécifier son point de vue. Dans le livre d'Ana Maria Matute encore, la présentation des trois femmes qui protègent l'enfant est faite au moyen d'une répétition mécanique de la phrase : « La nuit venue, avant d'aller au lit, Etelvina embrassa le petit et dit : « Il me plaît parce qu'il est intelligent ». Leocadia l'embrassa et dit : « Il me plaît parce qu'il est beau ». Manuelita l'embrassa et dit : « Il me plaît parce qu'il est fort ». Ce procédé humoristique souligne par la construction analogique de chaque proposition les différences révélatrices mettant en relief la particularité et la préoccupation de cha-



Le passager clandestin.

que individu : il révèle aussi le point de vue implicite et le jugement de l'auteur concernant l'attitude de ces femmes. De la même manière, dans le conte qui est en général écrit ou raconté d'une façon impersonnelle, la narration tend toujours à exprimer la morale implicite d'un groupe social.

Une deuxième technique très courante est celle qui apparaît dans le récit écrit systématiquement à la première personne ; ce procédé est paradoxalement assez difficile à assumer. Le premier livre de Proust, *Jean Santeuil*, est rédigé à la troisième personne ; pour passer du « il » au « je » de *A la recherche du temps perdu*, Proust a dû réaliser un effort technique important afin de donner la parole à un personnage fictif qui parle en son nom propre mais dont on ne saurait dire ce qui le sépare de l'auteur. Ce type d'œuvre — souvenirs ou autobiographie — est fréquemment offert aux enfants par les adultes qui se penchent sur leur propre passé et veulent en faire « profiter » les jeunes générations. De *David Copperfield* à *L'enfant de Vallès* jusqu'à *La part du vent* de Jacqueline Held ou *Le capitaine Printemps*, de P. Gamarra, la liste en serait longue et variée. Récits écrits au présent ou au passé, ils proposent tous une vision du temps de l'enfance dominé. Dans *Le capitaine Printemps*, la narration est celle d'une remémoration, d'une commémoration de l'histoire personnelle : « Quand je cherche dans ma mémoire les premières images que j'ai gardées du village de Virevent, une grande douceur m'envahit. Je revois cette vallée pyrénéenne, ses pentes vertes et dorées, les hautes neiges étincelantes... Je respire à nouveau l'air vif qui descendait des cimes... » L'aventure de la Résistance et d'un enfant-héros va se dérouler dans ce cadre et donne lieu à l'émission d'un récit rétrospectif fait par le narrateur adulte. L'emploi assez généralisé du passé simple y introduit la dimension de l'épopée et la noblesse de l'histoire contemplée du haut de l'expérience révolue. Un décalage systématique entre la réalité du présent et l'envergure d'un passé prestigieux permet d'assurer la liaison avec le roman du rêve. Ainsi lorsque le héros voit la France déployée dans l'espace d'une ré-

verie hugolienne, l'imparfait de l'itératif accentue le côté épique de la description : « Et moi aussi, je rêvais. Bertrand me tendait des châtaignes rôties que je décortiquais lentement. J'admirais le monceau de braises et, quelques secondes plus tard, mon esprit s'en allait planer comme un oiseau, au-dessus de la vallée muette et blanche. Il bondissait sur l'étendue couleur d'ivoire et d'azur froid. Il traversait la plaine de la Garonne jusqu'à Toulouse et continuait son voyage vers le Nord. Paris s'étendait dans la nuit. La capitale était sombre et muette. Toutes les fenêtres étaient aveuglées, masquées d'étoffes impenétrables ou de papier noir. »

Dans un registre très différent, la rétrospection dans le roman de Joffo, *Un sac de billes*, accentuera plutôt certains aspects bouffons des souvenirs de guerre d'un enfant plein d'astuce. Phrases courtes et incisives se substitueront alors à l'envolée de la méditation car tout l'effort du narrateur consiste à réduire l'écart qui sépare le présent du passé évoqué.

Ces deux tendances contradictoires, l'une consistant à magnifier le passé, l'autre à le rapprocher de notre époque, sont dépassées par un artifice de narration rendu possible par l'utilisation du journal intime rédigé au présent. C'est le cas de *Entrez dans la danse* ou de *La maison des petits bonheurs* de Colette Vivier. Le premier livre, inspiré par le *Journal psychanalytique d'une petite fille*, que publia Freud, rapporte la « crise » d'une enfant vécue et décrite quotidiennement dans une narration presque simultanée. Toutefois, à l'intérieur du discours enfantin, se glissent subrepticement des remarques qui expriment le point de vue extérieur de l'adulte. Dans *La maison des petits bonheurs*, de même, le choix des prénoms et des qualités oriente déjà la lecture et instaure une hiérarchie des personnages : ainsi Carmen Fantout se caractérise par sa faculté de rougir souvent ! Elle s'oppose alors à Marie Collinet qui, elle, a tendance à pâlir... Dans ce système logique de l'imaginaire, la gradation de la couleur indique une « position » et une « valeur » du héros : l'homme effrayant et négatif n'est autre que « l'homme noir », le charbonnier ; mais lorsqu'on est malade par

contre, on devient inoffensif et blanc, on suce des pastilles « White »... Vision manichéenne qui renvoie à l'inconscient culturel ! Et, certes, rien dans le livre ne vient contredire « l'esprit d'enfance » que revendiquait la romancière au cours de l'interview accordée à Isabelle Jan *. Mais de quelle enfance et dans quel type de société ? Ce qui frappe plus précisément, c'est l'atmosphère unanime qui rappelle les films de Carné ou de René Clair d'avant-guerre. Et le modèle proposé n'est autre que celui de la femme utile au foyer : c'est sur lui que se modèle l'héroïne soignant un père totalement inefficace (il prend son journal et laisse faire les « femmes »). Mais ce sacrifice de l'enfant sage est exprimé à travers un style très vivant, à travers des notations brèves qui peuvent facilement susciter la projection du lecteur enfantin. Ainsi le passage du lever : « Nous rions parce qu'en nous embrassant, nous mêlons nos rubans de nuit. En chemise, nous courons à la fenêtre, il fait beau, les petits nuages glissent dans le ciel, les maisons ouvrent leurs volets. Nous nous lavons, la serviette danse, le savon vole. Riquet rit tout seul dans son lit, papa chantonne en s'habillant et, quand nous nous regardons les uns les autres, nos yeux se disent : « elle revient ». Le décousu des multiples notations, semblables à autant de touches impressionnistes, exprime ici la joie et la vivacité des gestes (« la serviette danse, le savon vole ») tout en atténuant le côté sentimental et parfois un peu fade. Il correspond à une certaine idée que l'adulte peut avoir du fonctionnement de la perception enfantine et que le succès de l'œuvre auprès des enfants paraît confirmer.

Dans le prolongement de cette technique qui consiste à serrer au plus près le point de vue de l'enfant — l'auteur s'identifiant et « parlant » comme lui — s'inscrivent, pensons-nous, bon nombre de romans contemporains et notamment ceux de Jacqueline Held fondés sur la recherche et l'exploitation d'un fantastique moderne.

Pour terminer sur ce type de récit à la première personne, mentionnons enfin la

forme débarrassée du lourd appareil du journal — avec ses dates et son découpage monotone — que représente par exemple l'écriture du *Tigre dans la vitrine*. Dans cette perspective, la fiction de l'écriture est remplacée par celle d'une voix qui s'adresse à nous et qui rapporte dans une narration simultanée les événements en train de s'accomplir... un peu à la manière de *L'étranger* de Camus. La difficulté là encore réside dans la justesse du ton et dans la vraisemblance des sentiments et des idées prêtés au narrateur fictif.

Le récit à la troisième personne

Devant le décentrement que représente le choix d'une « voix » enfantine, on pourrait penser qu'il est plus facile de saisir le point de vue de l'enfant de l'extérieur et d'écrire un roman à la troisième personne. On retrouverait là les techniques behavioristes inaugurées par le roman policier américain acclimaté en France par Sartre après la guerre. Le personnage enfantin, dans ce cas, demeure un mystère sous le regard de l'adulte. En fait, ce choix s'avère tout aussi difficile. Il constitue par exemple l'originalité des *Etoiles ensevelies* de Pelot où l'on voit un adulte interroger, sonder, essayer de comprendre un jeune compagnon de rencontre, déchiffrer ses pensées et ses motivations. Il est normal et fréquent alors de voir paraître le style indirect : « Il dit que sa mère... ». La parole n'est pas vraiment donnée mais pour ainsi dire prêtée car elle est soumise à l'interrogation et à l'hypothèse.

Il ne faudrait pas croire d'ailleurs que la narration à la troisième personne livre une présentation absolument « lisse » des personnages. Infinites sont les possibilités de modulations ; ainsi, dans un autre roman de Pelot, *Quand gronde la rivière*, le procédé le plus couramment utilisé consiste à inclure indirectement la « voix » d'un personnage dans sa description : le vieux Crossing Jubal, par exemple, « avait un nez incroyable... un nez digne du *tafia* de la Jamaïque grandement honoré depuis son premier quart de mousse. Il eut envie de grogner pour le plaisir, pour ruer dans tous ces sacrés souvenirs qui lui remon-

* *Les livres pour les enfants*. Editions Ouvrières.

taient quotidiennement à la tête... ».*

Dans *Katia et le crocodile*, mentionné plus haut, une substitution encore plus systématique de la voix du héros (un enfant) à la vision du narrateur intervient lors de l'épisode comique du chat : « Et puis chat, tableau et clou avec son cordon, tout s'écroula avec fracas. Papa effondré dans son fauteuil observait le chat en silence. Après en avoir fini avec l'Afrique, celui-ci poussa un cri martial et se mit à fêter sa victoire. » La substitution, on le voit, a un sens précis : exprimer la revanche implicite savourée par l'enfant silencieux.

Il y a donc une subversion permanente de la narration impersonnelle et réintroduction subreptice des voix et de l'affectivité des personnages pris en charge par l'auteur. Pour donner plus de cohérence à l'énonciation, un dernier procédé peut être envisagé : le narrateur qui raconte le récit à la troisième personne va tout simplement dramatiser ce qui se passe fictivement dans la tête du personnage. La vision indirecte — illustrée magistralement dans *Ce que savait Maisie* d'Henry James — est permise par la position en retrait du narrateur qui « voit » avec le héros et interprète ses visions. Ainsi dans *Tom et le jardin de minuit* on peut lire : « Main-

tenant le jardin l'appelait. Il s'étendait devant lui, si séduisant et si net avec ses contours précis dessinés par les aiguilles épaisses des ifs les plus proches... » Ces phrases pourraient sembler anodines s'il ne s'agissait de la description d'un fantôme, le jardin n'ayant de réalité que dans l'imagination du petit héros qui verra — comme les enfants du *Tour d'écrou* du même Henry James — apparaître des fantômes dans cet espace fantastique... Cette technique du point de vue offre un recours important à tous les écrivains de science-fiction.

Oscillant de la représentation directe de la voix de l'enfant (et en ce sens, les chapitres des *Petites filles modèles* où le dialogue est transmis directement comme dans une pièce de théâtre sont des réussites du genre) à l'expression indirecte de sa vision par un narrateur adulte, le récit pour enfant est bien d'une extrême variété et d'une grande richesse. Nous n'avions pas le projet ni la prétention d'en considérer tous les aspects, mais la simple intention d'introduire un peu d'ordre dans la masse des textes, d'ouvrir et de rendre conscients le laboratoire et quelques procédés de fabrication, en remarquant que, dans ces livres, le discours de l'enfant masque toujours un discours implicite sur l'enfant.

Au cours de la discussion qui a suivi cet exposé, l'accent a été mis sur les rapports de l'humour et du réalisme dans les romans pour enfants. La grande réussite de Mme de Ségur dans *Les deux nigauds* illustre une écriture humoristique permettant, par la caricature systématique des deux Polonais et de Mme Bonbeck, le passage au fantastique. L'humour, ici, utilise en effet des procédés de mécanisation, plaque du rigide sur du vivant (voir dans les films le personnage de Chaplin) et finalement introduit un élément d'étrangeté (voir le personnage de Pickwick, aussi) tout en enracinant la description dans des aspects concrets. L'exagération, l'abstraction et la stylisation aboutissent à l'apparition du burlesque (comme le montre le personnage d'Alavolette de Plumovent dans *Les voyageurs sans souci* de Mme Lerme-Walter).



Tom et le jardin de minuit.

* Les mots soulignés sont autant de marques de sa parole fictive dans la description.

Ouvrages cités

- Blyton : *Le club des Cinq*. Hachette, Bibl. rose et Vermeille.
- Defoe : *Robinson Crusoé*. Gallimard, 1000 soleils ou Bibl. Marabout.
- Dickens : *David Copperfield*. Cercle du bibliophile.
- Gamarra : *Le capitaine Printemps*. Farandole, 1000 épisodes.
- Gilard : *Le paravent aux images*. Farandole, 1000 épisodes, épuisé.
- Guernette et Jagdfeld : *Katia et le crocodile*. Farandole, 1000 épisodes.
- Held : *La part du vent*. Duculot, Travelling.
- Joffo : *Un sac de billes*. J.-C. Lattès éd.
- Lerme-Walter : *Les voyageurs sans souci*. Nathan, Bibl. internationale.
- Matute : *Le passager clandestin*. Farandole, 1000 épisodes.
- Molnar : *Les gars de la rue Paul*. Hachette.
- Pearce : *Tom et le jardin de minuit*. Nathan, Bibl. internationale.
- Pelot : *Les étoiles ensevelies, Quand gronde la rivière*. Hatier, Bibl. de l'amitié.
- Pergaud : *La guerre des boutons*. Gallimard, 1000 soleils.
- Séjour : *Les petites filles modèles, Les deux nigauds*. Hachette, Vermeille.
- Stevenson : *L'île au trésor*. Gallimard, 1000 soleils, Gautier-Languereau, Livre de poche.
- Vallès : *L'enfant*. Livre de poche.
- Verne : *L'île mystérieuse*. Livre de poche.
- Vestly : *Aurore, la petite fille du bâtiment Z*. Hatier, Bibl. de l'amitié.
- Vivier : *La maison des petits bonheurs, Rémi et le fantôme*. Farandole, 1000 épisodes. *Entrez dans la danse*. Hachette, Bibl. rose, épuisé ; réédition sous le titre : *Bonjour Marion*, G.P., Souveraine.
- Wilder : *La petite maison dans les grands bois*. Nathan, Bibl. internationale.
- Zeï : *Le tigre dans la vitrine*. Farandole, Prélude.

Ouvrages pour adultes, cités en référence

- Butor : *La modification*. Minuit ou 10/18.
- Camus : *L'étranger*. Gallimard, Folio.
- Faye : *Analogie*. Ed. du Seuil, Tel quel.
- Golding : *Sa Majesté des Mouches*. Gallimard.
- Goldmann : *Sociologie du roman*. Gallimard, Idées.
- James : *Ce que savait Maisie*. Laffont. *Le tour d'écrou*. Stock ou J'ai lu.
- Journal psychanalytique d'une petite fille*. De-noël, coll. Freud et son temps.
- Proust : *A la recherche du temps perdu*. Gallimard, Folio. *Jean Santeuil*. Gallimard.
- Robbe-Grillet : *Pour un nouveau roman*. Gallimard, Idées.

suite texte p. 2 de couverture

de la section, à l'exclusion d'une bibliothèque détachée d'une B.C.P.

Le 28 février dernier, s'est tenue la troisième réunion du groupe de travail de Lecture-Jeunesse (les deux premières avaient eu lieu le 20 janvier et le 15 avril 1975). Cette rencontre a permis la visite des locaux de la section (509 m²) intégrés à la Bibliothèque municipale et ouverts au public depuis mars 1976.

A l'ordre du jour :

- Exposé-débat de Paul Lidsky sur les adolescents et la lecture.
- Problèmes spécifiques à la section (accueil, choix de livres, animation, gestion avec les jeunes).
- Discussion sur les possibilités du Centre de Recherches et de documentation qui lui est adjoint et dont elle est le support concret.
- Examen d'un projet de périodique.
- Mise sur pied de comités de lecture locaux (une dizaine de présents se sont engagés à servir de correspondants entre leur futur groupe et Lecture-Jeunesse).

Les débats se sont inspirés des demandes formulées dans un questionnaire qui avait été préalablement rempli par les membres du groupe, et dépouillé par Lecture-Jeunesse.

La Joie par les livres avait délégué Evelyne Cévin et Marie-Isabelle Merlet. Elle a fourni la liste des groupes qui travaillent avec elle en vue de coordonner des efforts parallèles et d'éviter que ne soient perdues des contributions isolées. La Joie par les livres et Lecture-Jeunesse se communiquent les analyses de livres qu'elles recueillent concernant les adolescents.

Les membres du groupe de travail recevront un compte rendu détaillé de la journée du 28 février. Les personnes, ou groupes, désireux de participer aux travaux de Lecture-Jeunesse, sous forme d'envoi d'analyses d'ouvrages, peuvent se mettre en rapport avec J.-M. Janod, Centre de Recherches et de documentation Lecture-Jeunesse, 4, rue Albert Camus, 94700 Maisons-Alfort. Téléphone : 899.77.69, poste 48.