

Voyages transgressifs au-delà des frontières et autres métalepses dans la littérature de jeunesse

Catherine Tauveron, IUFM de Bretagne, CELAM,
ÉA 3206, université Rennes 2

« Frontières fictionnelles, territoires, colonies, ces métaphores appellent des voyageurs. »¹

Résumé | Dans une perspective purement littéraire, mais avec une arrière-pensée didactique, sont analysés quelques ouvrages pour la jeunesse qui reprennent à leur manière la tradition ancienne des « fictions auto-dénonciatrices » inscrites dans un genre qu'on appelle « métafictions métaeptiques ». Les ouvrages retenus racontent tous des histoires de franchissement transgressif de frontières à l'intérieur du monde fictif : des auteurs entrent dans la fiction qu'ils sont en train de construire, des lecteurs entrent dans la fiction qu'ils sont en train de lire, des personnages surgissent dans le monde de l'auteur ou du lecteur, deviennent lecteurs ou auteurs de leur propre histoire... Autant d'occasions pour conduire le jeune lecteur à réfléchir sur les effets de la fiction et ses manières de la lire.

1. Le genre « aventure littéraire » et l'un de ses sous-genres

1.1. De la méta-fiction...

Il est, dans une frange de la littérature de jeunesse, des albums qui rompent le pacte de lecture et qui, au lieu de raconter une histoire fictive prennent pour objet la littérature même, c'est-à-dire remplacent ou recouvrent la narration de l'histoire fictive par la dramatisation de sa création ou de sa réception : l'histoire qu'ils racontent est une histoire de lecture ou de création d'histoire, en d'autres termes une métafiction. Ces albums, que j'ai étudiés naguère et classés dans le genre « aventures littéraires »², font entrer l'auteur et le lecteur sur la scène du récit.

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

2. Catherine Tauveron (dir.), *L'aventure littéraire dans la littérature de jeunesse. Quand le livre, l'auteur et le lecteur sont mis en scène dans le livre*, CRDP de l'académie de Grenoble, 2002.

Dans une histoire classique, auteur et lecteur ne font pas partie de l'intrigue, ce qui peut ainsi se représenter :

Hors la fiction	Dans la fiction	Hors de la fiction
Auteur réel	Personnages	Lecteur réel

Comme le note Paul Ricoeur dans *Essai d'herméneutique II*³, s'il y a bien dialogue supposé entre le texte et le lecteur virtuel, il n'existe pas d'interlocution entre l'auteur réel et le lecteur réel :

« Le livre sépare en deux versants l'acte d'écrire et l'acte de lire qui ne communiquent pas. Le lecteur (réel) est absent de l'écriture, l'écrivain est absent de la lecture. Procédant à une double occultation du lecteur et de l'écrivain, le texte donné à lire ne donne pas à voir sa source tangible. »

Dans la métafiction, on trouve la configuration virtuelle suivante :

Hors de la fiction	Dans la fiction			Hors de la fiction
Auteur réel	Auteur fictif	Personnages de la fiction	Lecteur fictif	Lecteur réel

Une telle littérature peut mettre le jeune enfant en état de perte ou de désarroi dans la mesure où le nouveau jeu fictionnel peut ne pas être saisi et l'auteur fictif confondu avec l'auteur réel, d'autant plus aisément que la notion, plus exactement la « fonction » d'auteur est loin d'être construite. État de perte ou désarroi qu'a pu constater Aline Karnauch⁴ dans un cours moyen confronté au texte introducteur de l'album de Chris Van Allsburg, *Les mystères de Harris Burdick* (L'école des loisirs). Chris Van Allsburg y raconte comment il s'est trouvé en possession des dessins figurant dans l'album, sortes d'échantillons d'histoires en puissance, qu'un certain Harris Burdick aurait apportés à l'éditeur Peter Wenders. Harris Burdick ayant mystérieusement disparu, Chris Van Allsburg aurait récupéré les images auprès de Peter Wenders et décidé de les publier. Chris Van Allsburg reprend là la belle tradition du roman du XVIII^e siècle, dans laquelle l'auteur prétend avoir trouvé par le plus grand des hasards un manuscrit fameux dont il feint d'être l'éditeur. Voici un tableau qui montre la complexité des substitutions opérées :

3. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 139-141.

4. Aline Karnauch, « Le concept d'auteur : le construire en lecture, y accéder en écriture », in *Les actes de la DESCO, La lecture et la culture au cycle des approfondissements*, SCÉRÉN, CRDP de l'académie de Versailles, 2004, p. 127-137.

	Dans la réalité	Dans la fiction
Auteur	Chris Van Allsburg	Harris Burdick
Illustrateur	Chris Van Allsburg	Harris Burdick
Éditeur(s)	L'école des loisirs	Peter Wenders/Chris Van Allsburg

Ce n'est qu'après une longue étude que les élèves de CM observés en viennent à penser que Chris Van Allsburg « les fait marcher ».

1.2. ...à la métafiction métaleptique

L'affaire, déjà embrouillée, se complique sérieusement lorsque l'album ne se contente pas de montrer l'auteur fictif et le lecteur fictif au travail mais orchestre un autre franchissement de bornes, intra-fictionnel pourrait-on dire. C'est ainsi que l'on peut voir l'auteur entrer dans la fiction qu'il est en train de construire, le lecteur entrer dans la fiction qu'il est en train de lire, le lecteur devenir auteur de l'histoire qu'il lit, les personnages surgir dans le monde de l'auteur ou du lecteur, devenir lecteurs et auteurs de leur propre histoire, quand la norme veut que l'auteur reste courtoisement au « seuil » du monde fictif et dépose son nom sur le paratexte et non sur le texte, que le lecteur reste tranquillement assis sur son fauteuil vert et que les personnages soient soumis aux volontés de leur géniteur. Les métafictions que je viens d'évoquer sont des métalepses. Je les appellerai donc *métafictions métaleptiques*. Gérard Genette, dans un petit ouvrage passionnant sur la métalepse⁵ – définie comme franchissement des frontières à l'intérieur des univers fictionnels – en fournit de nombreux exemples romanesques ou cinématographiques. En voici deux : *La rose pourpre du Caire* de Woody Allen où l'on voit le personnage masculin d'un film sortir de l'écran pour aller retrouver la spectatrice énamourée dans la salle et lui promettre de l'emmenner à Hollywood ; un film de Jerry Lewis (en français *Les tontons farceurs*) où l'acteur est steward dans un avion ; tandis que l'on projette un film sur l'écran de la cabine, une brusque turbulence lui fait renverser une assiette de soupe, non sur un des passagers, mais sur un des personnages du film au second degré.

Les métafictions métaleptiques « font de la situation de feintise ludique elle-même un élément thématique » : ce sont des « fictions autodénonciatrices qui ne font jamais que refléter en leur propre sein la double attitude qui définit la feintise ludique partagée : immersion mimétique d'un côté, neutralisation de ses effets pragmatiques de l'autre »⁶. De tradition ancienne, jeux d'illusion-désillusion particulièrement prisés par l'esthétique baroque, elles séduisent certes les lecteurs adultes lettrés mais tout laisse à penser qu'elles rencontrent aussi le baroque de l'enfance⁷ et Tex Avery ne s'y est pas trompé qui cultive le

5. Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Le Seuil, 2004.

6. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 162.

7. Cf. Jean Perrot, *Art baroque et art d'enfance*, Presses Universitaires de Nancy, 1991.

genre avec bonheur et procure la même plaisir à l'un et l'autre public. Toutes les configurations métalectiques, tous les délits de transgression narrative, quoique évidemment marginaux, sont possibles et attestés dans la littérature de jeunesse d'aujourd'hui. On les représentera ainsi, en sachant qu'ils sont combinables dans une même histoire (cf. tableaux).

Hors de la fiction	Dans la fiction			Hors de la fiction
Auteur réel	Auteur fictif présenté comme « réel »	Personnages de la fiction	► Lecteur fictif présenté comme « réel »	Lecteur réel

Entrée des personnages dans le monde du lecteur

Hors de la fiction	Dans la fiction			Hors de la fiction
Auteur réel	Auteur fictif	Personnages de la fiction	◀ Lecteur fictif présenté comme « réel »	Lecteur réel

Entrée du lecteur dans le monde des personnages

Hors de la fiction	Dans la fiction			Hors de la fiction
Auteur réel	Auteur fictif présenté comme « réel »	◀ Personnages de la fiction	Lecteur fictif présenté comme « réel »	Lecteur réel

Entrée des personnages dans le monde de l'auteur

Hors la fiction	Dans la fiction			Hors la fiction
Auteur réel	Auteur fictif présenté comme « réel » ►	◀ Personnages de la fiction	Lecteur fictif présenté comme « réel »	Lecteur réel

Les personnages prennent la place de l'auteur pour écrire autrement leur histoire

Hors de la fiction	Dans la fiction			Hors de la fiction
Auteur réel	Auteur fictif présenté comme « réel » ►	Personnages de la fiction	Lecteur fictif présenté comme « réel »	

Entrée de l'auteur dans sa création

Toutes les œuvres métaleptiques sont cognitivement « scandaleuses ». Un scandale toutefois sans conséquence puisqu'il ne peut advenir, et c'est heureux, qu'à l'intérieur d'une fiction. À l'intérieur de la fiction, auteur et lecteur sont présentés comme « réels » mais sont aussi évidemment fictifs que la fiction qu'ils écrivent ou lisent et donc que les personnages qui la peuplent. C'est dire que la métafiction métaleptique trouble avec ses « tours de fiction » à l'image des « tours de magie »⁸ mais, dans le même temps, elle procure un plaisir particulier dont Jean-Marie Schaeffer dit qu'« il est peut-être dû au fait même des basculements répétés entre leurre et neutralisation consciente⁹ ». Sur le mode paradoxal, elle vise à « déjouer l'aliénation inhérente à l'illusion romanesque »¹⁰ dans le même temps qu'elle la crée. On ajoutera qu'elle nous paraît – précisément en raison de ces basculements répétés – un lieu privilégié pour conduire les enfants à entrevoir les pouvoirs de la fiction sur le lecteur comme les pouvoirs de l'auteur sur la fiction (dont ils ont rarement conscience, en situation de production); à mieux se comprendre comme lecteur réel et comme auteur réel. Ce sont quelques-unes de ses manifestations concrètes que je me propose d'étudier plus avant.

2. La mise en scène de la lecture

2.1. La mise en scène de la lecture naïve ou comment le personnage sort du livre pour entrer dans la vie du lecteur fictif et y commettre des ravages

Dans l'album *Les loups* de Emily Gravett (Kaléidoscope, 2005), un lapin se rend à la bibliothèque municipale pour y emprunter un livre à la couverture rouge intitulé *Les loups*. Nous voyons le lapin se plonger dans la lecture de l'album emprunté et suivons avec lui sa lecture, page après page. L'album emprunté est un documentaire sur les loups gris qui délivre à leur propos un certain nombre d'informations (mode de vie, lieux de vie, anatomie...). En même temps que sont délivrées ces informations, le loup gris sort du cadre du livre: lorsqu'il est dit que les loups se sont approchés des villes et des villages, déguisé en grand-mère, il pointe son nez derrière la couverture puis s'étale sur

8. Les images sont empruntées à G. Genette, *op. cit.*

9. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 162.

10. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

la double page et finit par occuper quasi tout l'espace du lapin lecteur (et donc de l'album que nous lisons). Le lapin lecteur, si profondément absorbé par sa lecture (sa tête disparaît entre les pages du livre), ne perçoit pas l'invasion de son territoire. Au fur et à mesure qu'il progresse dans sa lecture et que le texte lu égrène les caractéristiques morphologiques du loup (« des griffes aiguës, une queue touffue, une épaisse fourrure qui héberge des puces et des tiques, des mâchoires deux fois plus puissantes que celles d'un gros chien »), le lapin lecteur, la tête toujours plongée dans le livre, progresse sur le corps du loup, présenté en plans de plus en plus rapprochés. Arrive enfin le détail qui tue : « ils apprécient aussi des mammifères plus petits tels les castors, les campagnols et... ». Ici s'arrête la page. Le lapin semble tout à coup s'extraire de sa lecture : sur fond d'yeux de loup louchant vers sa personne, il repose son livre ouvert (qui dans son cadre présente la même scène et le même texte que nous lisons) et fixe l'horizon d'un air effaré. La page tournée montre la couverture rouge du livre lacérée, grignotée, mâchouillée. De l'intérieur du livre et de son contenu ne reste plus qu'un tout petit bout de feuille déchirée sur lequel on lit : « ...les lapins ». Fin tragique donc – le lapin s'absente du livre par la force des choses – où l'on voit un lecteur dévorer métaphoriquement un livre et finir lui-même dévoré littéralement par le personnage du livre.

On verra là une parabole sur les puissants effets de la lecture. La lecture du lapin est au premier abord une lecture d'adhésion ou de participation, une lecture qui croit vraie le temps de son déroulement la fiction du livre, fût-il documentaire, et suppose « une immersion fictionnelle » (ici instanciée en images) que Jean-Marie Schaeffer¹¹, dans son approche phénoménologique, caractérise ainsi :

« L'immersion fictionnelle se caractérise par un inversion des relations hiérarchiques entre perception (et plus généralement attention) intramondaine et activité imaginative. Alors qu'en situation « normale » l'activité imaginative accompagne l'attention intramondaine comme une sorte de bruit de fond, la relation s'inverse en situation d'immersion fictionnelle. [...] L'attention intramondaine n'est certes pas abolie [...] mais le seuil d'alerte qui fait accéder les stimuli à la conscience est plus élevé qu'en situation " normale " – de même que durant la phase du sommeil paradoxal, donc pendant les rêves, le seuil d'éveil est plus élevé que pendant les autres phases. »

et que Vincent Jouve¹² avait au préalable décrit de manière fort voisine :

« Nous avons relevé la parenté étroite entre représentation lectorale et fantasme onirique. La lecture, cependant, est moins proche du rêve que de ce que Freud appelle "le rêve diurne" ou la "rêverie éveillée". [...] Rêveur éveillé et lecteur ont une même perméabilité aux productions fantasmatiques. Se situant tous les deux entre la vigilance extrême de l'individu actif et la vigilance

11. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 180.

12. Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 80-81.

minimale du dormeur, ils sont dans un état contemplatif, proche du repli narcissique, qui favorise l'émergence de l'imaginaire ».

Il apparaît très vite cependant que le lapin lecteur n'entend plus les « bruits de fond », n'est plus au monde dès son entrée en lecture. Symptomatiquement, son environnement « réel » n'est pas représenté, plus exactement son espace privé est un espace vide uniformément rempli de blanc, puis progressivement envahi par l'espace du livre lu, dont le cadre finit par s'effacer. C'est dire que sa lecture est une lecture de rapt, hallucinatoire et aliénée, dirait Michel Picard, qui a le pouvoir de « faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires sur une page blanche »¹³, de leur prêter une existence réelle susceptible de provoquer une « dépossession » de soi. Son immersion fictionnelle est un engoutissement, une dissolution, métaphorique et littérale, où est perdue la différenciation entre soi et le monde fictionnel. Jean-Marie Schaeffer, une fois encore, étudie précisément en quoi l'immersion fictionnelle se distingue de ce qu'il appelle « l'illusion » :

« Dans l'immersion fictionnelle "normale", les leurre mimétiques sont neutralisés par un blocage de leurs effets au niveau de la conscience [...] La situation de l'immersion fictionnelle pourrait être comparée à celle dans laquelle nous nous trouvons lorsque nous sommes victimes d'une illusion perceptive tout en sachant qu'il s'agit d'une illusion [...] je sais en quelque sorte par définition, c'est-à-dire par le simple fait de l'accord de feintise ludique partagée, que j'ai affaire à un semblant. [...] Mais dès lors qu'un mimème induit de fausses croyances, dès lors que la conscience elle-même est leurrée, nous ne nous trouvons plus dans un état d'immersion fictionnelle mais dans l'illusion au sens commun. »

Le lapin lecteur a glissé sans y paraître de l'immersion fictionnelle vers l'illusion, une illusion mortifère, ce que dit à sa manière le texte de 4^e de couverture: « C'est l'histoire d'un lapin qui emprunte un ouvrage à la bibliothèque de son quartier et qui découvre l'extraordinaire, l'incroyable pouvoir qu'ont certains livres sur le lecteur, parfois... » et surtout la page dernière de l'album. On y voit l'auteur qui s'ingère dans sa fiction pour entamer un dialogue avec le lecteur de son album, par-delà les personnages: « L'auteur aimerait préciser qu'aucun lapin n'a été dévoré pour réaliser ce livre ». Cet album est une œuvre de fiction. Les lecteurs plus sensibles pourront donc opter pour la fin que voici: « Par chance, ce loup est végétarien, alors ils partagent une tartine de confiture, deviennent les meilleurs amis du monde et vivent heureux jusqu'à la fin des temps ». Une leçon de lecture en somme (« trop de lapins croient tout ce qu'ils lisent dans les contes » peut-on encore lire sur le rabat de la couverture blanche) qui joue à se retourner comme un gant (« Les petites filles vêtues de chaperon rouge ne sont pas ce que les loups préfèrent manger. Grâce à ce livre, tu découvriras où vivent les loups, combien ils ont de dents, ce qu'ils mangent *réellement* »), et se double d'une exhibition de l'acte créateur: à l'origine de la fiction, quel que soit son degré d'apparent « réalisme », il y a bien un choix

13. Italo Calvino, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, 1989, p. 149.

conscient d'auteur manipulateur en coulisses. Deux fins sont proposées, à la discrétion du lecteur. Une fin logiquement ravageuse et une fin lénifiante qui accumule les poncifs, dont on voit assez qu'elle est disqualifiée par l'auteur et qu'elle disqualifie en filigrane le jeune lecteur qu'elle séduirait. Cette intrusion de l'auteur dans sa narration, sa façon de proposer plusieurs possibles narratifs se rattache à toute « une tradition vénérable de la littérature fictionnelle »¹⁴ jouant à se dénoncer elle-même et n'est évidemment pas sans rappeler *Tristram Shandy*:

« J'ai laissé tomber le rideau sur cette scène, afin de vous rappeler un fait et de vous informer d'un autre. Ce dernier ne se trouve pas, je le crains, tout à fait à sa place. Vous auriez dû en être averti cent cinquante pages auparavant. Mais je prévis alors que nous nous trouverions nez à nez avec lui et mieux ici qu'en tout autre endroit. Les écrivains doivent regarder devant eux pour maintenir la vigueur et la liaison de leurs intrigues. mes deux devoirs accomplis, je relèverai le rideau et désormais mon oncle Toby, mon père et le Dr Slop poursuivront leur discours sans interruption. »

ou Jacques le Fataliste :

« Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai. »

S'y affiche la même façon de dénuder le procédé d'écriture, de mettre au jour les ficelles de l'histoire, de rompre le contrat fictionnel qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction et d'afficher la souveraineté de l'auteur sur ses personnages.

On pourrait en rester là mais l'album réserve encore une surprise: il se présente innocemment habillé d'une couverture blanche mais cette couverture de papier ôtée en dévoile une autre, en tout point semblable à la couverture rouge de l'album lu par le lapin. Qu'est-ce à dire? L'histoire n'est plus seulement l'histoire d'un lapin placé dans une fiction au premier degré découvrant une fiction au second degré dans laquelle serait un loup. Un troisième niveau se dessine, celui du lecteur que nous sommes lisant un album rouge intitulé *Les loups* dans lequel un lapin lit un album rouge intitulé *Les loups* dans lequel un loup franchit les frontières du livre pour agresser son lecteur. Et si donc le loup franchit la première frontière, qu'est-ce qui l'empêche de franchir la seconde?

14. J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 162.

Dans la réalité, le lecteur enfant lit un album intitulé *Les loups*.



Dans une réalité fictive de niveau 1,
le lecteur lapin lit un album intitulé *Les loups*.



(franchissement de frontière)
Dans la fiction lue de niveau 2, il y a un loup.

Belle mise en abyme abyssale et troublante homologie des situations. Un frisson passe, à bon compte. Un frisson joyeusement orchestré puisque l'auteur a pris un soin méticuleux à provoquer l'illusion de réel chez son jeune lecteur, la même illusion de réel qui s'empare le lapin lecteur : à l'orée de l'histoire, nous trouvons la carte de prêt du lapin en tout point semblable aux cartes de prêt des vraies bibliothèques, une « authentique » fiche d'identification du livre (avec sa cote) que nous lecteurs pouvons réellement extraire de sa pochette ; au-delà de la borne finale de l'histoire, nous trouvons, parmi une somme de courrier accumulé à l'adresse du lapin (Impasse du Terrier, Le chemin, Le Bouquin...), une véritable lettre dans sa véritable enveloppe et qui provient de la bibliothèque municipale : on peut y lire que le délai de prêt pour l'ouvrage *Les loups* est dépassé et que la pénalité de retard s'élève à 10,93 euros. Dans l'amoncellement, une autre missive émanant d'un huissier de justice, chargé du recouvrement d'impayés, invitant l'impétrant Jean Lapin à prendre contact avec lui... Ces écrits, figurant dans les pages marginales de l'album, soit fictivement (pour le lecteur averti) hors de la fiction, peuvent accréditer (pour le lecteur naïf) la véracité de l'histoire et de sa fin tragique et donc la menace d'une reproduction de son scénario chez l'emprunteur actuel (et actualisé) de l'album. J'ajouterai pour finir, que la mise en page de l'album joue finement à placer le lecteur réel dans le même positionnement que le lecteur fictif, par une double prise de vue ou jeu de champ/contre-champ : le lapin est vu de face lisant son livre dont nous ne voyons que la couverture mais, à l'arrière, la page lue est offerte au regard du lecteur réel qui est ainsi contraint de confondre son regard avec celui du lapin. Un délicieux ou inquiétant jeu sur le réel et la fiction qui reproduit celui, célèbre, de Julio Cortazar dans *Continuité des parcs*¹⁵.

2.2. La mise en scène de la lecture critique ou comment le lecteur fictif intervient dans la diégèse pour modifier le destin des personnages

Les Sur-Fées de Nadja récemment paru à L'école des loisirs met en scène trois fées, une fée en chef et ses deux acolytes, assez mauvaises élèves, chargées de contrôler ce que les autres fées ont fait dans les histoires contenues dans la bibliothèque¹⁶. Tout cas suspect identifié par elles implique la censure ou

15. Julio Cortazar, « Continuité des parcs », *Les armes secrètes*, Paris, Gallimard, 1963.

16. Leurs lunettes noires et leur fonction ne seraient pas sans rappeler le film *Men in black*...

la réécriture. L'objet contrôlé est en l'occurrence un conte de Perrault intitulé précisément *Les fées*, dont je rappelle le début :

« Il était une fois une veuve qui avait deux filles ; l'aînée lui ressemblait si fort et d'humeur et de visage que qui la voyait voyait la mère. Elles étaient toutes les deux si désagréables et si orgueilleuses qu'on ne pouvait vivre avec elles. La cadette qui était le vrai portrait de son père pour la douceur et pour l'honnêteté était avec cela la plus belle fille qu'on eût su voir. Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée et en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette. Elle la faisait manger à la cuisine et travailler sans cesse. »

L'ouvrage, qui présente certaines caractéristiques des bandes dessinées, raconte l'histoire de cette lecture et apparaît comme une parodie de la lecture distanciée, singulièrement de la lecture critique de type universitaire, plus singulièrement encore de la lecture critique universitaire d'obédience psychanalytique, ce qu'on illustrera au travers de quelques exemples.

P. 8. On analyse les données comme suit.

- « – Eh ! ils disent que la méchante ressemblait à sa mère et que la gentille ressemblait au père.
- Qui est mort comme par hasard.
- Ça serait pas le déni du père, là ? »

P. 18

- « – Et surtout y a un truc vachement intéressant... oui c'est un truc que j'ai remarqué en le relisant. Je suis assez fière d'ailleurs parce que je crois que personne l'avait remarqué.
- Bon ça va... C'est quoi ce truc ?
- C'est le truc de l'eau, c'est ça ?
- Ah, tu l'avais remarqué, toi aussi ?
- Et c'est quoi le truc de l'eau ? Je peux savoir ?
- Ben ! c'est la mère qui lui demande tout le temps d'aller chercher de l'eau à la fontaine.
- De l'eau tu vois pas ?
- Ouais ! de l'eau d'accord et alors ?
- Ben ! Le truc de l'eau quoi ! tu sais bien !
- Ben !
- L'eau : la vie ! C'est elle qui est DANS LA VIE parce qu'elle va chercher DE L'EAU ! Ça y est ? T'as compris ? »

P. 64 (quand la fille « gentille » quitte la maison)

- « – Oh là là, t’as vu, y a la gentille qui s’en va.
- Ouais! elle est pas très maligne la mère, moi je l’aurais enfermée dans la cuisine et je l’aurais fait parler.
- Mais vous n’avez pas compris que c’est SYMBOLIQUE, que son destin c’était de s’ÉCHAPPER! [...] C’est comme le coup du prince après qui va la rencontrer par hasard dans la forêt et qui l’emmène dans son palais pour se marier avec elle. Vous croyez tout de même pas que ça veut dire qu’elle doit être contente parce qu’elle se marie avec lui! Ben non le prince c’est un symbole SOCIAL ça veut dire qu’elle est sauvée SOCIALEMENT! C’est un SYMBOLE.
- Et pourquoi le symbole social, comme par hasard, c’est un mec? hein?
- Ouais! Pourquoi? Hein? »

Si la parodie de la critique universitaire qui réjouit le lecteur adulte cultivé est inaccessible au jeune lecteur, celui-ci trouvera néanmoins son compte dans l’ouvrage qui lui offre tout simplement le plaisir de la reformulation triviale. On trouve en encart sur fond jaune la reformulation de l’histoire commentée, de cette scène en particulier : la « moche » est dans les bras de la mère, la belle en dehors du giron maternelle et la moche dit à l’autre : « Qui c’est qui est exactement comme sa maman, hein? », et la mère dit à la belle : « Et toi arrête de sourire, tu me rappelles ton père ». Les fées même résument à leur manière l’intrigue : « Donc elle rentre à la maison et bien sûr elle se fait engueuler par sa mère parce que sa mère et l’autre fille ont toujours vachement soif ». Le jeune lecteur peut aussi goûter au plaisir des commentaires désopilants des fées lorsque, par exemple, elles croient reconnaître leur consœur Morgane sous les traits de la vieille femme qui se tient près de la fontaine

P. 26

- « – Et là... Regardez bien...
- Quoi? Quoi?
- Ah ouais! Je vois! Là! Tu vois pas?
- Où ça? Ah ouais, là! Ha ha ha!
- MORGANE!! MORGANE!
- Oh là là! Elle en fait trop, là!
- Oh non, elle est vachement bonne je trouve. »

ou analysent le comportement de la fille gentille: « Elle est peut-être gentille mais elle est un peu tarte quand même, non ? »; « Limite, elle m'énerve la gentille, pas toi ? ».

L'intrigue est bien constituée d'une méta-narration de lecture qui m'intéresse ici parce qu'elle s'enrichit *in fine* d'une belle métalepse. Les fées insatisfaites de l'intrigue (« Et voilà! Vous êtes dans la convention! Elle est gentille, gnagnagna, elle a des diamants; elle est méchante et toc! elle est foutue, c'est nul! ») décident de « réévaluer » l'histoire de Perrault et bien sûr de la modifier, ce qui suppose d'entrer dans le monde fictionnel de Perrault et d'y prendre sa place. Nous les voyons donc ensuite très logiquement, si je puis dire, dans l'encart jaune où conventionnellement a été représentée l'histoire en cours de lecture. De lectrices, personnages de la fiction de premier niveau, elles deviennent personnages-auteurs de la fiction de second niveau avant de retrouver leur univers premier. La modification auctoriale apportée est de taille puisque l'un des crapauds crachés par la « moche » est transformé en prince charmant aussitôt énamouré: « Je suis un prince et je vous aime à la folie », « tout ce vous voudrez, ô lumière de mon âme ». Le personnage « réévalué », quant à lui, se rebelle avec hargne contre l'intrusion: « C'est quoi encore? Pouvez pas me foutre la paix, non? Merde alors? » et la modification ainsi intervenue dans son destin, qui est bien une forme de contre-*façon*. Sourdes à ses protestations, les trois fées ont le sentiment du devoir accompli et, revenues dans leur territoire qu'est la bibliothèque, elles rangent le dossier dans les « affaires classées ».

3. La mise en scène de l'écriture

Comme chez les collégiens de Marie-Claude Penloup¹⁷, la tentation du littéraire est très présente chez les personnages de littérature de jeunesse d'aujourd'hui. À chaque pas, il est possible de rencontrer des personnages pris par le démon de l'écriture, singulièrement par le démon de l'auto-fiction, singeant ainsi sans vergogne quelques écrivains bien réels à la mode: c'est le cas du *Chat assassin* d'Anne Fine (*L'école des loisirs*) qui tient son journal et dont la première de couverture souligne assez la vocation: un chat passé maître dans l'art de la feintise, du mentir-vrai propre aux écrivains et qui demande à son lecteur « Vous y croyez, vous? ». C'est aussi le cas de Fifi, dans *Moi, Fifi* de Grégoire Solotareff (*L'école des loisirs*) qui, après avoir rendu compte sur le mode sérieux de l'aventure improbable qu'il prétend avoir vécue, nous informe innocemment qu'il projette de devenir plus tard « raconteur d'histoires vraies »: « Un jour, comme métier, je serai raconteur d'histoires vraies, je raconterai des histoires vraies aux gens comme celle qui m'est arrivée ces jours-ci ». Pour autant, dans ces deux ouvrages, on ne trouve aucune trace de méta-narration (les deux personnages sont posés comme des auteurs en herbe qui

17. Marie-Claude Penloup, *La tentation du littéraire*, Paris, Didier, 2000.

écrivent une fiction mais qui ne font pas vraiment de commentaires méta-narratifs sur leur processus d'écriture). *A fortiori*, on ne trouve aucune métalepse. Ce n'est pas le cas des ouvrages suivants auxquels je vais m'attacher.

3.1. *Le personnage entre dans la vie de l'auteur fictif*

Je prendrai pour illustrer ce cas de figure *La petite fille du livre* de Nadja (L'école des loisirs).

Une femme écrivain est assise à son bureau dans une maison à l'orée de la forêt. Elle s'attaque à l'écriture d'un nouveau livre: « C'est l'histoire d'une petite fille qui vivait chez une dame près de la forêt », dont on voit bien comment il s'origine dans la vie même de l'écrivain. Dans l'histoire en gestation, la dame, méchante, traite la petite fille en esclave: « C'est drôle, pense l'écrivain, j'ai l'impression qu'elle s'est retournée et m'a regardée ». Premier indice d'une porosité des frontières entre le monde vécu et le monde imaginé. La petite fille s'enfuit dans la forêt. Elle rencontre des lapins qui lui proposent de vivre avec eux dans une cabane de bûcheron. La proposition acceptée, s'écoule une période de bonheur, interrompue par le retour sur scène de la méchante femme. La petite fille est enchaînée, battue et reconduite à son point d'origine. L'album fait un second retour sur la scène de l'écriture: on voit l'écrivain dans son demi-sommeil, dehors brille la même lune que dans la forêt de la petite fille et sur son lit s'agitent les mêmes lapins que ceux rencontrés par la petite fille. La porosité des mondes est avérée. Des voix se font entendre: « Ne laisse pas la petite fille enfermée, sauve-la, fais quelque chose ». L'écrivain se lève et se remet à l'écriture. Elle fait s'enfuir la petite fille (en cela, elle est en conformité avec ce que son statut d'écrivain lui confère: elle a un pouvoir discrétionnaire sur ses personnages de fiction). Mais la petite fille est poursuivie par la méchante femme (paradoxe et contradiction: certains personnages auraient donc le pouvoir de mener une vie autonome). L'écrivain fait tomber la méchante femme dans une crevasse. La petite fille parvient à l'orée d'un bois, aperçoit une grande maison, une fenêtre allumée: elle frappe à la porte. « Tiens, pense l'écrivain, c'est drôle, j'entends justement frapper à la porte ». Elle se lève et ouvre la porte. L'histoire, où se rejoignent sans véritable surprise, l'histoire de l'écrivain et l'histoire du personnage, s'achève ainsi: « C'est ainsi que la petite fille du livre vint habiter chez la femme écrivain ».

Voilà, d'une certaine manière, une histoire convenue, qui reprend au premier degré, avec un sérieux assez confondant (accusé par la noirceur du trait de l'illustration), l'éternel *topos* du personnage qui prend vie et échappe en partie à son créateur. Un *topos* que je retrouve curieusement dans le discours envoyé à Stockholm par Harold Pinter lors de la remise de son récent prix Nobel:

« La position de l'auteur est une position bizarre. En un sens les personnages ne lui font pas bon accueil. Les personnages lui résistent, ils ne sont pas facile à vivre, ils sont impossibles à définir. Vous ne pouvez certainement pas leur donner d'ordres. Dans une certaine mesure, vous vous livrez avec eux à un jeu interminable, vous jouez au chat et à la souris, à colin-maillard, à cache-

cache. Mais vous découvrez finalement que vous avez sur les bras des êtres de chair et de sang, possédant une volonté et une sensibilité individuelle, bien à eux, faits de composantes que vous n'êtes pas en mesure de changer, manipuler ou dénaturer. »

et que Eco, dans *Apostille au Nom de la rose*¹⁸, s'empresse de balayer, au moins en partie :

« Quand j'ai mis Jorge dans la bibliothèque, je ne savais pas encore que c'était lui l'assassin. Il a pour ainsi dire tout fait tout seul. Et qu'on aille pas penser qu'il s'agit là d'une position idéaliste – les personnages ont leur vie propre et l'auteur, presque en transe, les fait agir en fonction de ce qu'ils lui suggèrent : ce sont des sottises tout juste bonnes pour un sujet de dissertation au baccalauréat. Non. La vérité est que les personnages sont contraints d'agir selon les lois du monde où ils vivent et que le narrateur est prisonnier de ses prémisses ».

L'histoire de Nadja déçoit parce qu'elle accrédite une illusion d'auteur et entretient sciemment un leurre, sans distance critique et sans inventivité narrative. Elle peut néanmoins trouver son intérêt dans la comparaison avec d'autres métafictiones qui, à partir de la même trame et contrairement à elle, parviennent à énigmatiser et dramatiser la franchissement des frontières entre fiction et réalité. C'est par exemple le cas de *W.S.* de P. H. Hartley, qui n'est certes pas écrit d'abord pour la jeunesse mais a été édité dans une édition pour la jeunesse¹⁹. Dans cette nouvelle, un écrivain reçoit une succession de carte postales, mielleuses d'abord puis de plus en plus menaçantes signées d'un inconnu, *W.S.*, dont le parcours géographique semble le rapprocher de plus en plus du domicile de l'écrivain. L'écrivain (comme le lecteur), à court d'explication, finit par éprouver un malaise grandissant et par découvrir que les initiales de l'inconnu sont celles d'un personnage qu'il a autrefois inventé, un personnage d'une noirceur irrécupérable au destin aussi noir que son âme... qui projette de se venger de son créateur. L'écrivain, pris de panique, fait alors appel à la police et se rassure mais c'est précisément sous le déguisement d'un policier que le personnage (dont les initiales sont celles mêmes de son géniteur) viendra accomplir sa vengeance et tuer le père (ou son double). Faute de créer un réel effet fantastique, source d'angoisse, à la manière de Hartley, encore aurait-il été possible à Nadja d'adopter vis à vis du topos une distance ludique et humoristique, comme le font Rascal ou Scieszka dans les albums qui vont suivre.

3.2. L'histoire ne raconte pas une histoire mais le processus de gestation d'une histoire et dans ce processus le personnage (la création) échappe à son créateur

C'est l'histoire d'un loup et d'un cochon de Rascal (*L'école des loisirs*) est une métafiction qui raconte la gestation d'une histoire (classique) de loup et de

18. Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985.

19. La nouvelle figure dans *Histoires de fantômes*, réunies par Roald Dahl, Le livre de poche Jeunesse, 1985.

cochon dont nous ne saurons finalement rien. Nous disposons de la reproduction d'une épreuve de l'album en préparation avec ses corrections d'auteur et d'une explicitation du processus rédactionnel mis en œuvre. Nous sommes placés dans les chaudrons de la cuisine d'auteur mais sans possibilité de goûter *in fine* au plat promis. Le pacte classique de lecture est rompu, ce que la phrase mise en exergue – « Il était une fois Charles Perrault... » – dit assez, pour peu qu'on y prête attention : c'est l'auteur qui devient personnage principal d'une histoire dont l'objet est sa propre aventure littéraire. Qu'on ne s'y méprenne pas cependant : la rupture de l'illusion référentielle provoquée par l'apparition de l'auteur sur la scène narrative n'est pas le gage d'une entrée dans la réalité de l'écriture. L'album s'amuse à créer une autre illusion référentielle. Sa gestation supposée, tout comme l'histoire en gestation, est fictive : l'épreuve présentée est une fausse épreuve, qui a certes certaines apparences du vrai (corrections des erreurs typographiques) mais contient aussi un faux petit mot à l'illustrateur ou à l'éditeur, un encart au crayon « Téléphoner Monsieur Loup » qui soulignent, s'il en est besoin, que nous sommes dans la fable. « Il était une fois Rascal », en somme, par quoi Rascal auteur réel connu s'amuse à raconter un Rascal imaginaire inventant une histoire de Rascal et met en scène ce que Italo Calvino considère comme la condition préliminaire de toute œuvre de fiction :

« La personne qui écrit doit inventer ce premier personnage qu'est l'auteur de l'œuvre. [...] Ce n'est jamais qu'une projection de soi que l'auteur met en jeu dans l'écriture, et ce peut être la projection d'une vraie part de soi-même comme la projection d'un moi fictif, d'un masque. »²⁰

Nous suivons ainsi pas à pas le processus rédactionnel supposé à l'œuvre : comment il s'agit d'abord de déterminer le lieu de l'histoire, puis de dessiner le contour des deux personnages, le loup dans son HLM citadine, le cochon dans sa petite maison campagnarde, tout en pensant sans cesse à satisfaire son lecteur. Ce lecteur, tout aussi fictif que l'auteur, est constamment interpellé (« C'est l'histoire d'un loup et d'un cochon. ENCORE! s'écrieront certains d'entre vous. Je vous en prie! Ne partez pas! Je ne connais au monde chose plus triste qu'un livre sans lecteurs »), ses attentes supposées rendues conscientes (« non, le cochon ne se trouve pas dans la marmite. Trop facile! ») et prises en compte au nom d'une poétique explicite : « Il faut du suspens, de l'intrigue pour réussir une histoire ». Moyennant quoi, l'auteur fait tout le contraire. En choisissant de placer le loup dans un appartement citadin et le cochon dans une maisonnette rustique, il rend improbable leur rencontre. Plus encore, en renonçant aux stéréotypes du loup (amateur de charcuterie) et du cochon (se vautrant dans sa fange) pour mettre en scène un loup végétarien se préparant une soupe de légumes dans sa petite cuisine et un cochon civilisé qui se prélassait dans sa baignoire, en refusant également les scénarios déjà rodés (« Non, ce n'est pas le dernier des trois petits cochons. Ce cochon-ci n'a

20. Italo Calvino, « Les niveaux de la réalité en littérature », *La machine littérature*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 92.

jamais eu de frères et ne s'en est d'ailleurs jamais plaint »), il rend improbable leur affrontement. Affrontement d'autant plus improbable que l'auteur est pris tout à coup d'une frénésie graphique qui lui fait dessiner une centaine de loups entre lesquels il ne parvient plus à reconnaître le loup de son histoire, disparu peut-être (c'est ici que se retrouve, mais autrement traité, le cliché du personnage qui échappe à son créateur). L'entreprise s'arrête quand, semble-t-il, s'arrête l'exposé de la situation initiale. Autrement dit toute l'histoire, sa phase dynamique plus exactement, est laissée à l'imagination du lecteur (qui ne manquera pas de noter, s'il est cultivé, une ressemblance troublante entre le loup de l'histoire et les loups de *Poussin Noir*, du même auteur et... du même illustrateur). Peut-être même n'y a-t-il rien à imaginer et convient-il de penser que l'histoire se réduit à une situation initiale et une situation finale, sans aucun parcours narratif intermédiaire. Quoi qu'il en soit, voilà une histoire qui prend pour objet la mise en évidence de la duperie fictionnelle et qui, au bout du compte, est une véritable duperie narrative : pas d'histoire véritable, pas même une histoire de la gestation de cette histoire tue puisque le supposé auteur se retrouve dessaisi d'un de ses personnages, le temps du moins que ce personnage semble se décider à revenir de son propre chef sur la scène de la fiction à l'occasion de la promenade finale du cochon. Tout donne à penser que c'est bien le loup « disparu, invisible, volatilisé, introuvable » qui répond à la question finale de la chanson entonnée par le cochon « Promenons-dans le bois... ». L'album montre alors les clones du loup (que l'auteur avait pourtant cru avoir gommés) attablés, serviette autour du cou et fourchette en main, la tête emplie d'informations sur les parties comestibles du porc de boucherie et de recettes de *crunchy pork...*, lisant l'album que nous lisons, le texte que nous venons de lire mais dont l'illustration est différente. En effet, dans le même cadre bucolique, en lieu et place du cochon en promenade apparaît le loup déserteur, serviette autour du cou et fourchette en main. Une autre histoire se profile, saignante, prise en charge par le loup qui pallie ainsi les défaillances de son auteur...

L'impuissance de l'auteur et la toute puissance des personnages, c'est bien aussi ce que montre un album que j'ai déjà commenté par ailleurs²¹ et que je ne rappelle sommairement ici que parce qu'il présente un très beau cas de métalepses enchaînées, un beau cas aussi d'autonomie et de rébellion de personnages mais jugulé ici par l'auteur fictif, à la différence de ce qui se passe dans l'album précédent. Il s'agit de *Les sept cochons sauvages* de Helme Heine (Gallimard Jeunesse).

- Première métalepse : l'auteur réel reconnu se représente dans son album comme Helme Heine, auteur fictif d'un tableau.
- Deuxième métalepse, dans ce tableau qui représente une fictive forêt vide, sept cochons sauvages venus d'un ailleurs fictif font une incursion dévastatrice.

21. Cf. Catherine Tauveron (dir.), *Lire la littérature à l'école*, Paris, Hatier, 2002. On y décrit les réactions de jeunes lecteurs à cet album. Il en va de même pour *W.S.*

- Troisième métalepse, le peintre fictif, Helme Heine, ayant dessiné dans son tableau un garde-chasse armé d'un fusil en guise de repréailles, le garde-chasse prend vie et donne la mort aux sept cochons.
- Quatrième métalepse, le peintre fictif franchit la frontière de son tableau et dîne avec le garde-chasse (au menu : charcuterie)
- Cinquième métalepse, le peintre fictif sort de son tableau, définitivement gâché par les sept trous occasionnés par les balles.
- Sixième métalepse : le peintre fictif se détourne de son tableau mais un cochon, transfuge du tableau, vient le contempler.

Dans un genre très voisin, mais nettement plus débridé encore et au bout du compte intéressant, je placerai *Le petit homme de fromage et autres contes trop faits* de Jon Scieszka (Seuil Jeunesse). Cet album, d'une drôlerie irrésistible, multiplie à l'envi les migrations frontalières, dans un joyeux désordre. Rien ni personne n'est à sa place attitrée.

- Le héros de l'affaire, Jack, autrefois personnage principal d'un conte, *Jack et le haricot magique*, décide de changer de statut. Il s'improvise, avec un talent parodique indéniable, auteur, plus exactement réécrivain des contes traditionnels jugés par lui « trop faits » comme de vieux fromages. Son changement de statut l'oblige bien entendu à évacuer l'auteur réel, réduit, dans la dédicace, à ne plus être qu'un lecteur, et lui offre l'opportunité de se répandre en commentaires métanarratifs et auto-évaluatifs (« Tout baigne dans l'huile et cette histoire-ci est encore meilleure que les trois d'avant »). Dans la foulée, il n'hésite pas à cumuler sa nouvelle fonction avec celle d'éditeur, mais la réussite est alors moins évidente parce que son délit de transgression déclenche, dans ce monde sans lois et sans cadres, un phénomène massif et anarchique de déplacements extra-territoriaux, qui atteint jusqu'aux « seuils » du texte.
- La petite poule rousse, personnage venu d'un autre livre, en quête d'auteur et d'éditeur, mais non prévue au casting, fait des intrusions intempestives et réitérées, cherche à forcer les pages de l'album en train de se construire pour s'y faire une place qui lui est refusée (« Je suis Jack. C'est moi le narrateur. Et pas question que je t'aide à planter ce blé [...] Écoute, Poulette, oublie le blé, OK? D'ailleurs voilà la page de titre qui rapplique! »)
- Le titre et la table des matières, venus du paratexte, s'abattent en désordre dans la diégèse, au beau milieu du déroulement d'un conte réécrit, provoquant la panique chez la poule-maboule-qui-croit-que-le-ciel-lui-est-tombé-sur-la-tête et l'agitation chez l'éditeur qui perd ainsi le contrôle de ces personnages.
 - Les personnages des contes réécrits (en particulier, le *Loup et le Petit Joggling rouge*) profitent de l'anarchie ambiante pour conquérir leur autonomie et quitter la scène de leur histoire (« Allez, viens. On se casse! ») ce qui

provoque des problèmes de mise en page insurmontables (« Votre histoire est censée occuper trois pages. Qu'est-ce que je vais mettre à la place ? »).

– Et pour finir, le texte de quatrième de couverture, dont la rédaction revient normalement à l'éditeur, est accaparé par la Poule Rousse, personnage « immigrant » selon la formule de Thomas Pavel²², qui, faute d'avoir pu élire domicile dans la diégèse et se faire une place parmi les « autochtones », se rabat sur sa périphérie.

Recherche d'un auteur et d'un éditeur et colonisation du paratexte par un personnage étranger à la diégèse, destitution de l'auteur réel et prise de pouvoir auctorial par un autre personnage appartenant de droit à la diégèse, désertion et expatriation volontaires d'autres personnages rétifs à l'autorité de l'auteur, intrusion calamiteuse du paratexte dans le texte, voilà un beau et jubilatoire charivari métalectique.

4. De la fiction à la réalité: quand le lecteur réel est convié au saut métalectique

On a vu comment, à propos des *Sur-Fées* de Nadja, des lectrices inscrites dans un univers fictif enchâssant pouvaient se donner un droit d'ingérence dans un univers fictif enchâssé support de leur lecture. La mise en scène de lecteurs fictifs ou d'auteurs fictifs surgissant dans la fiction, de personnages empiétant sur les domaines du lecteur ou de l'auteur ou contestant le pouvoir de l'auteur n'est qu'un jeu... de déconstruction. Ce jeu a l'intérêt indubitable de faire réfléchir les enfants sur les pouvoirs et les limites de la fiction. Ce n'est pas rien. Dans la réalité, le lecteur réel est en principe privé du droit d'intervention et n'est pas menacé par les monstres qui peuplent ses lectures.

À y regarder de plus près, cependant, il est aussi des albums qui, à la manière des livres dont vous êtes le héros, convient l'enfant de chair et d'os à participer de son fauteuil à l'action. On pense ici à *Chhhut!* de Sally Grinley chez Pastel, album ancien mais dont le succès ne se dément pas. Le petit lecteur est invité par une voix venue de nulle part à tourner les pages, à soulever des languettes, à se promener à pas de loup dans un univers fictif où vivent une ogresse et son mari (belle lecture de « participation » au sens propre!), en prenant bien garde de ne pas réveiller l'ogre prêt à dévorer quiconque passe à sa portée. Mais bien entendu, l'œil ouvert de l'ogre apparaît dans la dernière languette soulevée et le petit lecteur qui n'a plus qu'à refermer bien vite le livre pour retrouver l'univers paisible de sa réalité d'enfant. Voilà une expérience métalectique provoquée, qui procure, on n'en doute pas, des frissons... sans dommages. La fiction n'existe pas sans la participation du lecteur réel, mais cette participation, si elle génère des frayeurs, reste de l'ordre du faire-semblant.

22. « Les *autochtones* sont décrits comme ayant été inventés par l'auteur du texte.[...] Les *immigrants* du texte viennent soit du monde réel, soit encore d'autres textes » (Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 41).

C'est tout autre chose que nous dit *L'histoire de toutes les histoires* de Jean-Pierre Kerloc'h récemment rééditée chez Milan. L'album nous conte l'histoire du roi des rois qui, avant de mourir, désire connaître toutes les histoires du monde. Les « chercheurs de contes », les « chasseurs d'épopées », les « pêcheurs de légendes » entreprennent alors pour lui une quête qui les conduit à capturer tous les récits existants. Les « graveurs de lettres », les « ciseleurs de mots », les « rimeurs et rythmeurs » recopient ces récits dans le livre des livres haut comme la tour de Babel. Le roi n'ayant plus les forces suffisantes pour le lire demande « aux tailleurs de phrases, aux compteurs de lettres, aux grignoteurs de mots, aux chipoteurs, aux coupeurs en quatre de points sur les i » des résumés puis des résumés de résumés, puis des résumés de résumés de résumés. Au terme de l'opération de laminage, le Grand Résumailleur lui présente un simple folio sur lequel est écrit : « Il était une fois... ».

On se plaît à voir dans cette histoire de toutes les histoires, qui ne livre que le sésame et laisse au lecteur le soin de construire sa propre fiction, une très belle parabole sur la lecture littéraire. Et l'on y trouve comme un écho du dialogue à six voix qui clôt *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, où chaque lecteur expose la singularité de son comportement lectoral, Italo Calvino fait dire à son quatrième lecteur :

« Depuis des années, je fréquente cette bibliothèque et je l'explore volume après volume, rayon après rayon, et pourtant je pourrais vous démontrer que je n'ai rien fait d'autre que d'avancer dans la lecture d'un livre unique. »

Le cinquième lecteur enchaîne ainsi :

« Pour moi aussi, tous les livres aboutissent à un unique livre [...]. C'est pour moi une histoire d'avant toutes les histoires, et dont toutes les histoires que je lis me semblent offrir un écho aussitôt perdu. Dans mes lectures, je ne fais que rechercher ce livre lu dans mon enfance. »

Le sixième lecteur prend alors la parole à son tour :

« Le moment le plus important, à mes yeux, c'est celui qui précède la lecture. Parfois un titre suffit à allumer en moi le désir d'un livre qui peut-être n'existe pas. Parfois, c'est l'incipit du livre, ses premières phrases... En somme : s'il vous suffit de peu pour mettre en route votre imagination, moi, il m'en faut encore moins : rien que la promesse d'une lecture. »

La recherche du livre unique, la quête du livre perdu de l'enfance, la promesse d'une lecture, tout est dit dans *L'histoire de toutes les histoires*. Est dit aussi, bien sûr, la part du lecteur dans le parachèvement de l'œuvre, combien « le texte est un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, un mécanisme paresseux qui vit sur la plus-value de sens introduite par le destinataire », pour reprendre Eco²³. Combien en somme le texte est un appel au (du) lecteur et la lecture (l'étymologie nous autorise à avancer cette définition : la « métalepse » signifie à l'origine l'action de prendre ou recevoir sa part, de participer à ; elle

23. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

désigne en rhétorique ancienne le déplacement et le transfert), le plus inventif des sauts métalectiques. Un appel à franchir – dans son espace imaginaire – les bornes qui séparent sa réalité de lecteur de l'histoire tenue en mains, pour, à la fois, dans l'univers intrafictionnel, « participer » au destin et aux affects des personnages et, dans l'univers extrafictionnel, enrichir le scénario offert par l'auteur de sa propre « activité fictionnalisante », selon le mot de Gérard Langlade²⁴. De quoi nourrir la réflexion des lecteurs en herbe.

Les albums présentés sont en somme une invite à adopter, sur le mode ludique, une posture métalectique (une invite parmi d'autres parce que cette littérature-là n'est pas la seule à permettre une activité réflexive sur la fiction littéraire et sa lecture) et, simultanément, une invite à s'immerger en toute confiance dans une lecture d'adhésion. En dévoilant et exhibant les tours de magie de la fiction, ils ne cessent pas, et c'est heureux, de faire éprouver la magie de la magie.

Ouvrages pour la jeunesse cités

- FINE, Anne, *Journal d'un chat assassin*, Paris, L'école des loisirs, 1997.
- GRAVETT, Emily, *Les loups*, Paris, Kaléidoscope, 2005.
- GRINDLEY, Sally, *Chhhut!*, Paris, Pastel, 1991.
- HEINE, Helme, *Les sept cochons sauvages*, Paris, Gallimard Jeunesse, 1986.
- SCIESZKA, Jon, *Le petit homme de fromage et autres contes trop faits*, Paris, Seuil Jeunesse, 1995.
- KERLOC'H, Jean-Pierre, *L'histoire de toutes les histoires*, Toulouse, Milan, 1994.
- NADJA, *La petite fille du livre*, Paris, L'école des loisirs, 1997.
- NADJA, *Les Sur-Fées*, Paris, L'école des loisirs, 2005.
- RASCAL, *C'est l'histoire d'un loup et d'un cochon*, Paris, Pastel, 1999.
- SOLOTAREFF, Grégoire, *Moi, Fifi*, Paris, L'école des loisirs, 1992.
- VAN ALLSBURG, Chris, *Les mystères de Harris Burdick*, Paris, L'école des loisirs, 1985.

24. Communication au colloque de Bordeaux, *La fiction*, dont les actes sont à paraître.