

LIVRES POUR ENFANTS ET HUMOUR

Rien ne sert de frémir, il faut bien rire à point...

Voici donc un petit ensemble de textes pour tenter une approche de l'humour dans les livres pour enfants. On y trouvera d'abord une réflexion sur les tendances actuelles des romans pour les 8-12 ans, puis une étude sur la place de l'humour dans les genres fort en vogue que sont le fantastique et la science-fiction. Enfin quelques témoignages sur la trace que laissent quelques moments impérissables de lectures sous le signe du rire.

Laissez-les rire !

... ou comment les enfants peuvent trouver dans les romans récents de quoi bien s'amuser... et mieux lire.



par Françoise Ballanger

Même si la tendance des romans d'aujourd'hui est au frisson ou à la gravité plutôt qu'au rire, nombre de textes, destinés aux jeunes lecteurs (les enfants de 8 à 12 ans plutôt que les adolescents d'ailleurs), continuent à s'inscrire dans la veine humoristique, perpétuant une tradition solidement établie de la littérature de jeunesse depuis ses débuts et répondant à l'une des demandes les plus fréquentes des enfants eux-mêmes qui sont nombreux à apprécier et à réclamer « des livres qui font rire ».

S'interroger sur la réussite de ces ouvrages revient à questionner non seulement le type de plaisir que les enfants y prennent, mais aussi la qualité de l'offre, pour essayer de voir dans quelle mesure ces « livres drôles » sont aussi de « drôles de livres », c'est-à-dire

inventifs, surprenants, capables en même temps de répondre à une attente et de la déjouer : car s'il est vrai que l'un des ressorts de l'humour consiste à introduire un décalage, un jeu, avec les conventions - celles du monde réel comme celles du langage ou du récit -, on peut supposer que c'est par l'effet de surprise qu'ils provoquent que ces romans font rire. Et de fait, dans la production adressée ces dernières années aux lecteurs de 8 à 12 ans et parmi une abondance de titres de qualité très inégale ou tout à fait conventionnels, on trouve dans le registre de l'humour quelques textes fort intéressants qui constituent autant de tentatives originales pour renouveler l'écriture des livres de jeunesse : comme si c'était en ne se prenant pas au sérieux que les écrivains prenaient le

plus au sérieux les enfants, en pariant sur leurs capacités à prendre de la distance, à goûter les plaisirs du second degré, à exercer dans la bonne humeur leur esprit critique. Comment s'y prennent-ils ? Quelles bonnes vieilles recettes ou quelles saveurs inédites proposent-ils ? C'est ce qu'un petit exercice de dégustation rapide - par l'analyse de quelques exemples - peut permettre de découvrir.

Reconnaissons d'abord qu'il ne suffit pas que le signal « humour » s'affiche pour que le rire soit au rendez-vous : beaucoup d'éditeurs complètent aujourd'hui le nom de leurs collections par l'ajout d'une précision « série humour » ou « humour garanti » dont le but est évidemment de créer un horizon d'attente, mais ce « cadrage » enferme plutôt qu'il ne libère. L'humour ne saurait être réduit à un genre, qui suppose des règles ou des codes que le rire, justement, subvertit. Il s'agit plutôt d'une attitude, d'une manière de raconter qui prend ses distances avec ce qui est raconté, dans une sorte de télescopage entre l'histoire rapportée et les commentaires implicites ou explicites qu'elle suscite.

Une première série d'ouvrages utilise des procédés très classiques en faisant jouer ce mécanisme du décalage sur le contenu, c'est-à-dire sur les situations, les péripéties ou les personnages évoqués : on y retrouve les plaisirs bien rodés du comique de répétition, de l'exagération, de la caricature, ou du déplacement. Dans *Coucou papa, c'est moi* !¹ le gag qui télescope un père imbu de rituels et de dignité avec un caneton qui s'obstine à nager dans l'autre sens, est d'autant plus savoureux qu'il est répété et que par sa répétition même il construit le sens de cette petite fable sur la liberté. L'obstination résignée d'une petite fille à redire sans être entendue « C'est même pas un perroquet ! » dans le livre qui porte ce titre donne une tournure comique à une réflexion au fond très sérieuse sur les limites de la communication. C'est parce qu'elle contraste avec la mécanique grippée (au sens propre !) d'un voyage impossible que la ténacité de personnages cramponnés à leur but suscite le rire dans *La Fiesta du siècle*. L'auteur de *La Culotte de la maman d'Albert* décline dès la première page tout le vocabulaire du gigantisme - « grosses », « énormes », « phénomé-



Coucou Papa, c'est moi !, ill. P. Waechter, Actes Sud Junior

1. Liste des livres cités en fin d'article, p. 58

nales », etc. - pour mieux nous entraîner dans un récit burlesque entièrement construit sur un enchaînement d'invéraisemblances que rendent drôles les références constantes à un univers très banal, voire trivial : l'école, la cantine, ... les culottes. Le plus sûr effet de décalage naît de l'inversion des rôles entre adultes et enfants, soit que l'enfant pour pallier l'irresponsabilité proprement infantile de ses parents assume des préoccupations qui reviennent normalement aux adultes, comme dans *Le Jackpot*, soit que l'échange des rôles passe plus radicalement par celui des corps comme dans *Piégé dans le corps du prof* ou dans *Comme tu es grande ma petite Louise !* La transposition dans l'univers animal, une tradition solidement établie dans la littérature de jeunesse, continue à être très productive et constitue une source inépuisable d'humour : les histoires dont les protagonistes sont des animaux installent le jeune lecteur dans un jeu de comparaisons constantes quoique implicites en proposant un angle de vue inhabituel. Dick King-Smith est passé maître dans cet exercice d'entraînement à une vision décalée, comme le prouvent ses derniers textes, *Une Vie de château* ou *Les Terribles triplés*.



Une Vie de château, ill. W. Smith, Gallimard Jeunesse



Mon affreux papa, ill. A. Sanders, L'École des loisirs

L'illustration et le travail du style servent classiquement à renforcer l'humour des histoires. Aujourd'hui l'usage le plus courant de l'illustration est d'être un appoint à l'aspect comique du récit, elle est plus rarement utilisée pour accentuer le décalage, introduire un contraste ou créer une rupture de ton. On en trouve cependant quelques exemples comme dans *Mon affreux papa* où la représentation des personnages sous forme d'animaux offre à un récit plutôt grave la liberté d'une seconde lecture plus légère. Il y aurait pourtant là des ressources intéressantes à explorer à condition que la place dévolue à l'illustration dans les romans - et le talent des illustrateurs - soient davantage pris en considération.

Les jeux de mots constituent classiquement une source de comique mais ils se réduisent souvent à quelques astuces faciles sur les noms des personnages et, à part l'exemple de *Félix Têtedevau* où le ridicule des noms est le sujet même de l'histoire, la veine s'avère assez médiocre. Plus intéressant est le travail mené par des écrivains qui questionnent le langage en jouant le mélange ou le contraste des styles comme dans la série des Lapoigne ou dans

Le Petit Bougnat, ou en construisant l'intrigue sur la méprise sur le sens d'un mot, de façon simple comme dans *Les Amoureux de Léonie* (le mot anglais *arms* est mal traduit) ou de manière beaucoup plus élaborée comme dans *Pourquoi Cur Cu Ma pose des questions : comment rapporter des feuilles de dictionnaire si l'on ne sait pas si c'est un oiseau ou un arbre ?* Et comment savoir qui sait quoi dans cet univers aussi délirant que policé où l'invention verbale se joue de tous les registres pour mieux poser la question : est-il dangereux de poser des questions ?

Une autre série d'ouvrages se distingue parce qu'ils misent davantage sur la forme que sur le contenu pour amuser ou surprendre. Longtemps restés à l'écart des propositions de diversification narrative offertes par les romans pour adolescents, les romans destinés aux plus jeunes lecteurs s'ouvrent désormais à une utilisation plus variée et plus ludique des procédés d'écriture : même lorsqu'ils s'adressent à de jeunes enfants, les écrivains s'autorisent des souplesses dans les modes d'énonciation ou des discontinuités dans la prise en charge de la narration qui semblaient jusqu'alors réservées à des lecteurs plus aguerris et inventent d'autres manières de faire rire. En s'autorisant à jouer davantage sur le choix des temps et des personnes ou sur l'organisation du récit, ils explorent les possibilités de faire varier le ton, de décaler le point de vue, d'inviter à une complicité qui permet au texte et au lecteur de s'amuser au même jeu.

Le choix de plus en plus fréquent de conduire le récit à la première personne n'est sans doute pas anodin. Ce qui peut apparaître comme un paradoxe, car a priori on pourrait croire qu'un narrateur extérieur est mieux à même de prendre du recul et d'en donner au lecteur. Or l'habileté consiste précisément à introduire au cœur même de l'énonciation,

dans l'élaboration d'un point de vue partiel ou partial, les points d'appui à une prise de distance.

Tantôt c'est l'incapacité même du narrateur-personnage à voir plus loin que le bout de son nez qui constitue le ressort comique : sa naïveté est si flagrante que le lecteur rectifie et relativise le propos et trouve dans cet exercice l'occasion de « remplir les blancs » du texte, d'éprouver le plaisir de saisir l'implicite, de se placer en quelque sorte en situation de supériorité. C'est le cas par exemple du narrateur de *Sept jours à Piro-Piro*, imbécile heureux d'un incurable optimisme, ou de celui de *Manolito* qui, en racontant ses mésaventures sans se priver de porter son propre jugement, laisse constamment deviner en filigrane celui des autres protagonistes et incite le lecteur à se forger le sien. On pourrait aussi citer les petits romans de la série des *Flocki* dont le narrateur est un chien, constamment surpris, voire choqué par les comportements humains : en les présentant comme des incongruités, il invite le lecteur à « rétablir » la normalité.

Tantôt c'est le narrateur lui-même qui porte un regard distancié sur ce qu'il raconte et multiplie les ruptures énonciatives pour doubler son récit de commentaires qui relativisent ou resituent les faits rapportés : on a là affaire aux mécanismes de l'autodérision, registre dont Marie-Aude Murail s'est fait une spécialité et que l'on trouve de plus en plus fréquemment dans les romans pour les plus jeunes. Par exemple les portraits que tracent d'eux-mêmes les narrateurs de *Dis-moi tout*, de *La Colo des timides* ou de *Je manque d'assurance* sont construits sur la capacité qu'ils ont à prendre une distance par rapport aux événements racontés ou aux sentiments éprouvés, si dramatiques ou bouleversants soient-ils. Le narrateur se dédouble pour souligner ses propres faiblesses et contradictions et dédouble sa narration en entremêlant au récit proprement dit (péripiéties rapportées au passé) des com-

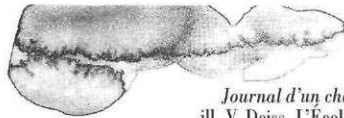
mentaires au présent souvent accompagnés d'interpellations du lecteur : « Découragée, j'ai laissé tomber... Je me suis réfugiée dans ma chambre en les maudissant tous... La plupart des gens aiment les membres de leur famille. Je me demande ce qu'ils peuvent bien leur trouver. Pensez-vous que la famille me simplifie la vie, à moi ? Eh bien, non, pas du tout. Elle me donne des boutons, à force. » Ces commentaires ont aussi pour fonction d'introduire des ruptures chronologiques dans le fil du récit de manière à désigner comme nettement postérieur le moment de l'énonciation et à autoriser le jugement a posteriori, le « tu » ou le « vous » adressé au lecteur invitant à la complicité. Ils donnent au récit un ton qui semble de plus en plus répandu dans les textes actuels, même dans ceux qui ne sont pas particulièrement drôles, mais où l'humour vient alléger ou tempérer un propos plus sérieux ou plus grave (*Léo des villes*, *Léo des champs* par exemple).

Le procédé est grossi jusqu'à se confondre avec le ressort de l'intrigue dans *Comment vivre 7 vies sans avoir mal aux pieds* où les épisodes se succèdent dans le plus grand désordre chronologique, le seul fil conducteur étant l'obstination du narrateur à s'emmêler les pinceaux dans toutes les chausse-trappes de l'existence et à prendre le lecteur à témoin de sa malchance.

Quant à la démultiplication des points de vue,

bien qu'assez rarement utilisée encore dans les romans pour les plus jeunes, elle constitue un outil très efficace pour introduire de la distance.

Dans *Verte*, un très bon roman que la complexité de sa construction n'a pas empêché de beaucoup plaire (il a reçu de nombreux prix décernés par des jurys d'enfants), Marie Desplechin construit un récit à plusieurs voix : successivement une fillette, sa mère, sa grand-mère, son copain prennent la parole pour raconter leur histoire commune, non sans que parfois les scènes se chevauchent, ce qui permet d'en donner différents éclairages. Dans l'excellent *Un Chat dans l'œil*, c'est la notion même de différence de point de vue qui est en quelque sorte prise au pied de la lettre pour devenir le sujet du roman : grâce à une manipulation magique, un jeune garçon voit tout ce qui passe sous les yeux d'un chaton, même quand celui-ci s'éloigne ou disparaît. D'où une suite réjouissante d'énigmes et de méprises dues à la confusion de la vision. Quant au délicieux *Journal d'un chat assas-*



Journal d'un chat assassin,
ill. V. Deiss, L'École des loisirs



sin, il pousse jusqu'au bout la logique du télescope : si l'histoire est entièrement racontée du point de vue du chat, l'insistance sur les causes naturelles et donc incontestables du comportement de l'animal (instinct de chasseur en tête bien entendu !) vient se heurter avec celui des humains pleins de sensibilité que sont ses maîtres : tuer une souris ou un oiseau est selon lui un exploit, selon eux un crime. Le conflit des points de vue est d'autant plus finement souligné - et l'humour du contraste d'autant plus efficace - que le chat-narrateur se livre à un véritable plaidoyer et est assez habile pour justifier sa conduite en trouvant des arguments qui intègrent ceux du camp adverse et en les soumettant à la perspicacité du lecteur qu'il prend sans cesse à partie : « C'est ça, c'est ça. Allez-y, pendez-moi. J'ai tué un oiseau. C'est que je suis un chat, moi. En fait, c'est mon boulot de rôder dans le jardin à la recherche de ces petites créatures qui peuvent à peine voler d'une haie à l'autre. Dites-moi, qu'est-ce que je suis censé faire quand une petite boule de plumes se jette dans ma gueule ? » Un chef-d'œuvre de mauvaise foi qui ravit le lecteur parce qu'il l'entraîne dans une duplicité que rendra plus savoureuse encore le gag final qui fait éclater l'innocence du chat.

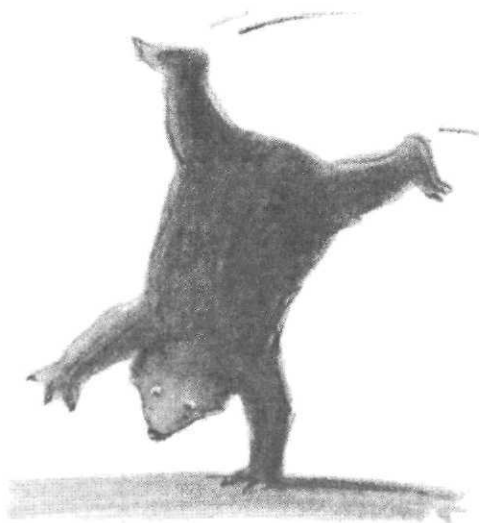


Le Paradis du miel, ill. M. Coudeyre, L'École des loisirs

On trouve des procédés similaires dans les romans par lettres ou ceux qui adoptent la forme du journal comme *50 jours pour devenir parfaitement méchant*, *50 jours pour devenir un vrai dur* ou *Un Amour de cousine* : un seul point de vue exprimé et, par contraste, autant de points de vue à reconstruire. De même le plaidoyer auquel se livre Clarice Lispector dans *La Femme qui a tué les poissons* repose entièrement sur l'appel à l'indulgence du lecteur, directement et constamment interpellé.

La logique de cette interpellation est poussée plus loin encore dans *Le Paradis du miel*. Le narrateur, non content de doubler le récit de ses aventures par des commentaires qui finissent par construire un deuxième récit, celui de ses étonnements et de ses découvertes, en vient à associer le lecteur à ses interrogations sur la possibilité même de l'histoire qu'il raconte. Outre que ces commentaires sont toujours en décalage avec ceux que l'on attendrait (ainsi, alors que le narrateur semble trouver tout naturel d'apprendre le langage chimpanzé, il ouvre un aparté pour commenter les problèmes d'accent ou de traduction), ils invitent le lecteur à juger, mieux que l'auteur, de la crédibilité du récit : « Certaines parties de mon histoire me paraissent obscures, malgré tout, et je demande donc par avance aux personnes qui connaissent bien la culture et la langue chimpanzée de ne pas se fâcher si des invraisemblances se sont glissées dans le récit qui suit. J'avoue sans honte que j'ai dû arranger certains épisodes en utilisant un peu mon imagination. »

Quant au narrateur de *Dites, vous n'auriez pas vu mon ours ?*, ce n'est pas sans honte qu'il avoue son incompetence : lui aussi s'adresse en permanence au lecteur, mais c'est pour lui faire part, dès le début, de ses difficultés à lui proposer une histoire et pour lui demander de l'aide : il ne sait plus où sont ses personnages, il a été si maladroit (ou



Dites, vous n'auriez pas vu mon ours ?,
ill. G. Denecke, Actes Sud Junior

ce sont eux qui sont trop susceptibles ou inconsistants) qu'il les a laissés s'échapper, il en vient à rapporter des faits dont il ne sait plus ce qu'ils ont à voir avec le reste, etc. « Si par bonheur vous le rencontriez, j'aimerais que vous lui présentiez mes amitiés et puis que vous demandiez à mon ours de me donner de ses nouvelles. Après tout, j'ai bien le droit de dire que c'est mon ours ! C'est moi qui l'ai inventé. Sans moi, il n'aurait jamais existé. Et voilà que je l'ai perdu de vue ! Vous vous rendez compte ? Je suis un auteur qui a égaré son héros principal au beau milieu de son histoire ! » ou bien « J'ai une fois de plus perdu mon ours de vue. Comprenez-moi bien. Si je ne le vois plus, je ne peux plus parler de lui, il n'existe plus... Je me donne encore une heure. Si dans une heure personne n'a vu mon ours, je jetterai mon histoire au feu. » Ce qui s'appelle en somme casser le jeu, remettre en cause les règles tacitement admises selon lesquelles une histoire est entièrement prise

en charge et « dominée » par celui qui la raconte. Par cette surprenante tricherie, Uwe Kant choisit l'humour et parie sur les capacités de lecture des enfants, pour mettre en scène le jeu de la fiction que plus sérieusement Umberto Eco appelle la coopération du lecteur.

De fait c'est bien à la question des mécanismes de la lecture que ce rapide parcours paraît conduire : en opérant toutes sortes de renversements ou de déplacements, en offrant les plaisirs de l'inattendu, les textes authentiquement humoristiques donnent à découvrir, l'air de rien, toutes les subtilités de l'art du récit. Ce faisant ils conduisent les enfants à acquérir une aisance et une liberté qui sont au cœur du plaisir de lire : l'art de savoir se laisser prendre à une histoire tout en n'en étant jamais totalement dupe. Tout ça, c'est pour rire ! ■



Liste des ouvrages cités

- Jean-Philippe Arrou-Vignod : *Léo des villes, Léo des champs*, éd. Thierry Magnier (Aller simple).
- Peter Beere, ill. Philip Hopman, trad. Laurent Muhleisen : *La Calotte de la maman d'Albert*, Pocket junior (Kid Pocket Vert).
- François Boyer : *Le Petit Bougnat*, Sorbier (Passages).
- Évelyne Brison-Pellen, ill. Michel Riu : *Comment vivre 7 vies sans avoir mal aux pieds*, Rageot (Cascade).
- Achim Bröger, ill. Gisela Kalow, trad. Marie-Claude Auger : *Bon voyage, Flocki ! ; Joyeux Noël, Flocki ! ; Bon anniversaire, Flocki !*, Casterman (Romans Huit & plus).
- Claude Carré, ill. Bill Marshall : *La Fiesta du siècle*, Casterman (Romans Dix & plus).
- Peter Carey, ill. Nicolas Thers, trad. Marie Saint-Dizier : *Le Jackpot*, Gallimard (Folio junior).
- Stéphane Daniel, ill. Serge Bloch : *La Colo des timides*, Casterman (Romans Huit & plus).
- Agnès Desarthe : *Je manque d'assurance*, L'École des loisirs (Médium).
- Anne-Marie Desplat-Duc, ill. Gérard Franquin : *Félix Têtedeveau*, Père Castor-Flammarion (Castor poche Junior).
- Marie Desplechin : *Dis-moi tout !*, Bayard (Envol).
- Marie Desplechin : *Verte*, L'École des loisirs (Neuf).
- Sophie Dieuaide, ill. Sophie Toussaint : *Un Amour de cousine*, Casterman (Romans Huit & plus).
- Chris Donner, ill. Alex Sanders : *Mon affreux papa*, L'École des loisirs (Mouche).
- Éric Lindor Fall : *Pourquoi Cur Cu Ma pose des questions*, L'École des loisirs (Neuf).
- Anne Fine, ill. Véronique Deiss, trad. Véronique Haïtse : *Journal d'un chat assassin*, L'École des loisirs (Mouche).
- Silvana Gandolfi, trad. Diane Ménard : *Un Chat dans l'œil*, L'École des loisirs (Neuf).
- Jean-Jacques Greif : *Le Paradis du miel*, L'École des loisirs (Neuf).
- Jo Hoestland, ill. Sophie Toussaint : *Les Amoureux de Léonie*, Casterman (Romans Huit & plus).
- Thierry Jonquet, ill. Hervé Blondon : *Lapoigne et l'ogre du métro ; Lapoigne à la Foire du Trône ; Lapoigne et la fiole mystérieuse*, Nathan (Lune noire et Pleine lune policier).
- Uwe Kant, ill. Gesa Denecke, trad. Anne Georges : *Dites, vous n'auriez pas vu mon ours ?*, Actes Sud Junior (Les Romans).
- Dick King-Smith, ill. Wendy Smith, trad. Michelle Esclapez : *Une Vie de château*, Gallimard (Lecture junior).
- Dick King-Smith, ill. Diz Wallis, trad. Michelle Esclapez : *Les Terribles triplés*, Gallimard (Folio junior).
- Elvira Lindo, ill. Emilio Urberuaga, trad. Virginia Lopez-Ballesteros et Olivier Malthet : *Manolito*, Gallimard (Folio junior).
- Clarice Lispector, ill. Gabriella Giandelli, trad. Séverine Rosset et Lucia Cherem : *La Femme qui a tué les poissons*, Seuil.
- Frauke Nahrang, ill. Philip Waechter, trad. Florence Faucompré : *Coucou papa, c'est moi !*, Actes Sud Junior (Les Histoires sages).
- Uri Orlev, ill. Jacky Gleich, trad. Sylvia Gehlert : *Comme tu es grande ma petite Louise*, Actes Sud Junior (Les Albums tendresse).
- Rafik Schami, ill. Wolf Erlbruch, trad. Anne Georges : *C'est même pas un perroquet !*, Actes Sud Junior (Les Histoires sages).
- Todd Strasser, trad. Nathalie Vlatal : *Piégé dans le corps du prof*, Bayard (Passion de lire, Délires).
- Dino Ticli, ill. Christophe Besse : *Sept jours à Piro-Piro*, Hachette (Le livre de poche Cadet).
- Ian Whybrow, ill. Tony Ross, trad. Laurence Kiéfé : *50 jour pour devenir parfaitement méchant ; 50 jours pour devenir un vrai dur*, Casterman (Romans Huit & plus).