HAL
open science

Descriptif et description du paysage dans la littérature de jeunesse

Nicole Biagioli

To cite this version:

Nicole Biagioli. Descriptif et description du paysage dans la littérature de jeunesse. Jean Perrot, (Patria Pochard coord.). Histoire, mémoire et paysage, In press, pp.15-40, 2002. hal-00608196

HAL Id: hal-00608196

https://hal.science/hal-00608196v1

Submitted on 19 Jul 2011

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.

Publié dans : *Histoire, mémoire et paysage* sous la direction de Jean Perrot, coordonné par Patricia Pochard, Paris : In press, 2002, pp. 15-40. (*Actes du colloque d'Eaubonne, Institut international Charles Perrault, mars 1999*).

Nicole BIAGIOLI

Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature, C.T.E.L., E.A. 1758,
Université de Nice-Sophia Antipolis, U.F.R. Lettres, Arts et Sciences humaines,
98 Bd. Edouard Herriot, B.P. 209, 06204 Nice CEDEX 3, France

biagioli@unice.fr

et

Directeur de l'Unité de Recherche en Evolution n° 3, I3DL (InterDidactique et Discours des Disciplines et des Langues), Université de Nice-Sophia Antipolis, Institut Universitaire de Formation des Maîtres Célestin Freinet, 89 avenue George V, 06046, Nice CEDEX 1, France

Descriptif et description du paysage dans la littérature de jeunesse.

Résumé: **Descriptif et description du paysage dans la littérature jeunesse**

La représentation de l'espace-temps chez l'enfant dépend autant des paysages lus que des paysages vus, chaque catégorie l'aidant à interpréter l'autre. C'est de cette représentation qu'il tire des éléments pour bâtir son identité, sa personnalité, son ouverture au monde, et sa façon de communiquer.

L'étude du paysage dans la littérature jeunesse ne saurait donc se limiter à une analyse des contenus descriptifs. Elle doit aussi considérer les stratégies énonciatives élaborées par les auteurs en réponse aux attentes et aux moyens de leur public. En regard des caractéristiques structurales de la description paysagère, nous commençons par cibler les obstacles (perceptifs, représentationnels, culturels) rencontrés par le jeune lecteur, puis nous examinons les outils que le texte lui procure pour l'aider à les franchir.

***Abstract*: The impact of disciplinary stereotypes on learning**.

The representation of space-time in the child depends on the landscapes seen as much as on the landscapes read, each acting as an help in interpreting the other one. It is from that representation that the child draws elements to build its identity, its personality, its openness to the world and his way of communicating.

The study of landscape in children's literature can not therefore be limited to a descriptive content analysis. It must also consider the discourse strategies developed by the authors in response to the expectations and the means of their audience. In light of the structural features of the landscape description, we first identify barriers (perceptual, representational, cultural) experienced by the young reader, then we look at the tools provided by the text to help him to overcome them.

Publié dans : *Histoire, mémoire et paysage* sous la direction de Jean Perrot, coordonné par Patricia Pochard, Paris : In press, 2002, pp. 15-40. (*Actes du colloque d'Eaubonne, Institut international Charles Perrault, mars 1999*).

Descriptif et description du paysage dans la littérature de jeunesse.

Nicole BIAGIOLI

Nous empruntons à Philippe Hamon[1] la distinction entre descriptif, fonctionnement discursif lié à l'acte de décrire, et description, produit résultant de cet acte. Le mode descriptif fait partie de la représentation. Décrire, c'est fournir des informations qui suscitent chez le récepteur une image mentale de l'objet dont on parle, image plus ou moins fidèle, précise ou sélective en fonction du but recherché.

Le paysage est une sous-catégorie de la description, en peinture comme en littérature. Là encore, l'ambiguïté linguistique est éclairante, puisque le terme désigne à la fois le référent et le produit de la description. Au sens 1, « paysage » signifie « partie d'un pays que la nature présente à un observateur » : un empan visuel ; au sens 2 « tableau représentant cette partie de la nature ».

Les genres dans lesquels le paysage, au sens de « description d'un lieu par la littérature, » s'insère sont soit des genres intégrant la description dans un programme hétérogène, comme le roman, la publicité, le jeu, soit des genres à visée descriptive, qu'on peut appeler genres descriptifs, comme la promenade botanique ou la description géographique.

La description dépend de l'encyclopédie beaucoup plus que la narration, ce qui n'est pas sans incidence sur sa compréhension. Un public enfantin ne peut aborder les descriptions qui outrepassent sa compétence lexicale qu'avec l'aide d'un lexique ou d'un dictionnaire, exercice formateur, mais qui ajoute encore à l'effet perturbateur de la description elle-même, bien connue pour inspirer aux lecteurs pressés un réflexe de censure quasi automatique. De plus, la connaissance que l'enfant a de l'univers qui l'entoure est encore partielle et imparfaite.

Or, si les compétences du public jeune semblent *a priori* inadaptées à la réception du paysage, ce que l'on sait par ailleurs du développement de l'intelligence et de la personnalité tendrait plutôt à le surévaluer à cause de :

– son rôle transitionnel : grâce à lui, l'enfant peut comparer le réel qu'il connaît et le texte qui le décrit et faire ainsi le départ entre les deux;
– sa fonction cognitive: les repères spatio-temporels sont indispensables à l'enfant pour passer du stade sensori-moteur à celui de l'abstraction ; lui-même se définit par rapport au lieu qu'il habite, cette catégorie étant plus facile d'accès pour lui que le temps, dans lequel il ne peut se projeter bien loin.

Le lieu est l'« autre » du sujet, l'*umwelt*, selon Von Uexküll[2], *un monde à la fois agi par et agissant sur le sujet*. J. D. Vincent fait passer la frontière entre pensée animale et pensée humaine par la capacité du sujet humain à s'abstraire du lieu et à en abstraire les objets. En même temps, il montre que le lieu est ce qui rapproche l'homme et l'animal dans la

[1] Dans son *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981.
[2] Cité par J. D. Vincent, « Animalité de la pensée et subjectivité animale », in *Importance de l'hypnose*, Les Empêcheurs de penser en rond, 1993, p. 150.

constitution de la subjectivité comme présence de l'être à soi et au monde : « l'espace extracorporel est unique, il appartient en propre à l'individu : un monde à soi dont la taille ne dépend que de son savoir » (*ibid.* p. 151).

Le paysage ancre le corps du lecteur dans le livre. C'est de lui que part la lecture mais c'est aussi de lui que part le savoir. La représentation de l'espace-temps chez l'enfant dépend autant des paysages vus que des paysages lus, chaque catégorie l'aidant à interpréter l'autre. C'est de cette représentation qu'il tire des éléments pour bâtir son identité, sa personnalité, son ouverture au monde, et sa façon de communiquer.

L'étude du paysage dans la littérature jeunesse ne saurait donc se limiter à une analyse des descriptions de paysages. Supposant connues les caractéristiques structurales des énoncés (mais les rappelant au besoin) nous centrerons notre étude sur la communication plutôt que sur le message. Nous commencerons par cibler les obstacles (perceptifs, représentationnels, communicationnels) rencontrés par le jeune lecteur, puis nous examinerons les outils qu'il trouve dans le texte pour l'aider à les franchir.

L'enfant récepteur du paysage

« Lire le paysage », l'expression s'applique aussi bien au paysage réel qu'au paysage textuel. Les livres de géographie apprennent à reconnaître les types de paysages en fonction d'indices : habitat, cultures, relief. Le voyageur scrute le paysage pour s'orienter. Le référent de la description paysagée est tout sauf naturel, c'est une accumulation de strates sémiotiques : un « texte » lui aussi.

Le lecteur de la description paysagère est donc doublement actif : il lit, et au fur et à mesure qu'il élabore le sens de ce qu'il lit, il le rapproche de ce qu'il sait.

Mais pour que le lecteur se livre à cette comparaison qui suppose une double objectivation, du paysage référent (tel qu'on l'a sous les yeux ou comme catégorie tirée de l'ensemble des paysages similaires déjà observés), et du paysage représenté, en tant qu'ensemble de signes formant sens, il faut d'abord que quelque chose lui ait donné envie de lire.

La postface du *Petit Prince*[3] pourrait servir de préface à toutes les descriptions de paysage:

> Ça, c'est, pour moi, le plus beau et le plus triste paysage du monde. C'est le même paysage que celui de la page précédente, mais je l'ai dessiné une fois encore pour bien vous le montrer. C'est ici que le petit prince a apparu sur terre, puis disparu.
> Regardez attentivement ce paysage afin d'être sûrs de le reconnaître, si vous voyagez un jour en Afrique, dans le désert.

Le dessin est présent dans toutes les mémoires : une étoile et deux dunes. C'est sa banalité qui le rend unique. En effet, il reflète le rôle véhiculaire du texte. Il ne devient unique que pour ceux qui ont lu l'histoire et partagé l'aventure du narrateur.

La motivation

« La motivation est un processus complexe qui fait naître l'effort pour atteindre un objectif et qui relance l'effort pour qu'un objectif soit atteint[4]. » Trop souvent on ne considère que l'aspect réactif du phénomène, le désir qui correspond à un manque : la motivation

[3] *Le Petit Prince*, Antoine de Saint-Exupéry, Gallimard, 1993, p. 117.
[4] Cl. Lévy-Boyer, « Le cœur à l'ouvrage », *Sciences humaines* n°97 bis, août-sept. 1999.

pulsionnelle. Or la poursuite de l'effort, essentielle pour la lecture, et surtout la lecture des jeunes, suppose des relais. Certains passent par la comparaison des attentes du lecteur et des apports du texte : il s'agit d'une motivation réflexive, laquelle engendre le mécanisme de l'anticipation-vérification. D'autres passent par la mise en relation du paysage avec les schèmes d'action dont l'individu a hérité par l'expérience ou la culture, c'est la motivation active.

La motivation pulsionnelle

Les paysages qui plaisent le plus aux enfants ne sont pas ceux qui leur rappellent la réalité extérieure, mais ceux qui ressemblent à leur réalité intérieure. Ils sont le portrait de leur inconscient. En parcourant les stades psychanalytiques, on rencontre d'abord les pulsions orales, avec *Charlie et la chocolaterie* de Roald Dahl, moderne version du Pays de Cocagne. Pour la plus grande joie des jeunes gourmands admis à la visiter, la fabrique de chocolat est un paysage trompe-l'œil entièrement réalisé en confiserie :

> A leurs pieds s'étalait…une jolie vallée. De chaque côté, il y avait de verts pâturages et tout au fond coulait une grande rivière brune. Mais on voyait aussi une formidable cascade – une falaise abrupte par où les masses d'eau pleines de remous se précipitaient dans la rivière, formant un rideau compact, finissant en un tourbillon écumant et bouillonnant, plein de mousses et d'embruns[5].

Trois pages plus loin, on apprend que « tout cela se mange ».

Dans un registre moins aimable, pour un public plus âgé, *La Mort de la terre* de Rosny aîné[6], alterne pulsions de vie avec l'évocation du passé glorieux de la planète : « Que les planètes étaient belles alors. Il y avait des prairies et des sylves d'algues comme des forêts d'arbres et des savanes d'herbes », et pulsions de mort avec l'apocalypse finale : « un sinistre paysage de granits, de silices et de métaux, une plaine de désolation étendue jusqu'aux contreforts des montagnes nues, sans glaciers, sans sources, sans un brin d'herbe ni une plaque de lichen ».

Face à ces paysages fortement impliquants, on comprend le rôle apaisant du bois enchanté des contes de fées, dans lequel le temps est suspendu, comme la réalité. « Il n'a jamais été un lieu plus agréable ; les myrtes et les orangers joignaient leurs branches ensemble, pour former de longues allées couvertes, et des cabinets où le soleil ne pouvait pénétrer ; mille ruisseaux de fontaines qui coulaient doucement contribuaient à rafraîchir ce beau séjour : mais ce qui était de plus rare, c'est que tous les animaux y parlaient[7]. »

La clef de l'enchantement n'est pas dans le décor, stéréotypé comme tous les matériaux du conte, mais dans ses habitants. Ils représentent toutes les combinaisons possibles de *moi idéaux* enfantins : héros et héroïnes du même âge, êtres doués de pouvoirs supérieurs, et surtout animaux qui parlent. On sait que le moi-idéal, selon Dolto[8], est une « personne » qui accompagne l'enfant dans l'expérience de castration, et le rassure par sa permanence et sa force. Ce peut être « un animal ou un personnage de fiction », *a fortiori*, un animal fictionnel. Les pulsions reflétées sont celles de la « bonne » mort, c'est-à-dire du sommeil, qui permet à l'enfant de renouer avec le repos de la vie végétative.

---

[5] *Charlie et la chocolaterie*, Roald Dahl, Gallimard, coll. Folio Junior, 1998, p. 87. Un autre récit du même auteur, *La Potion magique de Georges Bouillon* (Gallimard, coll. Folio Junior, 1982) met aussi en scène les pulsions orales, mais de façon interactive, puisque le jeune héros exploite la voracité de son aïeule pour s'en débarrasser.

[6] *La Mort de la terre*, Garnier- Flammarion, coll.GF, 1997, pp. 21-22.

[7] « Serpentin vert », *Le Cabinet des fées*, t. I vol. 1, *Contes de Madame d'Aulnoy*, Ph. Picquier, 1994, p. 279.

[8] Cf. Fr. Dolto, J.-D. Nasio, *L'enfant au miroir*, Petite Bibliothèque Payot, 1992, p. 55.

La motivation réflexive

La motivation réflexive combine plusieurs strates du comportement lectoral. D'abord celui de la lecture élémentaire. Le lecteur débutant fait sans arrêt des paris. Il devine les lettres, puis le sens des mots et du texte. La lecture s'apparente dans son premier apprentissage à un jeu de prévision ; c'est comme cela d'ailleurs qu'elle est présentée en petite et moyenne section de maternelle.

Ce jeu se retrouve plus tard dans la communication littéraire. Eco a montré combien « le rôle du lecteur », sous-titre de *Lector in fabula*[9], est ludique. La communication différée impose à l'écrivain une logique qui est celle du jeu de hasard (*alea* dans la terminologie de R. Caillois[10]), puisque le lecteur n'est pas là et qu'il ne le connaît pas. Ensuite celui-ci peut opter pour une stratégie d'addiction, en acquiesçant à la demande compulsionnelle du public ; la production de séries et de best-sellers rejoint alors le jeu de répétition (*ilinx* de Caillois). Mais il peut aussi avoir un projet plus combatif et jouer avec son lecteur, en le mettant à son niveau (*agôn* de Caillois).

Enfin le paysage nous entraîne dans une autre dimension du jeu, celle de la représentation (*mimicry* de Caillois), et ceci, que la description soit véridique, réaliste ou imaginaire. Dans les trois cas, en effet, la représentation transforme la réalité : sélection et mise en forme de l'information dans le premier, typification dans le second (la fameuse « vraisemblance »), dérivation par modification partielle des prédicats de l'univers de référence dans le troisième (paysage féerique, fantaisiste ou science-fictionnel).

Si la logique du jeu est plus difficile à saisir dans la *mimicry* que dans les trois autres catégories, c'est qu'elle est à la fois sur le même plan par rapport au modèle général du jeu, en tant que moyen inventé par l'homme et certains animaux pour apprivoiser le hasard, et qu'elle englobe souvent les autres formes de jeu, qui ont besoin d'un minimum de scénarisation pour faciliter l'implication des joueurs.

Or quand on examine les stratégies énonciatives des écrivains pour la jeunesse, on s'aperçoit qu'elles ont pour point commun la mise en scène du jeu lectoral. D'abord, ils l'affichent, en avouant l'artifice de la représentation. Par exemple, ils insistent sur le motif de dérivation de l'univers réel : la rivière est en chocolat, les animaux parlent. On sait en effet que la perception de la frontière réel/fiction n'est pas la même chez l'enfant, qui n'acquiert que progressivement la notion d'un univers objectif, et chez l'adulte.

Ensuite ils l'organisent en obligeant le lecteur à faire des hypothèses. Ceci peut prendre un temps assez long. Charlie ne pénètre à l'intérieur de la chocolaterie qu'à la page 95, alors que l'énorme usine, avec son haut mur circulaire, dont ne dépassent que les cheminées et leur panache de fumée odorante, est installée dès la page 17. Mais l'effet peut être beaucoup plus bref et aider le lecteur à faire la transition entre deux cellules narratives. *Tistou les pouces verts*,[11] qui vient de faire fleurir une prison, s'attend, et le lecteur avec lui, à un spectacle similaire lorsqu'on lui propose de visiter des taudis: « mais ce qui l'attendait était pire à voir qu'une prison. Des chemins étroits, boueux, malodorants, se tortillaient entre des planches pourries… »

Enfin ils incitent le lecteur à repérer les identités, situation inverse de la précédente où il fallait le préparer aux changements. Dans l'album des deux-trois ans, le paysage a une double

[9] *Lector in fabula*,Umberto Eco, Grasset, Livre de Poche, 1985, voir notamment p. 64 *sqq.* : « Comment le texte prévoit le lecteur ».
[10] *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1958.
[11] *Tistou les pouces verts*, Maurice Druon, Hachette Jeunesse, 1968, p. 83.

fonction : permettre à l'enfant de se situer dans le livre (*Dans le jardin d'Émilie*[12] représente en couverture la petite fille assise au milieu des fleurs, sous les arbres) – et l'aider à discriminer variants et invariants (« l'arbre d'Émilie » se métamorphose au fil des saisons, tout en gardant sa forme générale).

La motivation active

Le grief majeur contre la description en régime narratif est qu'elle retarde l'action. On ne la tolère que parce qu'elle éclaire évènements et comportements. Même dans les genres descriptifs, la description du paysage est toujours associée à l'action directement (calendriers, almanachs), ou indirectement (flores, géographies, qui présentent l'ensemble des activités liées à un type d'habitat).

La mise en condition du lecteur serait inopérante si les descriptions n'étaient fermement arrimées à l'action, non seulement dans le cadre interne du récit, mais aussi par référence à son vécu. Dans *Le Jardin d'Émilie*, chaque saison est affectée de la double détermination cycle végétal/activité humaine (« elle cueille des fleurs au printemps, ramasse des pommes à l'automne, etc. »).

Le paysage peut être relié à l'action non seulement symboliquement mais aussi logiquement. Il peut en être la conséquence comme la condition.

Conséquence, il l'est, dans la mesure où l'histoire humaine modèle l'environnement. *Les Trois Brigands* [13]de Tomi Ungerer, dont la première de couverture est dans toutes les mémoires : trois paires d'yeux sous trois chapeaux coniques, se clôt sur une image de ville, dont les trois tours rappellent les couvre-chefs, ainsi légendée : « À la fin, ils [les habitants] bâtirent une muraille tout autour de la ville avec trois tours imposantes, une pour chaque brigand, pour les remercier ».

Condition, il le devient lorsqu'il suscite chez le lecteur un schéma d'action. La réaction du roi dans le *Chat botté*[14], lorsque le Chat lui dévoile le domaine du marquis s'explique par le souci qu'il a de bien marier sa fille. Pour le lecteur le paysage devient alors désirable, comme un endroit que l'on voudrait posséder, habiter, un domaine « royal ».

La référence

La lecture de la description sollicite la mémoire davantage que le récit. En effet, dans ce dernier, les événements sont liés par la succession mais aussi la logique, ce que les narratologues résument par le mot-valise « chrono-logique ». La description au contraire est tournée vers le savoir antérieur du lecteur, et l'oblige à contrôler sans cesse les rapports existants entre son titre, son contenu et les connaissances qu'il peut mobiliser à propos du référent.

La surcharge cognitive risque donc de compromettre l'avancée de la lecture. C'est pourquoi les auteurs rappellent à intervalles réguliers l'existence et l'identité du référent, pendant le déroulement de la lecture, voire après, comme Saint-Exupéry dans la post-face du *Petit Prince*, déjà citée. Celle-ci se termine, on s'en souvient, par une exhortation qui est aussi une affirmation indirecte de véridicité :

---

[12] *Dans le jardin d'Émilie*, Domitille de Préssensé, G. P. Rouge et Or, 1981.

[13] *LesTrois Brigands*, Tomi Ungerer, L'école des loisirs, 1998.

[14] « Comment, Monsieur le Marquis, ce Château est encore à vous! il ne se peut rien de plus beau que cette cour et les bâtiments qui l'environnent ; voyons-les dedans, s'il vous plaît », Perrault, *Contes*, GF, 1997, p. 62.

> Et s'il vous arrive de passer par là, je vous en supplie, ne vous pressez pas, attendez un peu juste sous l'étoile ! Si alors un enfant vient à vous, s'il rit, s'il a des cheveux d'or, s'il ne répond pas quand on l'interroge, vous devinerez bien qui il est. Alors soyez gentils ! Ne me laissez pas tellement triste : écrivez-moi vite qu'il est revenu…

Il y a un risque, on le devine, à trop insister sur l'existence du référent textuel hors du texte, c'est de compromettre la distinction fiction/réel, si difficile à installer chez le jeune lecteur. Cependant l'allégation de véridicité n'abuse pas, ou rarement, le lecteur. C'est un procédé narratif classique, dont la fonction varie avec la place.

Au début, elle va chercher le lecteur là où il se trouve, dans le monde réel : c'est un embrayage narratif. A la fin, elle l'y ramène, c'est un débrayage, mais il est alors transformé par ce qu'il a lu, et qu'il a intégré. Si bien que d'une certaine façon on peut dire que le référent interne, le Petit Prince, existe désormais dans la réalité, c'est-à-dire dans l'esprit du lecteur. Le désert où il a rencontré le Petit Prince est entré dans sa géographie intime.

Ce transfert, Saint-Exupéry l'a assuré par l'écriture et par le dessin puisqu'il a signé également les illustrations, textes et images évoluant parallèlement au cours de la composition de l'ouvrage[15]. La situation est assez rare pour nous alerter sur les rôles respectifs des deux médias dans le maintien de ce que l'on pourrait appeler par analogie à la « basse continue » de la musique baroque, la « basse référentielle ».

L'image

L'image est un adjuvant universel de l'apprentissage de la lecture. Dans les abécédaires et les albums, elle permet à l'enfant de se repérer dans un texte qui lui est encore largement opaque, sans recourir à une aide extérieure. Elle facilite donc à ce stade l'autonomie de la lecture. Pourtant, la désaffection des livres illustrés est souvent considérée comme un critère des progrès en lecture.

Cela provient pour une part de la surévaluation des opérations primaires de la lecture (déchiffrement, compréhension) au détriment des opérations secondaires (intégration, interprétation), celles-là même que l'illustration permet à l'enfant d'effectuer alors qu'il ne lit pas assez vite pour se rappeler et pour assimiler le contenu de l'écrit. Mais surtout cela est dû à une méconnaissance de l'image et de sa lecture.

Car l'image n'est pas qu'une béquille lectorale. C'est un code à part entière, qui a ses lois, même si elle demeure attachée à la communication préverbale, tout en assurant l'accès au multimédia. Sans débattre de ce problème, nous nous contenterons de récapituler celles des caractéristiques de l'image qui facilitent le maintien de la continuité référentielle et celles qui s'y opposent.

Le paysage a des affinités particulières avec l'image. En effet, celle-ci s'accommode mieux de la simultanéité de la description que de la successivité du récit, qui l'oblige à se fragmenter et à s'ordonner en séquences (dans la bande dessinée par exemple).

Dans le texte narratif, qu'il soit thème principal ou élément secondaire (cadre de l'action), le paysage est toujours le thème dominant de l'illustration. Mais il faut distinguer deux types d'images : l'image scientifique ou encyclopédique qui réfère aux savoirs socialisés, et l'image romanesque qui réfère aux événements narrés. On trouve les deux dans les *Aventures d'un jeune naturaliste*[16].

L'image scientifique satisfait au contrat de vérité du discours scientifique, le dessinateur peut même être amené à justifier ses sources : « Chute de l'Ingenio », « d'après un dessin de

[15] Cf. l'article d'introduction de Michel Quesnel dans l'édition citée.
[16] *Aventures d'un jeune naturaliste*, L. Biard, illustré par L. Benett, Bibliothèque d'éducation et de récréation.

M. Le marquis de Radepont ». Sa structure est définitionnelle : ce qu'elle montre est connu *a priori*, qu'il s'agisse d'un paysage – on a alors affaire à une « vue » – ou d'une catégorie de paysages. La citation qui légende une vignette représentant une clairière : « nous débouchâmes dans une de ces clairières » est dans le texte suivie d'une généralisation : « qu'on rencontre souvent au milieu des forêts vierges, sans qu'il soit possible d'expliquer la cause qui empêche les arbres d'y croître »).

L'image romanesque est soit descriptive, soit narrative, mais dans le récit de voyage le paysage constitue souvent le nœud de l'événement (« Ce spectacle était grandiose »), ou le principal obstacle (« nous eûmes à traverser des marais fangeux »), si bien qu'il devient difficile de démêler les deux régimes discursifs.

En outre, ils ne sont pas forcément homogènes entre l'image et le texte car le livre illustré joue autant sur leur complémentarité (Barthes parlait de « relais ») que sur leur redondance. On trouve des phrases narratives sous des images descriptives, quand les éléments naturels sont personnifiés : « le soleil allait disparaître », « la lune se dégagea des nuages », et des énoncés descriptifs sous des images narratives, lorsque celles-ci illustrent des prédicats de la description, qui sont des prédicats d'action. L'image intitulée : « Les berges apparurent » montre un combat de crocodiles au premier plan, pour rappeler que sous ces latitudes, les fleuves peuvent être habités par ces sauriens.

Au total, peu d'images purement narratives, d'autant que celles-ci font toujours une large place au cadre. « Une bande de pécaris nous poursuivait » pourrait aussi bien s'intituler « Vue de la forêt vierge » : on y voit des lianes, des troncs renversés.

Dans le texte descriptif, l'image paysagère est véritablement dans son élément. Les livres de géographie, les guides, ne sauraient s'en passer, *a fortiori* les ouvrages qui combinent les deux genres, comme *Le Tour de la France par Deux Enfants*. L'image paysagère correspond soit au thème de la description : elle montre le lieu dont parle le texte, soit à un rhème : elle montre un lieu associé à l'objet dont parle le texte. Un album d'initiation botanique consacré à *La fleur*[17] présente le tournesol *in situ*, sur deux pages, avec un premier gros plan sur les fleurs vues de dos, et des arrière-plans sur la campagne et le village pour l'indication géographique, les blés prêts à être moissonnés pour dater la floraison, et le soleil haut dans le ciel pour justifier la direction des corolles. On a l'impression de voir un paysage, alors qu'il s'agit d'un regroupement très artificiel de prédicats scientifiques.

Les facilités de lecture que procurent l'image sont patentes : elle présente en même temps, et déjà articulés, sans qu'il soit besoin des les comprendre séparément puis de les mettre en rapport :

– les thèmes principaux et les thèmes secondaires ;
– les thèmes et les rhèmes (distance, couleur, étendue) ;
– l'énoncé et l'énonciation (le cadrage marquant point de vue du descripteur).

En retour, la linéarité de l'écrit se prête mieux à l'analyse, notamment quand il s'agit de passer de la lecture informative du contenu à la lecture experte de la structure.

Le texte

L'image ne représente pas, elle ne peut que présenter. Tous les actes de discours qui dissocient la pensée : négation, interrogation, modalisation, présupposition, comparaison, métaphore sont pour elle sinon impossibles, du moins très difficiles à exprimer. Or ces actes sont

[17] *La Fleur*, Gallimard, Mes premières découvertes.

précisément ceux qui permettent au narrateur-descripteur d'aider son lecteur à assimiler le paysage, en « tricotant » le référent textuel avec son propre univers.

Les auteurs partent toujours de ce que sait le lecteur. Ce sont les comparaisons externes. La ville de *Tistou les pouces verts* est d'emblée ramenée au standard des agglomérations de moyenne importance :

> Mirepoil, à première vue, était une ville comme toutes les autres, avec église, prison, caserne, bureau de tabac, épicerie, bijouterie. Et pourtant cette ville comme toutes les autres était connue dans le monde entier parce que c'était à Mirepoil que Monsieur Père fabriquait des canons…(p.27).

En cours de route, ils se servent de comparaisons internes rétrospectives ou prospectives pour aider le lecteur à relier divers endroits du texte qui parlent de la même chose : « Quel contraste avec les délicieuses régions que nous avions parcourues jusqu'alors ! » s'exclame le narrateur (et père) des *Aventures d'un jeune naturaliste*, pour marquer l'opposition entre la Terre-Froide et la Terre-Chaude du Mexique (p. 246). Le paragraphe suivant relaie l'opposition par une comparaison externe : « les hivers de la Terre-Froide du Mexique rappellent nos printemps européens », pour revenir finalement au référent interne : « la Terre-Froide ne mérite son nom que lorsqu'on compare son climat à celui de la Terre-Chaude et de la Terre-Tempérée ».

Quand il est emprunté à son univers de référence, le paysage est l'occasion pour le jeune lecteur d'élargir et d'unifier ses connaissances géographiques. Dès qu'il s'en éloigne, soit dans l'espace soit dans l'imaginaire, les rapports entre les deux doivent être soigneusement balisés.

Le rapport entre un paysage imaginaire et un paysage réel est plus difficile à définir que celui qui existe entre deux paysages réels, puisqu'ils ne sont pas inclus dans la même catégorie : le paysage, mais que le paysage imaginaire est une modification particulière, limitée et arbitraire du paysage réel. R. Dahl use pour ce faire d'une stratégie paradoxale. Pour être sûr que son lecteur ne se trompera pas, il introduit un débat entre les personnages. Les visiteurs de la chocolaterie, après s'être laissés abuser par l'herbe en sucre de menthe et les rivières en chocolat, refusent de croire que les employés, des pygmées que le propriétaire a ramenés d'Afrique, sont des humains et non des bonshommes en chocolat. Le propriétaire les détrompe, de même qu'il revendique le droit de manger comme n'importe quel humain du « poisson, des choux et des patates. Ou crois-tu que je me nourris de grains de cacao ? »

L'auteur exerce son lecteur non seulement à imaginer, mais à imaginer avec souplesse. En effet, le pacte référentiel de cet ouvrage n'est pas fantastique mais fantaisiste. Si le paysage est un trompe-l'œil, les personnages, eux, quoique loufoques, sont bien réalistes.

Le paysage dans la littérature jeunesse

Nous voudrions montrer maintenant que la littérature jeunesse est une éducation à la lecture. Nous ne faisons pas allusion aux objectifs éducatifs qu'elle peut avoir concernant la lecture, mais aux contingences de fonctionnement qui sont les siennes. Parce qu'elle doit apprendre à son lecteur à lire en même temps qu'à la lire, la littérature jeunesse se caractérise par un fort investissement métacommunicationnel. En d'autres termes, elle assure sa propre pédagogie en mettant en scène ses structures et ses fonctionnements sur les deux niveaux de l'énoncé et l'énonciation.

Nous ne parlerons donc pas des descriptions de paysages mais bien plutôt des éléments métadescriptifs que l'on trouve épars assez systématiquement dans ces ouvrages, et qui dessinent en creux un portrait robot du paysage dans la littérature jeunesse.

L'énoncé

Plus discret que le narrateur, le descripteur fait rarement intrusion au milieu de la description. Aussi l'énonciation descriptive passe-t-elle souvent inaperçue, tandis que l'énoncé descriptif, lui, se reconnaît, soit par contraste avec la narration, soit à son titre, soit par ses marques de surface : déictiques de lieu, adverbes et adjectifs ordinaux.

Sous-genre descriptif, le paysage a ses caractéristiques propres : par exemple, son thème-titre appartient à la catégorie des toponymes. Mais ce qui fait sa spécificité, c'est la symbiose qu'il entretient avec le regard et le déplacement, qui fait de lui la plus « naturelle » des descriptions, en même temps qu'une description de la nature.

La lecture du paysage écrit fait appel très directement à la perception motrice et visuelle du promeneur. Le spectateur n'est pas imaginé en fonction de l'objet à décrire, comme dans les romans de vulgarisation botanique qui ont recours aux bons offices d'un jardinier, d'une fleuriste ou d'une institutrice, il est intégré dans la description, puisque le paysage est défini par le regard qui l'embrasse. Le cadrage dont la fonction est de borner la description, généralement à partir des savoirs ou des valeurs du descripteur, se confond ici avec le champ, et le point de vue mérite pleinement son nom : il n'est que vision.

Le cadre

Le cadre est défini par le rapport entre la place de l'observateur et ce qu'il voit, et varie en fonction de ses mouvements. Nous distinguerons le cadre objectif, imposé par des obstacles extérieurs, du cadre subjectif qui dépend des capacités propres de l'observateur.

La fenêtre est le cadre objectif le plus courant, sa fonction de transition entre l'extérieur et l'intérieur en fait un lieu d'observation privilégié. Paradoxalement, c'est en restreignant le cadre qu'elle favorise l'observation, selon une loi qui est à la fois optique (on distingue mieux ce qui est au centre de la vision que ce qui est sur les bords), et psychologique (la portion montrée focalisant sur elle l'attention).

Ce double effet est présent lorsque Heidi[18], qui a déjà vu la montagne en montant à l'alpage, la redécouvre depuis son lit : « il y avait là un tas de foin frais qui sentait bon et, par une petite lucarne ronde, on pouvait regarder au loin, dans la vallée. »

Entre les obstacles extérieurs et les dispositions personnelles de l'observateur, on situera les lois physiques générales, au premier rang desquelles la pesanteur. Le rêve de l'homme étant de s'élever dans les airs, on comprend le succès de l'ascenseur de verre dans lequel M. Wronka propulse ses hôtes par le toit de la chocolaterie : « l'ascenseur demeura sur place…planant comme un hélicoptère au-dessus…de la ville qui s'étalait à leurs pieds comme une *carte postale* ! Par le sol de verre, Charlie pouvait voir, au loin, les petites maisons, les rues, et par-dessus tout cela, l'épaisse couche de neige », p. 184 (nous soulignons).

Les faibles moyens d'observation de l'enfant ne font que manifester de façon plus aiguë la misère de l'humaine condition, et la source de sa grandeur, c'est-à-dire les stratégies grâce auxquelles elle prolonge ses sens : « le Petit Poucet grimpa au haut d'un arbre pour voir s'il ne découvrirait rien ; ayant tourné la tête de tous côtés, il vit une petite lueur comme d'une chandelle, mais qui était bien loin par-delà la forêt. Il descendit de l'arbre et lorsqu'il fut à terre, il ne vit plus rien » (Perrault, *op. cit.* p. 97). Poucet, ou les débuts de la cartographie mentale !

[18] Johanna Spyri, *Heidi*, Dargaud jeunesse, 1980, p. 21.

Publié dans : *Histoire, mémoire et paysage* sous la direction de Jean Perrot, coordonné par Patricia Pochard, Paris : In press, 2002, pp. 15-40. (*Actes du colloque d'Eaubonne, Institut international Charles Perrault, mars 1999*).

Le toponyme

Toute description s'organise autour de son thème-titre. Il est la pierre de touche de sa lisibilité, parce qu'il la résume, et de son exactitude, dans la mesure où il permet de juger de la pertinence des prédicats par rapport à la définition du mot-titre.

Les thèmes-titres des paysages font appel, comme ceux des personnes, aux catégories croisées des noms propres et des noms communs, ceux-ci incluant sémantiquement ceux-là. L'apprentissage du toponyme complète et renforce celui du patronyme :

> - Et pourquoi est-ce que les montagnes n'ont pas de nom, grand-père ?
> - Mais si, elles ont des noms ! répondit le vieillard ; et si tu m'en décris une, je te dirai comment elle s'appelle.
> Heidi lui décrivit la montagne avec les deux grands rochers semblables à des tours.
> - C'est le Falkniss, affirma le grand-père (*op. cit*. p. 41).

Non seulement les lieux peuvent être nommés comme les personnes, mais ils les caractérisent indirectement parce qu'elles les habitent et les dénomment. Le toponyme provoque une véritable révolution copernicienne dans la représentation métalexicale de l'enfant. L'expérience qu'il a des noms propres est d'abord liée à son nom puis à ceux de ses proches. Le lieu correspond à un élargissement de son environnement et à la découverte de l'arbitraire linguistique, tout en conservant un lien avec le vécu personnel, notamment au travers de la correspondance (noms et adresses de l'école, de la maison).

Comme tout nom propre le toponyme désigne un référent particulier. Pour autant la généralité ne lui est pas inconnue, il y parvient lorsqu'on le vide de son contenu descriptif. Pour accélérer son *Tour du monde en 80 jours*[19], J. Verne recourt au cliché : « Singapour est une île charmante semblable à un parc où poussent les meilleurs fruits du monde » (p. 47), et à l'énumération : « La fringante locomotive…traversa comme un éclair l'Indiana, l'Ohio, la Pennsylvanie, le New Jersey… » (p. 123).

Le stéréotype, longtemps considéré comme une marque d'appauvrissement du discours, a pourtant des fonctions importantes dans la communication. C'est pourquoi les auteurs pour la jeunesse ne craignent pas d'y recourir. Au plan du contenu, il marque une étape décisive dans le décentrement du sujet par rapport au toponyme. Il introduit dans le paysage la dimension transversale des catégories météorologiques, géographiques et/ou esthétiques. Au plan relationnel, c'est un médiateur entre sensibilités et cultures différentes.

Le soleil couchant occupe la première place au palmarès de la stéréotypie paysagère, qu'elle soit rudimentaire :

> La lumière commençait à décliner ; alors seulement Heidi put s'arracher au spectacle du soleil couchant derrière les montagnes (*op. cit*. p. 171),

ou flamboyante :

> Chaque soir, ils assistaient consciencieusement au coucher du soleil sur d'admirables fonds de lumière…Un artiste aurait battu des mains devant ces magnifiques apothéoses qui se développaient à la chute du jour, devant cette éblouissante gamme de couleurs, se dégradant d'un nuage à l'autre, depuis le violet du zénith jusqu'au rouge d'or de l'horizon, devant cette éblouissante cascade de feux rebondissant sur des roches aériennes[20].

Sa description est un parfait exemple du retour de la culture sur la nature, sanctionné par le transfert du vocabulaire pictural au phénomène naturel.

---

[19] D'après J. Verne, Hemma, 1992.
[20] Jules Verne, *Le Rayon vert*, Hetzel, Livre de Poche, p. 159.

Les prédicats descriptifs du paysage

Le contenu de la description paysagère est constitué par les informations que le descripteur rassemble pour développer le thème-titre. Nous suivrons la répartition couramment admise des prédicats en « être », « faire » et « avoir », pour identifier non seulement les prédicats spécifiques du paysage mais aussi les moyens de leur métareprésentation.

Les prédicats en « être » renvoient à des catégories objectives : les qualités perceptives structurelles et fonctionnelles du paysage, ou à des catégories subjectives lesquelles à leur tour renvoient aux valeurs qui les sous-tendent . Qu'entend-on par « île charmante », ou « admirables fonds de lumière » ? Entre ces extrêmes prennent place les évaluatifs, qui, sans engager la subjectivité personnelle du descripteur, dépendent des repères naturels et culturels de la société à laquelle il appartient. Un arbre géant sera-t-il imaginé de la même façon par un Lapon qui n'a jamais vu d'arbre, un Méditerranéen qui ne connaît que les pins et les oliviers, et un enfant qui aura visité le parc de Yellowstone et ses séquoias ?

Les références culturelles posent un dilemme aux auteurs. On n'est jamais tout à fait sûr que le public les partage, surtout lorsqu'il est jeune. Ils les neutralisent en incitant le lecteur à les convertir dans son propre système de valeurs. C'est l'intérêt du superlatif absolu : « les meilleurs fruits du monde ». Parfois ils donnent la réponse en même temps, ou presque, que la question : apposant par exemple « semblable à un jardin où poussent les meilleurs fruits du monde » à « île charmante ». Ou bien ils substituent la référence interne du personnage à la référence externe de la langue : on apprécie mieux le gigantisme de l'arbre sur lequel le héros s'était juché de nuit, lorsqu'il entreprend d'en descendre de jour : « Maintenant que plus rien n'empêchait de distinguer le sol, il vit aussi à quelle hauteur vertigineuse il se trouvait[21]. »

Les prédicats objectifs ne sont pas loin de poser les mêmes problèmes, non que les enfants les ignorent, mais parce qu'ils leur semblent encore hors de portée, trop abstraits. Leur mise au point passe par la sollicitation alternative des capacités de rapprochement et de différenciation, comme le fait la description du désert des couleurs de *L'Histoire sans fin* (p. 262) : « Une sorte de courant étrange agité de remous portait le sable ici ou là, l'amassait en collines et en dunes de hauteurs et de dimensions tout à fait inégales, mais toujours d'une couleur bien déterminée. Tout le sable bleu clair se rassemblait pour composer un tas bleu clair, le sable vert rejoignait un tas vert et le violet un tas violet. »

Le sable y mime littéralement le travail de la pensée classificatoire.

Les prédicats en « faire » décrivent les actions qui font partie de la définition du lieu. J. Verne justifie la qualification d'Oban, « ville de bains fort recherchée des oisifs du Royaume-Uni », par une série d'activités : « les uns viennent se retremper dans ses eaux salutaires ; les autres s'y installent comme un point central, d'où rayonnent les intinéraires pour Glasgow, Inverness et les plus curieuses des Hébrides ». Puis il repousse par prétérition la dévalorisation que pourrait entraîner l'appellation « ville d'eaux » : « Oban n'est point, ainsi que tant d'autres stations balnéaires, une sorte de cour d'hôpital ; la plupart de ceux qui veulent y passer la saison chaude sont bien portants, et on ne risque pas, comme en certaines villes d'eaux, d'y faire son whist avec deux malades et "un mort" » (p. 62).

Les autres prédicats d'action se rapportent au paysage lui-même quand il est personnifié. Dans la description d'Oban, tous les verbes d'action sont métaphoriques (nous soulignons) :

> Oban <u>compte</u> à peine cent cinquante ans d'existence. Elle <u>offre</u> donc dans la disposition de ses places, l'agencement de ses maisons, le percement de ses rues, un cachet tout moderne. Cependant l'église, sorte de construction normande, <u>surmontée</u> d'un joli clocher, le vieux château de Dunolly, <u>habillé</u> de lierre,

[21] M. Ende, *L'Histoire sans fin*, Stock, Livre de poche, 1984, p. 261.

> dont la masse se dresse sur un roc détaché de sa pointe nord, son panorama d'habitations blanches et de villas multicolores, qui s'étagent sur les collines d'arrière-plan, enfin les eaux tranquilles de sa baie, sur lesquelles viennent mouiller d'élégants yachts de plaisance, tout cet ensemble présente un pittoresque coup d'œil.

Inutile de souligner les inconvénients de cette narrativisation secondaire pour les jeunes lecteurs, qu'on n'aurait pas encore familiarisé avec le procédé.

Les prédicats en « avoir » détaillent le paysage, ses parties et ses bornes spatio-temporelles. Les faux prédicats d'action de la description précédente cachent de vrais prédicats de composition. Ces prédicats vérifient également l'équivalence de la description et du thème-titre. Les villes du Far West traversées par la locomotive de Phileas Fogg sont des villes « aux noms antiques, dont quelques-unes avaient des rues et des tramways, mais pas de maisons encore » (*op. cit*. p. 123).

Le patron textuel

Deux grands types de plans se partagent la description. L'exposé par strates procède par approfondissements successifs de l'information. J. Verne parle d'abord du nombre et de la taille des colonnes de la grotte de Fingal[22] (« des centaines de colonnes prismatiques, mais de taille inégale »), puis de leurs arêtes (« fines », qui « se dégagent aussi nettement que si le ciseau d'un ornemaniste en eût profilé les lignes »), de leurs angles (« aux angles rentrant des unes s'adaptent géométriquement les angles sortants des autres »), enfin de leurs pans (« à celles-ci, il y a trois pans ; à celles-là, quatre, cinq, six, et jusqu'à sept ou huit »). Le fond sous-marin est décrit d'abord pour lui-même, plongé ensuite dans l'obscurité par le passage d'un nuage, puis éclairé par la « réverbération du soleil sur le cristal du fond ».

L'exposé par blocs épuise chaque partie avant de passer à la suivante. Voici la vue que l'on a du parc des oncles de Miss Campbell, l'héroïne du *Rayon vert* :

> Au-delà de l'étroit golfe, à droite, le regard s'arrêtait d'abord sur cette presqu'île de Rosenheat, où s'élève une jolie villa italienne appartenant au duc d'Argyle. A gauche, la petite bourgade d'Helensburgh dessinait la ligne ondulée de ses maisons littorales, dominées par deux ou trois clochers, son pier élégant, allongé sur les eaux du lac pour le service des bateaux à vapeur, et l'arrière-plan de ses coteaux égayés de quelques habitations pittoresques. En face, sur la rive gauche de la Clyde, Port-Glasgow, les ruines du château de Newark, Greenock, et sa forêt de mâts…

Le premier patron renforce la cohésion, mais au prix de redites, le second ne se répète pas mais fait perdre de vue l'ensemble. C'est pourquoi la plupart des textes présentent des solutions mixtes. Ainsi la description d'Oban obéit au premier modèle pour les maisons, évoquées d'abord dans leur généralité (« agencement »), puis reprises dans le détail (« habitations blanches et villas multicolores »), et au second, pour la distribution église, château, collines, baie. Cette insistance sur l'habitat n'est pas étonnante : nous sommes dans une ville, et l'habitat relie le paysage à l'action, puisqu'il accueille les personnages.

La lecture du paysage active un double agenda linguistique, qui repose sur le déchiffrement simultané des shifters (réponse à la question qui me parle ?) et du lexique plein (de quoi ?). Mais elle transpose un autre agenda double, celui de l'observateur de paysage, qui entrecroise savoirs géographiques et expérience topographique. Homologues, (leur principe est celui de toute production de sens : projection de paradigmes sur un syntagme), ces deux compétences ne sont pas forcément parallèles : un pisteur analphabète possède la seconde sans la première, un lecteur emprisonné la première sans la seconde. Mais elles se présupposent,

[22] *Le Rayon vert*, Jules Verne, p. 192 *sqq*.

l'expérience *in situ* étant notamment indispensable à la construction de l'image mentale du paysage lu. C'est pourquoi tout texte descriptif comporte une proportion incontournable de redondance fonctionnelle constituée par la reformulation de l'image globale. Il s'agit moins de permettre au lecteur de vérifier sa lecture, que de l'inciter à repartir avec un appoint purement formel de cohérence intermédiaire. D'ailleurs ces formules sont assez « passe-partout ».

Anaphoriques, elles amorcent la description : « de la partie du parc situé au-dessus de Gare-Loch, la vue était charmante », *Rayon vert*, p. 16) ; cataphoriques, elles la récapitulent : « tout cet ensemble présente un pittoresque coup d'œil » (*ibid.* p. 162).

Mais il existe aussi des reformulations interdescriptives, sortes d'enchaînements de descriptions dont les thèmes et les structures se font écho. Dans le *Rayon vert*, la description de Clam-Shell, dix pages avant celle de Fingal, constitue une sorte de répétition générale qui installe le patron de la grotte sous-marine : hauteur, largeur, profondeur, accès, pittoresque du relief.

L'énonciation

Dans le roman, la voix descriptive la plus fréquente est celle du narrateur, qui est une présence neutre, la plupart du temps implicite. Elle est plus apparente dans des situations de points de vue croisés, où le même paysage est vu et apprécié par des personnages différents avec des motivations différentes (cf. la fin malicieuse du *Rayon vert*, quand l'héroïne, qui a fait courir ses oncles et ses domestiques un mois durant pour observer le phénomène, est absorbée par le « rayon noir » des yeux de son amoureux lorsque le rayon vert se produit).

L'autre raison principale de son effacement est sa mise entre parenthèses par la lecture, notamment celles de ses déictiques spatio-temporels qui provoquent l'« hallucination vraie » en convoquant le corps du lecteur.

Pour faire prendre conscience de l'instance descriptive à son lecteur, l'écrivain passe souvent par une médiation : la peinture. Moyen élégant d'introduire dans le texte les savoirs culturels exigés par le déchiffrement du paysage (dont le public ne dispose pas forcément), c'est aussi un prétexte à reformulations internes, notamment avec l'évaluatif « pittoresque » souvent pris à la lettre. Mais c'est aussi la meilleure façon de rappeler que le paysage est une représentation, écrite, mais qui pourrait être peinte.

Le peintre, professionnel ou amateur, comme l'est Olivier Sinclair, l'amoureux de Miss Campbell, est le représentant du romancier, son truchement :

> En quelques coups de crayon, il fit le croquis de cette grotte, pris du rocher qui émerge à l'extrémité de la grande chaussée basaltique. L'ouverture de la cave, cet aspect d'énorme mammifère marin, réduit à l'état de squelette que dessinent les parois, le léger escalier qui monte au sommet de l'île, l'eau si tranquille et si pure à l'entrée, et sous laquelle se dessine l'énorme substruction basaltique, tout fut rendu avec beaucoup d'art sur la page de l'album (p. 182).

D'un strict point de vue narratif, la description du dessin paysager fonctionne comme une prétérition : elle permet de décrire le paysage tout en disant qu'on ne le décrit pas. D'un point de vue descriptif, le passage à un niveau sémiotique supérieur est un facilitateur de lecture. Le fait d'impliciter le représenté l'impose sans qu'on songe à le questionner. L'alternance descriptive des strates et des blocs trouve dans le dessin un prétexte narratif (on ne peut pas dessiner tout à la fois). Les reformulations peuvent être imagées sans être nécessairement originales (la métaphore du « mammifère marin »). Enfin, le contenu est simplifié : ce qui est censé tenir sur une page d'album, se comprend (presque) d'un coup d'œil.

Le locutoire

La voix descriptive a ses marques dans l'énoncé, celles « normales » de toute instance énonciative (temps, pronoms, etc.), et celles propres au paysage (déictiques spatio-temporels et indices perceptifs spatio-visuels). L'« ocularisation » désigne ce que voit le personnage, par opposition à la « focalisation » qui désigne ce qu'il sait ou ressent.

L'ocularisation comporte trois paramètres : les capacités perceptives du sujet, sa position par rapport à l'objet, le milieu optique. L'œil relaie le toucher dès que la distance s'amplifie. Un conte de M. Aymé[23] évalue la cécité dans ses avantages et ses inconvénients pour chaque condition. La souris l'échange au chat contre la promesse de ne plus être poursuivie, l'homme la reprend à la souris pour retrouver un moyen d'existence.

Pour familiariser le lecteur avec les problèmes du cadrage, on varie alternativement l'objet (les arbres nocturnes géants de *l'Histoire sans fin* se désagrègent au soleil levant), et l'observateur (au pays des merveilles, Alice passe son temps à changer de taille).

Les mutations physiologiques de la croissance entraînent des bouleversements psychiques. Ce sont ces angoisses que les mésaventures d'Alice symbolisent. Dans les craintes exprimées par les enfants on retrouve, à côté de la réticence à devenir grand et de la peur de rester petit, l'idée que la croissance peut être réversible. La croissance fait voir les choses autrement, au propre et au figuré. Cette découverte, perturbante pour l'enfant, est aussi perturbante pour le lecteur enfantin, lorsque la fiction la met en scène. Les variations de taille du personnage brouillent les repères spatiaux mais aussi à la longue les repères temporels.

C'est pourquoi une édition scolaire du texte de Lewis Caroll[24] leur consacre une séquence spéciale :

> Comme vous avez dû le constater, Alice change fréquemment de taille, à tel point qu'elle confie à la Chenille : « Je ne comprends pas moi-même ce qui m'arrive, et, de plus, ça vous brouille les idées de changer si souvent de taille dans la même journée ». Voici un schéma représentant les dix changements de taille d'Alice. Pourriez-vous indiquer à quels chapitres ils correspondent ? (p. 209)

Sans la lumière, la vision est impossible. Pourtant on remonte rarement à ce présupposé. La plupart du temps, sa description est induite par la contemplation du soleil et de la lune dont les levers et couchers scandent les récits d'aventures. En un temps où les astres étaient le seul moyen de connaître une position géographique, ils permettaient de se diriger et de décompter les jours.

Dans le *Rayon vert*, l'objet de la quête narrative est un phénomène optique, on trouve donc une description technique, quoique fortement imagée, de la vision, en particulier des effets de la lumière sur la rétine : « Devant les yeux, lorsqu'on les voilait de leurs paupières, miroitaient des losanges rouges, des cercles jaunes, qui s'entrecroisaient comme les fugitives couleurs du kaléidoscope » (p. 223).

L'illocutoire

En tant qu'acte de langage la description appartient à la famille des assertions. Le descripteur en est responsable. Il doit pouvoir justifier la provenance de ses informations et les écarts éventuels entre référent et représentation. Dans un roman, toutes les descriptions dépendent de la voix narrative et de l'auteur qui la dirige. Si l'instance narrative prend directement en charge les descriptions, une première façon d'évaluer ses performances descriptives est de les confronter aux témoignages externes. C'est une des motivations du lecteur (comme de

[23] « Le chien », *Les Contes du chat perché*, Gallimard, coll. Folio, 1984, p. 59.
[24] Folio Junior, 1990.

l'amateur de peinture réaliste) que de retrouver dans la représentation artistique des paysages connus. Une des causes de l'essor du roman géographique au XIXe est l'amélioration conjointe des moyens de communication et des techniques de reproduction iconique. Les lecteurs de J. Verne avaient vu (en réalité ou en représentation) les paysages qu'il décrivait, ou des paysages équivalents (cf. l'allusion aux villes d'eaux à propos d'Oban).

Le roman d'aventures est donc un roman de vulgarisation géographique, ce qui est corroboré par la présence de documents géographiques dans le texte (dans *Le Rayon vert*, la carte de la Côte Ouest de l'Ecosse). Il montre des lieux réels (Oban, le détroit des Tyles of Bute, Glasgow Broomieslaw Bridge), sous des angles reconnaissables, ou des lieux-types (« Sur la pittoresque route de Glachan »), ou les deux (le château de Dumbarton vaut pour tous les châteaux écossais construits sur des îlots rocheux).

En retour, le discours vulgarisateur doit sacrifier aux connotations culturelles. Ainsi J. Verne, suivant la tradition, rattache la grotte de Fingal à Ossian « dont le génie a su confondre en un seul art la poésie et la musique » (p. 192) et dont Fingal est le père. Une telle référence mythologique serait déplacée dans le discours géographique pur.

L'autre façon – les deux n'étant pas exclusives – d'évaluer l'assertion paysagère est se fier à la cohérence interne. On aura tendance à soupçonner des descriptions discordantes du même paysage. La difficulté est alors pour l'écrivain de varier la présentation sans modifier l'information. Il s'en tire en général en projetant sur le paysage les émotions des personnages.

Quand la description est déléguée à un personnage, son statut n'est pas modifié, puisqu'elle reste imputable au narrateur-auteur. Toutefois on retiendra les cas où elle est non seulement faite mais aussi évaluée par un personnage, ce dernier étant alors la préfiguration du lecteur lui-même. Dans *Le Messager d'Athènes*[25] le héros identifie le site de Delphes d'après les indications données par son père :

> En suivant le sentier malaisé et rocailleux qui longe la mer, Timoklès se remémore les explications de son père sur l'emplacement de Delphes. Le relief découpé de la côte doit s'incurver le long d'un golfe étroit et profond qui se resserre progressivement jusqu'au port de Cirrha. Là s'étend une vaste plaine couverte d'amandiers et d'oliviers. Au fond s'élèvent rapidement des collines et des rochers. C'est en en haut de ces rochers, surplombant d'un côté la mer, et de l'autre une profonde vallée qui s'étend jusqu'au mont Parnasse, que se tient le sanctuaire d'Apollon (p. 66).

La vérification opérée par le personnage est l'exact reflet de celle qu'opère tout lecteur de description, la fiction met en abyme la lecture. En même temps apparaît la dimension prescriptive de la description. Quand on décrit un paysage, c'est toujours pour guider un éventuel parcours.

Le perlocutoire

Comme tout énoncé, la description paysagère sert les intentions de celui qui la produit. Il faut faire ici la part des fonctions internes du paysage dans le texte, et celle ses fonctions externes dans la culture et la société, fonctions que le descripteur connaît et exploite pour provoquer ou modifier les comportements du lecteur à son avantage.

Rien n'étant superflu dans un récit, le paysage y occupe soit une fonction narrative secondaire, comme site de l'action ou lieu de résidence du personnage, soit une fonction narrative cardinale, s'il est le but de l'action (atteindre Delphes pour Timoklès, fonder une ville pour les trois brigands, trouver un lieu d'où l'on puisse observer le rayon vert), soit encore une

[25] *Le Messager d'Athènes*, Odile Weulersse, Livre de Poche jeunesse, 1985.

fonction indicielle, en tant que marque générique (fantastique dans *L'histoire sans fin*, réaliste chez J. Verne).

Ces fonctions le rendent apte à servir deux intentions *a priori* divergentes souvent évoquées dans le débat sur les médias-jeunesse : l'éducation et la séduction.

La première peut être conçue de façon très large, si l'on envisage les apprentissages fondamentaux. La description du paysage est utilisée pour aider l'enfant à se représenter son environnement, la représentation prenant le relais de la motricité dès que l'être humain est amené à se situer et à se diriger dans un périmètre plus vaste que celui qui est à portée de sa main. La série des *Martine* (*à la ferme, à la mer, à la foire, à la montagne, fait du camping, en bateau, etc*.) présente tous les lieux de vie habituels de son très jeune public, pour lui permettre de les reconnaître et de les exprimer[26]. *Martine au parc* fait défiler les centres d'intérêt du lieu-cadre : bac à sable, cascade, pièce d'eau, guignol, glacier, comme autant d'embrayeurs de discours pour les jeunes lecteurs, invités à se retrouver dans les aventures des personnages mais surtout à verbaliser les leurs. Il n'y manque pas même la mise en abyme du peintre dessinant le parc en page 4 !

Lorsque les intentions éducatives deviennent plus pointues, on assiste au conflit bien connu[27] de l'exigence scientifique et du suspense romanesque, le second étant chargé de « faire passer » la première. Il n'est pas de projet éducatif qui n'inclue le divertissement dans l'instruction. Mais ce qui dans un premier temps provoque la motivation du jeune lecteur, devient un handicap dès que l'on commence à construire des contenus conceptuels. Maintenir l'attention du lecteur, prévenir son découragement, le persuader que le savoir qu'on lui propose est à sa portée et peut lui servir plus tard devient alors primordial. Pour cela, il faut pouvoir exposer clairement et de façon abordable les concepts que l'on veut transmettre.

C'est pourquoi les stratégies des écrivains sont toujours mixtes. D'une part ils facilitent la compréhension du contenu en fractionnant la difficulté par étapes et en multipliant les reformulations. D'autre part ils dédramatisent la relation en déléguant le descriptif technique à des adultes bienveillants ou à des enfants prodiges mais aussi en mettant adultes et aînés en difficulté pour relativiser les obstacles rencontrés par les plus jeunes. Idéalement le jeune lecteur devrait avoir envie de devenir aussi savant que le petit Robinson suisse Ernest, qui récite les propriétés des palmiers même quand on ne le lui demande pas[28] :

> En approchant du rivage, la contrée vers laquelle nous voguions perdit un peu de son aspect sauvage. Frédéric, avec ses yeux d'aigle, nous dit qu'il voyait des arbres parmi lesquels il distinguait des palmiers. A cette annonce, Ernest, qui était déjà un grand docteur en histoire naturelle, fit éclater sa joie, et raconta à ses frères toutes les merveilleuses propriétés du palmier, dont on tirait du vin, du lait, du beurre, et une amande bien autrement savoureuse que les noisettes de bois, disait le petit bonhomme.

Le ton ironique du passage montre que l'auteur n'est pas dupe. L'apprenti savant est encore trop sensible aux arguments culinaires pour être objectif.

Le premier apprentissage scientifique consiste à faire sélectionner les propriétés pertinentes pour la classification, les autres ne servant que de relais psychologique. L'enfant s'intéresse à ce qui est bon à manger, mais ensuite il lui faudra apprendre ce qui permet de comparer toutes les plantes entre elles. Le second consiste à redisposer les éléments du réel

---

[26] G. Delahaye, M. Marlier, Casterman, 1982.

[27] Voir notamment nos deux études sur le roman de vulgarisation botanique : « Un exemple de littérature didactique pour la jeunesse : les promenades botaniques de tous les mois de Labesse et Pierret », in *Culture, texte et jeune lecteur*, P. U. N., 1993, et « L'enfance au jardin », *Nous voulons lire*, n°113, mars 1996.

[28] *Le Robinson suisse*, traduit de l'allemand de Wyss par Mme Elise Voiart, précédé d'une introduction de M. Charles Nodier, Paris, Lavigne, 1845, p. 13.

non plus autour des pôles utilitaires mais autour des modèles explicatifs des différentes sciences en montrant comment ils s'articulent : le palmier est un thème-titre pour la botanique, un prédicat de certains types de paysage pour la géographie.

Quelle que soit la stratégie narrative utilisée, le but du romancier vulgarisateur est de faire intérioriser à l'enfant la démarche heuristique. Tout part de, et aboutit à une question. L'apprenant et le savant confirmé sont réunis par une même préoccupation : la curiosité. Parfois, ils se retrouvent à égalité devant un phénomène encore inexpliqué, comme le « tornado » :

> Le vent ne souffle pourtant pas, comment la poussière peut-elle s'élever si haut ?
> - Tu as le droit de t'étonner ; car aucun savant n'a expliqué la véritable cause de ce phénomène, (*Aventures d'un jeune naturaliste*, p. 247).

Mais le paysage est également destiné à séduire. Il attire ceux qui aiment voyager en imagination comme en réalité. Bien des vocations de voyageurs ont été déclenchées par des livres, bien des livres écrits par des voyageurs. Ce qui nous amène à parler du déplacement métonymique de la séduction du paysage sur son descripteur.

Celui qui peut douer d'ubiquité son lecteur est à l'instar d'Aladin apprécié pour ses qualités de génie libérateur. C'est l'ambition de tout romancier paysagiste que de faire découvrir le monde à son lecteur. Et comme il sait le pouvoir que cela procure, il hésite à s'en priver au profit de l'exactitude scientifique, d'autant que sans le mécanisme de plaisir, le lecteur cesse de lire.

Pour échapper à ce dilemme, la stratégie narrative déployée par J. Verne dans *Le Rayon vert* ne manque pas de piquant. Il a imaginé de déléguer les deux types de description paysagère, les géographiques et les pittoresques, aux deux soupirants de l'héroïne. De ce fait, lui-même en tant que narrateur se met au-dessus des partis, alors qu'en réalité il administre au lecteur les exposés scientifiques en s'apitoyant sur le sort de l'héroïne – et donc de lui lecteur, obligé d'écouter comme elle – tout en raillant le malheureux Aristobulus Ursiclos promu bouc émissaire de la vulgarisation géophysique!

Dans ce roman la supériorité de l'art sur la science s'explique par la psychologie des personnages :

> Miss Campbell fut très enchantée de sa visite. Olivier Sinclair lui faisait admirer les beautés de Clam-Shell avec moins de fatras scientifique qu'Aristobulus Ursiclos, mais certainement avec plus de sens artiste (*Le Rayon vert*, p. 182).

Dans la réalité, l'art apporte au lecteur la révélation du cosmos, qui est à la fois l'harmonie qu'il confère au monde du simple fait qu'il le représente (et indépendamment des affects négatifs que peuvent inspirer certains paysages) et l'harmonie interne que ressent le sujet recomposé par la contemplation. Nombreux sont les mythes qui, tel celui d'Osiris assimilent errance et démembrement. Les dessins de drogués ou de psychotiques montrent toujours une représentation éclatée, aperspective, de l'espace. Par contraste, le paysage reflète une psyché équilibrée, réconciliée avec elle-même, et capable d'envisager ce qui l'entoure avec assez de hauteur pour tout apercevoir, et assez d'intérêt pour le décrire.

Quant à la science, elle ne sort pas le moins du monde diminuée de la comparaison. Seules ses déviances sont condamnées, celles qui favorisent la lettre savante au détriment de l'esprit scientifique. Son rôle va bien au delà de la formation intellectuelle. Les concepts, quelque aride que puisse paraître leur acquisition, transforment profondément la représentation du monde de l'apprenant, en lui donnant à la fois plus de cohérence (les phénomènes sont reliés entre eux) et plus de souplesse (l'humain est resitué dans l'univers).

Publié dans : *Histoire, mémoire et paysage* sous la direction de Jean Perrot, coordonné par Patricia Pochard, Paris : In press, 2002, pp. 15-40. (*Actes du colloque d'Eaubonne, Institut international Charles Perrault, mars 1999*).

Il est temps de revenir à l'endroit où le Petit Prince avait disparu. Et de conclure :

> Ça, c'est, pour moi, le plus beau et le plus triste paysage du monde. C'est le même paysage que celui de la page précédente, mais je l'ai dessiné une fois encore pour bien vous le montrer. C'est ici que le petit prince a apparu sur terre, puis disparu.
> Regardez attentivement ce paysage afin d'être sûrs de le reconnaître, si vous voyagez un jour en Afrique, dans le désert.

Le Prince Poucet de tous les livres, le lecteur, disparaît et réapparaît à chaque page, spécialement celles qui décrivent un paysage. En lui permettant de structurer le monde au travers de ses représentations, le livre donne à l'enfant un point d'où partir à la conquête du monde, puisque loin de s'y perdre, il y voyage pour s'y trouver.