

l'écriture, la ville et l'enfant

*par Pierre Encrevé, maître assistant de linguistique générale
à l'Université de Paris VIII*

Si j'ai une légitimité à prendre la parole devant vous, elle est très générale, et vous la partagez tous — c'est celle d'avoir beaucoup lu depuis toujours, beaucoup relu, et de continuer sans cesse à lire et à relire; celle aussi d'avoir été un enfant, et de ne pas me résigner sans lutte à le voir sombrer dans mon oubli.

C'est donc comme lecteur, à la fois adulte et enfant, que je parlerai, en amateur, ne proposant pas de vous faire une conférence savante, qui exposerait quelque théorie structurée, mais un exposé d'humeur fondé sur ma propre pratique de lecture. Il y a quelque impudence à le faire devant vous qui êtes des professionnels de la littérature enfantine, ou de la lecture enfantine, d'autant que ma façon de lire n'a rien de très original. Le seul geste qui puisse sauver ce que j'ai à dire de la banalité, c'est de rabattre cette expérience de la lecture sur une série de livres précis et sur le titre qu'on m'a proposé. Dernière précision: puisqu'il s'agit d'humeur et que je ne parle pas sous couvert d'un quelconque magistère, je le ferai en toute liberté, c'est-à-dire en toute partialité, sans euphémisation à visée réconciliatrice, et sans prétendre le moins du monde à l'objectivité; et je prie ceux qui ne partagent pas ma façon de voir de ne pas s'en offusquer: je ne cherche pas à juger les livres, simplement à les retenir ou non parmi les plus précieux de mes bagages, et le fait que je délaisse tel ou tel n'empêchera pas, je l'espère, un autre lecteur de s'y accrocher.

J'ai donc reçu un paquet de livres dont on me demandait de vous parler, en me suggérant que l'exposé s'intitule "L'enfant dans la ville". Après lecture j'ai accepté les livres, et également le titre, mais à la condition de pouvoir l'entendre à ma façon, c'est-à-dire d'une façon qui corresponde à la manière dont j'avais lu ces livres, à la manière dont je lis toujours. Ce faisant, je sais que ce que je vais dire ne correspond pas à ce que l'on peut immédiatement attendre derrière le titre "L'enfant dans la ville", et qui doit tourner sans doute autour des images des enfants et des villes dans les livres en question, ou de la compatibilité entre l'enfant et la ville — bref tout ce qui

concerne la thématique et le contenu de ces livres. Mais il s'agirait alors de psychologie, de pédagogie peut-être, ou encore d'urbanisme. Et, en tant que lecteur, il se trouve que dans un livre, les thèmes, les personnages, les histoires, tout ce qui peut se résumer, se dire autrement, dans d'autres mots, m'apparaît comme ce qui est le moins lié à leur nature essentielle de livre. Ce qui est spécifique dans un livre, pour moi lecteur, c'est ce en quoi il se distingue de toutes les autres formes de représentation, de tous les autres systèmes de signes. Un livre, pour moi lecteur, c'est d'abord et essentiellement un texte, un tissu de mots et de signes de ponctuation tramés ensemble par un auteur dans la solitude de la page blanche et de l'écriture. Et quoi qu'ils en pensent, tous les lecteurs, adultes ou enfants, ne rencontrent pas d'abord dans un livre un sujet, un thème, une histoire, mais des enchaînements de mots et de phrases, et des manières de travailler cette matière, de construire ces grands objets d'écriture. De mon point de vue de lecteur, donc, l'enfant dans la ville, ce ne peut pas désigner d'abord les enfants et les villes que l'on rencontre dans cette pile de livres; il ne peut s'agir que de l'enfant en tant que lecteur et de la ville en tant que livre. Pour lever le malentendu, je dirai donc, s'il faut un intitulé à cet exposé, que le bon titre serait plutôt: l'écriture, la ville et l'enfant.

La ville et l'écriture

Cette optique m'impose de ne pas me saisir des sept livres en question avant d'avoir rappelé quelques faits bien connus sur la ville et sur l'écriture, que vous n'avez peut-être pas présents à l'esprit, et qui sont nécessaires à justifier et expliquer ma façon de concevoir le lecteur en face de l'écriture comme un enfant dans la ville.

Il y a un lien direct et irrécusable entre l'écriture et la ville, c'est que l'écriture est l'enfant de la ville. Elles apparaissent l'une et l'autre au quatrième millénaire avant notre ère; la ville naît la première et dès qu'elle est en état de créer, elle engendre l'écriture; et l'une comme l'autre se définissent comme ce qui demeure par opposi-

tion à ce qui s'en va. La ville, en effet, s'oppose directement à la vie nomade ou semi-nomade. L'homo sapiens apparaît il y a quelque quarante millénaires, et il lui en faudra trente-cinq pour passer du stade de chasseur-cueilleur, sans lieu fixe, se déplaçant au gré de ses besoins de nourriture, au stade de producteur-éleveur et à la



Tablette sumérienne : acte de propriété.
Cliché des Musées nationaux.

sédentarisation. Cette étape, qui est celle du néolithique, se couronne, au quatrième millénaire, par l'apparition des premières villes au Proche et Moyen-Orient. Et c'est là, vers le milieu de ce quatrième millénaire, qu'à peu près en même temps à Uruk, en Basse-Mésopotamie, et à Suse, de l'autre côté du Tigre, dans la plaine d'Élam, va naître ce qui va bouleverser radicalement le rapport de l'homme à la nature, et à sa propre nature, ce qui va jouer de façon décisive pour lui permettre de développer certaines de ses potentialités humaines : l'écriture. Il aura donc fallu environ 35 000 ans à notre espèce, qui est certainement parlante dès son apparition, pour passer du langage à l'écriture, de l'oral à l'écrit. Comme le remarque André Leroi-Gourhan, c'est cette aptitude à la symbolisation graphique, c'est l'écriture bien plus que le signe vocal, qui distingue radicalement l'homo sapiens de toutes les autres espèces. Dès son apparition, l'homo sapiens trace des signes graphiques, mais il lui faut plus de 30 000 ans pour passer de ce graphisme à un système d'écriture qui le mette en rapport direct avec cet autre système de signes qu'est le langage oral. Je rappelle cela pour placer devant nous ce fait que mettre un enfant en face d'un livre, c'est lui proposer de faire un saut

fabuleux de trente-cinq millénaires, par lequel il bondira des grottes paléolithiques à Sumer : du langage oral à l'écriture. Depuis trois ans seulement, on sait de façon précise, avec la publication des dernières trouvailles des archéologues français à Suse, comment naît l'écriture, comment elle naît avec la ville. Dans le village néolithique on trouve des poteries et beaucoup d'autres choses, mais c'est seulement dans les couches les plus anciennes des premières villes qu'on trouve les premières tablettes d'argile avec les premiers signes. A Suse pour la première fois on a découvert dans une stratigraphie stricte le stade pré-natal : les premiers signes numériques ; puis le stade natal : les premiers signes d'écriture associés aux signes numériques ; puis l'enfance de l'écriture : les premières tablettes où il n'y a que des signes d'écriture, sans signes numériques.

Que tout ceci ne nous paraisse pas trop loin des livres que voici. Il me semble que tout auteur pourrait y penser de temps en temps devant la page blanche...

Outre ce lien d'origine, il y a un lien intrinsèque entre la ville et l'écriture, auquel j'ai fait allusion tout à l'heure. L'oral est fugace, volatile, éphémère ; il est nomade : il ne s'arrête pas ; mais l'écriture est sédentaire, elle reste, elle demeure. Quand l'homo sapiens se sédentarise tout à fait, il construit la ville, et l'écriture. Comme l'écriture la ville est trace, monument, mémoire, inscription d'un ordre du réel ; comme la ville, l'écriture est une inscription dans l'espace de la demeure de l'homme, de cette demeure spécifique de l'homo sapiens qu'est le langage. L'essence même de l'écriture c'est d'être du langage objectivé et qui donc, devenu objet, ne fuit plus. La ville et l'écriture sont les deux lieux de permanence de l'homme, ses deux seules vraies citadelles, auxquelles il s'adosse pour se situer dans le temps. Le proverbe latin le dit très bien : *verba volant, scripta manent* : les paroles s'envolent, les écrits demeurent.

Sept livres

On m'a proposé sept livres*. Avant de considérer chacun d'eux du point de vue que j'ai choisi, je voudrais faire sur cette série dans son ensemble quelques remarques qui auraient pu être développées si j'avais retenu un autre point de vue.

* Claude Klotz : *Drôle de samedi soir et Rue de la Chance*, Hachette 1979.

Anne Barrett : *Martin et le visage de pierre*, traduit de l'anglais par Juliette Du Bos, Nathan 1968.

Felice Holman : *Le Robinson du métro*, traduit de l'américain par J. La Gravière, Duculot 1978.

Evan H. Rhodes : *Le Prince de Central Park*, traduit de l'américain par Liliane Sztajn, Jean-Claude Lattès 1976.

Patrick Cauvin : *Monsieur Papa*, Jean-Claude Lattès 1976.

J.D. Salinger : *L'attrape-cœurs*, traduit de l'américain par Jean-Baptiste Rossi, Robert Laffont 1953.

Quatre de ces sept livres, qui se présentent dans des collections "pour enfants", visent directement le marché enfantin. Ce sont les deux livres de Klotz, le livre de Anne Barrett et le livre de Felice Holman. Les livres de Salinger, de Rhodes et de Cauvin sont parus chez des éditeurs pour adultes. Tous pourtant sont lus par la fraction la plus âgée du public des bibliothèques pour enfants, tous se trouvent dans ces bibliothèques. Ils ont donc des lecteurs dont l'âge part de 8-9 ans, pour les trois premiers je suppose, et de 10-12 ans sans doute pour les autres.

On pourrait se demander s'ils ont été écrits pour enfants ou pour adultes, ou bien pour l'image que les éditeurs et directeurs de collection ont de l'enfant ou de l'adulte, ou bien encore si tel d'entre eux a été écrit sans viser un âge particulier parce que l'auteur l'écrivait d'abord pour lui-même. J'ajoute que les deux Klotz sont largement illustrés, *Martin* et *le visage de pierre* légèrement illustrés, et les quatre autres livres pas illustrés du tout. Je ne commenterai pas ces images, n'ayant rien à en dire comme lecteur.

Dans ces livres le personnage principal, si l'on peut employer ce vocabulaire traditionnel, est un enfant ou un adolescent âgé de dix et treize ans, sauf pour *L'attrape-cœurs* dont le narrateur a dix-sept ans. Dans le septième livre, *Rue de la Chance*, l'enfant est une vieille dame de soixante-douze ans. L'enfant dis-je, c'est du moins ainsi, je suppose, que l'entendent les personnes qui ont fait entrer ce livre dans cet ensemble; et, en effet, Andrea Vinford tient la place de l'enfant dans ce livre où elle est radicalement infantilisée. Naturellement, on pourrait s'intéresser à cette façon de concevoir les personnes âgées, et de les présenter à des enfants, puisque ce livre paraît dans une collection pour enfants.

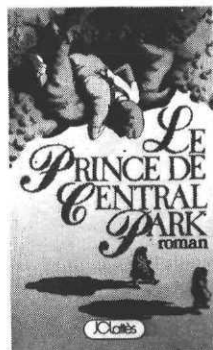
Ces sept livres font référence à des villes. Cinq sont situés à New York ou dans sa banlieue : les trois livres américains et les deux Klotz; *Martin* et *le visage de pierre* à Londres; et *Monsieur Papa* à Paris, ce qui n'empêche pas son auteur d'intituler son premier chapitre "Madison Square Garden". Très peu de villes donc; limitation accentuée encore par le fait que dans les trois livres américains on voit apparaître les mêmes lieux : Central Park, la station de métro Grand Central, le Museum d'Histoire Naturelle et le Metropolitan Museum; c'est le même New York. Le New York de Klotz est très différent, qui ne se réfère probablement pas à la ville de la côte Est des États-Unis, mais à une ville située sur la côte Ouest, à Hollywood, un New York en trompe-l'œil.

Dans tous ces livres, sauf le livre de Salinger, les "héros" sont "bons": innocents et non contra-

dictoires. Ils sont tous plus ou moins affrontés à des situations difficiles, voire critiques, des situations où, en position de victimes, ils doivent lutter pour leur survie dans la ville et, sauf Martin, et à moindre degré l'enfant de *Monsieur Papa*, ils vont devoir faire face seuls, sans secours de parents, à des risques mortels. Ces six innocents se retrouvent tous en fin de livre les mains pleines. Le septième "héros", le narrateur du livre de Salinger, tout en contradictions, pas plus innocent que coupable, entretient avec la ville de New York un rapport d'errance, qui d'échec en échec le conduit en trois jours à toucher le fond de la dépression nerveuse et à la maison de santé d'où il adresse son long monologue.

Cinq de ces livres sont à la troisième personne; dans *Monsieur Papa*, qui est écrit à la première personne, le narrateur se donne pour l'enfant, sauf au dernier chapitre écrit à la troisième personne où l'auteur reprend la parole; on ne sera pas surpris de ce qu'il n'y a guère de différence entre la voix de l'enfant et celle de l'auteur. Dans le septième livre, *L'attrape-cœurs*, le narrateur, à la première personne, est l'adolescent Holden Caulfield.

Enfin on pourrait considérer tous ces livres selon le rapport qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Les trois américains sont évidemment apparentés : l'auteur du *Robinson du métro* paru en 1974 a lu le livre de Salinger paru en 1951; l'auteur du *Prince de Central Park* paru en 1975 a lu le *Robinson du métro* et *L'attrape-cœurs*. On ne sera pas très étonné que les deux Klotz et le Cauvin aient un air de famille, puisqu'ils n'ont qu'un seul auteur. *Martin* et *le visage de pierre* est isolé dans cet ensemble.



Tous ces points de vue pourraient être retenus, mais je les écarte pour m'en tenir à celui auquel le dernier point me ramène, le point de vue proprement littéraire et presque littéral, le point de vue de l'écriture. Si l'on considère ces sept livres dans leur matérialité d'objets faits de

mots assemblés, ils s'organisent nettement autour de deux pôles : *Monsieur Papa* à l'un et *L'attrape-cœurs* à l'autre ; et entre les deux, de l'un à l'autre, *Rue de la Chance* et *Drôle de samedi soir*, puis *Martin et le visage de pierre*, puis *Le Prince de Central Park* et le *Robinson du métro*.

Le livre-chemin

Monsieur Papa est donc à un pôle. C'est un livre qui se lit vite (moins d'une heure en ce qui me concerne, sans rien sauter). J'ai entendu l'auteur expliquer une fois qu'il écrivait au rythme d'un livre tous les trois mois, à raison de trois heures de travail par jour, si j'ai bonne mémoire. Je suppose que pour les deux petits livres pour enfants, *Rue de la Chance* et *Drôle de samedi soir*, il n'a eu besoin que de quelques jours. C'est un auteur qui n'accorde pas beaucoup de son temps et de sa vie à ses livres et à ses lecteurs ; naturellement, ses lecteurs ne sont pas incités à être plus généreux avec lui que lui avec eux. Il écrit des livres qui plaisent aux éditeurs et aux critiques, qui sont des gens pressés, des livres faciles dont il ne reste rien de ce que peut laisser en nous l'écriture. Il existe un bon test du rapport d'un livre à l'écriture, c'est de commencer par lire la dernière page, puis la première.

Voici les dernières phrases de *Monsieur Papa* :

"Frank resta un instant silencieux et se mit brusquement à rire. Il s'ébroua, comme quelqu'un qui chasse de vieux fantômes, et lorsqu'il se tourna vers son fils, ses yeux étaient clairs. Je vais te dire une charade, dit-il : mon premier... Dehors, le soleil ruisselait sur les boulevards."

Et voici les premières :

"Les moutons paissaient. Les moutons quoi ? Paissaient, les moutons paissaient. Point à la ligne. Phrase suivante. Le charcutier fabrique du pâté. Pas si vite. Le charcutier ? Fabrique du pâté. Tu parles d'un intérêt, la dictée ; je me doute que ce n'est pas le cordonnier qui le fabrique, ce foutu pâté."

Il s'agit à peine d'un texte, mais essentiellement d'une suite de phrases courtes, simples et claires, la majorité des pages se présentent comme des dialogues. Ces phrases sont toutes faites, elles ne revendiquent aucun degré d'invention, de création langagière, nulle élaboration littéraire, nul travail sur l'écriture, sur les mots, nul jeu ; c'est simplement une suite de petites phrases, se bousculant à toute vitesse d'un point de départ à un point d'arrivée, deux points entre lesquels est censée s'être déroulée une histoire. C'est un texte entraînant, qui file. Un texte qui ne s'arrête jamais sur lui-même et sur lequel on

ne peut pas s'arrêter. La structure narrative n'est que la succession linéaire des épisodes chronologiques, avec les deux ou trois retours en arrière indispensables à l'intelligence du propos. Cette sorte de livre-autoroute n'est pas un livre au sens où je l'entends. Il n'est pas du côté de l'écriture, qui reste, mais du côté de ce qui bouge, qui s'écoule et s'enfuit. Ce livre est manifestement écrit en pensant au cinéma. *Monsieur Papa* a été à l'origine d'un film. C'est la chronologie qui me fait parler ainsi, mais il serait plus exact d'affirmer que c'est le film qui en a été tiré ensuite qui est à l'origine de ce livre, tellement il est visible qu'il a été conçu pour cela. On n'est pas en présence d'un texte véritablement autonome, mais d'un texte déjà préparé pour accompagner éventuellement des images cinématographiques. C'est un texte qui adopte exactement la temporalisation, le rapport au temps, propre au cinéma qui, comme le mot l'indique, est affaire de mouvement. Ce texte n'est pas du côté du *scripta manent* mais du *verba volant*. Ce genre de livre pré-existait évidemment au cinéma, et la petite phrase courte, simple et claire, c'est encore et toujours le modèle scolaire, ce qu'on réclame généralement des enfants quand on leur demande d'écrire. Il y a une phrase de Marcel Proust qui dit bien ce qu'on peut penser de ce type de littérature : "Il n'y a pas un extrême mérite à ce que le ton soit rapide, la syntaxe d'assez bon aloi et l'allure assez dégagée. Il n'est pas difficile de faire le chemin au pas de course, si on commence avant de partir par jeter à la rivière tous les trésors qu'on était chargé d'apporter. Seulement, la rapidité du voyage et l'aisance de l'arrivée sont assez indifférentes, puisqu'à l'arrivée on n'apporte rien."

Tel est donc le pôle Cauvin, le pôle où le livre est conçu comme un chemin d'un point à un autre, un déplacement, un parcours.

Les deux livres de Klotz, *Rue de la Chance* et *Drôle de samedi soir* sont très proches, assez naturellement, du livre de Cauvin. Là aussi on a affaire à une construction narrative linéaire, bilinéaire dans *Rue de la Chance*, où l'on suit en alternance un gangster et la vieille dame-enfant ; mais naturellement ces deux lignes finissent par se rejoindre pour le triomphe de l'innocence. L'écriture est sans détours mais elle est moins restreinte au dialogue que dans *Monsieur Papa*. Cependant, la référence au cinéma est plus insistante peut-être encore, la construction de l'histoire étant directement empruntée à la technique des scénarii. Cette ressemblance est le but recherché. Il est atteint. Ces albums sont distrayants, souvent drôles. Ce sont des objets de langage intermédiaires entre le support fixe du livre et le support mobile du contenu. Pour moi ils sont du

côté de ce que j'appellerai, pour résumer ce que j'en pense, le livre-audio-visuel. Ils sont d'ailleurs très illustrés, mais le texte suffirait à les définir ainsi comme c'est le cas pour *Monsieur Papa*.

Livres intermédiaires

Martin et le visage de pierre, *Le Prince de Central Park* et *Le Robinson du métro* s'éloignent de ce pôle, sans se situer franchement de l'autre côté, bien que le dernier cité s'en approche. Ils peuvent être groupés ensemble pour leur thématique. Les thèmes ne sont pas très importants pour moi, je l'ai dit, mais bien entendu je ne nie pas que les livres en présentent. Ici la thématique porte sur la ville, et peut contribuer à éclairer le rapport qui m'intéresse entre la ville et le livre. Dans ces trois ouvrages, en effet, la ville est considérée comme un lieu de vie, où l'on peut et doit faire sa demeure, et qui offre des ressources insoupçonnées à ceux qui luttent. *Martin et le visage de pierre* montre comment on peut retrouver une belle ville sous une ville délabrée, comment on peut se réapproprier la cité comme œuvre humaine : Londres y est conçu comme un lieu de découvertes, où les jardins oubliés recèlent des statues enfouies, où ce qui semble perdu peut être reconquis. *Le Prince de Central Park* et *Le Robinson du métro* exposent comment un enfant isolé peut parvenir à faire sa maison dans la ville aux endroits les plus inattendus : dans un grand chêne de Central Park ou dans un trou de la paroi d'un tunnel du métro. Ces images de la ville sont intéressantes. Mais en



Illustration de Michel Guiré Vaka
pour *Rue de la Chance*, de Claude Klotz.

tant que lecteur, ce que je désirerais c'est que ceci ne se trouve pas dans le thème, en tout cas pas seulement dans le thème, mais dans le rapport de ces livres à l'écriture. De mon point de vue, pour qu'il y ait dans ces livres des enfants et des villes, il ne suffit pas que l'habitation des villes par les enfants en soit le sujet, mais il faudrait que le livre lui-même soit comme une ville, un édifice d'écriture, où l'enfant-lecteur puisse entrer. Des livres donc qui présentent dans leurs phrases, dans leurs mots, dans leurs constructions, l'équivalent de ce qu'offrent New York et Londres dans ces trois livres : des livres où gisent des phrases-statues sous la végétation littéraire, où se trouvent des pages-chênes et des chapitres-métro où l'enfant-lecteur puisse s'abriter en cas de menace, et où il puisse accéder à quelque liberté profonde en lui-même, comme font les "héros" de ces trois livres.

De ce point de vue, aucun de ces trois écrits ne me satisfait vraiment, mais il faut les distinguer. *Martin et le visage de pierre* est rédigé dans une écriture simplifiée qui se veut, j'imagine, "pour enfant", une écriture condescendante qui repose sur une image assez pauvre de l'enfant : c'est d'ailleurs de tous ces livres celui qui vise le public le plus jeune. *Le Prince de Central Park* adopte aussi une écriture très peu élaborée, et j'ai dû faire effort pour le lire entièrement. Pourtant, quelque chose parfois retient, dans son langage, quelque étrangeté sur laquelle on arrête ; ce nom d'Ombre par exemple donné au petit chien, ou la correspondance écrite sur le dossier du banc entre l'enfant et la vieillée dame. Ou bien des phrases comme celle-ci, qui m'a décidé à lire le livre en entier, lors de la visite du Metropolitan Museum :

"Comment sera le monde dans 5000 ans ?" pensa-t-il à haute voix.

— On ne sera pas là pour le voir", répondit le Gros.

Jay-Jay souffla : "Moi, si".

Peu importe ce que l'auteur veut dire ici, veut faire dire au personnage. Ce que je lis, c'est que si quelqu'un, un lecteur, moi, s'écrit bien lui-même en lui-même, inscrit un moi profond sous le moi de surface, alors il peut défier le temps, à la façon d'une tablette sumérienne. Ce *Prince de Central Park* me paraît très inspiré du *Robinson du métro* paru un an avant lui. L'auteur situe son héros à la même distance de la société normale que celui de *Robinson*, simplement il lui fait faire une permutation de 180 degrés par rapport au sol : Slake vivait dans un tunnel, Jay-Jay vit en haut d'un arbre. Ces liens entre les deux livres ajoutent, de mon point de vue, de l'intérêt à leur lecture, que l'on commence par l'un ou par l'autre.

Le Robinson du métro est le plus écrit de ces trois livres. C'est le premier de tous ceux dont je parle qui témoigne d'une élaboration littéraire. Visant un public jeune, l'auteur semble s'interdire d'aller trop loin dans ce sens, mais il indique cette direction. Si la langue reste très simple elle n'est pas banale et la structure narrative est inhabituelle : chaque chapitre se termine par deux ou trois pages en italiques, et écrites d'une autre plume (avec des phrases plus longues, un autre vocabulaire, et cetera), intitulées "Sur une autre voie", où l'on suit la rêverie d'un conducteur de métro dans sa machine. Ce recours à un deuxième récit n'est pas du tout semblable à l'alternance des aventures du gangster et de la vieille dame dans *Rue de la Chance*, parallèles apparentes qui finissent par se toucher. Ici les deux récits sont plutôt en angle droit : la fuite du second stoppe à chaque étape l'écoulement linéaire du premier. Ainsi se constitue un véritable espace géométrique de la narration. Ces deux voies vont se croiser (le conducteur du métro empruntant celle de l'enfant le temps de le conduire évanoui à l'hôpital) mais ne se rencontreront pas, chacun poursuivant de son côté, l'un son avancée vers le jour, l'autre sa ronde souterraine. Ce deuxième récit crée une profondeur, un second plan d'opacité et d'incertitude, un second parcours énigmatique puisque l'histoire du conducteur ne finit pas plus qu'elle ne commence : il ne progresse pas, il continue sur son orbite. Le lecteur viendra peut-être parfois s'asseoir à son côté, et rêver avec lui de troupeaux de moutons.

Le livre-lieu

Le Robinson du métro nous fait approcher du pôle du livre écriture. *L'attrape-cœurs* y est installé. On dit souvent que ce livre est mal traduit. Je le pense aussi, mais c'est le sort de la plupart des grands livres, qui sonnent dans leur propre langue avec un accent de langue étrangère, étrangeté à quoi se signale d'ailleurs leur identité de vrai grand livre. Quand ils sont traduits, on se demande s'il faut attribuer ce son étrange à l'auteur ou au traducteur : si le livre nous paraît beau, c'est l'auteur qu'il faut créditer, et faire confiance au traducteur. C'est ce que nous ferons pour *L'attrape-cœurs* et je parlerai du texte français.

Permettez-moi d'abord de vous lire les premières et dernières phrases. Voici sur quoi se clôt le livre :

"... D. B. m'a demandé ce que je pensais de tout ce machin que je viens de vous raconter. Je n'ai pas su que diable lui répondre. Si vous voulez savoir la vérité, je ne sais pas ce que j'en

pense. Je regrette d'avoir parlé de tant de gens. Tout ce que je sais, c'est que tous ceux dont j'ai parlé me manquent pour ainsi dire. Même Vieux Stradlater et Ackley, par exemple. Je crois que même cette pourriture de Maurice me manque. C'est drôle. Ne racontez jamais rien à personne. Si vous le faites, tout le monde se met à manquer."

Et voici comment il débute :

"Si vous avez réellement envie d'entendre cette histoire, la première chose que vous voudrez sans doute savoir c'est où je suis né, ce que fut mon enfance pourrie et ce que faisaient mes parents et tout avant de m'avoir, enfin toute cette salade à la David Copperfield, mais à vous parler franchement je ne me sens guère disposé à entrer dans tout ça."

J'aurais pu ouvrir le livre au hasard, ce que j'aurais lui aurait eu exactement la même saveur inimitable, aurait produit la même impression de langue singulière, une langue nouvelle, unique, d'une force de captation immédiate ; quelque chose qui aussitôt perçu nous requiert, qui nous prend à contre-pied et nous met en léger déséquilibre — ce genre de force qu'on a l'habitude d'appeler poétique, parce qu'elle opère un travail en nous, ne serait-ce que parce qu'elle fêle notre sol quotidien, et que par cette brisure se laissent percevoir des choses très lointaines.

L'attrape-cœurs est un long monologue à la première personne, directement adressé par Holden Caulfield à un vous qui est le lecteur, mais qui est aussi bien lui-même pris dans son soliloque. En rendre compte exigerait une analyse de détail, où serait déployée toute la richesse du texte. Je ne peux que relever quelques traits caractéristiques. La langue d'abord, ou plutôt l'écriture de la phrase où apparaissent sans cesse des formules répétitives du genre : "à vous parler franchement", "si vous voulez savoir la vérité", "ça m'a tué", "ça m'a mis knock-out", "et tout", "tout ce que je dis c'est que", "pour ainsi dire", "une bonne fois", "une saleté de", et bien d'autres expressions toutes faites employées de telle façon qu'elles créent des phrases neuves, parce qu'elles les détournent, les font dérailler et inventent un monde de langage propre où la profusion de l'hyperbole, de l'exagération, de la répétition, des à peu près, et des unions de termes contradictoires ("une douceur infernale"), font surgir un humour pathétique constant.

C'est une langue d'une cocasserie triste, qui donne l'impression de trébucher à chaque pas ou d'avancer en somnambule, une langue à la dérive à l'image de celui qui l'énonce, Holden Caulfield, coincée comme lui-même entre le réalisme adulte et l'imaginaire enfantin, entre les renoncements

rationnels, les mutilations raisonnantes et raisonnables de l'adulte, et la saisie magique du monde que réalise l'enfance. La narrativité du texte opère sur le même modèle. La fin de l'errance dans la ville nous est donnée dès la première page, et le texte (dans son signifiant comme dans son signifié) sous des apparences de progression chronologique durant les trois jours passés à New York sans trouver d'issue, sans pouvoir en sortir autrement que par la dépression, n'est qu'une longue déambulation labyrinthique où l'on passe sans cesse par les mêmes chemins, où l'on revient sans cesse aux mêmes lieux et aux mêmes obsessions, à Central Park et à l'interrogation obsédante sur ce que deviennent les canards du bassin l'hiver, à la mort du petit frère Allie, à l'image de la petite sœur Phoebé. Bref, un récit sans nulle linéarité, dont la procession se coupe et se recoupe, créant un véritable territoire, un véritable lieu, un monde de mots, un monde d'écriture, où le lecteur n'est pas invité à suivre des péripéties, mais plutôt des péripatéties, à déambuler et circum-ambuler avec le héros et le langage. Un lieu de mots inépuisable où l'on peut entrer et sortir où l'on veut, errer à sa guise, se promener ou s'arrêter sur une page pour recréer en soi-même le texte et la voix singulière de Salinger.

Ce livre a eu un très grand succès aux États-Unis où tous les lycéens et étudiants adoptèrent très vite la langue de Holden Caulfield, au point

que, par une illusion rétrospective, certains s'imaginent parfois que Salinger n'a fait qu'emprunter cette langue aux adolescents. Mais il l'inventait au contraire, la créait comme une écriture dotée d'un ordre propre et proprement textuel ; il établissait par là son livre, sa langue, comme une ville qui fut tout de suite habitée par ses lecteurs. Nous y voici enfin : l'enfant est entré dans la ville, le lecteur vient séjourner dans l'écriture. Remarquez l'opposition entre le thème et le texte : contrairement au New York de Slake et de Jay-Jay, la ville est inhabitable pour Holden Caulfield ; mais le livre lui est habitable par le lecteur. De ce point de vue il est indifférent que le texte parle de ville ou d'autre chose, et *Moby Dick* ou *Le livre de la jungle* conviendraient aussi bien à mon titre.

L'attrape-cœurs est un vrai objet-écrit, un vrai livre-lieu, un texte comme un auteur ne peut guère en écrire que deux ou trois dans sa vie, parce qu'il doit puiser au plus profond de lui-même, et s'y épuiser. Et l'on sait que Salinger, après trois autres livres, d'ailleurs inégaux, s'est totalement tu. Il faut ajouter qu'un tel texte ne surgit jamais du néant littéraire. *L'attrape-cœurs* prend racine, à mes yeux, dans l'œuvre de Faulkner, notamment dans *Le bruit et la fureur*. Impossible d'ailleurs de ne pas songer à Faulkner : le nom même de Holden Caulfield semble faire directement écho à celui de Coldfield, nom de la vieille dame qui raconte l'histoire d'*Absa-*



Scène de rue peinte sur le mur d'un café en Amérique. Photo M.G. Mahé.

lon ! Absalon ! à Quentin Compson, ce Quentin lié indissolublement à sa sœur Caddy, tout comme Holden Caulfield l'est à sa sœur Phoebe, ce Quentin dont la promenade finit dans le suicide et à qui la dérive d'Holden ne laisse pas de faire songer. Les livres de Klotz renvoient au cinéma, c'est un choix. *L'attrape-cœurs*, comme tout grand livre, renvoie à d'autres livres, à ceux qui l'ont précédé et à ceux qui l'ont suivi. Cette intertextualité, qui relie ensemble les écrits, qui tisse un texte avec les autres textes, et qui est le cœur même pour moi de l'idée de bibliothèque, il me semble que c'est une des grandes richesses que propose l'écriture au lecteur de tout âge.

L'écriture et la ville

Ainsi, d'un côté on trouve le livre-chemin et de l'autre le livre-lieu. Un livre peut être une route qu'on emprunte le temps d'un trajet qu'on accomplit linéairement d'un point à un autre ; il s'apparente alors à d'autres supports du langage, notamment audio-visuels. Ou bien il peut prendre au sérieux la spécificité de l'écrit, et il s'apparente non plus à ce qui bouge, à ce qui vole, mais à ce qui dure. Un vrai livre, pour moi lecteur, c'est un très riche réseau de signes qui se renvoient de l'un à l'autre, où mille chemins sont empruntables, où dès que l'on suit une voie on en aperçoit une autre, par des carrefours, des parallèles, des perspectives. C'est un lieu complexe et organisé, mais selon une logique propre, où règne la plurivocité et non l'univocité, la plurilinéarité et non l'unilinéarité, où il n'y a pas une porte d'entrée et une porte de sortie mais une infinité d'ouvertures, de directions, de demeures — bref un lieu de vie et d'exploration à la fois, de création et de découverte, où chacun peut se fabriquer son livre dans le livre, c'est-à-dire ses parcours, ses itinéraires, mais aussi choisir sa résidence. Ce n'est pas une route, ce n'est pas non plus un labyrinthe où le lecteur serait retenu prisonnier : c'est une ville. Si le langage est la maison de l'homme, le livre en est la cité.

Uruk et Suse, à en juger par leurs ruines, étaient de belles et d'admirables villes. Il y avait d'autres villes à l'époque, ou ébauches de villes, qui n'ont pas été les lieux de naissance de l'écriture. De même, tous les livres ne sont pas de nature à faire accéder un lecteur à l'écriture, je veux dire à sa naissance en lui-même. Mais un livre pris dans sa spécificité de langue objectivée ne devrait conduire qu'à cela. L'écriture est une voie qui ne mène qu'à elle-même, c'est-à-dire à cette limite en soi-même qu'on atteint quand, sur le blanc et le silence du monde, on fait surgir un mot qui ne s'envole pas : qui s'inscrit. En ce sens la transitivité de l'écriture est une fausse transi-

tivité ; ce qu'exprimait Roland Barthes quand il opposait l'écrivain qui écrit quelque chose (une histoire, une idée, un personnage) et l'écrivain qui écrit, tout simplement.

Marcel Proust le disait à sa façon : "Les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence. Les enfants du silence ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole, les pensées nées du désir de dire quelque chose. La matière de nos livres, la substance de nos phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité mais faite de la substance transparente de nos minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent. C'est de ces gouttes de lumière cimentées que sont faits le style et la fable d'un livre."

L'écriture n'est pas une circulation du sens, d'un sens déjà là : elle est le surgissement d'un sens-pour-moi, d'un sens toujours perdu, toujours à reconquérir.

Un livre doit pouvoir mener à cela : à l'écriture de chacun en soi-même, à ce jardin mystérieux dont la porte ou la clé restent souvent à jamais introuvables, au moi profond qui seul saisit, construit et recueille en moi-même mon identité ; à cette part de moi, où mon temps au lieu de fuir entre mes doigts fait une trace, comme sur les tablettes d'argile les petits signes cunéiformes. Ce rapport au temps, l'enfant aussi bien que l'adulte ne demande qu'à y accéder. Si je fais une telle différence entre le livre-audio-visuel et le livre-écriture, c'est parce que je crois qu'on vit sa vie comme on la raconterait, comme on la racontera. Si le modèle de récit que nous acquérons très tôt, dans la famille, à l'école, devant la télévision, dans les livres enfin, si ce modèle est celui d'un récit où les vies coulent et s'écoulent, alors la vie propre aussi risque de s'échapper et le moi profond de demeurer inconnu, séparé du sujet, si même il peut se développer. Mais si, au contraire, le modèle de langage relève non du mobile mais du stable, non de l'oreille et de l'œil, mais de la main qui inscrit : relève de l'écriture, de la ville où l'on entasse les petites tablettes écrites, le trésor qu'on n'a pas jeté à la rivière pour aller plus vite, alors la vie ne fera pas défaut quand on se retournera vers elle, et l'individu aura une chance d'être davantage le sujet de sa propre histoire.

L'audio-visuel est partout, et sa présence ne fera que croître ; il se peut que nous soyons la dernière génération de la civilisation du livre et de l'écriture. Je n'ai pas de conseil à donner à quiconque ; mais en tant que lecteur je choisis d'avoir une bibliothèque plutôt bien faite que bien pleine, je choisis de constituer ma bibliothèque en forteresse du livre-écriture.

L'enfant dans la ville

Il n'y a pas de ville pour enfant ; dans une ville l'enfant se voit comme l'adulte confronté à toute la complexité du lieu. Il n'y a pas davantage d'écriture qui soit par essence pour enfant, toute chaîne de mots entraînant peu ou prou avec soi l'immense mémoire du langage. Un livre conçu spécialement pour enfants risque fort d'être à l'écriture ce que Disneyland est à la ville : un décor qui peut faire illusion, qui retient un instant mais où nul ne peut établir sa vie, ni se trouver soi-même.

"Il est aussi vain d'écrire spécialement pour le peuple que pour les enfants, notait encore Marcel Proust. Ce qui féconde un enfant ce n'est pas les enfantillages." "Il n'y a qu'une manière d'écrire pour tous, c'est d'écrire sans penser à personne, pour ce qu'on a en soi d'essentiel et de profond."

J'ai tendance à croire que les grands livres, en effet, sont pour tous les âges. Ils éveillent ou réveillent, ils atteignent ou structurent cette part de soi à laquelle la vie quotidienne en société nous invite inlassablement à renoncer. C'est aussi vrai des livres dits pour enfants que des autres. Les livres d'Arnold Lobel ou de Tove Jansson sont des livres destinés à tout lecteur aussi bien que Homère, aussi bien que Shakespeare, Jean-Jacques Rousseau, Victor Hugo ou Marcel Proust.



*Il était une fois un émule.
Dessin de Tove Jansson pour
les Contes de la vallée de Moumine.*

Les villes ne sont pas faites pour les enfants, mais les enfants parviennent très bien à y vivre et plusieurs des livres dont nous avons parlé laissent penser que l'enfant peut même y vivre seul. Mais, en général, l'adulte enseigne à l'enfant l'usage de la ville, lui apprend à s'y repérer, à la

voir, à se l'approprier. Il me semble qu'on peut et qu'on doit mettre les grands livres dont je parlais à la disposition des enfants et adolescents. Mais cela ne dispense pas de les y familiariser. C'est souvent l'école qui désapprend à lire, qui ferme à l'enfant la porte des plus grands livres, en l'invitant exclusivement à des textes pauvres, toujours limpides, toujours transparents, toujours linéaires, en l'invitant à fuir l'opacité, la proximité et la confusion des grandes métropoles de l'écriture. On peut choisir, à l'inverse, de donner moyen au lecteur débutant d'entrer dans ces villes prodigieuses où l'on peut passer une vie, construire une vie et sauver en soi-même l'enfant que chaque jour menace, ces immenses rébus, ces puzzles qui paraissent difficiles, et qui le sont en effet ; mais moins cependant que d'inventer et de saisir sa propre vie. Les mettre à la portée des lecteurs jeunes, ça ne consiste pas à les leur expliquer, mais plutôt à leur suggérer qu'il ne s'agit pas de comprendre. Je vous renvoie aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau : "J'ignore ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans : je ne sais comment j'appris à lire ; je ne me souviens que de mes premières lectures et de leur effet sur moi : c'est le temps d'où je date sans interruption la conscience de moi-même. Ma mère avait laissé des romans. Nous nous mîmes à les lire après souper, mon père et moi... Je n'avais aucune idée des choses que tous les sentiments m'étaient déjà connus. Je n'avais rien conçu ; j'avais tout senti. Ces émotions confuses que j'éprouvais coup sur coup n'altéraient point la raison que je n'avais pas encore : mais elles m'en formèrent une d'une autre trempe."

J'estime que les enfants lecteurs ont tout à gagner à ce que les livres d'écriture leur soient offerts non comme une information, mais comme un pays, où l'on se promène de ci de là, où l'on regarde et l'on respire et l'on se souvient, où on se découvre mille aptitudes nouvelles à sentir et à vivre. Il me semble que l'on devrait mettre ces livres à portée de leurs mains, en faisant entendre qu'il ne s'agit pas de les lire de la première à la dernière ligne, mais de les ouvrir à leur gré, comme on visite une ville où l'on habite, ce qui est tout le contraire des visites organisées. Ne pas chercher d'abord un sens, une direction, mais l'extrême polyvalence du seul sens qui peut y être inscrit pour eux mais qui ne se révèle que lentement : le leur.

Permettez-moi de conclure en citant Proust une dernière fois, avec cette phrase qui ouvre le *Contre Sainte-Beuve* qu'il écrivit au seuil de la *Recherche du temps perdu* :

"Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain

peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art."

Ce qui est vrai de l'écrivain me paraît vrai également du lecteur, quel que soit son âge.

L'exposé de Pierre Encrevé a suscité des réactions dans le public, notamment son point de vue sur les livres difficiles et ses observations sur la spécificité de leur écriture : prend-il en compte les difficultés de lecture des enfants d'aujourd'hui ? Pour P.E. il convient d'abord de préciser l'idée qu'on se fait de l'enfant :

"Si l'enfant n'a, évidemment, pas encore développé les facultés qui ne se réalisent entièrement que chez l'adulte, il présente bien des potentialités auxquelles l'adulte, rognant ses ailes pour tenter de marcher, va le plus souvent renoncer, mais qui peuvent très bien être sollicitées. Les enfants d'aujourd'hui sont confrontés chaque jour à des systèmes de signaux et de signes très complexes, auxquels ils font face à leur manière mais avec un certain succès. Le problème de l'écriture se pose d'ailleurs autant pour les adultes que pour les enfants. Je ne suis pas d'avis de donner aux enfants des livres infantiles ni aux adultes fatigués des livres dont les auteurs ne se fatiguent pas..."

Au sujet des difficultés de lecture des enfants, qui tiennent à leurs problèmes de compréhension du langage ainsi qu'à l'enseignement de la lecture, comme il est rappelé, P.E. répond : "Il y a un très grand décalage entre les possibilités de compréhension et les possibilités de production ; en général, on juge la capacité de compréhension de l'enfant d'après sa production, mais on se trompe. On voit actuellement des enfants d'immigrés qui sont polyglottes sans difficulté du point de vue de la compréhension, et qui, du point de vue de la production, parlent un français incertain."

Quelques interventions ont défendu le roman de détente, vite lu mais d'une certaine qualité, de Klotz-Cauvin au roman noir américain : la "construction linéaire" de ces romans est-elle vraiment un "obstacle au foisonnement" ? "Il y a deux choses, précise P.E., d'une part la structure narrative, d'autre part la langue. Quand j'ai parlé de linéarité, j'ai joué sur les deux tableaux. Pour moi, Salinger est plutôt linéaire du strict point de vue de la suite narrative ; en revanche, son langage se renvoie sans arrêt à lui-même. Dans les livres dont vous parlez, il peut y avoir une structure riche, complexe et polyvalente, mais il y a rarement création d'une langue..."

Il y a aussi la question de la temporalité. Rien ne fait plus accéder à la simplification dont vous parlez que la télévision, qui a un message extrêmement limité par son type d'exposition : la dimension du temps n'y est jamais celle que propose le livre."

P.E. insiste aussi sur le fait que, de toute façon, il ne condamne aucun genre de livres : "Mon opinion sur tel ou tel livre ne repose en aucun cas sur la notion de "bon goût". Je suis persuadé que nos goûts sont déterminés par l'ensemble des facteurs sociaux qui nous fabriquent, et je n'ai pas de point de vue particulier sur ce que serait à cet égard un "bon" ou un "mauvais" livre. Mais je maintiens qu'il y a une différence spécifique entre le vocal et l'écrit, et que le livre qui m'intéresse est du côté de l'écriture..."

La question de l'image, dans son rapport avec l'écriture, est ensuite soulevée ; Victor Hugo n'est-il pas un "écrivain visuel" ? "Cela peut créer des images chez les gens, répond P.E., mais aussi des émotions, des sentiments, des sensations diverses... Pour moi un mot est un mot, et je ne visualise pas ce que je lis. Deux mots qui s'accordent bien cela ne me donne pas d'images, mais cela m'émeut profondément... Ce que vous dites renvoie à un vieux et long débat sur le rapport entre l'écrit et le réel, entre le signifié et le référent. Vous soutenez qu'en fait le signifié recopie le réel ; pour moi, c'est autre chose, mais j'admets parfaitement votre point de vue..."

*Les formes limites d'une littérature de l'écriture pour elle-même ont été enfin évoquées, faisant mention de Philippe Sollers, de Joyce ou de Guyotat. P.E. précise sa position : "J'ai peut-être suggéré cette direction, mais je n'ai pas été aussi loin... A l'extrémité où se tient *Finnegan's Wake* on ne rencontrera pas beaucoup de lecteurs, qu'il s'agisse d'adultes ou d'enfants... C'est une tentative limite, mais c'est, à mon avis, la bonne direction. Mais nous pouvons nous situer un peu plus au milieu, du côté d'écrivains comme Marcel Proust ou Claude Simon à propos desquels le mot "difficile" me paraît tout à fait impropre, et qui seront vraisemblablement un jour dans tous les programmes scolaires. Quant à l'œuvre de Guyotat, elle permet de souligner la folle dépense que l'expérience littéraire peut représenter pour un auteur. Je n'ai rien contre les auteurs de littérature de subsistance, mais du point de vue du lecteur il n'y a pas de commune mesure entre une littérature où l'auteur risque et perd sa vie, et une autre qui sert essentiellement de gagne-pain. Encore existe-t-il des cas où ces deux rapports à l'écriture se conjuguent..."*