

La parole initiale dans les albums de Corentin : une évidence trompeuse

PAR FLORENCE GAIOTTI

Le théâtre de Corentin se joue dès les premières répliques et Florence Gaiotti nous invite ici à essayer de démonter les rouages de cette mécanique langagière très ludique mais aussi très sophistiquée, qui entraîne d'entrée de jeu le lecteur dans un monde à part, cocasse, surprenant et si attachant.



Florence Gaiotti,
Maître de Conférences en
littérature française
Université d'Artois.
IUFM Nord Pas de Calais
(École interne).
Elle est l'auteure d'une thèse
« Expérience de la parole
dans la littérature de
jeunesse », publiée en 2009
aux Presses universitaires
de Rennes.

*Tous les langages y étaient des masques
et aucun de leurs aspects n'était vrai et indiscutable.*
M. Bakhtine¹

**Bon, eh bien voilà !
Ha, ha !... Vous allez
voir, elle est très,
très drôle...
C'est l'histoire
de l'arbre qui
n'aimait pas
les vaches...
- Ah non ! on lui a dit
à papa. Pas celle-là,
papa ! Papa il est
gentil mais il ne nous
raconte que des
histoires rigolotes.
C'est pas rigolo...
C'est toujours
pareil...
Finalement...
Ça fait rire
et puis c'est tout.**

Philippe Corentin
(*L'Arbre en bois*,
L'École des loisirs, 1999).

Chez Philippe Corentin, loup, lapin, chien, merle, souris, mou-
cheron, arbre, Père Noël et gâteau, crocodile et table de chevet
ont tous un air de famille qui participe très directement à la
reconnaissance immédiate de son univers : yeux blancs et ronds
- sans doute hérités du trait de Benjamin Rabier - qui donnent
un air un peu idiot aux personnages, nez ou museau excessivement proémi-
nent, habits colorés et peu seyants dessinant des silhouettes souvent ridi-
cules. Le physique, l'allure, les habits des personnages constituent des signes
forts : le lecteur, même très jeune, les reconnaît sans hésitation. Mais on
sait aussi que Corentin ne cesse de jouer sur cette évidence de l'apparence
et ce qui semble être un simple habit s'avère souvent un travestissement,
comme dans *Le Roi et le roi* ou encore dans *L'Ogrionne* : un leurre pour les per-
sonnages, mais aussi pour le lecteur. Dans le premier album, le loup est
déguisé en carotte « pour ne pas effrayer les lapins » ; dans le second, il va
prendre la tenue du Père Noël pour piéger des enfants. Ainsi, paradoxa-
lement, les personnages de Corentin sont-ils reconnaissables parce qu'ils se
déguisent, se dissimulent, cherchent à passer pour ce qu'ils ne sont pas
(*L'Afrique de Zigomar*, *Zigomar n'aime pas les légumes*) ou rêvent de devenir autres
(*Le Chien qui voulait être chat*).

Or ces jeux d'évidences et de faux-semblants qui touchent à l'ensemble
de la fiction concernent également la parole : elle est aisément identifiable,
mais elle ne cesse d'avancer masquée. C'est sur ces jeux de monstration et
de dissimulation de la parole que je voudrais revenir, sans les distinguer
pour autant de ce qui se joue dans et avec les images : si les albums de Corentin
sont d'une efficacité déconcertante, c'est bien que les deux modes de repré-
sentation à l'œuvre (verbal et iconique) entrent dans un dialogue et une
connivence subtile, donnant à voir et à entendre le caractère polyphonique
du discours.

Et c'est à partir des discours liminaires que je voudrais développer mon
propos. Ils sont, pour certains, très repérables et, d'un album à l'autre,
constituent un jeu d'échos et de variations. On pourrait en distinguer, dans
un premier temps, au moins deux formes principales.

La première s'apparente à un début d'histoire drôle ou de blague, inscrite
donc dans une forme d'oralité. Voici, pour mémoire, et pour le plaisir,
quelques-uns de ces incipit :

« C'est un oiseau et un autre oiseau » (*Zigomar n'aime pas les légumes*, 1992)

« C'est encore l'histoire d'un ogre, mais celle-là elle est rigolote » (*L'Ogre, le
loup, la petite fille et le gâteau*, 1995)

« Voilà, c'est l'histoire de deux loups » (ZZZZ... zzzz..., 2007)

« Voilà, c'est l'histoire d'un loup qui a très faim, mais alors très très faim »
(*Plouf!*, 1991)

« C'est trois loups qui font un pique-nique » (*Tête à claques*, 1998)

←

**« -Dis-moi papa,
pourquoi on n'en
mange jamais?
-De quoi ne
mange-t-on jamais?
- Des petites filles...
J'aimerais bien
en manger une,
une fois.
- Ce n'est pas très
bon. C'est trop sucré.
- Certes papa,
mais il me plairait
néanmoins
d'y goûter. »**

Philippe Corentin
(*N'oublie pas de te laver les
dents!*, L'École des loisirs,
2009).



FLORENCE
GAIOTTI

La seconde forme est celle du dialogue *in medias res*, dialogue comme pris en cours, dans une action qui semble déjà avoir commencé :

« - Dis-moi papa, pourquoi on n'en mange jamais?
- De quoi ne mange-t-on jamais?
- Des petites filles... J'aimerais bien en manger une, une fois. »
(*N'oublie pas de te laver les dents!*, 2009)

On la retrouve dans *L'Afrique de Zigomar* (1990), mais aussi dans *L'Ogrionne* (1991) où elle est associée à un contenu à double sens que je commenterai plus loin. L'incipit de *L'Arbre en bois* associe même les deux formes (dialogue et annonce d'histoire drôle) :

« - Bon, eh bien voilà ! Ha, ha ! ... Vous allez voir, elle est très drôle...
C'est l'histoire de l'arbre qui n'aimait pas les vaches...
- Ah, non, on lui a dit à papa. Pas celle-là, papa. »

Il y a, bien entendu, d'autres types d'incipit dans son œuvre, mais la récurrence de ces deux formes, à la fois similaires et toujours légèrement différentes, ne peut qu'attirer notre attention. Philippe Corentin place donc ces attaques sous le signe de l'oralité, à travers la voix du conteur (et/ou raconteur de blagues), ou par le biais de la parole des personnages, dominée par l'expressivité (exclamation, phrase incomplète ou suspendue, vocabulaire familier). On a l'impression que l'auteur ne veut pas commencer par des formules classiques, qu'il cherche un moyen singulier pour rompre le silence initial, pour faire basculer sans hésitation son lecteur dans la fiction. Et il est certain que ces formes marquées par l'oralité facilitent l'adhésion immédiate à la fiction. On pourrait encore citer des variantes comme l'incipit, bien connu, de *Mademoiselle Sauve-qui-peut* (1996) dans lequel la forme augurale traditionnelle du conte écrit dérape vers un mode d'expression plus vivant et familier, ou encore celui de *Le Roi et le roi* : « C'était encore l'époque où les carottes vivaient de la pêche et de la chasse. / Une carotte qui chasse c'est cocasse. » L'énoncé loufoque peut évoquer la veine des contes à l'envers, mais il laisse aussi place à une forme de discours moins banale à travers le présentatif initial et surtout le commentaire final : « Une carotte qui chasse, c'est cocasse. »

Or il semble que cette évidence qui fait adhérer à la fiction, très efficace en termes de stratégie énonciative, révèle et masque d'autres effets produits par ces albums dans leur mise en dialogue du texte et de l'image. En effet, leur présence conjointe, particulièrement dans les toutes premières pages, modifie leur fonction et leur statut. Ainsi l'utilisation des présentatifs dans le texte dirige-t-elle le regard vers l'image qui n'est plus seulement une illustration du discours verbal, mais une véritable scène que le lecteur et le narrateur regarderaient ensemble. Dès lors, lecteur et narrateur semblent placés sur le même plan, dans un même espace temporel, autre artifice qui favorise l'entrée dans la fiction. Ainsi, dans *Le Chien qui voulait être chat* (1989) ou encore dans *L'Ogrionne*, cet effet est produit par l'article défini, utilisé dès les premières lignes :

« "Hep ! Hep ! attends-moi" »

Le lapin n'en croit pas ses grandes oreilles. En général, les chiens de chasse le prennent pour un idiot mais pas à ce point-là. »

Cet article défini apparaît ici comme un écart énonciatif : en effet, il n'a pas



↑
 Zigomar n'aime pas les légumes,
 L'École des loisirs, 1992.



←
 Le Chien qui voulait être chat,
 L'École des loisirs, 1999
 © Philippe Corentin.

« - Ah ! Non, c'est pas vrai !, proteste Loustique. Encore des carottes ? - Ça suffit ! Épluche ! dit le loup, qui une fois de plus est rentré bredouille de la chasse. »

Philippe Corentin
(*L'Ogrionne*,
L'École des loisirs, 1991).

encore été question du lapin auparavant et l'on attendrait plutôt un indéfini. On pourrait donc faire l'hypothèse que « LE lapin » est une sorte d'archétype du lapin-pourchassé-par-un-chien : dès lors, à travers cet écart, le narrateur installe une connivence culturelle avec son lecteur en partageant un élément du scénario. On peut aussi penser que cet article défini est un déictique par lequel le narrateur nous invite à regarder la scène représentée dans l'image – qu'il est en train de commenter – comme si lecteur et narrateur appartenait au même espace-temps. On trouve ce même procédé dans *L'Ogrionne*, avec « LE loup » où le défini constitue à la fois un renvoi à l'archétype du loup en général, un clin d'œil aux autres loups présents dans l'univers de Corentin, un signe pour orienter le regard vers l'image.

Ces choix énonciatifs, assez ténus, sont d'une redoutable efficacité puisqu'ils donnent une présence à l'univers souvent très loufoque et absurde de la fiction dans laquelle on pénètre, en masquant d'une certaine façon l'artificialité de cette ouverture.

Cependant, la scène représentée dans l'image vient parfois elle-même signaler l'artifice, de manière oblique. Par exemple l'image peut remettre en cause l'affirmation du raconteur, comme dans *Zigomar n'aime pas les légumes* où l'on voit bien qu'il ne s'agit pas de deux oiseaux mais d'un merle et d'une souris, ou encore dans le cas plus décalé encore de *ZZZZ... zzzz...* où les loups annoncés ont clairement l'allure de mouches. Ce procédé peut indiquer qu'il y a un doute ou plus exactement que l'on se trouve face à un double mouvement d'adhésion et de soupçon qui va traverser tout l'album : le lecteur est pris au piège de la fiction et on lui enjoint en même temps de douter de ce qu'il lit et regarde. Texte et image s'interrogent sur leur capacité respective à montrer, mais aussi à tromper. Ils placent le lecteur dans une forme d'intranquillité réjouissante qui correspond à l'intention – souvent évoquée – de maintenir le lecteur en éveil. Il semble bien que ce dialogue initial entre le texte et l'image est annonciateur de ce qui se joue dans la plupart des albums de Philippe Corentin : l'amorce des récits, minée par le discours, cache l'artificialité de la prise de parole narrative, elle assure une continuité entre le dedans et le dehors, le texte et le hors-texte, la réalité et la fiction, ou encore entre les différents plans énonciatifs. En même temps, elle pose d'emblée la question de l'apparence, du faux-semblant et de l'illusion, motif récurrent de l'œuvre de Philippe Corentin.

Or c'est bien sur l'affirmation de cette illusion, sur l'injonction du soupçon que s'ouvrent, sans en avoir l'air, deux autres albums de Corentin. Dans *Le Chien qui voulait être chat*, le narrateur affirme que « le lapin n'en croit pas ses grandes oreilles » : la formule toute faite (« en croire ses oreilles ») – incarnée grâce à la présence effective du lapin aux grandes oreilles – provoque d'abord un effet comique. Mais cet effet pourrait bien masquer la méfiance que devrait suggérer aussi cette expression : il s'agit pour le lecteur de rester étonné et soupçonneux face aux désirs loufoques du chien et à tous ces jeux sur les apparences trompeuses qui se déploient ensuite... « d'ouvrir grand ses oreilles » ! Cette expression fait d'ailleurs résonner une autre formule très proche : « ne pas en croire ses yeux ». Le soupçon, dans l'album, doit se porter aussi bien sur la représentation iconique que sur la représentation verbale. Le début de *L'Ogrionne* vient confirmer ce jeu de monstration et dissimulation :

« - Ah! Non, c'est pas vrai!, proteste Loustique.

Encore des carottes?

- Ça suffit! Épluche! dit le loup, qui une fois de plus est rentré bredouille de la chasse. »

L'image vers laquelle le regard est dirigé permet de comprendre que les paroles initiales de Loustique, le louveteau, sont d'abord une protestation contre le régime imposé par l'impuissance prédatrice de son père : faute d'enfants ou d'autres chairs fraîches, la famille est condamnée à manger des carottes. Cette situation cocasse est donnée comme une évidence par le début *in medias res* et par les effets de désignation (prénom du louveteau, article défini). De plus, la formule de dénégation renforce l'effet de réel. Mais tous ces effets masquent un autre sens possible des paroles de Loustique : le sens premier de l'expression « Non, c'est pas vrai ». Et derrière la voix de Loustique on entend la voix du narrateur, qui cherche à mettre en garde son lecteur : attention, tout ceci n'est pas vrai, tout ce qui va suivre n'est qu'une fiction. Ainsi, par le jeu de la polysémie, l'expression fait-elle pénétrer dans la fiction en même temps qu'elle affirme sa fausseté, ou du moins son caractère illusoire. Et la polysémie participe, dans les deux cas, d'une véritable polyphonie : le jeu avec la langue devient alors discours sur la fiction.

Dans les deux derniers albums que je voudrais aborder, le récit est mené à la première personne et le jeu de masques va s'appuyer sur les spécificités de cette forme énonciative. Dans *Les Deux goinfres*, le narrateur est en quelque sorte sur-désigné par les phrases initiales :

« Maman me dit tout le temps : "Bouboule, tu vas être malade à manger autant de gâteaux. Tu vas faire des cauchemars!"

Bouboule, c'est moi et c'est vrai que j'en mange beaucoup de gâteaux. »

Le texte désigne de manière redondante l'identité et la principale caractéristique du narrateur. Le rajout « Bouboule c'est moi » est tout à fait superflu puisque, par inférence, le lecteur peut faire le lien entre le pronom « me » dans le discours du narrateur et l'apostrophe « Bouboule » dans les propos de la mère. L'image vient confirmer de manière redondante les éléments textuels : on y voit une mère un peu atterrée face à un garçon qui dévore avec gloutonnerie un éclair bien trop gros pour lui. On peut se demander si cet excès de signes n'est pas encore un leurre : tout semble a priori nous assurer une certaine tranquillité puisque le texte et l'image paraissent dire la même chose. Mais cela ne permet-il pas aussi de faire accepter la suite, en particulier le passage non explicité de la réalité interne au rêve²? L'évidence du début vient masquer ce glissement dans l'univers du rêve, ainsi que la mauvaise foi du jeune Bouboule durant la suite de son récit.

C'est bien aussi la mauvaise foi qui caractérise le début de *Machin Chouette* (2002) par un procédé en quelque sorte inverse, puisque pendant près de la moitié de l'album le lecteur ne peut précisément identifier le locuteur et que tout est fait dans l'image pour brouiller les pistes :

« Chez nous, ce qu'il y a de bien, c'est que tout le monde mange à la même table. Même les animaux. »

Cette phrase initiale laisse entendre que le locuteur est plutôt un humain, ce qui n'est, bien entendu, pas le cas puisqu'il s'agit d'un chat, prêt à déployer

« Maman me dit tout le temps : "Bouboule, tu vas être malade à manger autant de gâteaux. Tu vas faire des cauchemars!" Bouboule, c'est moi et c'est vrai que j'en mange beaucoup de gâteaux. »

Philippe Corentin
(*Les Deux goinfres*,
L'École des loisirs, 1997).



Chez nous, ce qu'il y a de bien, c'est que tout le monde mange à la même table.
Même les animaux.



Sympa, mais pas trop. Je n'aime pas me laisser marcher sur les pattes par le premier corniaud venu, aussi décidai-je, sans m'irriter outre mesure, de le remettre à sa place.
— Écoute, petit gars (il me tutoie, je le tutoie), si je savais aller chercher le sel, j'irais... Tu es assez grand pour comprendre ça. Non ?

↑ ↗

Machin Chouette, L'École des loisirs, 2002.

→

L'Arbre en bois, L'École des loisirs, 1999 © Philippe Corentin.

une rhétorique retorse, pour ne pas dire perverse – ainsi qu'un discours raciste – pour justifier l'usage sans partage du fauteuil du salon et s'opposer ainsi à l'arrivée du chien dans la maison.

Le lecteur se retrouve donc, pendant un certain temps, prisonnier de ce discours de mauvaise foi. Il est également pris au piège d'une image qui ne lui permet pas davantage d'identifier le locuteur, mais qui le contraint à se moquer, à son tour, du chien. Les stratégies de persuasion du chat se doublent d'un jeu de dissimulation dans l'image qui ne cesse d'exposer des situations loufoques pour mieux nous tromper. Ainsi dès la première page, par le jeu des voix, Corentin plonge-t-il le lecteur dans une expérience singulière où ce dernier doit être pris au piège pour mieux éprouver les leurres de la représentation, qu'elle soit verbale ou iconique. De manière réjouissante, la toute fin nous montre les limites de cette rhétorique retorse du félin, mais il n'en reste pas moins que le jeune – ou moins jeune – lecteur aura fait l'expérience des illusions possibles que le texte et l'image, dans un subtil jeu polyphonique, peuvent mettre en œuvre.

Faire pénétrer dans un univers fictionnel est toujours une gageure : il s'agit à la fois de poser les premiers éléments de la fiction, tout en essayant de faire oublier l'artificialité de la prise de parole. Chez Philippe Corentin, cette entrée en matière relève, pour le lecteur, d'une forme d'évidence et c'est aussi pour cela que ses débuts sont si reconnaissables. Or, « en y regardant de plus près » – pour reprendre les propos du narrateur dans *Le Roi et le roi* –, il se pourrait bien que cela participe d'une fine stratégie. Les diverses formes d'oralité ainsi que le statut singulier des images semblent assurer une continuité entre le dedans et le dehors de la fiction, entre le lecteur réel et le narrateur. Mais, pour l'auteur, il s'agit surtout de ne pas endormir son lecteur, de ne pas le tromper en lui faisant prendre des loups pour des carottes ou des escargots pour des crocodiles. Et, une fois passé l'effet de surprise, il est invité à ouvrir grand ses yeux et ses oreilles, à entendre un autre discours, à repérer des signes qui lui ont parfois été donnés d'emblée mais qu'il n'a pas su ou voulu voir. Pour son plus grand plaisir, le lecteur devient alors re-lecteur ; il apprend, à travers la fiction elle-même, à éprouver les pouvoirs et les leurres de la représentation ou, pour le dire autrement, à faire l'expérience de la fiction³. ●



« Pour s'être perdu, il ne doit pas être très malin. Je pense même qu'on a dû l'abandonner, tellement il a l'air complètement pas très malin. Qu'on ne s'y trompe pas, je n'air rien contre les chiens. avec leur gros nez et leur air nunuche, ils sont bien souvent émouvants sinon rigolos. »

Philippe Corentin
(Machin Chouette,
L'École des loisirs, 2002).

1. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 96.

2. Dans *Les Deux goinfres*, c'est à la tourne de page que l'on passe de l'espace de la maison au pont du bateau occupé par les gâteaux en colère.

3. Cette expérience de la fiction ne s'arrête pas, bien entendu, aux incipit des albums, mais s'étend à l'ensemble des ouvrages de Philippe Corentin, traversés par le motif du même et de l'autre, du travestissement de l'image et du texte, comme j'ai pu le développer plus amplement dans mon ouvrage *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, PUR, 2009.

