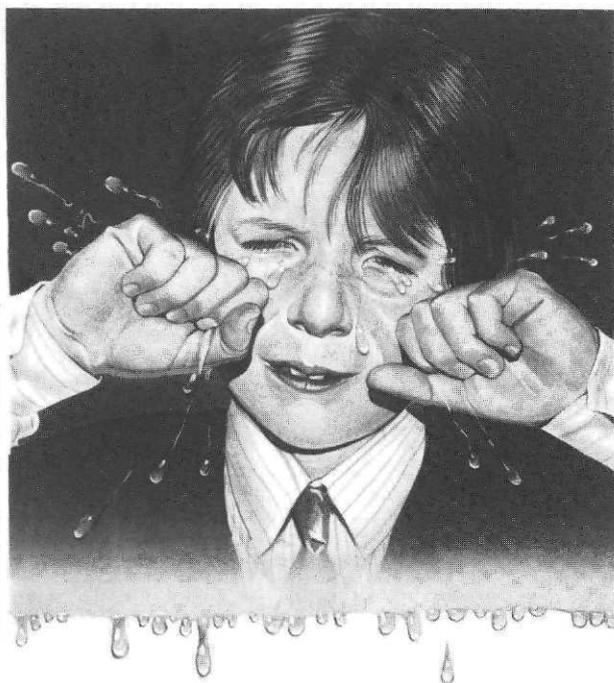


Quelques outils d'analyse et d'évaluation
pour la littérature enfantine :

COMPLEXITÉ ET COMPLEXIFICATION

par Noëlle Batt

Les Grands, dessin de Christian Vicini, Casterman.



Noëlle Batt est professeur de littérature américaine à Paris VIII (ex-Vincennes). Elle anime la revue "TLE" (Théorie, Littérature, Enseignement). Elle a aussi beaucoup travaillé l'analyse du roman pour enfants avec les bibliothécaires et les enseignants de la région Midi-Pyrénées et anime des stages sur ce thème dans le cadre des activités de formation de la Joie par les livres. Son souci est de mettre à la disposition des praticiens de la littérature enfantine la rigueur des outils d'analyse dont dispose la critique universitaire théorique.

Si Kundera m'était conté (1)

« Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman. (p. 20)

Un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence : avec les contemporains de Cervantes, il se demande ce qu'est l'aventure ; avec Samuel Richardson, il commence à examiner "ce qui se passe à l'intérieur", à dévoiler la vie secrète des sentiments ; avec Balzac, il découvre

l'enracinement de l'homme dans l'Histoire ; avec Flaubert, il explore la terra jusqu'alors incognita du quotidien ; avec Tolstoï, il se penche sur l'intervention de l'irrationnel dans les décisions et le comportement humains. Il sonde le temps : l'insaisissable moment passé avec Marcel Proust ; l'insaisissable moment présent avec James Joyce. Il interroge, avec Thomas Mann, le rôle des mythes qui, venus du fond des temps, téléguident nos pas. Et caetera, et caetera. (p. 19)

La succession des découvertes fait l'histoire du roman européen. (p. 20)

Comprendre avec Descartes l'ego pensant

L'expérience de lecture

Tout ce qui est dit pour la littérature des « grands » par Kundera me paraît valoir également pour la littérature des « petits ». Le « petit d'homme » est bien un homme si je ne m'abuse ; il ne me paraît pas d'une nature fondamentalement différente ; tout juste à une phase différente de son parcours de vie, de son parcours d'acquisition. Pour l'enfant plus encore que pour l'adulte, le roman, même s'il n'est pas « Bildungsroman » est *roman d'apprentissage*. Faut-il lui simplifier cet apprentissage ? Je dirais non, si par simplifier on entend réduire, détruire la complexité d'une situation (scolaire, familiale, sociale ou autre) ou banaliser les relations avec son environnement. Oui en revanche si, par simplifier, on entend graduer, sérier, focaliser, établir une progression dans la découverte de telle ou telle réalité existentielle qui guette sa vie d'enfant.

Oma de Peter Härtling, *L'Algérie ou la mort des autres* de Virginie Buisson, *Mon ennemi mon frère* d'Andrée Chedid, *Les Grands* de Daniel Boulanger ou, mettant en scène un problème moins dramatique mais tout aussi obsédant : *Il y a un cauchemar dans mon placard* de Mercer Mayer et *Pas de baiser*

pour Maman d'Ungerer, me paraissent être des livres qui remplissent ces objectifs.

La lecture est une exploration du monde précieuse et économique. On reçoit la blessure de façon fictive. On expérimente la douleur de façon réelle. Mais la cicatrice ne s'imprime que dans la mémoire. Comme le jeu, la lecture permet d'appréhender le réel sur le mode de l'imaginaire. La « règle de fiction » est là pour garantir la séparation entre l'univers du monde et l'univers du roman, mais l'identification ludique permet de suspendre à volonté cette séparation pour un temps limité. L'enfant qui joue au pompier se prend pour un pompier tout en sachant qu'il n'en est pas un. L'enfant qui lit s'identifie émotionnellement au personnage sans perdre pour autant son identité.

La situation de lecture est un de ces états paradoxaux si bien décrits par Winnicott, le psychiatre-pédiatre anglais, à propos du jeu (2) et qui reproduisent la relation originelle de l'enfant avec un objet ou un espace « transitionnel ». Sont ainsi désignés par Winnicott ces objets ou phénomènes tels que le pouce, le coin de couverture ou la mélodie chantée juste avant l'arrivée du sommeil, auxquels le très jeune enfant a recours en cas d'anxiété et qui, alors même qu'ils

comme le fondement de tout, être ainsi seul en face de l'univers, c'est une attitude que Hegel, à juste titre, jugea héroïque.

Comprendre avec Cervantes le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, une foule de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des ego imaginaires appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la sagesse de l'incertitude, cela exige une force non moins grande. (p. 21)

L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : "Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses." C'est la vérité éternelle du roman mais qui

se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent. (p. 34)

L'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman. (p. 34)

Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine. (p. 61) »

contribuent à l'apaiser, l'aident à « inaugurer l'état de séparation d'avec la mère » et donc d'avec le monde. Ils le font évoluer du stade où toute partie du monde quelle qu'elle soit, animée ou inanimée, est assimilée par l'enfant à une partie de lui-même, au stade de la reconnaissance d'un monde objectif, d'une réalité externe bien distincte de son monde psychique interne, et ceci, grâce à la nature paradoxale de l'objet qui est reconnu comme participant à la fois de lui-même et du monde extérieur.

L'écriture et la lecture semblent bien mettre en jeu des paradoxes semblables. Le livre crée un espace et un temps transitionnels en ceci que la séparation entre réel et imaginaire (le moi réel et le moi fictif — le personnage — le monde réel et le monde fictif) y est à la fois affirmée et niée et que leur confusion est aussi nécessaire que la conscience de cette confusion pour l'efficacité de la lecture.

La notion de valeur, le but de la critique

Une notion est implicite dans les affirmations de Kundera : celle de *valeur*, laquelle entraîne, par voie de conséquence, celle de *critique*. Comme il l'affirmait dans un article publié

dans « Lettres Internationales » (3) :

« Définir la valeur d'un roman, d'un film, c'est tenter de saisir ce que celui-ci a apporté de nouveau et d'irremplaçable, dire quels aspects jusqu'alors inconnus de l'existence il a découverts. Considérons le critique comme un découvreur de découvertes. »

L'application de ce programme comporte deux aspects. Le premier consiste à formuler les termes dans lesquels peuvent s'énoncer ce « nouveau » et cet « irremplaçable » et j'ai choisi pour cela les concepts de *complexité* et de *complexification*. Le second implique de se donner les moyens techniques de les faire apparaître, c'est-à-dire les *niveaux et outils d'analyse* que je présenterai ultérieurement.

Complexité

Rappelons la phrase de Kundera à ce propos (1) : « L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : "Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses". C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent. » (p. 34)

Le texte littéraire est, pour reprendre la

formule de Iouri Lotman (4), « un texte artistique », c'est-à-dire un texte qui a le statut d'objet artistique, au même titre qu'un tableau, une sculpture ou une composition musicale ; ceci implique que ce texte comporte une forme, une structure, une composition dont la fonction n'est pas, contrairement à ce qu'on croit et dit souvent, ornementale (même si elle peut l'être secondairement) mais *signifiante*. Et si l'on est parfois appelé à dissocier forme et contenu, ce n'est qu'artificiellement, pour les besoins de l'analyse, et pour mieux expliquer qu'ils sont indissolublement liés. La forme n'illustre pas le sens, elle le produit. Elle est un élément-clé de son économie.

S'il n'est pas inutile de rappeler ce statut artistique du texte littéraire, c'est qu'une chose nous pousse à l'oublier, à savoir la familiarité que nous entretenons avec le matériau à partir duquel est composé le texte littéraire : le langage dont nous faisons un usage quotidien pour communiquer avec nos semblables. Quoi de plus banal que cet usage, et il pourrait être tentant de penser qu'un livre n'est qu'un texte parmi d'autres, équivalent à un article de journal, à une lettre reçue d'un ami ou une conversation avec son voisin de palier. Or il n'en est rien et pour plusieurs raisons.

Le langage est un système de signification possédant une organisation propre, laquelle offre, inscrit dans ses structures, un premier modèle du monde. Mais lorsque la littérature s'en empare, elle l'investit à ses fins, l'utilise, le détourne, le transgresse, et, ce faisant, construit à son tour un deuxième modèle du monde. C'est pourquoi, contrairement à d'autres systèmes artistiques qui travaillent à partir d'un matériau brut, la littérature peut être dite « système modélisant secondaire » (5). Le texte littéraire combine toujours deux niveaux de signification, le sien propre et celui du langage dont il fait un usage particulier.

C'est ainsi, par exemple, que les différents

niveaux linguistiques (phonique, graphique, morphologique, rythmique, syntaxique) qui sont normalement emboîtés hiérarchiquement pour se réaliser dans le niveau sémantique, peuvent, dans un texte littéraire, être autonomisés puis sémantisés, en relation libre les uns avec les autres.

La conséquence de ceci est que la « transparence » du langage qui caractérise la communication pragmatique (la communication de tous les jours dans laquelle compte, avant tout, la teneur du message et sa bonne transmission, la fonction référentielle étant prioritaire sur les autres fonctions) se mue dans la communication littéraire en une forme d'opacité conférée par la mise en relief de la *matérialité de la langue* qui, de ce fait, offre au sens une aire de déploiement supplémentaire. Le tout peut être résumé en disant que le signe acquiert dans la communication littéraire une figurativité qui lui donne un statut double. A la fois signe et image, il représente, affiche le sens autant qu'il le constitue, ce que l'on désigne par le terme d'icônicité ou de nature icônique (d'icône, image) du signe littéraire (6).

Le texte de Daniel Boulanger, *Les Grands* (Casterman, 1983) offre un très bon exemple de l'utilisation de cette nature icônique du texte littéraire en inscrivant la noyade finale des faux parents à la surface du langage le plus banal et le plus éculé. C'est ainsi par exemple, que « le Grand », revenant du marché où il est allé vendre les dernières toiles d'Alexandre, s'écrie : « J'ai *liquidé* les pommes avec difficulté ». Et le mot, placé si près de la fin tragique, ne peut qu'anticiper la nappe liquide qui, quelques pages plus loin, les emportera irrésistiblement, lui et « la Grosse ».

Par ailleurs, Boulanger, voulant faire ressentir au lecteur le côté profondément négatif de cette adoption (contrairement aux apparences que perçoivent les voisins), multiplie, dans les deux premières pages, les termes appartenant à un autre contexte (par exem-

ple, la foire aux bestiaux : « Il le fallait beau, gentil, fort et l'œil vif »), les expressions qui combinent systématiquement un terme à connotation négative et un terme à connotation positive (« leurs mains étaient avides de caresses ») et les expressions stéréotypées dont un mot fait tout à coup saillie parce qu'il est en contradiction avec le thème général de la page (« abandonnant l'idée »). J'ajouterai, si l'on m'autorise cette petite digression hors de mon sujet, que l'illustration, quand elle est de la qualité de celle des *Grands*, constitue un deuxième niveau d'icônicité qui prend place à côté de celui que nous venons de voir fonctionner sur le langage. Je pense par exemple à l'illustration de la page 13 où l'on voit les larmes d'Alexandre s'écouler par le bas de l'image et commencer à former, trois centimètres plus bas, une nappe liquide qui annonce elle aussi le flot de la rivière meurtrière.

Rappelons également, autre élément de complexité, que le texte de fiction entretient avec le réel un rapport fondamentalement différent de celui des autres textes car la « règle de fiction » à laquelle il obéit le dispense du même coup de se soumettre au critère de vérité/fausseté pour juger de la qualité de son information. La même phrase, placée dans le cadre de la communication pragmatique et dans celui de la communication littéraire, aura un statut, un fonctionnement et des conséquences entièrement différents. Imaginons la phrase : « Il est dix heures moins cinq. Un homme traverse en trombe l'appartement et disparaît par l'escalier de service ». Si cette phrase intervient dans le cadre de la communication pragmatique, le contrat implicite qui y préside est qu'elle transmet une certaine information sur un événement réel et que cette information peut déboucher sur des actions tout aussi réelles, par exemple le dépôt d'une plainte, la recherche de l'individu par la police, ou par l'hôpital psychiatrique. S'il s'avérait que cette information soit infirmée

par plusieurs témoins se trouvant dans mon appartement à ce moment-là, c'est moi, l'énonciateur de la phrase, qui pourrais finir à l'hôpital psychiatrique. Si, au contraire, cette phrase figure dans un roman, le contrat implicite est que cette phrase ne prend son origine dans aucun fait réel, mais dans l'imagination de son auteur et que sa relation privilégiée n'est pas avec le réel, mais avec le reste de l'œuvre.

L'œuvre institue son propre champ de références, son « champ de référence interne », ce qui ne veut pas dire bien sûr qu'il est sans relation avec un ou plusieurs « champs de référence externe », surtout s'il s'agit d'un roman « réaliste » soumis, en tant que tel, aux lois du vraisemblable (7). Il n'est pas non plus sans relation avec d'autres systèmes qui coexistent avec lui : systèmes littéraires et artistiques de son époque ou d'époques antérieures, mais aussi systèmes d'autre nature, idéologiques, philosophiques, religieux. Mais si l'on admet que chaque texte littéraire nous propose, à sa manière, une réflexion sur la façon de concevoir et d'organiser les relations (entre les gens, entre les choses, entre les idées), il faut s'attendre à ce que le texte organise, relie, structure, et cela pas nécessairement de la manière qui nous est la plus familière. L'œuvre profite souvent de sa clôture, de son autonomie, pour séparer ce que la culture rassemble et assembler ce qu'elle écarte, pour révéler les ressemblances entre les éléments de systèmes habituellement pensés comme divergents et les différences au sein de systèmes posés comme apparentés, et c'est pourquoi l'horizon d'attente du lecteur est très souvent dérouteré par le texte littéraire. Mais n'est-ce pas justement pour cela qu'on lit, pour recueillir ce « jamais formulé » qui nous fait partager, le temps de la lecture, l'altérité d'un rêve, d'une pensée ou d'une vision du monde ?

Et d'ailleurs, sur ce plan, le roman pour enfant possède peut-être un privilège, par rapport au roman pour adulte, celui de se

voir plus facilement autoriser le mélange du réalisme et du merveilleux, le recours à l'onirique pour poser une problématique existentielle importante pour l'enfant. Je citerai dans ce cas *Max et les Maximonstres* de Maurice Sendak, *Les aventures très douces de Timothée le rêveur* de Paul Fournel, *La fille du cirque* de Lygia B. Nunès et *Il y a un cauchemar dans mon placard* déjà nommé.

Complexification

Cette notion n'est pas nouvelle. T.S. Eliot la développait à sa manière dans un texte de 1919 intitulé *La tradition et le talent individuel* ; les Formalistes russes l'abordaient à la leur avec le concept de « désautomatisme ». Mais elle est revenue en force sous l'influence des théories de l'information (théorie du « bruit » ; notions couplées d'ordre/désordre), et je voudrais la développer ici dans la mesure où elle me paraît pouvoir constituer un précieux instrument d'évaluation pour le texte littéraire, dans le respect de sa complexité.

Dans la vie courante, la soudaine irruption d'un phénomène étranger dans un système déjà constitué peut semer le désordre dans ce système et même bloquer tout bonnement son fonctionnement. Dans la crainte de ce blocage, tout système tend à se protéger et à maintenir hors de sa structure les éléments perturbateurs. Ceci est vrai sur le plan mécanique ; c'est ainsi qu'on antiparasite à grande échelle les appareils ménagers de manière à ne plus bloquer la communication radiophonique dans les foyers à l'heure du rasage ou du café ; c'est vrai également dans le système social qui enferme les fous, dans le système du travail où on a longtemps cherché à éviter l'emploi des femmes prétendument fragiles physiquement ou psychologiquement et potentiellement enceintes...

Or il se trouve que l'art est un système qui, face au bruit, réagit d'une tout autre

manière. L'art, et donc la littérature, semblent en effet posséder la faculté d'intégrer l'élément hétérogène et de lui faire produire du sens. Grâce à la souplesse de son organisation sur les multiples plans où il fonctionne, la capacité du texte littéraire à établir de nouvelles relations entre son système et l'élément nouveau semble quasiment illimitée, et l'élément extra-systémique, loin de brouiller ou de bloquer le système, entre en interaction avec lui et le renouvelle. C'est ainsi, par exemple, que la suppression de la rime et l'abandon d'une métrique codifiée, loin de ruiner la poésie comme le prédisaient les esprits chagrins, l'a redynamisée et revivifiée. Le vers libre se porte bien. La poésie aussi. J'ajouterai que l'élément extra-systémique qui crée la complexification peut se manifester à des niveaux différents du texte et j'en donnerai tout de suite quelques exemples.

Il y a complexification sur le plan des personnages quand Ungerer, dans *Les trois brigands*, crée des bandits qui, après s'être bien comportés comme des bandits peuvent et doivent le faire (attaque, menace, mise à sac), se mettent à recueillir tous les orphelins de la région et utilisent leur trésor pour leur assurer gîte et couvert, ou quand Calvino, dans *Le Baron perché*, crée un personnage de fils-rebelle qui, sans descendre des arbres, manifestation de sa révolte, vient pourtant faire la lecture à sa vieille mère malade. On ajoutera que Côme doit sa passion de la littérature au bandit de grand chemin Jean-des-Bruyères qui déserta l'aventure réelle pour l'aventure livresque et finit par se faire prendre et pendre pour n'avoir pas su renoncer à connaître la fin de *Clarissa Harlowe* de Richardson.

Il y a complexification sur le plan de l'intrigue lorsque Andrée Chédid, dans *Mon ennemi mon frère*, brise l'organisation binaire, manichéenne des forces en présence en amenant son personnage principal à protéger ceux qu'il s'apprêtait à quitter et à se faire

tuer par ceux-là même qu'il s'en allait rejoindre.

Il y a complexification sur le plan de la focalisation lorsque Peter Härtling, dans *Oma*, termine chacun de ses chapitres sauf le dernier (et ce n'est pas un hasard) par un monologue intérieur qui nous montre la grand-mère (l'adulte en position d'autorité) en proie à plus de doutes qu'elle ne veut bien l'admettre face à Kalle, son petit-fils (dont la vision domine largement dans le corps du chapitre).

Il y a complexification sur le plan de la narration lorsque Mary Rodgers nous propose plusieurs versions de l'arrivée de Boris Morris à la fin de *Un vendredi dingue dingue dingue*.

Il y a complexification sur le plan de la composition et de l'ordonnement du récit lorsque Robert N. Peck dans *Vie et mort d'un cochon* fait de la mort de la truie à l'avant-dernier chapitre une scène plus violente que la mort du père, et le point culminant du récit.

Enfin, il y a complexification sur le plan du genre lorsque Sid Fleischman combine le western, le merveilleux et l'humour juif pour produire *Les incroyables aventures de Mister Mac Miffic*, ou lorsque William Golding avec son ouvrage *Sa Majesté-des-Mouches* renouvelle complètement les lois du genre « robinsonnade ». Il le fait d'ailleurs en établissant tout au long du livre une intertextualité avec un grand classique de la robinsonnade écrit en 1857 et connu de tous les petits écoliers anglais : *L'île de Corail* de R.M. Ballantyne, qui se trouve d'ailleurs cité au début du récit. Dans l'euphorie de la découverte de l'île, les enfants ont l'impression de vivre dans le réel leurs aventures livresques et s'écrient :

« — C'est comme dans un livre. (...)

— *L'île au Trésor*... (...)

— *L'île de Corail*... »

Mais bien malin le lecteur français qui pourrait s'en apercevoir, car là où nous devrions lire : *L'île de Corail*, nous trouvons

Les robinsons suisses (8). La traductrice a sans doute opté pour cette transposition en pensant que *Les robinsons suisses* serait un titre plus parlant au lecteur français que *L'île de Corail*, dont l'édition en français est effectivement épuisée, et que la connotation « robinsonnade » serait bien rendue par *Les robinsons suisses*. Il se trouve simplement qu'en l'occurrence *L'île de Corail* joue un rôle beaucoup plus important que celui de connotateur dans la mesure où Golding reprend, à un siècle de distance et avec une vision du monde totalement différente, de nombreux éléments du livre de Ballantyne. La scène du meurtre de la truie est tout à fait caractéristique de cette différence d'approche, idéologique et stylistique. On assiste dans *L'île de Corail* à une chasse fonctionnelle. L'enfant a besoin de chaussures. Il choisit donc la truie la plus vieille du troupeau parce qu'il pense qu'elle aura le cuir le plus dur. Il la tue rapidement et fabrique ses chaussures. Rien de comparable avec le choix immotivé (sauf par la cruauté) d'une truie-mère en train d'allaiter ses petits et la longue poursuite sadique qui s'ensuit avant le meurtre final décrit en des termes qui connotent le viol (mais plusieurs de ces connotations ont également disparu en français).

Niveaux d'analyse et outils méthodologiques

Si les concepts de complexité et de complexification peuvent effectivement contribuer à expliquer ce qui fait la valeur d'une œuvre, encore faut-il les rendre opératoires. Or, il semble bien qu'on ne puisse être à même de localiser et donc d'apprécier leurs effets sans procéder à une analyse préalable de l'œuvre. J'en viens donc maintenant au deuxième aspect annoncé précédemment, à savoir, déterminer des niveaux d'analyse et choisir des outils méthodologiques qui permettront de mener à bien le travail.

Trois niveaux peuvent être distingués.

L'histoire

Le premier est celui de l'intrigue, de l'histoire (la « diégèse » dans la terminologie de G. Genette (9)). C'est le niveau le plus accessible, celui que l'on évoque immédiatement lorsqu'on parle du dernier livre lu, celui auquel, pour beaucoup, se résume l'œuvre littéraire elle-même. Quatre éléments essentiels la composent : les actions, les personnages, les données temporelles et spatiales.

Le ressort des actions peut être de nature différente. Les événements de l'intrigue peuvent se succéder en vertu d'une causalité de type événementielle, psychologique, philosophique, morale, religieuse, etc. Toutes les actions n'ont pas la même valeur par rapport au canevas de l'intrigue. Certaines marquent des paliers incontournables dans l'évolution générale de l'histoire, ainsi l'achat du pistolet qui deviendra avant la fin du récit l'arme du crime ; d'autres ont une valeur essentiellement informative, par exemple sur la psychologie d'un personnage, ce qui est le cas si le même pistolet va rejoindre dans la vitrine du collectionneur les quarante-deux autres qui s'y trouvent déjà.

La progression des actions suit très souvent une courbe générale qui peut être de dégradation ou d'amélioration ou encore un enchaînement des deux courbes, une seule fois ou plusieurs fois. C'est ainsi, par exemple, que dans *Fantastique Maître Renard* de Roald Dahl (Gallimard) la situation de Maître Renard se dégrade progressivement et par paliers jusqu'au chapitre 9 où lui vient l'idée salvatrice, à partir de laquelle sa situation va s'améliorer au point même que l'état final soit meilleur que celui de départ pour Renard et sa famille, plus mauvais, en revanche, pour les trois fermiers.

Héros ou personnage secondaire, le *personnage* est à définir en termes de son apparence physique, de sa psychologie, de sa participation à l'action, de ses rapports avec les autres personnages ou de tout autre parcours

original que lui fait suivre l'auteur, celui par exemple que Kundera assigne au sien : « *Le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental.* » (p. 51) « *Rendre un personnage "vivant" signifie : aller jusqu'au bout de sa problématique existentielle. Ce qui signifie : aller jusqu'au bout de quelques situations, de quelques motifs, voire de quelques mots dont il est pétri. Rien de plus.* » (p. 53)

Les *données temporelles* comportent deux types d'éléments : des notions de durée et des repères chronologiques ponctuels qui permettent de positionner les événements dans le temps et de reconstituer leur enchaînement.

À la fois contribution à l'« effet de réel » et lieu d'investissement symbolique, les *données spatiales* de l'action sont en général soigneusement sélectionnées, fortement sémantisées et organisées par l'auteur dans le cadre de la clôture du texte. Citons par exemple l'opposition très nette entre le monde du dessus et le monde du dessous dans *Fantastique Maître Renard*, l'idée chez Renard d'un nouveau parcours jusqu'à la nourriture engendrant un nouveau mode de vie, ou encore, dans *Sa Majesté-des-Mouches*, l'opposition entre la plage de sable blanc, lieu des meetings, de l'organisation sociale où sont défendues les valeurs de la civilisation, et les roches rouges (qui d'ailleurs au début du roman sont roses) qui deviennent le camp retranché des chasseurs transformés en guerriers, symboliquement marqué du côté de la régression et de la barbarie. Ces lieux, avant même de s'opposer par leur investissement symbolique, s'opposent par différents traits physiques : bas/haut, lisse/escarpé, accès facile/acès difficile, blanc/rouge.

Mais ce monde de l'histoire ne nous parvient pas ainsi que nous venons de le présenter, dans l'état brut de diverses catégories artificiellement séparées par l'analyse. Nous n'a-

vons accès à l'histoire qu'une fois qu'elle est devenue récit, c'est-à-dire qu'elle a été médiatisée par une conscience et par une voix, la première en assurant la focalisation, la seconde la narration.

Le récit

Notre deuxième niveau d'analyse sera donc celui du récit qui implique trois opérations subies par les éléments de l'histoire.

La première aboutit à une *organisation temporelle* mettant en jeu des phénomènes

- d'ordonnement : les événements de l'histoire sont rarement disposés dans le récit dans l'ordre même qui est celui de leur déroulement supposé ;

- de vitesse : le récit (en termes de nombre de pages, de paragraphes ou de lignes) ne se déroule pas au même rythme temporel que l'histoire ; le temps qui est consacré à un événement dans le récit n'est bien sûr pas proportionnel au temps (en termes d'heures, jours, mois ou années) qui lui est consacré dans l'histoire ;

- de fréquence : combien de fois un même événement est-il évoqué dans le récit ?

La seconde a pour objet une *organisation focale* impliquant le choix du point de vue selon lequel nous sera présenté l'univers de la diégèse. Ce point de vue peut être : fixe ou variable, unique ou multiple, restrictif ou panoramique.

S'il est variable, multiple et panoramique, la focalisation sera dite « zéro ou variable » (10). Le point focal sera une sorte d'œil divin et omniscient qui, par définition, sait tout sur tout et peut révéler au lecteur les pensées les plus secrètes des personnages, voire même leurs pensées inconscientes, et qui pourra déléguer son pouvoir de focalisation à l'un ou l'autre de ses personnages à travers les yeux de qui nous verrons alors les autres personnages et le monde. Mais « qui peut le plus peut le moins », et cette instance omnisciente peut aussi, le cas échéant, dissimuler une information qu'elle

est censée détenir, quand le suspense est nécessaire à l'intrigue, par exemple. Cette stratégie est celle du roman classique, celle qui offre le plus de variété dans l'accès à la conscience des personnages et qu'ont adoptée Roald Dahl dans *Fantastique Maître Renard* et William Golding dans *Sa Majesté-des-Mouches*.

Si le point de vue est fixe, unique et restrictif, la focalisation sera soit « interne » (l'angle de vue sera celui de l'un des personnages ; rien de ce qu'il sait et voit ne sera dérobé au lecteur, dans les limites que lui impose sa subjectivité), soit « externe » (l'angle de vue sera celui d'une caméra placée en un point du champ ; le lecteur bénéficiera donc d'une vision, mais toute connaissance, toute pensée, toute appréciation subjective des événements décrits lui seront refusées, et il devra lui-même suppléer à leur absence et formuler des hypothèses sur les éléments présentés.

Vie et mort d'un cochon de Robert N. Peck est un récit fait en focalisation interne. Le petit garçon shaker est la conscience filtrante unique de tous les événements. *La fille du cirque* de Lygia B. Nunes présente un cas un peu plus complexe dans la mesure où le récit n'adopte une focalisation interne qu'à partir du chapitre 2 intitulé « Fenêtres », lorsque Maria voit « la fenêtre différente de toutes les autres fenêtres (...), une fenêtre arrondie en haut comme un cerceau », lieu à partir duquel elle va inaugurer sa thérapie onirique, c'est-à-dire remonter symboliquement le cours de sa vie et réduire ainsi progressivement l'amnésie qu'a provoquée chez elle la mort de ses parents équilibristes. Je ne vois pas dans la littérature enfantine d'exemple à citer pour illustrer la focalisation externe qui a connu son apogée avec le nouveau roman français, mais je ne doute pas que l'on m'en cite bientôt.

Du choix d'un point focal dépendront donc la qualité et la quantité des choses vues (oculairement) et connues (par la conscience)

qui seront rendues accessibles au lecteur, mais qui nécessiteront, pour lui être transmises, l'intervention d'une instance d'énonciation, ce qui nous amène à envisager le troisième type d'opération, celui qui prévoit le choix de la voix qui aura le privilège de raconter le récit, d'assumer l'acte de narration.

Cette voix peut être celle d'un personnage qui, en plus de sa fonction d'acteur dans l'histoire, se voit conférer une fonction supplémentaire : celle de *narrateur* du récit, comme c'est le cas dans *Vie et mort d'un cochon* cité plus haut. Mais ce peut être aussi celle de quelqu'un qui n'a fait que recueillir le récit auprès d'autres instances et dont le rôle se borne à le transmettre, ou encore celle d'un narrateur premier qui sert essentiellement à introduire un narrateur second qui, lui, deviendra le véritable narrateur du récit.

Mais cette voix peut aussi être une voix qui n'appartient à personne de connu ou même d'identifié, une voix narratrice anonyme dont la seule représentation sera (mais pas nécessairement) linguistique par ce « je » qui appartient de droit à l'énonciateur. Cette situation narrative est celle de *Fantastique Maître Renard*, celle aussi de *Sa Majesté-des-Mouches*.

Sans entrer dans le détail des conséquences nombreuses du choix de l'une ou l'autre stratégie narrative, de l'une ou l'autre stratégie de focalisation, disons simplement que ce choix influence radicalement la perception que peut avoir le lecteur des événements du récit, détermine le jeu des identifications qu'il peut opérer avec tel personnage, programme le débat d'idées qui peut avoir lieu au sein d'un livre.

Le texte

Nous voici donc parvenus au troisième niveau, celui de la mise en *texte* du récit qui implique à la fois sa « mise en mots »

(l'« elocutio » de l'Ancienne Rhétorique et la distribution en chapitres (11), c'est-à-dire le choix du lexique, des tropes, des figures, et la composition globale de l'œuvre, c'est-à-dire l'articulation des trois niveaux.

Je donnerai un exemple pour chaque opération. Pour ce qui est du choix des mots et de l'utilisation de la langue, j'évoquerai la façon dont Golding, voulant exprimer dans la scène du meurtre de Simon (« Aspects d'une mort », chapitre 9) la vision troublée des enfants en cet instant apocalyptique, juxtapose constamment deux points de vue — un point de vue abusé qui présente Simon comme un monstre, et un point de vue lucide qui sait que c'est Simon qui sort en rampant de la forêt — et traduit cette focalisation hybride par un mélange au sein de la même phrase de termes lexicaux qui relèvent de l'humain et de termes grammaticaux qui relèvent de l'animal, ou vice versa. La langue anglaise qui possède un féminin, un masculin et un neutre, permet, en jouant sur ces deux derniers genres, de créer des effets malheureusement difficilement traduisibles en français. Je n'en donnerai qu'un exemple, et, par force, en langue originale :

« *The beast was on its knees in the centre, its arms folded over its face. It was crying out against the abominable noise, something about a body on the hill.* » (12)

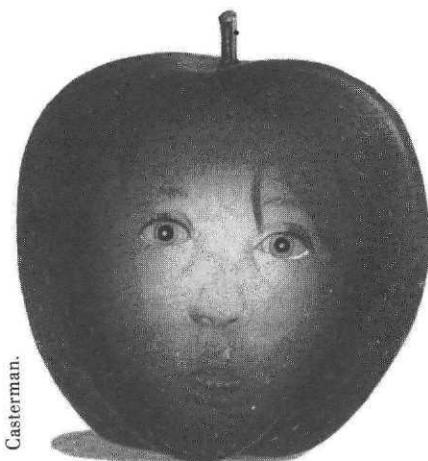
En ce qui concerne la composition, je citerai, dans *Fantastique Maître Renard*, l'importance du chiffre 3 comme principe de base de composition, ordonnant des éléments à chaque niveau. Trois fermiers s'opposent à trois « entités » Renard (Monsieur Renard, Madame Renard et quatre Petits Renards). La poursuite dure trois jours et trois nuits. Il y a trois étapes dans la poursuite, chacune marquée par l'emploi d'un instrument différent (les fusils, les pelles, les pelles mécaniques). Le livre compte 18 (=6×3) chapitres symétriquement divisés par l'idée de Renard qui intervient au chapitre 9 (3×3). Les titres

des chapitres sont très souvent constitués de trois mots (« Les terribles tracteurs ») qui présentent une allitération imparfaite en français, mais parfaite en anglais (« The Terrible Tractors »). D'ailleurs, les allitérations ne sont pas seulement présentes dans les titres. Elles émaillent l'ensemble du texte, et me croirez-vous si je vous dis qu'elles vont généralement... par 3 ?

« Sometimes, the foxes would gain a little ground and the clanking noise would grow

fainter and Mr. Fox would say, "We're going to **m**ake it ! I'm sure we are !" But then a few **m**oments later, the **m**achines would... » (13)

Si près de conclure, il me reste à espérer que la gageure de combiner critique et théorie et d'appliquer le tout à la littérature enfantine n'aura pas paru trop audacieuse, juste assez, peut-être, pour inspirer des travaux futurs. ■



NOTES

- (1) Milan Kundera : *L'art du roman*, Gallimard, 1986.
- (2) Donald W. Winnicott : *Jeu et réalité*, Gallimard, 1975.
- (3) *Lettres internationales*, n° 10, automne 1986.
- (4) Iouri Lotman : *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973.
- (5) Op. cit. p. 36.
- (6) Op. cit. p. 97.
- (7) B. Hrushovski : "Présentation et représentation dans la fiction littéraire", *Littérature*, n° 57, février 1985.
- (8) William Golding : *Sa Majesté-des-Mouches*, Gallimard, Folio Junior, p. 48.
- (9) Gérard Genette : "Discours du récit" dans *Figure III*, Le Seuil, 1972 et *Nouveau discours du récit*, Le Seuil, 1983.
- (10) Op. cit.
- (11) Roland Barthes : "L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire", *Communications*, n° 16, 1970.
- (12) William Golding : *Lord of the Flies*, London, Faber and Faber (Pocket Edition), 1954, p. 168.
- (13) Roald Dahl : *Fantastic Mr. Fox*, London, Penguin Edition (Young Puffin), 1974.