

Narrateur visuel et narrateur verbal

dans l'album pour enfants

par Isabelle Nières-Chevrel*

Si l'identification et la mise en évidence du rôle du narrateur sont devenues courantes dans l'analyse des textes, l'exercice s'avère plus complexe - est rarement tenté ! - dès lors qu'intervient l'image.

Isabelle Nières-Chevrel étudie, à partir d'exemples classiques et contemporains, le jeu des voix narratives dans l'album et montre comment s'est complexifié au fil du temps le rôle du narrateur visuel.

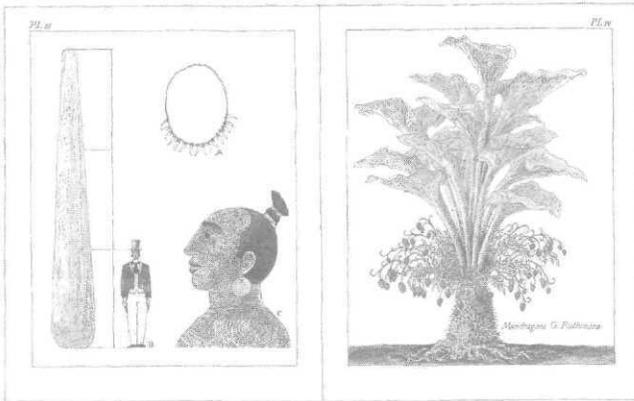
La distinction entre écrivain et narrateur s'est imposée dans l'analyse de tous les textes narratifs autour des années 1970. Il s'agissait de mettre fin à la confusion trop fréquente entre la personne réelle de l'écrivain et les personnages que celui-ci met en scène dans ses textes. Ne pas assimiler par exemple Antoine de Saint-Exupéry et l'aviateur qui rencontre un enfant blond dans le désert ; ne pas confondre Pierre Gripari, l'auteur des *Contes de la rue Broca* et Monsieur Pierre, le héros du conte de *La sorcière du placard aux balais*. Saint-Exupéry n'a rencontré aucun « petit prince » lors du crash de son avion en 1935, Pierre Gripari ne s'est pas retrouvé nez à nez avec une sorcière jaillie de son placard.

Le pas suivant fut de déterminer les types de narrateurs que l'on pouvait rencontrer dans un texte et leurs différentes fonctions. Le narrateur peut être un des personnages de la fiction, qui raconte sa propre aventure, comme

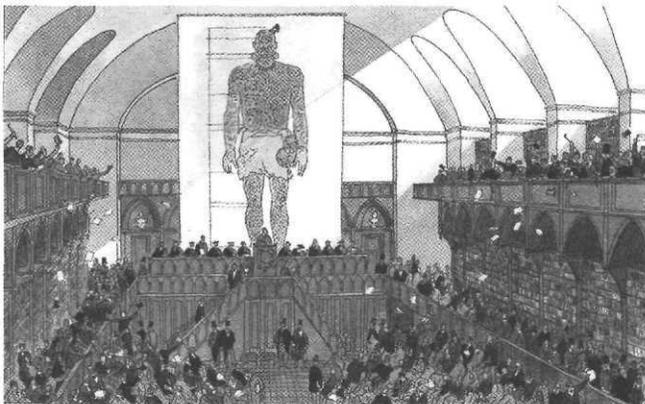
* Isabelle Nières-Chevrel est professeur de littérature générale et comparée à l'Université de Rennes II.



Les Derniers géants, ill. F. Place, p.24



Les Derniers géants, ill. F. Place, p.67



Les Derniers géants, ill. F. Place, p.71

l'explorateur du livre de François Place dans *Les Derniers Géants* ; il peut être celui qui partage l'aventure du héros comme l'aviateur du *Petit Prince* ou le narrateur de la série des « Kamo » de Daniel Pennac. Nous avons dans tous ces cas un récit à la première personne, où le narrateur se pose en témoin et garant de ce qu'il nous rapporte. Mais le narrateur peut aussi être extérieur à l'histoire et n'avoir aucun trait d'individualisation qui le constitue comme personnage. L'histoire est alors rapportée à la troisième personne. Le narrateur n'est qu'une instance narrative qui raconte l'histoire et organise l'ordre d'entrée des informations (« Dans la grande forêt, un petit éléphant est né. Il s'appelle Babar »). L'histoire semble se raconter toute seule. Mais un narrateur extérieur peut cependant intervenir dans son récit en explicitant, commentant, évaluant les comportements de ses protagonistes (« Sophie était étourdie ; elle faisait souvent sans y penser de mauvaises choses. Voici ce qui lui arriva un jour »). Précisons que dans un certain nombre de textes pour enfants, le narrateur se fait « raconteur » ; des interpellations mettent en scène une auditrice privilégiée comme dans les *Histoires comme ça* de Kipling (« ô mieux-aimée ») ou un auditoire implicite comme dans *Plouf !* de Corentin. Le « narrateur-raconteur » donne alors une apparence de communication orale au texte écrit par l'écrivain.

Si l'on peut ainsi déterminer dans un texte quelle est l'instance qui raconte, qu'en est-il des images que l'on rencontre dans un album ou dans un récit illustré ? « Qui donne à voir ? » La question peut sembler sans pertinence et la réponse évidente

« C'est l'artiste-illustrateur ». Mais est-il certain qu'une distinction équivalente à celle de l'écrivain et du narrateur soit sans fondement dans le domaine des images narratives ? Dans *Les Derniers Géants* de François Place, le récit nous est donné comme raconté par Archibald Leopold Ruthmore (mais nous savons que le texte est écrit par François Place). À la page 24, nous voyons Archibald L. Ruthmore en train de dessiner ses compagnons d'exploration. Mais qui le dessine en train de dessiner ? Plus avant dans le livre, nous découvrons quelques planches du livre que rédige et illustre Archibald L. Ruthmore (pages 65, 67 et 69). François Place dessine alors comme Archibald L. Ruthmore, c'est-à-dire en imitant les planches des récits de voyage du XVIII^e siècle. L'illustration de la page 71 combine enfin deux dessinateurs : un dessinateur interne au récit, l'explorateur Archibald L. Ruthmore, et un illustrateur externe, sans identité. François Place dessine comme l'explorateur pour la partie centrale de l'image et comme son représentant dans le livre pour sa partie encadrante. Et l'on pourrait ajouter, pour faire bonne mesure, la présence d'un troisième dessinateur : cette peau des géants qui a la propriété de faire affleurer graphiquement la mémoire du groupe. L'explorateur découvre un beau jour sa propre silhouette nantie de son haut-de-forme sur le dos de l'un des géants (p. 46).

On entrevoit sur ce simple exemple que la question du « responsable » des images peut être tout aussi complexe que celle du responsable du texte narratif. Il apparaît du même coup tout aussi nécessaire de distinguer l'artiste et l'instance que l'on pourrait appeler le (ou les) narrateur(s) visuel(s). On peut donc émettre

l'hypothèse que deux narrateurs sont à l'œuvre dans la majorité des albums, un narrateur verbal et un narrateur visuel¹. C'est la présence de ce couple que je voudrais tenter d'explorer, pour dégager l'apport éventuel de cette distinction dans l'analyse des albums.

Les deux narrateurs

Dans la quasi-totalité des albums, le narrateur visuel est extérieur à l'histoire racontée. C'est un *il* qui représente de l'extérieur les différents protagonistes.

À ce narrateur visuel extérieur correspond très fréquemment un narrateur verbal, lui aussi extérieur à la fiction. C'est ce que nous trouvons dans les albums de Beatrix Potter, de Jean de Brunhoff, de Claude Ponti, de tant d'autres. Dans ce type d'albums, l'histoire se raconte elle-même. Mais ce narrateur visuel extérieur peut fort bien se combiner avec un narrateur verbal à la première personne, donc situé cette fois à l'intérieur du récit. C'est ce que nous trouvons par exemple dans *Une histoire à quatre voix* d'Anthony Browne avec les voix alternées des deux parents et des deux enfants.

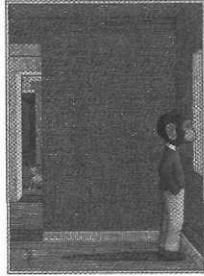
Un narrateur visuel extérieur peut très bien être associé à des formes dialoguées (donc au moins deux *je* qui, comme au théâtre, effacent l'instance d'un narrateur verbal). C'est ce que nous trouvons dans les albums d'« Ernest et Célestine » de Gabrielle Vincent et dans *Grand-papa* de John Burningham, dont la lecture est cependant plus complexe parce que les désignations réciproques des interlocuteurs sont moins systématiques². Dans les deux cas, une des fonctions du narrateur visuel est de figurer les protagonistes et de contextualiser leurs échanges. L'identification des voix narratives

PREMIÈRE VOIX



C'était l'heure d'emmenner Victoria, notre labrador de pure race, et Charles, notre fils, faire leur promenade matinale.

TROISIÈME VOIX



J'étais une fois de plus tout seul dans ma chambre. Je m'ennuyais, comme d'habitude. Puis Maman a dit que c'était l'heure de notre promenade.

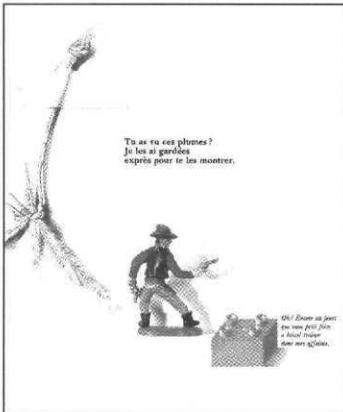
devient difficile, parfois incertaine, dans les albums de Béatrice Poncelet, parce que celui qui tient le discours n'est jamais figuré par le narrateur visuel. Nous induisons de ses goûts que le *je* qui s'adresse à nous dans *Je pars à la guerre, je serai là pour le goûter*, est celui d'un jeune garçon. De ses liens affectifs et de ses interrogations, nous induisons de la même manière que c'est une fillette qui parle dans *Chez elle ou chez elle*. Qui tient la parole dans *Chut ! elle lit ?* La paire d'yeux redoublée qu'introduit le narrateur visuel n'apporte aucune information³. Seuls le terme de « sœur » et l'accord français du participe passé nous permettent de conclure qu'il s'agit de deux sœurs. S'agit-il de deux sœurs aînées ? Nous n'en saurons pas plus.

Ne pas figurer le *je* qui tient le discours peut correspondre à un tout autre projet, qui s'apparente à un usage possible de la voix « off » au cinéma. Dans *La Petite souris, la fraise bien mûre et l'ours affamé* d'Audrey et Don Wood, un personnage non figuré dans l'image s'adresse à une petite souris qui, elle, est présente dans l'image. Il la convainc que, pour ne pas se faire voler la grosse fraise qu'elle vient de cueillir par un ours qui adore les fraises bien mûres, il est vain de vouloir cacher ou déguiser celle-ci ; il faut qu'elle coupe la fraise en deux et partage avec lui. Le narrateur visuel figure à chaque étape les réactions de la souris aux affirmations de cette voix, extérieure à l'image mais interne à la fiction. Le regard du lecteur se confond avec celui de ce protagoniste invisible, si bien que lire le texte à haute voix, c'est jouer à être soi-même ce rusé gourmand. À ceci près que le lecteur n'entre pas dans la fiction et ne mange pas « sa » moitié de fraise. Il est tout à fait exceptionnel que le nar-

Grand-papa, ill. J. Burningham, Flammarion

Lorsque j'étais petit, nous jouions au cerceau dans la rue après la classe.

Tu as aussi été un bébé, Grand-papa ?



To as tu ces plantes ?
Je les ai gardées
express pour te les montrer.

Je pars à la guerre, je serai là pour le goûter, ill. B. Poncelet, Centurion Jeunesse

rateur visuel puisse être un *je*, donc un personnage situé à l'intérieur de la fiction. Il arrive certes que le narrateur visuel externe intègre à l'ensemble de sa narration des éléments iconographiques qui sont attribués à un des protagonistes, et dont l'artiste imite alors les manières de faire. C'est ce que nous venons de voir dans *Les Derniers Géants*. Cette insertion équivaut, du point de vue de l'artiste, à la réalisation d'un pastiche. Ce sont des pastiches de dessins d'enfant que nous trouvons dans *Max et les maximonstres* de Maurice Sendak, dans *Comment on fait les bébés !* de Babette Cole ou dans *Les Petits bonhommes sur le carreau* d'Isabelle Simon et Olivier Douzou. Mais ces apports sont toujours limités et ils fonctionnent dans l'album par contraste avec la maîtrise graphique d'un narrateur visuel sans identité. Dans *Otto* de Tomi Ungerer, l'ours en peluche se donne comme le scripteur du texte rédigé (par Tomi Ungerer) à la première personne, mais non comme le réalisateur des images, dont on ne nous dit rien. La machine à écrire sert à contourner l'incapacité de l'ours à tenir une plume, mais Tomi Ungerer n'a aucune raison esthétique de s'enfermer dans une contrainte qui serait « dessiner comme un ours maladroit ». C'est probablement la compétence graphique qui nous conduit implicitement à assimiler - sauf indication contraire - le narrateur visuel à un regard adulte.

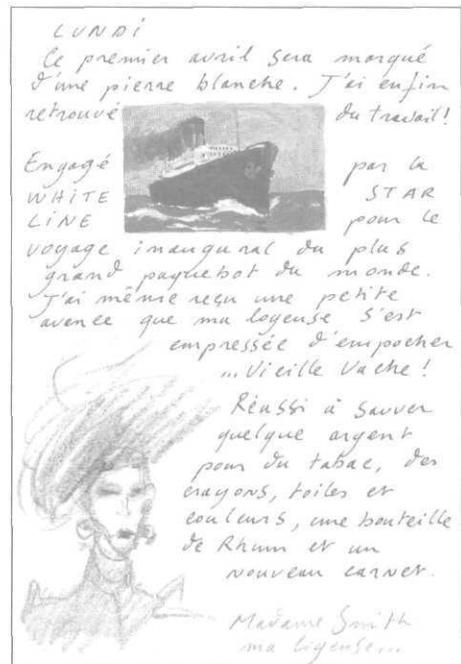
Pour qu'un narrateur visuel à la première personne soit possible, il faut que le récit mette en scène un personnage d'artiste, qui nous donnerait à voir les dessins qu'il réalise. Le livre imite alors volontiers la mise en pages d'un carnet de croquis. Dans l'exemple remarquable

Comme ils menaient tous deux une vie solitaire, Oskar décida de s'installer chez David. Nous trois réunis, la vie fut enfin ce qu'elle devrait toujours être, normale, paisible. Pour m'occuper, j'ai écrit cette histoire en la tapant comme je pouvais sur la machine à écrire de David. Et la voici...



Otto, ill. T. Ungerer, L'École des loisirs

Escapes, carnet de croquis, ill. L. Joos, L'École des loisirs/Pastel





Le Jour du mange-poussin, ill. C. Ponti, L'École des loisirs



d'Escales, *Carnet de croquis* de Rascal et Louis Joos, les deux créateurs ont poussé la logique jusqu'à son terme, puisque c'est le même *je* qui dessine (narrateur visuel) et qui légende ou décrit (narrateur verbal) les situations qu'il est en train de vivre⁴.

La collaboration d'un narrateur visuel et d'un narrateur verbal à la construction du récit n'exclut pas la possibilité d'une narration secondaire, élaborée par le seul narrateur visuel et qui n'est pas nécessaire à la compréhension de l'intrigue. En découvrir la présence est un des plaisirs qui est offert « en prime » au lecteur attentif. On peut citer ce petit insecte que Monsieur Louis vient déranger dans *Toujours rien ?* de Christian Voltz, et qui s'enfuit en grimpant le long de la page.

Mais l'artiste peut aller plus loin et bannir tout message linguistique pour faire prendre en charge la narration par le seul narrateur visuel. C'est la succession des images qui assure alors les relations de causalité et de temporalité, qui sont deux aspects essentiels de la narrativité. Aux premiers albums narratifs sans texte (verbal) des années soixante-dix, avec un déroulement temporel linéaire dans un espace unique et selon un point de vue stable⁵, ont succédé ces dernières années des tentatives infiniment plus complexes, qui requièrent du lecteur l'équivalent d'une reformulation verbale. *L'Orage* d'Anne Brouillard constitue un des plus beaux exemples d'une narration tout entière portée par l'image⁶. L'orage, qui constitue l'événement de cet album, est le cadre de trois micro-aventures qui convergent dans la dernière image : un chat noir entre dans une maison, un pot de fleurs est renversé (par le

vent, par le chat ?), deux promeneurs sont surpris par l'orage. L'album est d'une lecture difficile parce que le point de vue du narrateur visuel n'est pas stable. Il circule - tel l'œil d'une caméra - à l'intérieur de plusieurs espaces, variant ses cadrages et ses angles de vision. Le lecteur doit effectuer un véritable travail de déchiffrement, prendre appui sur tous les indices, pour construire - parfois dans l'incertitude - des relations spatiales, temporelles et causales que n'explique aucun narrateur verbal.

La distinction entre narrateur visuel et narrateur verbal semble permettre d'y voir un peu plus clair dans les multiples combinaisons des points de vue et des voix, telles que nous pouvons les rencontrer dans l'album pour enfants ; elle est à l'évidence indispensable pour rendre compte d'un album tel que *L'Orage* d'Anne Brouillard.

Des narrateurs complémentaires

Ce qui me semble définir l'album, ce sont les multiples interactions possibles du narrateur visuel et du narrateur verbal. C'est pourquoi je voudrais m'attacher maintenant à mettre en lumière quelques-unes des grandes relations de ces deux narrateurs dans l'espace du livre.⁷

Le narrateur visuel s'emploie à montrer, à produire une illusion de réalité ; il actualise l'imaginaire et dispose d'une grande capacité persuasive (les maximonstres comme si vous y étiez). Le narrateur verbal s'emploie à raconter, assurant les liaisons causales et temporelles ainsi que la dénomination des protagonistes et les liens qu'ils entretiennent : dans *L'Orage* par exemple, nous ne saurons jamais si le chat noir est un chat noir ou le chat noir (de la maison).

La narration de la grande majorité des albums repose sur ce couple du montrer (*showing*) et du dire (*telling*). Ceci est d'une grande conséquence.

L'image est toujours au présent. En elle, présence et présent se confondent : l'image est un « être-là ». C'est grâce à elle que nous pouvons assister à la création de l'homme dans *Samedi au paradis* de Helme Heine ou au naufrage du Titanic dans *Navratil*. Le présent de l'image va donc se combiner avec les multiples temporalités du texte. L'usage le plus fréquent est celui d'une narration verbale au passé, soit sur le mode du récit comme dans *Samedi au paradis* (passé simple et imparfait ; tout a déjà eu lieu quand le narrateur prend la parole), soit sur le mode du discours : tous les temps, qu'ils soient du passé (emploi du passé composé et de l'imparfait) ou du futur, sont situés par rapport à un présent qui est le temps de l'énonciation. C'est ce que nous trouvons dans *Navratil* (Michel Navratil est donné comme le narrateur de sa propre histoire), mais également dans tous les albums de Jean de Brunhoff, dont le discours est tenu par un narrateur extérieur : « Zéphir a écouté la petite sirène / et doucement il a retiré l'hameçon. / Il vient de la relâcher, / mais il est un peu triste de l'avoir perdue » (*Les Vacances de Zéphir*). On voit dans ce dernier exemple comment le présent de l'énonciation assure un point de contact avec le présent de l'image que le lecteur a sous les yeux.

Dans *Plouf !* de Philippe Corentin, toute la narration se fait au présent. Le narrateur verbal se donne comme un conteur (« Voilà, c'est l'histoire d'un loup qui a très faim... ») et il superpose le temps de l'histoire (« Un soir, au fond d'un puits... ») et celui de l'acte narratif (« Ça y est ! Les

lapins remontent »). Il s'institue ainsi tout à la fois raconteur et commentateur de sa propre histoire (« Ah ! Des pas. Brrr ! C'est un loup. Le loup du début, celui qui avait très, très faim »).

Le présent de l'image et le présent de l'énonciation coïncident également dans les albums aux formes dialoguées, comme *Grand-papa* (avec une série de scènes successives) ou comme les aventures d'Ernest et Célestine (dans chaque album, un événement de la vie de Célestine). On comprend du même coup comment Claude Ponti construit son piège dans *Le Jour du Mange-poussin*. Ce qui semble nous être raconté comme un événement unique (présent de l'événement affirmé par le texte et montré par l'image) se révèle être de l'ordre de la répétition ludique⁸ : les poussins s'inventent régulièrement un jour « du Mange-poussin ».

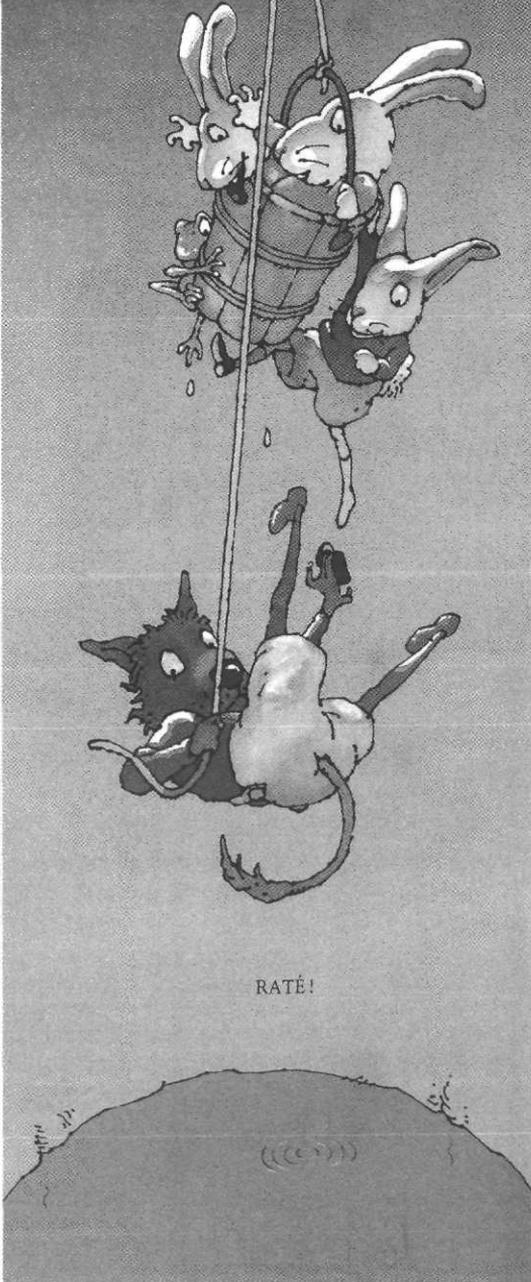
Si le narrateur visuel actualise le passé, il peut tout aussi bien réaliser (= rendre réel) l'imaginaire ou l'hypothétique. Ce sont les maximonstres de Maurice Sendak, les grands-mères dans *Moi, ma grand-mère* de Pef, la nuit selon le petit garçon d'*Allons voir la nuit* de Wolf Erlbruch. Dans un album du Dr. Seuss, *McAlligot's Pool* (qui n'a pas été traduit en français), un petit garçon est installé à pêcher dans la mare pleine de débris du fermier McElligot⁹. Celui-ci lui affirme qu'il n'y pêchera jamais rien. Mais l'enfant lui réplique que *peut-être* cette mare est une de ces mares comme on en voit dans les livres qui, par une rivière souterraine, sont reliées à la mer et que, *peut-être* dans cette mer, il y a des poissons qui, etc. Le narrateur visuel prend le parti de l'enfant : nous voyons la rivière qui court sous la colline, puis la mer avec ses poissons toujours plus fabuleux. Il

fait ainsi triompher l'hypothèse de l'enfant et donne corps à son désir.

L'album combine d'autre part deux points de vue sur les personnages, celui du narrateur visuel et celui du narrateur verbal¹⁰. Le narrateur verbal peut s'autoriser à « entrer » dans ses personnages. C'est ce que nous trouvons dans *Plouf !* (« Le loup essaie d'en attraper un au passage mais, trop pressé, il descend trop vite. Beaucoup plus vite qu'il ne le voudrait »). Elzbieta affirme son parti-pris de maintenir son narrateur extérieur à l'intimité de ses personnages : « [...] dans mes histoires, je reste autant que possible à l'extérieur de mes personnages. Je n'explicite pas ce qu'ils éprouvent, c'est à chaque lecteur de le déduire pour lui-même »¹¹. Elle refuse que son narrateur impose au lecteur ses explications et ses jugements. Mais sa formulation nuancée (« autant que possible ») indique qu'elle ne s'interdit pas pour autant quelques incursions. Nous en trouvons deux dans *Petit-Gris* : « Ils auraient voulu que cela ne se voie pas, mais c'était impossible » (p. 8) et « le papa et la maman finirent par dire « Non », mais ils n'étaient pas sûrs d'avoir bien fait. » (p.16). La confusion du savoir du narrateur avec celui du personnage est par contre totale (et légitimée) lorsque nous avons un discours à la première personne. Nous savons qu'*Une histoire à quatre voix* est fondée sur un narrateur verbal qui adopte successivement le point de vue d'une mère, d'un père, du fils de la première, de la fille du second¹².

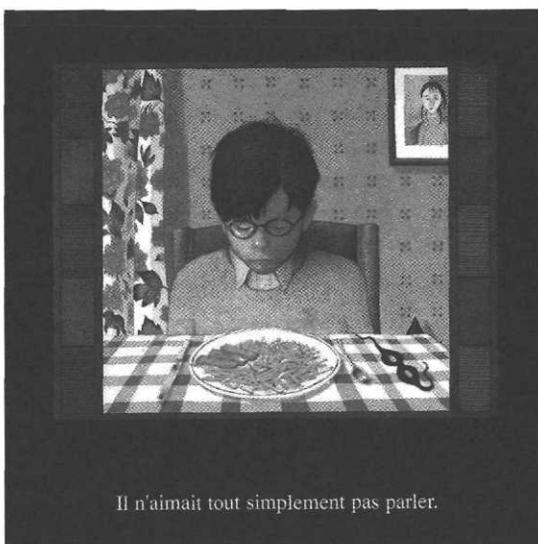
Le narrateur visuel est, quant à lui, toujours extérieur aux personnages, à l'exception de quelques rares possibilités que j'ai évoquées précédemment¹³. On peut se demander si, dans le cas des albums, il est possible que ce narrateur au regard extérieur « entre » cependant

C'est est !
Les lapins remontent.
Le loup essaye
d'en attraper un au passage,
mais, trop pressé,
il descend trop vite.
Beaucoup plus vite
qu'il ne le voudrait.



de manière épisodique ou continue dans l'intimité de son personnage. Un certain nombre de signes iconographiques remplissent à l'évidence cette fonction : la variation des formats de l'image dans *Max et les maximonstres*, le choix par Georges Lemoine d'une gamme de violets (couleur de l'angoisse) dans *La Petite marchande d'allumettes*, les stries et les emboîtements pour la première image de la troisième voix (celle de Charlie) dans *Une histoire à quatre voix*. Dans ses grands albums, Claude Ponti pousse jusqu'à son terme cette possibilité donnée au narrateur visuel de figurer le monde exclusivement selon le point de vue restreint du héros. Lorsqu'Adèle entreprend de faire son pâté de sable dans *Adèle et la pelle*, ce n'est pas elle qui s'évade du réel, c'est l'espace extérieur qui s'efface. La mère sur son banc, les hôtels de la place des Vosges, les arbres, tout s'envole. Nous avons bien ici une manière d'adopter le point de vue de l'enfant qui joue, là où une formulation verbale du type « Adèle en oublie qu'elle est dans un square » aurait introduit un point de vue extérieur adulte.

Ce dernier exemple me conduit à évoquer une troisième complémentarité, celle de la distribution de l'information entre le visuel et le verbal. Dans un grand nombre d'albums, nous rencontrons une élucidation réciproque. Le narrateur verbal précise l'information visuelle, le narrateur visuel complexifie l'information verbale. Nous trouvons un exemple de la fonction déictique de la langue dès la seconde page de *l'Histoire de Babar, le petit éléphant* : « Babar a grandi. Il joue maintenant avec les autres enfants éléphants. C'est un des plus gentils. C'est lui qui



Il n'aimait tout simplement pas parler.

creuse le sable avec un coquillage » : parmi tous les éléphanteaux qui jouent, un seul creuse le sable avec un coquillage. La narration visuelle, pour sa part, donne une apparence physique aux personnages, du même coup un âge (quel âge a le Chaperon rouge ?) et des indices sociaux lorsque le texte n'en donne pas. Mais une de ses grandes vertus est justement de ne pas verbaliser son information, mais seulement de mettre en scène des éléments que le lecteur pourra interpréter comme des indices permettant de construire du sens. Dans *Une histoire à quatre voix*, la représentation du père de Réglisse sur le banc du parc suggère ce qui soudain alimente la peur de la mère de Charlie, qui ne voit plus son fils : « Tant d'horribles individus rôdent dans le parc de nos jours ! » Bien des informations ne sont données que par le seul narrateur visuel. Le hamac de Babar est représenté dans l'image, mais il n'est pas mentionné dans le texte : il est un indice de l'élection du héros et de sa future humanisation. Dans *Le Coucan de nuit* de Gwen Strauss et Anthony Browne, le narrateur visuel suggère combien Eric, le jeune héros, est mal dans son corps et dans sa tête alors que le narrateur verbal n'en a jamais rien dit. La reproduction d'un portrait de petite fille par Modigliani est accrochée au mur derrière lui. D'abord grave, le visage se met à sourire sur la page suivante ; il prépare et annonce l'entrée de Marcia l'ensoleillée dans la vie d'Eric. Exemple, parmi tant d'autres, de ces prolepses¹⁴ visuelles qui participent à la construction globale des albums.



Le Coucan de nuit, ill. A. Browne, Kaléidoscope

Le narrateur visuel montre plus que le narrateur verbal n'en dit. Il peut donc permettre au lecteur d'en savoir plus que tout ou partie des protagonistes.

Dans *Toujours rien ?* de Christian Voltz, on ne nous dit pas que la plante pousse, on nous le montre. Nous seuls sommes témoins silencieux de la germination de la graine dans le secret de la terre, de la tige qui monte et pointe hors du sol, de la fleur qui s'épanouit ; nous seuls savons qu'il y eut bien une fleur, mais que l'oiseau amoureux l'a volé. De tout cela, le jardinier n'en a rien su, parce qu'il n'en a rien vu. Ce décalage entre le savoir des protagonistes et celui qui nous est donné est hautement jubilatoire pour les jeunes lecteurs. C'est une des sources du rire. On se souvient de la clausule du *Géant de Zéralda* : socialisation de l'ogre et attendrissante scène de famille autour du nouveau bébé. À ceci près que nous partageons le secret du fils représenté de dos au premier plan : il tient fermement dans ses mains une fourchette et un couteau. Chassez la naturel...

Il devrait être possible d'établir l'évolution historique des rapports entre le narrateur verbal et le narrateur visuel dans l'album pour enfants. Il est assez vraisemblable que nous sommes passés de deux narrateurs extérieurs adoptant un point de vue adulte sur le héros enfant (les textes de Stahl et les vignettes de Frœlich pour les albums de *Mademoiselle Lili*¹⁵) à deux narrateurs, toujours extérieurs à la fiction mais épousant le point de vue de l'enfant comme dans *Max et les maximonstres* ou dans *Adèle et la pelle*.

De Beatrix Potter à Claude Ponti en passant par Jean de Brunhoff, le narrateur visuel et le narrateur verbal collaborent à la construction d'une seule et même histoire. C'est ce que nous pourrions appeler des « albums classiques ». Deux évolutions me semblent pouvoir caracté-

riser l'évolution contemporaine des rapports entre les deux narrateurs.

Dans l'album classique, c'est l'histoire qui constitue le fil directeur de ce qui est pris conjointement en charge par le narrateur verbal et le narrateur visuel. Mais l'on commence à voir apparaître dans les années 1970 des albums dans lesquels les rapports du couple scénario-actualisation graphique s'inversent. Ce qui fonde alors l'album n'est plus une situation narrative, mais une situation graphique. Le scénario naît de l'image, qu'il s'agisse d'un jeu sur les couleurs comme dans *Petit-Bleu et Petit-Jaune* ou d'un jeu sur les formes comme dans *Pilotin* (deux albums de Leo Lionni). Il est clair que toute l'efficacité des histoires de caméléons (et elles abondent) impose des images reproduites en couleurs. Dans tout ce type d'albums, le narrateur visuel réalise le scénario iconographique et le narrateur verbal est là pour assurer à l'ensemble une cohérence logique et temporelle.

L'album contemporain me semble d'autre part aller volontiers vers une moindre complémentarité du narrateur visuel et du narrateur verbal. Je vois au moins deux manières de réaliser cette « autonomie ». Georges Lemoine met en parallèle le conte d'Andersen, *La Petite marchande d'allumettes*, et une évocation du siège de Sarajevo. Dans *Le Temps des cerises* de Philippe Dumas, les deux narrateurs s'écartent progressivement l'un de l'autre, à partir d'une situation initiale partagée, jusqu'à raconter deux histoires en échos, celle de la chanson de Jean-Baptiste Clément et celle de la Commune de Paris. Mais le narrateur visuel peut aussi tendre à réduire la part, qui lui est traditionnellement dévolue, de figuration des personnages et des événements

pour privilégier la seule création d'un espace sensoriel - qui serait un peu comme l'équivalent d'un accompagnement musical. C'est ce que nous trouvons dans *Le Livre de la lézarde* d'Yves Heurté et Claire Forgeot.

On voit que dans l'album contemporain, la cohabitation d'un narrateur verbal et d'un narrateur visuel n'augmente pas nécessairement la lisibilité de l'album, mais qu'elle peut tout au contraire en augmenter la complexité.



Le Géant de Zéralda, ill. T. Ungerer, L'École des loisirs,

1. Je laisse de côté les albums fondés sur des listes, comme les abécédaires ou les imagiers, qui ne relèvent pas de la narration, ainsi que ceux dont l'illustration est une mise en image du matériau linguistique (paronymies comme dans *La Belle lisse poire du prince de Motordu* de Pef, figures lexicalisées « prises au pied de la lettre » comme dans l'album de Jérôme Peignot que François Ruy-Vidal vient de rééditer en 2003 aux éditions Des Lires).

2. John Burningham ajoute une distribution typographique : caractères romains pour le grand-père et italiques pour la petite-fille.

3. Ces yeux dans l'image sont comme le reflet des nôtres dans un miroir. Béatrice Poncelet fait appel à une page de *Vingt mille lieues sous les mers* et en reprend discrètement l'injonction « Regardez ».

4. Deux créateurs pour faire un seul je. Voici qui confirme le bien-fondé d'une distinction entre écrivain et narrateur verbal, entre artiste et narrateur visuel. On trouve un exemple similaire avec *Le Type ; pages arrachées au journal intime de Philippe Barbeau*, de Philippe Barbeau et Fabienne Cinquin.

5. On en trouve un bel exemple avec *L'Arbre, le loir et les oiseaux* de Iela Mari que L'École des loisirs a réédité en 2003.

6. La situation est différente dans *Le Petit Chaperon rouge* de Warja Honegger-Lavater (Adrien Maeght, 1965), où le conte est au sens strict « sous-entendu » par le lecteur de l'album.

7. Je n'évoque pas la question de l'espace-livre dont traite Sophie van der Linden dans ce même numéro. L'exemple paradoxal de l'album d'images sans images pourrait être *On dirait qu'il neige !* de Remy Charlip (Les Trois Ourses, rééd. 2003), qui comporte en fait un espace d'images, celui de la succession des doubles pages blanches.

8. Le jeu repose sur l'existence d'un présent réitératif, du type « Je relis tous les ans *Le jour du Mange-poussin* ». La réitération est en fait discrètement signalée avant la chute finale : « C'est l'enfer ! Un autre Mange-poussin ! Il est presque aussi gros que le premier, encore plus affamé. Et il ne veut jamais partager ». (je souligne)

9. Random House, 1947 ; rééd Collins, 1990.

10. La question n'est donc plus cette fois « Qui raconte ? », mais « Qui perçoit ? »

11. Elzbieta : *L'Enfance de l'art*, éditions du Rouergue, 1997, p. 171.

12. C'est ce qu'on appelle une focalisation multiple : le même événement est évoqué quatre fois selon le point de vue des quatre personnages.

13. Dans le cas de *La Souris, la fraise bien mûre et l'ours affamé*, on a même l'équivalent d'une caméra subjective : le lecteur ne voit rien d'autre que ce que voit l'interlocuteur de la souris.

14. Technique narrative qui permet d'évoquer d'avance un événement ultérieur.

15. Aucun des albums n'est réédité aujourd'hui. On trouve un exemple de la mise en pages de *La Journée de Mademoiselle Lili* (1862) à la page 42 du livre de Claude-Anne Parmegiani, *Les Petits Français illustrés, 1860-1940*. Éditions du Cercle de la librairie, 1989.

Liste des albums mentionnés

- Hans-Christian Andersen, Georges Lemoine : *La Petite marchande d'allumettes*, Nathan, 1999.
- Philippe Barbeau et Fabienne Cinquin : *Le Type*, L'atelier du poisson soluble, 1999.
- Anne Brouillard : *L'Orage*, Grandir, 1998.
- Anthony Browne : *Une histoire à quatre voix*, Kaléidoscope, 1998.
- Jean de Brunhoff : *Histoire de Babar, le petit éléphant* [1931], Hachette, 1976 ; *Les Vacances de Zéphir* [1936], L'École des loisirs, 1983.
- John Burningham : *Grand-papa*, Flammarion, 1984.
- Remy Charlip : *On dirait qu'il neige !* [1957], Les Trois Ourses, 2000, réédition 2003.
- Babette Cole : *Comment on fait les bébés !*, Seuil, 1993.
- Philippe Corentin : *Plouf !*, L'École des loisirs, 1991.
- Olivier Douzou et Charlotte Mollet : *Navratil*, éditions du Rouergue, 1996.
- Philippe Dumas : *Le Temps des cerises*, L'École des loisirs, 1990.
- Elzbieta : *Petit-Gris*, L'École des loisirs, 1995.
- Wolf Erlbruch : *Allons voir la nuit !*, La Joie de lire, 2001.
- Helme Heine : *Samedi au paradis*, Gallimard, 1986.
- Yves Heurté, Claire Forgeot : *Le Livre de la lézarde*, Seuil Jeunesse, 1998.
- Leo Lionni : *Petit-Bleu et Petit-Jaune*, L'École des loisirs, 1970 ; *Pilotin*, L'École des loisirs, 1973.
- Pef : *Moi, ma grand-mère...*, La Farandole, 1978.
- François Place : *Les Derniers Géants*, Casterman, 1992.
- Béatrice Poncelet : *Je pars à la guerre, je serai là pour le goûter*, Centurion Jeunesse, 1985 ; *Chut ! elle lit*, Seuil, 1995 ; *Chez elle ou chez elle*, Seuil, 1997.
- Claude Ponti : *Adèle et la pelle*, Gallimard, 1988 ; *Le Jour du Mange-poussin*, L'École des loisirs, 1993.
- Rascal et Louis Joos : *Escales, Carnets de croquis*, Pastel/L'École des loisirs, 1992.
- Maurice Sendak : *Max et les maximonstres*, Delpire, 1967 ; rééd. L'École des loisirs.
- Dr. Seuss : *McAlligot's Pool* [1947], Collins, 1990.
- Isabelle Simon et Olivier Douzou : *Les Petits bonhommes sur le carreau*, Éditions du Rouergue, 1994.
- Gwen Strauss et Anthony Browne : *Le Coucan de nuit*, Kaléidoscope, 1991.
- Tomi Ungerer : *Le Géant de Zéralda*, L'École des loisirs, 1971 ; *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*, L'École des loisirs, 1999.
- Gabrielle Vincent : *Ernest et Célestine ont perdu Siméon*, Duculot, 1981 (Ernest et Célestine).
- Christian Voltz : *Toujours rien ?*, Éditions du Rouergue, 1997.
- Audrey et Don Wood : *La Petite souris, la fraise bien mûre et l'ours affamé*, 1998, Mijade [une première version française chez Bias en 1988].