



Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques

Cécile Boulaire

► To cite this version:

Cécile Boulaire. Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques. Le parti pris de l'album ou De la suite dans les images, Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique (CELIS), Clermont-Ferrand; Centre d'étude de l'écriture et de l'image (CEEI), Paris VII, Feb 2009, Clermont-Ferrand, France. pp.21-28. hal-01165639

HAL Id: hal-01165639

<https://hal.science/hal-01165639>

Submitted on 19 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album: tentatives théoriques

Notre expérience ordinaire d'amateurs d'albums pour enfants, nous prédispose à envisager une double éprovenance¹ du récit. En effet, dans la performance ordinaire de l'adulte lisant un album à l'enfant, deux voies narratives interfèrent : l'adulte oralise un texte, que les enfants écoutent, ou tout au moins entendent. Tout en lisant, l'adulte regarde les images, mais avec une attention nécessairement moins soutenue que de l'enfant, qui a tout loisir de scruter l'image. Il y trouve son plaisir, distinct de celui de l'écoute; il y recherche aussi des informations qui viendront confirmer, nuancer ou contredire ce qu'il entend. Cette symbiose entre un adulte qui oralise et un enfant qui regarde est parfois mise à mal par ces albums sans texte qui désarçonnent les adultes, éjectés de fait de ce couple fusionnel parleur-regardeur. Pourtant, la bonne foi nous oblige à reconnaître que l'album sans texte *raconte* parfaitement, sans l'aide de notre voix pour porter un texte. Le pouvoir narratif de l'image mise en séquences ne fait donc aucun doute, comme en témoignent d'innombrables exemples, des récits en estampes de Masereel¹ jusqu'à *Little Mops* d'Elzbieta².

En 2003, Isabelle Chevrel³, dans un article intitulé «Narrateur visuel et narrateur textuel dans l'album pour enfants», invitait à distinguer deux narrateurs dans l'album, celui qui écrit et celui qui montre. Parler de «narrateur» pour l'instance qui produit et ordonne le visible dans le livre implique de forcer un peu la langue, ce dernier étant un «donateur d'images» plus qu'un véritable «énonciateur». Isabelle Chevrel proposait de l'appeler «narrateur visuel» au sens de «narrateur du visible» mais pour ma part je vais préférer le baptiser «narrateur iconique», ce qui revient à le qualifier à travers l'outil de son racontage, l'image, de même que le narrateur *verbal* est qualifié par son usage du verbe, de la parole.

Narrateur verbal et narrateur iconique sont donc les deux instances sur lesquelles je souhaiterais attirer l'attention dans cet exposé. J'insisterai sur les moments, hautement jubilatoires, où le frottement de ces deux instances, leurs divergences, leurs contradictions éventuelles, provoquent cette mise en danger temporaire inhérente au pacte de lecture et à toute expérience esthétique, celle qui suscite souvent le rire, parfois l'inquiétude ou le doute, et qui fait de la lecture (même d'un album) une *aventure* au sens étymologique du terme: il va se passer quelque chose.

¹ BERONA David A. *Wordless books. The Original Graphic Novels*. New York: Abrams, 2008.

² Elzbieta, *The adventures of Little Mops: Summer Riddles*, London, George Allen & Unwin, 1972.

³ NIÈRES-CHEVREL Isabelle, Narrateur visuel et narrateur textuel dans l'album pour enfants, *La Revue des Livres pour Enfants*, n°214, décembre 2003.

Narrateur à la première personne?

Je commence par une interrogation marginale. Genette, dans son entreprise pour rationaliser la question de la voix dans le récit littéraire, insiste sur le fait que nous devons distinguer le narrateur qui dit *ôjeô* du narrateur qui s'exprime à la 3^e personne. En termes énonciatifs, la distinction est en effet fondamentale. Les *ôembrayeurs* du discours^ô que sont la 1^{ère} et la 2^e personnes grammaticales se distinguent radicalement de la 3^e personne en ce sens qu'ils signent la présence du locuteur dans l'énoncé *ô* alors que la 3^e personne permet d'évoquer quelqu'un qui est extérieur à la situation d'énonciation.

Avons-nous dans le domaine de l'image quelque chose d'œquivalent à cette distinction entre *ôembrayeurô* et 3^e personne? Existe-t-il des images qui porteraient en elles la signature de celui qui en assume la paternité?

Un parallèle avec notre expérience de producteurs d'images amateurs rend la chose simple à concevoir. Nous avons tous souvenir d'une photographie où la maladresse nous a conduits à laisser un morceau de doigt ou d'écharpe devant l'objectif; où la photo de groupe est parasitée par l'ombre portée de celui qui prenait le cliché. Cette maladresse (réelle ou intentionnelle) *signe* la photographie, en ce sens qu'elle souligne la provenance du regard porté sur la scène représentée.

Dans l'album pour enfants, une image où la première personne^ô serait celle qui signale l'existence d'un observateur par la présence dans l'image de bras, de jambes ou de l'ombre portée d'un corps. Cet artifice souligne avec force la dimension *ôsubjectiveô* de l'image (au sens où l'on parle, au cinéma, de *ôcaméra subjectiveô*). Récurent et même systématique dans certains jeux vidéo, le principe de la vue subjective reste très marginal dans le domaine de l'album narratif. Il n'intervient que de manière ponctuelle. Ce fait révèle un implicite : dans l'album, l'image place le sujet de la fiction au centre, et non à la périphérie. Celui dont on parle, c'est celui qui est *sur* l'image et non *à la source* de l'image. Un basculement vers une image subjective ne peut être que temporaire, comme on le voit à deux reprises dans *En allant chercher des ôufs*⁴: le texte évoque le trajet d'une fillette de son appartement à l'épicerie ; l'image la représente dans la rue, sauf à deux reprises, quand une double page montre le monde vu par Shau-yu, une première fois à travers une bille bleue trouvée dans le caniveau, une seconde fois transfigurée par des lunettes abandonnées par terre.

De sorte que, pour poursuivre le parallèle avec la narration textuelle, on pourrait considérer que, sauf exception, l'image d'album est une image *ô* à la troisième personne^ô, qui montre le sujet de la fiction dans l'image, de même que la narration à la 3^e personne désigne le sujet par un *ôilô* univoque.

La question qui m'importe est donc double: l'image peut-elle à la fois représenter un personnage et se faire le témoin de la perception de ce personnage, au mépris de la vraisemblance (puisque je ne me vois pas *voyant*)? Peut-il y avoir une discordance entre le choix de focalisation qu'opère le texte et celui que véhicule l'image ?

L'image en focalisation interne

Le narrateur de *Ce que savait Maisie* d'Henry James use de la 3^e personne mais s'attache à scrupuleusement nous donner à lire la perception singulière de la petite fille. Je voudrais montrer que, de la même manière, l'image où la troisième personne^ô, dans laquelle le héros est représenté, peut également exprimer la perception singulière de ce héros *ô* du

⁴ CHEN Chih-Yuan. *En allant chercher des ôufs*. Traduit du chinois de Taiwan par Marie Laureillard. Paris: Picquier jeunesse, 2004.

moins si *opération* désigne non pas le champ visuel ophtalmique mais la manière de percevoir, de ressentir, de concevoir⁵.

L'album pour tout-petits *Quatre points et demi*⁶ évoque le trajet d'une petite coréenne jusqu'à l'échoppe où elle pourra demander l'heure. L'album commence par une double page quasi vide, mettant en évidence la petite protagoniste, puis ouvre sur quatre doubles pages au dispositif classique: une page est réservée à l'image, son vis-à-vis au texte. Ensuite seulement commencent les doubles pages investies pleinement par l'image.

Ces quatre pages jouent le rôle d'un prologue, situant l'intrigue et soulignant le motif central, celle de la perception enfantine du monde. Le marchand est en effet occupé à démonter un poste de radio dans l'arrière-boutique et la petite fille, même en se hissant sur la pointe des pieds, peut à peine le voir à travers une lucarne ménagée dans la paroi coulissante, tandis que le lecteur a tout loisir de recenser les innombrables détails de la pièce. La page suivante offre un contre-champ: la scène est vue cette fois depuis la boutique et l'enfant nous apparaît de dos. De nouveau nous voyons ce qu'elle ne voit pas, puisqu'elle a passé la tête dans l'arrière-boutique pour parler au marchand, tandis que le lecteur peut scruter dans son dos les étagères et l'étal chargés de confiseries et épiceries diverses, colorées et intrigantes. Une question essentielle est ici posée : que pouvons-nous voir, et que voyons-nous en réalité? En somme, quelle perception étroitement individuelle la petite fille a-t-elle du monde qui l'entoure, tout banal que puisse être cet environnement?

Après ce prologue démarre l'action: sortant de la boutique, l'enfant pose son regard sur le coq enchaîné près de sa cage. Ce dernier était présent dès la première image, mais à demi dissimulé derrière la cage, et le plan général n'attirait pas l'attention sur lui, tandis que le plan resserré et la composition de l'image placent maintenant le lecteur à hauteur d'enfant. La direction du regard de l'enfant structure l'image selon une diagonale que soulignent d'ailleurs les autres éléments colorés: c'est cette dynamique du regard porté sur le monde qui ordonnera la suite des pages, et en somme le parcours enfantin de la boutique à la maison. Animée au départ par une force extérieure (Maman m'envoie vous demander l'heure qu'il est), l'héroïne en effet s'autonomise et le lecteur la suit dans son mouvement.

Page 16-17⁷, le choix de perspective met délibérément en évidence le point de vue de la fillette, non pas en termes visuels (son angle de vue sur le coq ne serait pas celui que nous offre le livre) mais en termes subjectifs: l'image montre non pas ce que *voit* la fillette, mais ce que la fillette *a choisi de regarder*. L'animal, au premier plan, démesurément grossi par le choix d'une perspective rapprochée, occupe donc la plus grande surface de la double page. La tension du regard, cette force du désir enfantin, est soulignée par le rappel de la couleur rouge, jupe de l'enfant et crête du coq, qui vectorise le regard du lecteur et l'amène peut-être à remarquer à l'extrémité de cet axe, la minuscule fourmi dessinée près de la tourne, en bas à droite. C'est sur la trace de ces fourmis que nous suivrons l'enfant, à la page suivante, le coq étant alors ramené à une taille ordinaire tandis que, dans un remarquable mépris des proportions, l'artiste dessine des fourmis géantes.

Le jeu sur les proportions est une des ressources majeures de l'illustrateur pour exprimer la perception enfantine, la taille respective des éléments étant régie par l'enjeu que constitue chaque objet dans l'aventure vécue par le personnage. Si l'enfant détourne son attention du coq, celui-ci retrouve une taille non signifiante. La présence de l'enfant au sein de l'image n'est donc pas un obstacle à une présentation *subjective* des faits, elle est au contraire

⁵ La difficulté ici, dans notre usage du vocabulaire, c'est que Gérard Genette a usé de termes de vision pour exprimer ces catégories de la narratologie: point de vue, focalisation. La métaphore était commode pour lui qui s'occupait de langage. Or nous, amateurs d'albums, avons à faire à des images. Les termes de vision ont donc une acception technique qui les rend indisponibles pour un usage métaphorique.

⁶ YUN Seok-juung, LEE Young-kyung. *Quatre points et demi*. Paris: Picquier jeunesse, 2006.

⁷ L'album n'est pas paginé. Je numérote en partant de la page de la première de couverture.

le cœur de cette représentation subjective. La taille respective de l'enfant et des animaux qui la fascinent, la position relative de la fillette et des éléments du décor, enfin l'axe constamment tendu dans l'image par le regard que l'enfant porte sur le monde révèlent son rapport au monde. Tantôt fascination étroite excluant tout rapport à l'environnement proche, tantôt force dynamique invitant l'enfant à s'aventurer dans le monde comme sur l'espace blanc de la page, ce regard sert une perspective authentiquement enfantine, rendue plus évidente encore par la chute. Nous découvrons sur la double page 30-31 que le vagabondage de la fillette était à l'échelle de sa petite personne et des animaux minuscules qui l'ont guidée, puisque l'échoppe du marchand n'est séparée de l'enclos familial que par une ruelle de quelques mètres. L'aventure n'en était une que pour la petite fille du livre et pour le jeune lecteur qui l'a suivie strictement à hauteur d'enfant.

Cette capacité à montrer le monde comme le verrait le protagoniste peut aussi concerner des scènes virtuelles. Le petit lapin de *Flon-Flon & Musette*⁸ est désigné à la 3e personne, par son nom et ses propos sont retranscrits au style direct, avec un marquage typographique précis. Ce dispositif s'interrompt dans la double page centrale qu'Elzbieta consacre à la représentation de la guerre. Il semble qu'il faille attribuer à Flon-Flon ces formulations parataxiques au style indirect libre : « Elle faisait un bruit immense. Elle allumait de grands feux. Elle cassait tout » ; la personnification d'une entité abstraite (« La guerre était trop grande. Elle n'écoutait personne »), la mise en évidence d'une perception sensorielle de la guerre qui s'oppose à une conception intellectuelle (« On l'entendait aller et venir »), tout construit une conscience enfantine. De même l'image, qui est ici à bords perdus, traduit la perception de la guerre selon l'enfant lapin : l'abandon des marges blanches suggère une conscience envahie par l'angoisse; les déchirures du papier traduisent la violence de l'émotion et son impossible maîtrise ; le choix de couleurs sombres contrastant avec les tons voilés des pages précédentes suggère tout ce que l'irruption de la guerre vient rompre dans un quotidien enfantin; enfin la représentation allégorique de la guerre en cavalier rouge à l'épée brandie, piétinant des lapins livides et sans visage, dit bien l'effroi enfantin, à la fois incompréhension de ce qui se joue et prescience de ce potentiel mortifère. Cette double page prouve la capacité des images à véhiculer une perception singulière, même quand celle-ci n'est pas d'ordre visuel, mais strictement mental.

Qu'elle soit réelle ou fantasmée, la perspective du personnage trouve donc place au cœur de l'image, sans que la présence figurée du personnage dans l'image même soit en aucun cas une gêne, bien au contraire. Nous pouvons en effet doublement avoir foi dans l'image, parce qu'elle *montre* de manière factuelle ce qui se produit dans le récit et parce qu'elle *révèle* la manière dont les faits sont perçus par les protagonistes.

L'image indigne de confiance

C'est à un usage très différent des deux narrateurs que je souhaite consacrer le deuxième volet de mon propos, à ce que j'appellerai l'image « indigne de confiance ». La sagesse populaire nous incite à accorder notre confiance au visible (« je crois ce que je vois »), mais l'enfant, même dans son usage précoce du langage, sait faire la différence entre un usage factuel (« j'aime pas les haricots ») et un usage virtualisant de la langue (« on dirait que tu serais la maman »). La langue dispose en effet d'un arsenal technique (modes et temps verbaux, locutions modalisantes) qui signale que l'énoncé passe en mode virtuel et tandis que l'image *montre* sans capacité à signaler le degré de virtualité de ce qu'elle montre.

⁸ ELZBIETA, *Flon-Flon & Musette*, Pastel, 1993.

Si nous acceptons l'hypothèse d'un double narrateur, verbal et iconique, nous devons examiner avec attention les cas où le choix de focalisation fait par l'un des narrateurs ne coïncide pas avec le choix fait par l'autre. Que se passe-t-il lorsque ces choix divergent, voire entrent en contradiction l'un avec l'autre? Ces situations, loin d'être marginales et cantonnées aux albums élitistes, sont au fondement même de l'album: à la différence du banal texte illustré, l'album est le lieu d'un possible dialogue, éventuellement conflictuel, entre deux instances narratives. *Eloise*⁹ de Kay Thompson et Hilary Knight évoque à la première personne les frasques adorables d'une petite peste élevée dans un palace. Se mêlant de tout, elle ne cesse de provoquer des catastrophes. Le décalage entre le propos qui est donné comme émanant directement de l'héroïne et l'image qui témoigne plus objectivement des conséquences désastreuses de ses initiatives, provoque le rire du lecteur. De la même façon, dans *Les Cacatoès*¹⁰, le décalage entre le texte à la troisième personne qui adopte le point de vue de l'adulte et l'image qui révèle que les oiseaux recherchés par l'homme sont bien présents, suscite chez l'enfant un rire de satisfaction moqueuse, qu'augmente par le jeu de la répétition. On retrouve le même mécanisme dans *L'Afrique de Zigomar*¹¹. De manière moins caustique, la disjonction entre un texte adoptant le point de vue d'un personnage et une image choisissant une perspective extérieure, comme dans *Hulul* ou *Angus et la chatte*¹², apporte au jeune lecteur une profonde satisfaction. De sorte qu'on pourrait poser cette conclusion préliminaire : dans les cas de divergences entre les deux focalisations, c'est le texte qui est tenu pour *mensonger* et l'image qui est jugée *fiable* et le lecteur se réjouit.

Dans d'autres cas cependant, la disjonction de point de vue entre les deux narrateurs peut susciter le malaise. L'usage en est fréquent dans les albums qui évoquent des peurs enfantines. Dédramatisées par les adultes en situation éducative, ces terreurs puériles sont au contraire prises très au sérieux par les albums qui leur accordent, grâce à l'image, le même poids qu'à des événements réels. Le classique *Il y a un cauchemar dans mon placard*¹³ de Mercer Mayer en offre un bon exemple. Le début de l'album raconte une scène de coucher récurrente: le petit narrateur redoute le cauchemar forcément caché dans son placard, et se livre donc à de méticuleuses vérifications vespérales. Jusqu'au jour où, décidant de braver sa peur, il attend ledit cauchemar de pied ferme. Jusqu'alors, tandis que le narrateur verbal adoptait le rôle enfantin, l'image objective, à l'angle de vue légèrement distancié, semblait adopter un point de vue sobrement objectif, voire légèrement goguenard dans son insistance à décrire le rituel maniaque. Or l'image fait brusquement triompher le point de vue enfantin, au mépris de toute rationalité : elle *montre* le cauchemar surgissant du placard et remarquons que le narrateur verbal est ici plus prudent, affirmant simplement qu'il *l'entendis* glisser vers moi. Hésitation, trouble du jeune lecteur qui se résoudra par l'humour, quelques pages plus loin. Une logique similaire régit *Scratch scratch dip clapote*¹⁴ de Kitty Crowther.

⁹ Kay THOMPSON, Hilary KNIGHT, *Eloise*, Gallimard, 1982 [1955].

¹⁰ Quentin BLAKE, *Les Cacatoès*, Gallimard, 1992.

¹¹ Philippe CORENTIN, *L'Afrique de Zigomar*, L'École des loisirs, 1990.

¹² Arnold LOBEL, *Hulul*, L'École des loisirs, 1976. Marjorie FLACK, *Angus et la chatte*, Circonflexe, 2004 [1932]. Voir Cécile BOULAIRE, "La littérature en album est-elle (encore) subversive ?", communication au colloque *L'Album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ?*, IUFM de Bordeaux / Equipe Modernités Bordeaux 3, 28-30 novembre 2007, paru dans *Modernités*, n°28, 2008, *L'Album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ?* 6, p.237-205.

¹³ Mercer MAYER, *Il y a un cauchemar dans mon placard*, Gallimard, 2000 [1968].

¹⁴ Kitty CROWTHER. *Scratch scratch dip clapote*. Pastel, 2002.

A qui se fier en définitive?

La disjonction de point de vue entre les deux narrateurs excelle donc à produire chez le jeune lecteur une anxiété équivalente à celle que ressent le personnage dans la fiction. Mais au-delà même de cette efficacité, ce jeu sur la divergence est parfois placé par l'artiste au cœur de l'œuvre, comme une clé de lecture discrètement suggérée au lecteur. C'est ce que fait Kitty Crowther dans *Moi et rien*¹⁵.

L'album évoque un deuil, et plus précisément la manière dont un enfant tente de conjurer la perte de sa mère et la dépression de son père veuf. Les choses ne sont évidemment jamais dites, et l'essentiel du propos naît de la complémentarité entre le dire et le voir.

Tout au long du récit, le lecteur balance entre deux postures: faut-il accréditer les dires de l'enfant qui affirme l'existence d'un être baptisé Rien, qui l'accompagnerait sans que les autres puissent le voir? Ou faut-il avoir sur ce point une lecture rationnelle qui considère que Rien est une créature imaginaire, créée par l'enfant mais sans réalité effective? Crowther commence par ne pas trancher. La page de faux titre accorde la même importance visuelle à moi (à gauche) et à Rien (à droite), tandis que la page de titre intérieur propose une autre perspective, à Rien pouvant être compris comme l'équivalent linguistique d'une absence et d'une solitude mises en avant dans l'image: l'enfant face à une plaine déserte.

Lorsque commence l'album, le texte adopte la voix de l'enfant, mais l'image n'accrédite pas ses propos: si Lila nous dit que à Rien vit avec moi, autour de moi, le lecteur en revanche ne le voit pas où le narrateur iconique reste prudemment sur la réserve, adoptant dans un premier temps un point de vue objectif et rationnel.

Dès la double page suivante, le personnage nommé Rien apparaît dans l'image: le narrateur iconique a donc modifié sa focalisation et adopté le point de vue intime de l'enfant. Ce moment de convergence entre les deux narrateurs introduit le lecteur au cœur de la sensibilité enfantine; c'est bien le point de vue de Lila, au double sens du terme, qui nous est livré ici.

Nouveau changement, p.14-15¹⁶: le texte passe à la troisième personne. La focalisation ne change pas pour autant: nous lisons toujours un texte centré sur l'expérience enfantine. Le glissement à la 3^e personne permet de donner la parole à Rien, qui s'exprime donc ici au style direct. De sorte que ce changement d'énonciation, qui aurait pu marquer un éloignement du point de vue enfantin, correspond en réalité à une adhésion plus forte encore à l'histoire intime de Lila, puisque non contents de voir Rien, nous l'entendons parler.

Deux doubles pages plus loin, retour à la première personne, mais retour dysphorique: Rien ne semble plus être de grand secours pour conjurer le chagrin et le sentiment d'abandon. L'enfant et la créature sont disjoints dans l'image; tous deux sont tournés vers la gauche, vers le passé. Rien n'a plus la parole. Ses propos sont simplement évoqués au style indirect, et Lila finit par chasser l'inutile auxiliaire.

La phase qui suit est marquée par la désolation. Narrateur verbal et narrateur iconique sont cependant en phase: le texte nous dit que à Rien a disparu et de fait la créature n'est plus visible dans l'image. Puis lentement, à mesure que renaît l'espoir, Rien va réapparaître dans le récit: grâce au narrateur iconique d'abord, avant que le narrateur verbal, par la voix de Lila, ne le mentionne à nouveau.

L'album passe alors à la troisième personne et adopte ponctuellement une focalisation zéro qui sert à ouvrir le monde, à réintroduire la vie collective. Le texte nous apprend ce que Lila ne peut savoir: les félicitations adressées par le châtelain au papa, sur son lieu de travail, la surprise du père, son mouvement précipité vers sa fille. Dans cette double page, le narrateur

¹⁵ Kitty CROWTHER, *Moi et rien*, Pastel, 2000.

¹⁶ L'album n'est pas paginé. Je numérote à partir de la première de couverture.

iconique s'est placé lui aussi au-dessus des événements et il les relate de manière objective, comme distanciée. C'est pourtant pour revenir au point de vue enfantin et l'adopter dès la page suivante, seul point de vue qui permette de rendre visible la créature fantomatique baptisée Rien.

La dernière double page semble revenir à un régime apaisé. Le texte porte la voix de l'enfant et l'image adopte elle aussi son point de vue. L'arbre crée une voûte protectrice pour le père et l'enfant, le sourire du papa est revenu, la connivence renouée. La dernière page est une adresse conjointe du texte et de l'image au lecteur: le déictique *óvoilà* ce que j'ai trouvé^ô accompagne une image sortie de son contexte, démonstrative elle aussi. Le cadeau préparé par la mère a la forme exacte de la créature qui a accompagné l'enfant au long du travail de deuil.

Cette série de glissements qui font alternativement se joindre et se disjoindre les deux narrations est au service d'un message fondamental adressé au jeune lecteur, par-delà l'histoire de Lila. Il concerne l'usage que nous faisons des mots et des images et la foi que nous devons accorder à ce qui est dit, et à ce qui est vu *ô* à ce qui est vérifiable par la vue, et à ce en quoi il faut croire bien que nous ne le voyions pas.

Le couple constitué par la page de faux-titre immédiatement suivie de la page de titre indique d'emblée que deux postures sont possibles pour le lecteur. Soit refuser l'usage poétique du langage pour s'en tenir à sa fonction pragmatique. L'album serait alors l'histoire d'une enfant confrontée à sa solitude d'orpheline, cet indéfini du *órienô* prenant la place de la présence maternelle. Soit entrer avec le personnage dans une transfiguration poétique du monde, et accepter l'existence d'un substitut peut-être imaginaire maladroitement figuré dans l'image sous l'apparence d'un fantôme débonnaire.

Lorsque commence le récit à proprement parler, nous comprenons que l'un des enjeux du livre est le sens à accorder aux mots, et la foi dans le langage. La narratrice joue à embrouiller son lecteur, faisant alterner l'usage du pronom indéfini *órienô* qui désigne l'absence de tout élément, avec le nom propre Rien censé représenter son ami. L'incipit du récit nous dit d'emblée le paradoxe dans lequel vit l'enfant: l'absolue solitude (*óIci, il n'y a rien. Si, il y a moi.ô*) et la saturation de l'espace interpersonnel par cet ami (*óRien et moi.[ë] Il vit avec moi, autour de moi.ô*). Derrière cette présentation des protagonistes se dessine un credo d'ordre linguistique, qui prendra son sens peu à peu: force de la tautologie (*óRien s'appelle Rienô*) et importance des paroles prononcées (*óil ne dit jamais rien de méchantô*). Ces deux formules seront les clés du dénouement de l'album.

Ce début de récit présente une situation à l'équilibre, même si ce n'est pas un état heureux. La rupture tonale intervient pages 12-13, lorsque pour la première fois nous décelons une faille dans le crédit à accorder au langage. La narratrice déclare: *óMadame Nellis s'occupe de moi quand Papa n'est pas làô* ; or l'image nous montre bien qu'il n'en est rien. Madame Nellis tourne le dos à l'enfant et ferme les yeux sur son journal, sans se soucier de la fillette reléguée dans un couloir sombre à l'arrière-plan. Scandale de cet abandon secondaire qui redouble l'abandon du deuil. Combative, l'enfant s'est créé un ami qui compense ce double abandon, et elle fait par ailleurs un usage du langage d'une précision qui confine à l'obsession, comme pour conjurer le mensonge qui l'entoure : *óà côté du mur, il y a une porte, sauf que l'on appelle ça une grilleô*, précision métalinguistique qui s'accompagne d'une importance extrême accordée aux noms des choses ou des gens: *ódes fleurs aux noms extraordinairesô*.

Or l'intermède à la troisième personne, qui permet de donner la parole à Rien, offre à l'enfant une autre issue au désespoir que la maniaquerie linguistique et le repli dans une fusion illusoire. *óDétrompe-toiô*, dit la Chose, *óà partir de rien on peut tout faireô*. Manière de dire qu'après le deuil peut renaître l'espoir. Et la Chose d'inciter l'enfant à jardiner, ce qui est à la fois la profession du père et la passion de la mère absente, une façon aussi de créer *óquelque choseô* à partir de *ópresque rienô*.

Dès lors le passage-clé me paraît être l'étape des deux complices dans ôle grand débarrasô. Pour la première fois, Lila, dont on apprend enfin le prénom, se tourne vers les graines de pavots, qui permettront de renouer avec son père. L'image souligne d'autre part la similitude formelle entre la créature, la silhouette de Lila lorsqu'elle revêt le gros manteau du père et les cloches de verre, protection indispensable pour aider à la germination. La fonction du manteau nous apparaît ici avec clarté, de même que le rôle symbolique que doit tenir Rien. Or cette révélation nous est faite *par l'image*.

La sortie de crise commencera dès lors par une brève phase de dépression; le bel équilibre du début n'existe plus et Lila paraît accablée. Or c'est en basculant d'un usage performatif du *langage* à une attention accrue au *visible* que le personnage se sauve lui-même. L'enfant semble désormais apte à croire ce qu'elle voit: ôun bleu-gorge *apparaît* dans le jardin vide. Je le *vois* de *mes propres yeux*ô. Cette attention au visible fait passer Lila de l'inaction (ôIl n'y a rien à faire iciô, p.12; ôIl n'y a rien à faire, soupire Lilaô, p.14; ôRien ne peut rien faire pour moiô, p. 18) à l'activité (ôJe mets les graines en terre le jour mêmeô). Les graines semées donnent peu à peu des fleurs et un lilas surgit comme par enchantement. Lors des retrouvailles avec Rien, Lila insiste sur l'importance du visible: ô*Regarde*, Rien, les fleurs ont pousséô ò alors même que l'obscurité règne, ce qui témoigne de son volontarisme nouveau.

Le dénouement rétablit un équilibre entre la foi exclusive dans le langage, qui structurait le début du récit, et cet attachement désormais absolu au visible.

Dans l'avant-dernière double-page, le père à son tour renaît au monde visible. Le texte souligne cette nouvelle acuité du regard à travers le redoublement: ôIl *voit* [ë] un lilas *et* sa filleô. Cet acte de quasi renaissance du père à sa fille doit pourtant, pour être décisif, s'accompagner d'une parole performative, proposée page suivante. ôTu es bien la fille de ta mèreô dit le père à l'enfant. Pour renouer véritablement, l'album nous apprend qu'il faut conjoindre le visible et le dicible ò un dicible tautologique, mais fondé cette fois sur la transmission de la vie (ôtu es [ë] la fille de ta mèreô), et non sur la négativité (ôRien s'appelle Rienô).

La page finale en est la confirmation. Une fois réconciliée avec le monde visible, Lila peut se débarrasser du pesant manteau qui lui tenait lieu de cloche à germination, et c'est le moment que choisit alors le père pour lui donner le présent fabriqué par la mère disparue. Cet ôauxiliaireô a désormais une raison rationnelle de figurer dans l'image, puisqu'il ne s'agit plus d'un être sorti de l'imagination enfantine, mais d'une poupée de chiffon fabriquée de main humaine.

L'hésitation sur la foi à accorder à l'un ou l'autre des deux narrateurs, permanente tout au long de l'album, est ici dénouée. Pour autant, cette double réassurance n'invalide pas les émotions ressenties tout au long du livre, au fil des multiples hésitations générées par la discordance des voix. Car ce qui est en jeu, c'est la responsabilité interprétative du lecteur, du double lecteur devrions-nous dire. En effet, en donnant au cadeau maternel l'apparence exacte de l'être imaginaire que Lila s'était créé, Kitty Crowther souligne la puissance des forces de l'esprit: Lila avait fait advenir dans le langage cet être protecteur qui lui manquait dans la vie réelle; la mère disparue, privée de la capacité à dialoguer avec son enfant, avait préparé à celle-ci un être tangible et visible que seules la foi et la force psychique doteraient de puissance protectrice. C'est donc au point de jonction du réel et de l'imaginaire, de ce qui n'advient que dans le langage et de ce que nos yeux peuvent voir, que réside notre capacité à affronter les épreuves les plus terribles de l'existence. Le livre redit, phase après phase, que nous devons interpréter ce que nous voyons à la lumière de ce que nous savons, ce que nous entendons à l'aune de ce que nous pensons, dans un va-et-vient permanent de l'un à l'autre. Et que ni l'image, ni le texte n'ont raison seul.

Distinguer les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album n'est pas une simple méthode d'analyse. La démarche aide à comprendre le mode de fonctionnement des albums. Les modes de cohabitation possibles des deux instances narratives expliquent que certains albums puissent être si riches, alors qu'ils semblent afficher de tout petits moyens ; pour être complexe, nul besoin d'être compliqué. Cette distinction permet par ailleurs de prendre en compte les conditions pragmatiques de la *performance* ordinaire de lecture d'un album: un adulte oralise le texte tandis que l'enfant regarde l'image.

Apparemment simples, et en fait d'un raffinement extrême, certains albums suggèrent au lecteur une collaboration interprétative active, de l'ordre de celle qu'Umberto Eco a mise en lumière pour les textes qu'il appelle *ouverts*. Nullement *nécessaire*, cet investissement du petit lecteur dans une activité sémiotique large est rendu *possible* par la richesse de l'œuvre. Le lecteur est libre de s'aventurer ou non. Tandis que l'aridité supposée de cette tâche effraie souvent les adultes, auxquels cette liberté interprétative sans garde-fous donne le vertige et les interroge dans leur posture éducative, l'enfant, lui, aime qu'on lui offre de multiples voies d'entrée dans l'œuvre. Il s'y choisit un chemin, inventant le sens de sa propre lecture à mesure qu'il chemine. Il y apprend, sinon à lire, du moins à devenir un lecteur.

Cécile BOULAIRE
Université François-Rabelais
Equipe Histoire des représentations (EA 2115)