

Strenæ

Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance

2 | 2011 :

Les formes de la fiction dans la culture pour la jeunesse

Varia

Trois petits traités ludiques de fiction.

Quand l'album thématise le statut ontologique du personnage et ses rapports à l'auteur

CATHERINE TAUVERON

Riassunto

L'article étudie le fonctionnement et la portée de trois albums (*Chester* de Mélanie Watt, *Mon chat le plus bête du monde*, de Gilles Bachelet, *Les mammouths, les Ogres, les extraterrestres et ma petite sœur* de Alex Cousseau et Nathalie Choux) qui, jouant à mettre en scène des sauts métaeptiques en cascades, des personnages inconscients de leur aliénation ou au contraire lucides sur leur statut ontologique précaire, se présentent comme de désopilants petits traités de fiction. Ils posent des questions de fond (qu'est-ce qu'un être de fiction ? qu'est-ce qu'un auteur ? quel rapport entretiennent-ils ?) et, ce faisant, opèrent chez le jeune lecteur un « dégrisement » par rupture du pacte de lecture habituel. Simultanément, ils opèrent une « griserie » : celle d'entrer dans la petite fabrique mystérieuse de la littérature et de se trouver au plus près des affres des personnages, compatissant pour leurs rêves fous, leur inconfort existentiel, leurs frustrations, leurs délires d'illusions de personnes.

Voci dell'indice

Mots-clés : métafiction, métalepses, mimesis, rapport personnage/auteur, statut existentiel du personnage

Testo integrale

- 1 Excursions du sol aux seuils, incursions des seuils au sol, sauts métaleptiques audacieux d'auteurs (illustreurs) et de personnages inconscients de leur aliénation, affres d'autres personnages, coincés dans leur univers fictionnel et lucides sur leur fragilité ontologique, telle est la matière des trois albums que nous avons retenus, qui tous « égratignent le contrat fictionnel qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction »¹. Trois albums qui prennent pour objet la littérature même et qui, dans la dérision, la déraison et l'humour le plus délicieux, posent ces questions de fond : qu'est-ce qu'un être de fiction ? qu'est-ce qu'un auteur ? quel rapport entretiennent-ils ? Trois albums foisonnants et passionnants qui, sans négliger l'appétit du jeune lecteur pour l'aventure, se présentent comme de petits traités de fiction qui interrogent les liens entre monde référentiel et *mimesis*.

***Chester* : incursion hors limites du terrain de jeu et lutte à pinceaux tirés, une grandiose métalepse ludique**

- 2 *Chester*, de Mélanie Watt, paru chez Bayard Jeunesse en 2008, se présente comme une suite désopilante de métalepses². Voilà un personnage, le chat Chester, non prévu au casting, sans emploi et sans gloire, apatride fictionnel, relégué quelque part dans les limbes d'une histoire potentielle et qui veut à toute force occuper une place dans l'espace scripturaire, paraître sur le devant de la scène auréolé de gloire. « Boule de poils égocentrique et impolie », rebelle et entêté, sans aucun état d'âme sur sa condition précaire d'être de papier ou de vivant sans entrailles, il veut prouver son libre arbitre et n'a d'autre choix que le coup de force contre l'auteur : lui faire perdre la maîtrise de la narration pour orchestrer seul son autopromotion. Volontaire et agressif, il mène son expédition coloniale muni de la seule arme efficace en la circonstance : un feutre rouge. La colonisation, l'occupation du territoire, donc du sol auctorial, commence naturellement par les seuils au sens que Genette donne à ce mot (ensemble d'éléments paratextuels, qui accompagnent le texte pour le rendre présent au monde et assurer sa réception et sa consommation : titre, nom d'auteur, dédicaces, préface, notes, postface, texte de quatrième de couverture...).

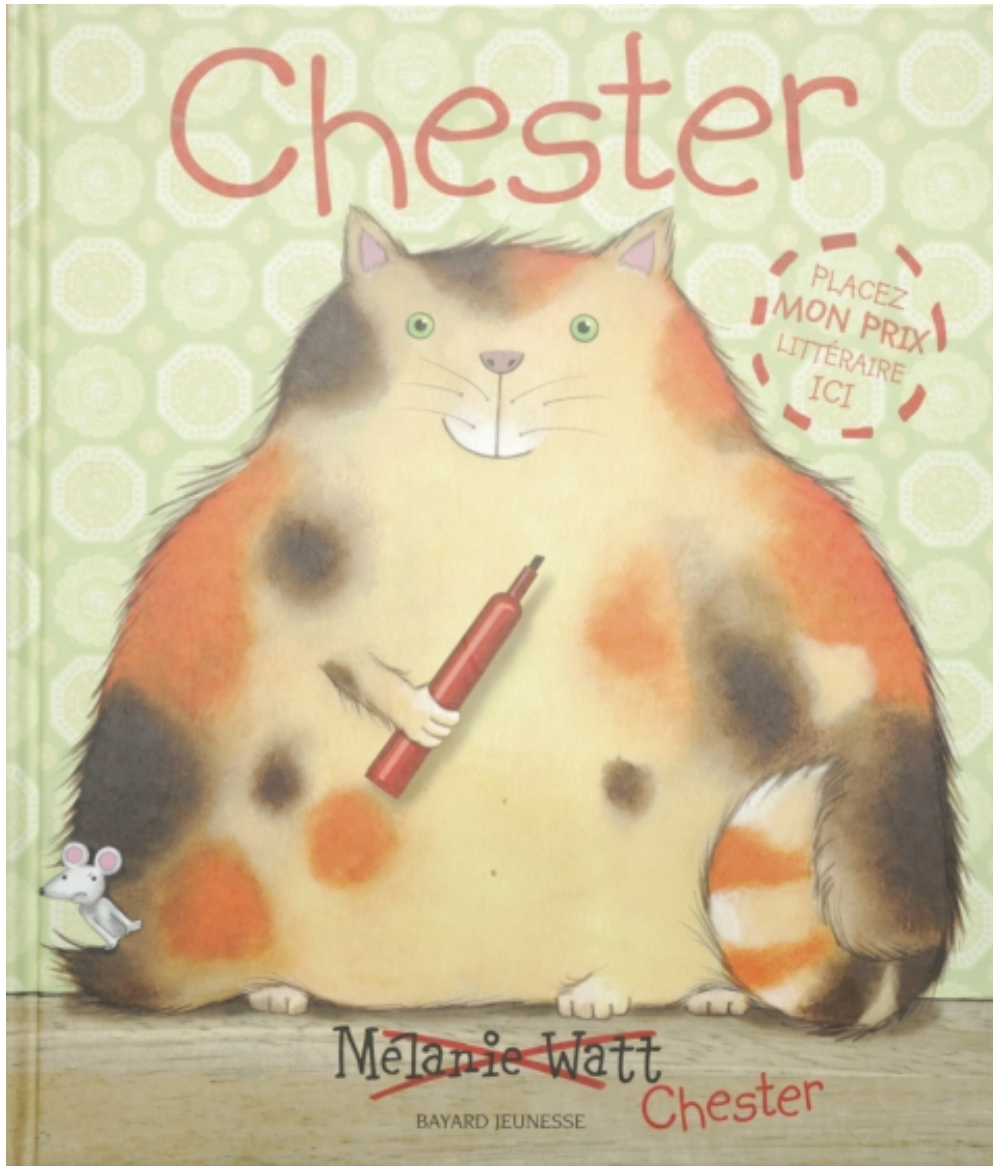


Image 1 : *Chester*, Mélanie Watt, Bayard Jeunesse, 2008.

Avec l'aimable autorisation des éditions Bayard.

- 3 Dès la première de couverture (*image 1*), soit la borne limitative de l'espace fictionnel, Chester s'étale : le coup d'éclat, qui est aussi un coup d'état (« état » est ici à prendre comme « mutation statutaire »), consiste à s'étaler largement sur tout l'espace de la page, à barrer symboliquement le nom de l'auteur réel pour pouvoir y substituer le sien et à proposer un titre éponyme. Comble de l'outrecuidance : Chester est convaincu de mériter un prix littéraire et ne craint pas d'interpeller l'éditeur même (« Placez mon prix littéraire ici »).



Image 2 : *Chester*, Mélanie Watt, Bayard Jeunesse, 2008.

Avec l'aimable autorisation des éditions Bayard.

- 4 À l'autre borne qu'est la quatrième de couverture (*image 2*), il n'hésite pas à produire un texte marchand congratulateur (« Chester est un GENIE ! ») et apocryphe (faussement signé par Mélanie Watt). Le premier pas franchi, l'incursion se poursuit sur les seuils plus avancés et commence véritablement la bataille rangée, la lutte au stylo et au pinceau entre Mélanie Watt et Chester. La première page intérieure pose les deux adversaires : d'un côté Mélanie Watt (sa photographie en noir et blanc, parce qu'elle est censée venir du monde réel, son crayon, ses pinceaux), de l'autre côté Chester (sa silhouette peinte parce qu'il est censé être un être de papier et de couleurs, son feutre rouge). Au centre, le terrain des hostilités : une page blanche d'avis aux lecteurs dont ils se disputent l'espace et le contenu. Puis vient la page de dédicace, elle aussi investie à son tour, occasion pour Chester d'assurer son autoglorification via la voix même de l'auteur, dépossédée de sa parole (« Pour Marcos, Eva, Mélina et Layle » est barré de rouge et remplacé par : « Pour Chester, à qui je dois le succès de ce livre. C'est le chat le plus beau et le plus intelligent du monde. C'est mon héros ! »). Ce qui ne manque pas de provoquer un certain désappointement du côté de la souris, héroïne de l'histoire prévue par Mélanie Watt et qui se voit évincée de la diégèse. Puis vient la page de titre intérieur, sensiblement différente de la première en ce que Chester y apparaît franchissant le seuil de l'espace diégétique : tandis que son postérieur est encore dans le paratexte, sa tête, absente de l'image, mais

orientée vers la droite, est déjà passée dans l'autre monde, celui de l'histoire proprement dite. Tout d'abord, Chester n'entre dans son nouvel espace qu'en tant qu'auteur (on voit le sommet de sa tête hors du cadre qui délimite l'espace de l'intrigue) : la souris est éjectée du texte et de l'image. Dès lors, Chester a l'espace libre pour assurer sa promotion au rang de personnage, héros de l'histoire. Il investit l'appartement de la souris, modifie les tableaux, substitue du poisson au gruyère initial, ajoute une pelote de laine (*image 3*).



Image 3 : *Chester*, Mélanie Watt, Bayard Jeunesse, 2008.

Avec l'aimable autorisation des éditions Bayard.

- 5 La riposte ne se fait point attendre : Chester est à son tour poussé par Mélanie Watt hors du cadre de l'histoire et fait place à nouveau à la souris... accompagnée d'un molosse aux dents pointues. Chester revient, trônant infatué en pleine page (de sorte qu'il cache la scène dessinée par Mélanie Watt), le temps de clore prématurément l'histoire amorcée de la souris et d'engager la sienne : la page suivante est entièrement occupée par lui et son feutre rouge. S'en suit un grand moment de glorification personnelle sous forme d'acrostiche³, de distribution de prix et de couronnes. Jusqu'à ce que Mélanie Watt reprenant les pleins pouvoirs d'auteur fasse tomber la pluie... qui dégouline sur le manuscrit, en effaçant les traces, puis rétablisse la souris dans son statut d'héroïne. Chester, repoussé à nouveau dans les marges du texte (on voit les traces de ses pattes

mouillées dans les marges), revient pour faire de l'obstruction en brandissant une pancarte qui s'interpose entre le lecteur et la scène du récit auctorial (« LA FIN ! »), au grand dam de la souris qui se voit ainsi privée d'aventure (« Pour qui il se prend ? »).

- 6 Guerre de territoire, escarmouche aux frontières, tel est bien le thème de notre album qui finit par se matérialiser dans la page même où Chester dessine un mur infranchissable qui partage le domaine de Mélanie Watt et le sien (« Gare à vous ! Territoire de Chester »). Dès lors, peut se produire un nouveau basculement paradoxal et une nouvelle prise de pouvoir, autrement audacieuse. Chester, personnage potentiel refusé par l'auteur Mélanie Watt, rêvant de devenir auteur pour sa propre glorification de personnage, terrasse Mélanie Watt, non plus en sabotant son histoire initiale, ce qu'il a tenté en vain de faire tout d'abord, mais en la traitant comme un personnage : sous sa plume, elle n'est plus désormais qu'une silhouette au graphisme rudimentaire, proche du dessin enfantin (*image 4*).

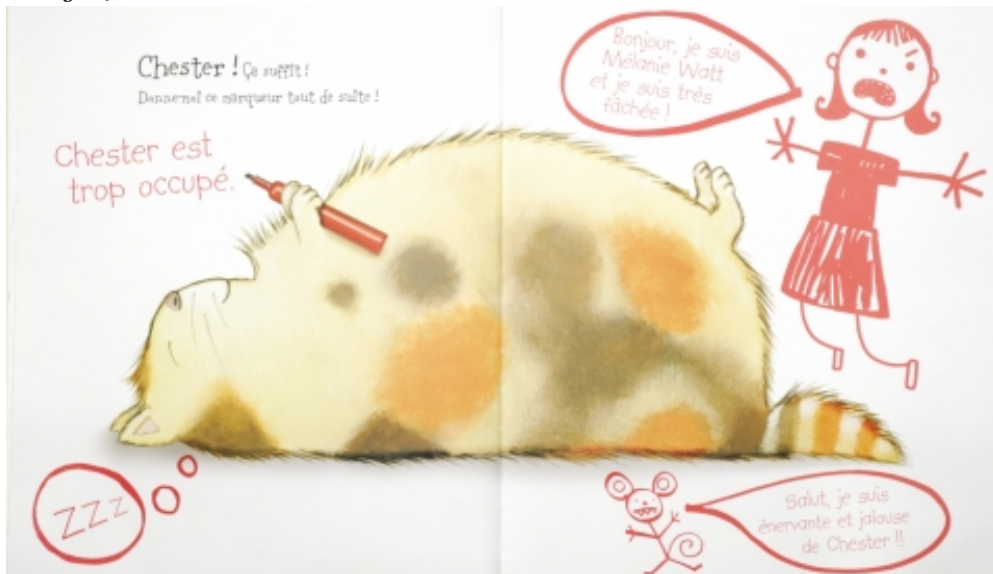


Image 4 : *Chester*, Mélanie Watt, Bayard Jeunesse, 2008.

Avec l'aimable autorisation des éditions Bayard.

- 7 Après, donc, s'être attaqué à son statut d'auteur, il s'attaque présentement à sa vie même, crime autrement grave. Mélanie Watt change alors de tactique et semble concéder à Chester ce qu'il attend. Mais comme dans toute guerre de stratégie, la ruse, arme redoutable, peut réserver des surprises : voilà bien Chester, comme il le souhaitait, personnage principal de l'histoire mais... accoutré d'un tutu ridicule (on remarquera la jubilation de la souris évincée). Vaincu, mortifié, définitivement hors jeu, Chester n'a plus à sa disposition qu'une vengeance enfantine : dessiner des moustaches et des lunettes sur la photographie de Mélanie Watt. Dernier clin d'œil : la souris, ballotée, qui n'a cessé de se pencher sur la scène conflictuelle, de réagir en spectatrice au conflit, entre en catimini dans la bataille et se venge, à sa manière (discrète et sans péril) en collant, jeu de 1^{er} avril, un slogan dans le dos de Chester : « Vive les souris ». Cela suppose, bien évidemment, qu'elle ait à son tour franchi le seuil (elle a manifestement emprunté le rouleau de scotch à l'espace de travail de l'auteur, dans la première page intérieure). Reste à interpréter le paradoxe des 1^{ère} et 4^{ème} de couverture : dans la première, Chester est de face et derrière lui se trouve un mur recouvert d'un papier peint vert ; dans la quatrième, Chester est de dos et devant lui se trouve le même mur recouvert du même papier peint vert. Tout se passe, si l'on tient droit l'album et le regarde sur sa tranche, comme si l'on voyait Chester en trois dimensions mais son épaisseur est celle même de l'album, autrement dit Chester n'est qu'un effet de page, son intérieur est fait de mots et de papier. Ne lui en déplaise, il n'est qu'un personnage. Mais, dans le même temps, on ne peut que constater le paradoxe du mur derrière la face nord du personnage et devant la face sud : soulignement du jeu

paradoxal de l'album tout entier ? mise en évidence du retournement du personnage, pontifiant au début, mis au piquet à la fin ? dénonciation de son absence d'épaisseur même ? de son avenir bouché (il se heurte à un mur, a le dos au mur, expressions à prendre au sens figuré et au sens propre) ? Toutes les interprétations sont possibles.

- 8 Evidemment, la difficulté pour les petits lecteurs est de comprendre que tout cela se passe dans un espace fictionnel et que dans cet espace figurent non seulement Chester mais aussi Mélanie Watt, personnage d'auteur fictionnel, Chester et cette Mélanie Watt étant bien entendu imaginés, dans le monde réel, par Mélanie Watt auteur réel (comme ils disent après avoir compris : « c'est tout du faux et c'est bien rigolo »). C'est dire, d'une autre manière, que, si Chester est atteint d'un déficit d'être, l'auteur, dans cette histoire, est atteinte d'un surplus d'être : hors et dans l'espace intradiégétique, elle est personne et personnage, voire momentanément personnage de son personnage. Elle aussi commet le crime d' « effraction de la clôture textuelle »⁴. Chester est en somme l'histoire d'un double franchissement de la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte et celui que l'on raconte »⁵. La grande réussite de l'album est d'associer un récit d'aventure musclé, palpitant et drôle à ce qu'on pourrait appeler une petite leçon de littérature, qui, sur le mode ludique, consiste à brouiller momentanément les pistes, à faire perdre pied aux jeunes lecteurs... pour finalement leur apprendre, avec le sourire, que de tels « scandales cognitifs » ne peuvent se produire dans la réalité.

Mon chat le plus bête du monde : le paradoxe de la représentation

- 9 *Mon chat le plus bête du monde*, de Gilles Bachelet (Seuil jeunesse, 2004) est un album qui propose un cadre ontologique paradoxal ou du moins problématique. Un discours est tenu à la première personne par une voix qui se présente comme étant celle de Gilles Bachelet lui-même, auteur et illustrateur désigné en couverture de l'album. Et commence alors un délicieux jeu de dupes qui est aussi un casse-tête. Le discours tenu par la voix sur le chat qu'elle dit posséder ne correspond pas aux images : là où est attendu une représentation du chat figure un éléphant. Le défaut de serrage entre les deux pièces du mécanisme est aisément repérable par les jeunes lecteurs, qui vont en conclure que la voix dit des sottises, que Gilles Bachelet, à qui elle appartient, a de réels problèmes de perception et d'interprétation du monde⁶ (ce que confirme amplement la lettre qu'il adresse au muséum d'histoire naturelle) et ils parviendront peut-être à substituer au titre d'origine un autre titre, en forme de morale : « L'auteur d'album le plus bête du monde ». En aura-t-on fini alors avec l'album ? Rien n'est moins sûr. Demandons-nous qui, au juste, est dupé dans cette histoire. Traditionnellement, dans le cas de contradictions entre texte et images (voir par exemple *L'Afrique de Zigomar* de Corentin), c'est le « narrateur en images » qui est le détenteur de la vérité et met donc au jour l'affabulation ou aveuglement de la voix du texte. Ne peut-on imaginer ici qu'il en aille autrement, que la voix du texte dise la vérité (le narrateur a bel et bien un chat canonique) et que l'erreur soit logé dans le trait de l'image, autrement dit chez l'illustrateur ? Mais dans un cas comme dans l'autre, se présentent des difficultés résiduelles. Les pièces ne s'emboîtent toujours pas car il n'y a pas une contradiction massive et continue entre texte et images : si nous voyons un éléphant en lieu et place du chat décrit, l'éléphant se comporte bel et bien comme un chat dans sa gestuelle, ses occupations programmées (toilette, dévoration de croquettes, défécation), ses petits bonheurs (sieste sur le canapé ou sur les feuilles du bureau), autrement dit la confusion chat / éléphant devient possible et est à mettre au compte de l'illustrateur. Pour autant, l'éléphant de l'image vit aussi sa vraie vie d'éléphant impossible à confondre avec celle du chat (on le voit effrayé par les souris alors qu'on sait

l'attrait qu'elles exercent sur les chats ; on le voit même tenter d'étrangler un chat précisément quand le texte dit qu'il adore les animaux, ce qui implique que chat et éléphant soient distincts et distingués) et alors l'errement est à mettre au compte du narrateur. Il s'en suit qu'aucune des hypothèses ne tient la route. Ajoutons que l'hypothèse d'un auteur-illustrateur aveugle se heurte à une impossibilité pragmatique : celle de pouvoir héberger dans un appartement une si grosse bête. Allons plus loin : Gilles Bachelet se présente dans cette fiction comme auteur-illustrateur, ce qui signifie que texte et images ont la même et unique source. Doit-on alors imaginer que Gilles Bachelet est atteint d'un dédoublement de personnalité, que le lucide en lui dénonce l'aveugle en lui, sans qu'on sache véritablement qui est le lucide et qui est l'aveugle ? qu'il se regarde regardant le monde, dans une belle mise en abyme dont on a la traduction iconique librement inspirée des *Ménines* de Vélasquez ? Mais que dit cette mise en abyme sinon que l'illustrateur peint sur la toile un éléphant d'après un éléphant présenté comme objectivement présent. On ne sort toujours pas de l'aporie. Pour en sortir il faut consentir à quitter l'espace proprement narratif de l'album pour y lire une mise en évidence de « l'aliénation inhérente à l'illusion romanesque », une fiction qui se dénonce elle-même comme fiction en exhibant ses tours, singulièrement le « tour » qui consiste à feindre de se représenter soi-même dans la fiction. Pas plus que Mélanie Watt dans *Chester* n'était Mélanie Watt, le Gilles Bachelet auteur-illustrateur dans le monde réel n'est le Gilles Bachelet auteur-illustrateur posé dans la fiction, même si probablement leurs ateliers et leur physionomie ont des traits communs. Comme *Chester*, mais d'une autre manière, l'album dit aux jeunes lecteurs que Gilles Bachelet est une fiction de Gilles Bachelet et que l'éléphant est une fiction de Gilles Bachelet. Un pur jeu de représentation, que soulignent le portrait de l'éléphant enfermé dans son cadre, ainsi que les visions du peintre se peignant lui-même en train de peindre. Le véritable dupé est le lecteur, un lecteur à qui l'auteur offre en partage un espace de feintise ludique. Se faire passer pour soi-même (ou pour un autre que soi-même, voire un double de soi-même), faire passer un éléphant pour un chat ou un chat pour un éléphant, tout est possible dans la fiction, et le propre de la fiction est d'orchestrer ce jeu d'illusions-désillusions, comme le propre de la peinture (thème récurrent de l'album) est de feindre la reproduction du réel mais l'on sait depuis Magritte que, sous une représentation de pipe, aussi réaliste soit-elle, on peut écrire : « ceci n'est pas une pipe ». Bachelet en chair et en os énonce le pacte fictionnel, dit en somme, sous son image d'éléphant, « ceci n'est pas un éléphant » dans le même temps qu'il nous invite à croire, le temps de la lecture, qu'il s'agit d'un éléphant...ou d'un chat. Il nous dit dans le même élan qu'il est, comme auteur et peintre, un fabricant de trompe l'œil.

Les mammouths, les Ogres, les extraterrestres et ma petite sœur : Suis-je ? et qui suis-je ? Un débat existentiel entre personnages

¹⁰ *Les mammouths, les Ogres, les extraterrestres et ma petite sœur* de Alex Cousseau pour le texte et Nathalie Choux pour les illustrations⁷ semble directement s'inscrire dans la lignée de *Exister* de Nathalie Hensé⁸, album philosophique inspiré de Descartes, qui met en scène des personnages découvrant subitement leur statut d'être de papier et dont certains voudraient bien exister pour de vrai, tant il est sûr à leurs yeux que si je pense, je suis⁹. Comme dans *Exister*, le personnage principal – un petit mammoth – fait

l'expérience métaphysique de sa fictionnalité. Voilà une famille de mammouths installée dans son confortable intérieur de fiction et, dans ce décor, en lieu et place de l'histoire attendue, se joue une pièce qui a pour objet le statut ontologique (problématique) des personnages même. Comme tous les enfants, Petit mammouth aime poser « des questions compliquées » à son entourage :

- « Papa dit que les mammouths, ça n'existe pas. C'est comme les ogres, ça peut exister dans les histoires, mais pas en vrai
- Sauf que les ogres, ça n'a jamais existé, dit maman. Alors que les mammouths ont existé, il y a très longtemps.
- Et qu'est-ce qu'ils sont devenus les mammouths ? je demande
- Ils ont disparu, me répondent papa et maman.
- Ben et nous alors ? On existe ou on n'existe pas ? »

11 Il s'interroge sur la signification ou la réalité de sa présence, tout comme le fait à l'occasion le personnage romanesque contemporain « dévoré par le défaut d'être »¹⁰ dont Maurice Blanchot, dans *Le dernier Homme*¹¹, rapporte les angoisses : « Qu'était-il ? Quelle puissance l'avait poussé là ? [...] Sûrement, il était capable de penser, de savoir tout, mais en outre, il n'était rien ». La question (« on existe ou on n'existe pas ? ») est « compliquée » en effet. Si l'on se réfère au cogito cartésien, poser simplement la question : « est-ce que j'existe ? » serait *ipso facto* prouver que « je » existe. Comme le note Giorgio Agamben¹² : « Dans sa pureté originelle, le sujet cartésien n'est que le sujet du verbe, un être purement linguistique et fonctionnel [...] sa réalité et sa durée coïncident avec l'instant de son énonciation ». Est-ce à dire, alors, conséquence paradoxale d'une telle logique, que le personnage pensant et se pensant, puisse avoir autant d'existence et la même existence que la personne pensante ? Il en va bien ainsi du point de vue du lecteur : plus un personnage pense et plus il est chargé d'« existence » à ses yeux. Mais il en va tout autrement pour le personnage même. Au premier paradoxe s'en ajoute un autre qui l'annule aussitôt : la conscience de soi comme personnage chez un personnage, loin d'assurer son être au monde, est la cause même de son enfoncement et de son enfermement dans le doute existentiel, ce que développe à l'envi une certaine littérature contemporaine et que reprend notre album. « Compliquée » aussi est la question parce que « est-ce que ça existe ? » a deux réponses négatives possibles qui n'ont pas exactement le même sens : « ça n'existe plus » (qui présuppose que ça a existé), et « ça n'existe pas » (qui ne présuppose rien de tel). A quoi s'ajoute la relativité de la réponse par rapport au monde de référence : dans le monde fictionnel, peuvent exister des éléments qui existent aussi dans le monde réel (les moutons par exemple), qui ont existé mais n'existent plus dans le monde réel (les mammouths, précisément et dès lors desquels parle-t-on ?), des éléments qui n'ont pas encore d'existence prouvée dans le monde réel (les extraterrestres) et enfin des éléments qui n'existent pas dans le monde réel (les ogres, par exemple) et sont le fruit de la pure imagination ... quoique. Et le débat familial ne cesse de se heurter à ce double sens de l'existence : puisque les mammouths, à la différence des ogres, en tant qu'éléments du monde réel ont existé mais n'existent plus, peut-on en inférer que les mammouths ont plus d'existence que les ogres ? Et qu'est-ce qu'une existence de simulacre ? Quelle différence avec la vraie vie ? Quelle différence entre le monde du dedans de l'histoire et le monde du dehors ? Ne peut-on dire avec Boris Vian, dans *L'écume des jours* : « L'histoire est entièrement vraie puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre » ? Avec sa logique enfantine imparable, Petit mammouth croit pouvoir dépasser l'aporie : « alors si les moutons existent dans un livre qui existe ces moutons existent et un point c'est tout ! ». Un raisonnement par l'absurde qui cependant n'est pas si insensé qu'il y paraît, le propre du personnage étant bien de provoquer un effet de personne chez le lecteur qui consent à entrer en immersion fictionnelle.

12 La découverte du caractère fictionnel de son existence s'accompagne chez le personnage de la découverte de sa dépendance, de sa soumission à une transcendance (il est en ce

sens un anti-Chester). C'est la leçon donnée par le père : « ça veut dire qu'il y a un monsieur qui écrit l'histoire et une dame qui fait les dessins et si le monsieur a envie de faire passer dans la rue un ogre à dos de mouton, hop, il demande à la dame de dessiner un ogre à dos de mouton ». Autrement dit, les personnages sont soumis au bon vouloir de leur *deus ex machina*, l'auteur-illustrateur, et privés de leur libre arbitre. De fait, Petit mammoth, tenté un instant d'imaginer pour son compte un déroulement de l'histoire (« et si l'ogre s'était fait piquer son troupeau de moutons par un extraterrestre ? Hein, dis, papa ? »), ne parvient pas à donner corps à son hypothèse. Belle occasion avec de jeunes lecteurs pour mettre en évidence le géniteur / manipulateur derrière le castelet, géniteur / manipulateur dont les enfants supposent rarement l'existence et le rôle (on sait que le nom des auteurs sur la couverture ne dit strictement rien de la fonction auteur). Le petit ogre, qui, lui, n'est pas *dénié* comme le petit mammoth, bon élève de son papa et bon compreneur de leçon, est inapte à entrer dans le débat (« je comprends rien à ce que tu dis »). L'ogre est collé à la fiction, dans une tranquille innocence, tandis que Petit mammoth est dans la métafiction et le trouble métacognitif qu'elle implique. L'ogre a les deux pieds dans le monde physique de la fiction, Petit mammoth est au-dessus, dans la métaphysique. En ce sens, il partage les interrogations des hommes (existons-nous vraiment ? d'où venons-nous ? quel degré d'existence de notre libre-arbitre ?, questions centrales de la philosophie et des religions). Le malentendu qu'impliquent ces deux postures ne peut donc que perdurer :

- Mais alors, on est dans une tête ou dans un livre ? je demande
- Moi je suis dans une sacoche, grogne le petit ogre.
- Ce qui s'est passé, continue papa, c'est que nous sommes tous SORTIS de la tête du monsieur qui a écrit ce livre. Et tout ça, grâce à la dame qui avec ses crayons et ses pinceaux nous a mis DANS LE LIVRE en nous dessinant.
- Et on peut pas lui demander de dessiner une plus grande sacoche, à la dame ? demande le petit ogre. Parce que là, j'étouffe !

- 13 Au terme de la conversation, Petit mammoth prononce cette phrase définitive : « Mais, papa, finalement, un livre ça ressemble à un autre monde, non ? ». Il est amusant de constater à quel point l'album peut rivaliser avec les traités savants sur la fiction : on a là quelque chose comme une mise en fiction des ouvrages de Thomas Pavel (*Univers de fiction*¹³) ou de Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction ?*¹⁴) et des études portant sur les mondes possibles (Searle¹⁵, Eco¹⁶, Lavocat¹⁷). Les théories des mondes possibles, dans leur cadre épistémologique propre, tout comme l'album, nous disent qu'il existe à certaines conditions des mondes possibles qui sont susceptibles d'accueillir des êtres au statut ontologique hétérogène (ce qui est bien le cas ici) ou qui sont potentiellement paradoxaux mais restent imaginables, en bref qu'une œuvre crée son univers de référence, les modalités aléthiques, déontiques, axiologiques et épistémiques qui le structurent. Dans notre univers fictionnel, comme dans d'autres, des personnages peuvent migrer d'un monde possible à un autre, situé dans un espace-temps différent (c'est le cas ici de l'extraterrestre, venu d'un monde futur dans le monde passé des mammoths) ou dans un espace littéraire et auctorial différent, ce que souligne l'illustratrice (apparaissent dans les images, aux côtés des « autochtones », des personnages venus d'autres mondes fictionnels, des « immigrants », en somme : le lapin blanc venu peut-être d'*Alice au pays des merveilles*, le mouton venu du *Petit Prince*, les trois petits cochons, le Petit Chaperonrouge, la Petite Sirène et les sept nains venus d'où l'on sait, Alice en personne lisant, dans une mise en abyme, l'album que nous lisons). Le déplacement spatio-temporel des personnages, comme leur déplacement textuel et générique, est donc possible dans cet « autre monde » mais la communication avec *l'au-delà* interdite et avec elle la métalepse extérieure (entre le niveau extra-diégétique et le niveau diégétique). Le papa mentor, fin compreneur des mécanismes de l'illusion référentielle, sait que la représentation du franchissement des barrières des mondes

(celui-là même qu'opère *Chester*) n'est qu'un jeu entièrement fictionnel : « ce sont des moutons qui sont dans le livre et ils ne sortiront jamais du livre ».

- 14 Faute de pouvoir interpeller directement *l'au-delà* de la page, où se terrent muettes et écrasantes les instances créatrices (« Mes moutons... pleure le petit ogre / T'inquiète pas, je dis. La dame du livre va t'en dessiner d'autres. Demande-lui / Et elle est où cette dame ? / J'en sais rien. Pas dans le livre en tout cas »), Petit mammoth se tourne vers le lecteur, autre instance décisive dans l'actualisation des mondes possibles, parce qu'elle-même pourvue d'imagination, capable de se représenter les personnages évoqués dans le texte donc de leur prêter réalité (fantasmagorique) mais réalité quand même. Mais voilà, le lecteur, comme l'auteur, est « quelque part par là », outrefrontières, tout aussi silencieux, et le petit ogre, mimant sans le savoir cet autre être de papier qu'est le Petit Prince (« Hé ho ! Y a quelqu'un ? Dessine-moi des moutons, s'il te plaît ! ») ne reçoit pas de réponse. Il n'a pas la chance, comme le Petit Prince, d'avoir l'« auteur » dans son espace diégétique. Jean-Philippe Miraux¹⁸, se plaçant du côté du lecteur, note que « les personnages sont et ne sont pas. Ils peuplent notre imagination, vivent, se déplacent, portent des noms, possèdent parfois des visages, finissent par représenter des types. Toutefois, sortes de chimères têtues, muettes et superbes, ils nous refusent tout dialogue et ne nous font signe que dans l'éloignement ». L'album nous plaçant du côté des personnages montre au contraire des figures avides de contact avec l'auteur et le lecteur mais condamnés au dialogue solitaire, dans l'incapacité qu'ils sont de « franchir une frontière poreuse qui [leur] [permettrait] d'atteindre un inconcevable monde de la personne »¹⁹ et donc aussi « dans l'incapacité de parvenir à une conclusion définitive sur eux-mêmes »²⁰.

- 15 Et puis arrive la fin :

« Moi, j'aimerais bien avoir une petite sœur. Une vraie. Elle n'existe pas encore, mais ça va venir. Je le sais. Les petites sœurs, c'est pas un monsieur qui les écrit dans sa tête et une dame qui les dessine sur les papiers. Non, non, non. Les petites sœurs, c'est un papa et une maman qui se font des clins d'œil à table. Ça commence toujours comme ça. »

- 16 Une fin paradoxale, puisque Petit mammoth se persuade que les règles d'engendrement dans le monde fictif doivent suivre celle du monde réel et que les personnages des papas et mamans ont quelque espace intime de liberté. Une fin gentiment coquine et drôle mais dont la coquinerie et la drôlerie ne me semblent devoir être perçues que par les adultes : une manifestation, comme il y en a tant dans la littérature de jeunesse, de ce qu'on traduit en français par « double adresse ». Tout porte à croire, également, que la dimension philosophique de l'échange entre les personnages, qui sont autant de « consciences interrogeantes », ne puisse être perçue pleinement par le jeune lectorat visé sans médiation. Mais on a là de quoi ébranler le confort de la lecture « naïve », avec un brin d'humour... et de didactisme aussi.

- 17 John Pier et Jean-Marie Schaeffer²¹ nous disent que la métalepse « nous apprend beaucoup sur les conditions de fonctionnement normal de la représentation », qu'« elle est l'occasion d'une interrogation de fond concernant la représentation et son traitement cognitif dans sa dimension artistique et culturelle ». On ajoutera qu'il en va de même de la mise en scène de la tentation de la métalepse et plus généralement de la métafiction. En ce sens, les trois albums étudiés, une fois passé le trouble qu'ils provoquent nécessairement, font entrer les jeunes lecteurs dans une phase de « dégrisement » (de mise à distance de la fiction), aussitôt suivie d'une phase de griserie, la griserie même de se sentir embarqués dans le jeu délicieux de la littérature mais aussi la griserie de se sentir conduits dans « le lieu privilégié d'une utopie de la réconciliation, de la réunion d'instances narratologiquement disjointes », comme le note Christine Montalbetti²². Elle ajoute : « alors que ces instances (celle du narrateur et de la narratrice ; celle du personnage et du lecteur) étaient faites pour évoluer chacune dans un espace étanche, la

métalepse permet que cette cloison imperméable qui les séparait soit franchie, dans un passage transgressif, et à mon sens émouvant, précisément parce qu'il permet de rassembler ce qui était disjoint. De réunir, fabuleusement, fragilement, des instances qui ne devaient jamais se rencontrer ». Et cette rencontre ne peut que provoquer une empathie singulière du jeune lecteur pour les personnages, faite de compassion pour leurs rêves fous, leur inconfort existentiel, leurs frustrations, leurs délires d'illusions de personnes.

Note

1 Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, coll. Poétique, p.23.

2 Phénomène déjà observé et étudié dans *Le livre le plus génial que j'ai jamais lu* de Christian Voltz, OFF Pastel, 2008 (voir Catherine Tauveron, « Deux albums 'à la noix' qui 'sortent des rails' ou la colonisation du texte par ses seuils », colloque international *Le parti pris de l'album ou de la suite dans les images*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 11, 12, 13 février 2009, actes à paraître aux PUBP) ou dans *Les Loups* de Emily Gravett, Kaléidoscope, 2005 (voir Catherine Tauveron, « Voyages transgressifs au-delà des frontières et autres métalepses dans la littérature de jeunesse », *Repères*, 33, INRP, 2006, 177-196)

3 « Il était une fois MOI. »

Chester signifie :

Charmant

Habile pour tout

Envié des souris

Super intelligent

Très beau

Envié par Mélanie

Roi de la beauté. »

4 Frank Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, 130, 2002, p.247.

5 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 245.

6 On dit bien de quelqu'un qui a reçu un coup sur la tête qu'il « voit des éléphants roses »...

7 Editions Sarbacane, 2008. Sans doute parce que, dans cet album, auteur et illustrateur sont différents, l'articulation texte/images est moins étroite et moins riche d'effets que dans les deux autres albums et sera de ce fait moins commentée.

8 L'atelier du poisson soluble, 2006.

9 Voir Catherine Tauveron, (2008), « Exister ! de Nathalie Hensé, La condition dramatique du personnage ... et du lecteur ou quand Descartes s'invite dans l'album », *Modernités* 28, L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ?, Presses Universitaires de Bordeaux, p.211-224.

10 Jean-Philippe Miraux, *Le personnage de roman*, Paris, Nathan Université, 1997, p.116, coll. 128.

11 Maurice Blanchot, *Le dernier homme*, Paris, Gallimard, 1971, p.31-32.

12 Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002, p.41.

13 Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1988.

14 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.

15 John Searle, *Sens et expression*, Paris, Editions de minuit, 1982.

16 Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

17 Françoise Lavocat (dir), *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens*, Rennes, PUR, 2004 - « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », 2005, article en ligne sur le site www.fabula.org/atelier, consulté le 1^{er} février 2011.

18 op. cité, p.9.

19 ibidem, p.117.

20 Michel Zeraffa, *La révolution romanesque*, Paris, 10/18, 1972, p.55.

21 John Pier, Jean-Marie Schaeffer, « La métalepse aujourd'hui », site www.vox-poetica.org/colloque-recits-limites, consulté le 1^{er} février 2010.

22 Christine Montalbetti, « Ce que fait la métalepse à la fiction : théorie et pratique », *Modernités*, 23, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 117-127.

Indice illustrazioni



Leggenda	Image 1 : <i>Chester</i> , Mélanie Watt, Bayard Jeunesse, 2008.
Credito	Avec l'aimable autorisation des éditions Bayard.
URL	http://journals.openedition.org/strenae/docannexe/image/348/img-1.jpg
File	image/jpeg, 1,3M



Leggenda	Image 2 : <i>Chester</i> , Mélanie Watt, Bayard Jeunesse, 2008.
Credito	Avec l'aimable autorisation des éditions Bayard.
URL	http://journals.openedition.org/strenae/docannexe/image/348/img-2.jpg
File	image/jpeg, 1,1M



Leggenda	Image 3 : <i>Chester</i> , Mélanie Watt, Bayard Jeunesse, 2008.
Credito	Avec l'aimable autorisation des éditions Bayard.
URL	http://journals.openedition.org/strenae/docannexe/image/348/img-3.jpg
File	image/jpeg, 1,1M



Leggenda	Image 4 : <i>Chester</i> , Mélanie Watt, Bayard Jeunesse, 2008.
Credito	Avec l'aimable autorisation des éditions Bayard.
URL	http://journals.openedition.org/strenae/docannexe/image/348/img-4.jpg
File	image/jpeg, 1,8M

Per citare questo articolo

Riferimento elettronico

Catherine Tauveron, « Trois petits traités ludiques de fiction. », *Strenæ* [Online], 2 | 2011, Messo online il 19 giugno 2011, consultato il 17 dicembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/strenae/348> ; DOI : 10.4000/strenae.348

Autore

Catherine Tauveron

Professeur émérite, CELAM, Université Rennes 2

Diritti d'autore



Strenæ est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

