



HAL
open science

La littérature en album est-elle (encore) subversive ?

Cécile Boulaire

► **To cite this version:**

Cécile Boulaire. La littérature en album est-elle (encore) subversive ?. L'album contemporain pour la jeunesse, nouvelles formes, nouveaux lecteurs?, IUFM d'Aquitaine; Equipe Modernités, Bordeaux III, Nov 2007, Bordeaux, France. pp.237-250. hal-01162859

HAL Id: hal-01162859

<https://hal.science/hal-01162859v1>

Submitted on 22 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 - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

La littérature en album est-elle (encore) subversive ?

Pour Isabelle & Heinz

Au printemps 2007, une bénévoles visitant des enfants étrangers en centre de rétention s'est vue interdire l'accès après avoir apporté en lecture un petit album publié au Rouergue, *Au panier !* de Henri Meunier¹. L'album raconte « une histoire d'hommes en uniforme qui mettent au panier tout ce qui est différent », selon les termes de la militante², membre de RESF. Parce qu'elle a laissé le livre aux policiers en partant, elle est retenue un moment par le lieutenant de la PAF, on lui signifie que ses visites doivent cesser, et le livre lui est « confisqué » car considéré comme subversif.

En novembre 2005, la très médiatique Edwige Antier s'en prend, dans *Le Figaro*, à un album paru à l'École des Loisirs, *Jean a deux mamans*³. Selon la pédiatre, le livre n'a pas sa place dans une bibliothèque publique, car l'homoparentalité « véhicule des antivaleurs » et parce que « raconter ce genre d'histoire bouleverse tout et peut nuire à la construction psychique⁴ ».

« Subversif », « antivaleur », « bouleverse tout » : tout le lexique de la subversion est ici convoqué. Subvertir signifie en effet, étymologiquement, *mettre sens dessus dessous*, et au sens figuré *détruire, bouleverser*. En ce début de XXI^e siècle, l'album pour enfants serait-il (encore) le lieu de la subversion ? De nombreux titres parus ces dernières années, produisant eux aussi toutes les marques de la revendication subversive, sembleraient confirmer cette hypothèse : Le Seuil publie le *Dictionnaire Le Petit Rebelle* en 2001⁵, la même année Michalon fait paraître *Mondes Rebelles Junior*⁶, Rue du monde édite en 2003 *Il faut désobéir*⁷, Syros enchaîne l'année suivante avec *L'agneau qui ne voulait pas être un mouton*⁸. Tous ces titres sont d'ailleurs répertoriés dans le n°45 de la revue *Citrouille* intitulé *Figures rebelles*⁹ et dont les articles s'intitulent, comme de juste « Pensez par vous-mêmes ! », « Refuser l'inacceptable », « Passion et révolte », « Rebelles, rebelles » ou encore « Je n'irai pas jouer de la flûte à Hamelin ».

Voilà qui a de quoi intriguer. Dans un champ éditorial encore régi (en théorie) par la très prude loi de 1949, dans un univers économique où par ailleurs les rudes lois de la concurrence, la surproduction endémique, l'hypertrophie des grands groupes d'édition incitent à la standardisation, y a-t-il encore place pour la subversion ? Par ailleurs cette subversion affichée, revendiquée, portée comme en blason est-elle réelle ? Y a-t-il déjà eu, dans le domaine de l'album, subversion, et si oui de quel ordre est-elle ?

Le Père Castor défendait des positions aux antipodes exactes de la subversion ; quant aux pionniers des années 1950 et 1960, comme Delpire ou Tisné, ils ne parlent pas beaucoup des albums qu'ils publient. La revendication de subversion dans l'album commence donc avec la création de la maison Harlin Quist France en 1967. Les travaux de Michèle Piquard et d'Isabelle Chevrel ont bien dégagé les spécificités du discours de François Ruy-Vidal¹⁰, qui revendique de faire « des livres courageux, c'est à dire un peu agressifs¹¹. » Françoise Dolto

¹ H.MEUNIER, N.CHOUX, *Au panier !* Editions du Rouergue, 2004.

² Visibles sur http://sanspapiers.blogs.liberation.fr/sans_papiers/2007/06/index.html (consulté le 13.11.07).

³ O.TEXIER, *Jean a deux mamans*, L'École des Loisirs, 2004.

⁴ *Le Figaro*, 9 septembre 2005

⁵ C.DESMARTEAUX, *Dictionnaire Le Petit Rebelle*, Seuil Jeunesse, 2001.

⁶ E.COMBRES, *Mondes Rebelles Junior*, Michalon, 2001.

⁷ D.DAENINCKX, PEF, *Il faut désobéir*, Rue du monde, 2003.

⁸ D.JEAN, ZAD, *L'agneau qui ne voulait pas être un mouton*, Syros, 2003.

⁹ *Citrouille* n°45, «Figures rebelles». nov. 2006.

¹⁰ I.CHEVREL, « La révolution de l'album pour enfants dans les années 1970 : le discours de François Ruy-Vidal », *L'Image pour enfants. Pratiques, normes, discours*, Rennes, PUR / La Licorne, 2003, n°36 ; m.PIQUARD, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2004.

¹¹ M.SORIANO, Marc. *Guide de littérature pour la jeunesse*. Flammarion, 1975, p.462.

ne soy est pas trompée, qui dénonce en 1972 dans un article de *L'Express*¹² devenu célèbre ces « òuvres littéraires qui projettent dans la création artistique toutes les inhibitions, tous les conflits d'un inconscient malade ». Elle considère cette littérature comme « franchement dangereuse » et en appelle même à la loi de 1949.

Cette position subversive assumée se retrouve à partir de 1975 chez les féministes des éditions Des Femmes¹³. L'épilogue du malicieux petit volume d'Agnes Rosenstiehl, *Les Filles*, insiste sur la dimension revendicatrice de la collection. On y voit un groupe de féministes protester contre la dernière image de l'album, sur laquelle petit garçon et petite fille s'entreignent avec tendresse : « C'est dur pour nous de voir qu'une si belle amorce d'émancipation s'achève sur une situation conjugale millénaire ! Nous espérons une suite plus militante et subversive. Vivent les luttes¹⁴ ! »

Cette subversion sera reprise à son compte par Christian Bruel, fondateur du Sourire qui Mord, qui annonce en 1976 « une collection en rupture » qui ira à contre-courant des conformismes » en présentant des « personnages denses, conflictuels, ambigus, sulfureux¹⁵. » Bruno Duborgel voit d'ailleurs en 1985 dans le logo de l'éditeur un symbole de « enfance-énergie, enfance révolutionnaire, subversive¹⁶. »

Le changement est brutal dans les années 1990. En effet, désormais, les éditeurs qui innovent ne se revendiquent plus comme d'avant-garde; et la subversion n'est plus ni proclamée, ni même évoquée.

Syros, maison fondée par des membres du PSU, des syndicalistes et militants associatifs, se propose dès 1984 de « donner à lire le monde dans sa réalité et sa diversité¹⁷ », et les collections qui voient le jour relèvent ce défi¹⁸. Dans le domaine de l'album, la création en 1989 de la collection *L'arbre aux accents*¹⁹ se veut, de l'aveu même de l'éditrice « une expérience d'avant-garde²⁰ ». Mais l'objectif affiché est aux antipodes de la subversion: plutôt que de provoquer, le but recherché est de « donner à l'enfant le désir d'entrer dans une culture différente », « préparer [les] lecteurs, aujourd'hui plus que jamais, aux nécessaires dialogues des civilisations ». Dialogue, donc, plutôt que confrontation provocatrice.

Rue du Monde est aussi une maison aux origines militantes. Depuis le premier titre, *Le Grand Livre des droits de l'enfant*²¹, les thématiques revendicatrices vont se succéder : pacifisme²², refus du consumérisme²³, multiculturalisme²⁴, dénonciation virulente des injustices sociales²⁵, anti-racisme, attachement aux valeurs citoyennes. Alain Serres, fondateur de la maison, assume pleinement cet engagement dans ses nombreuses prises de

¹² « Littérature enfantine : Attention danger », *L'Express*, 11-17 décembre 1972.

¹³ entretien avec Adela Turin cité par Bibia PAVARD, *Les Editions Des Femmes. Histoire des premières années 1972-1979*, L'Harmattan, 2005, p.90.

¹⁴ A.ROSENSTIEHL, *Les Filles*, Editions des Femmes, 1976.

¹⁵ cité par M. PIQUARD *op.cit.* p.318.

¹⁶ B.DUBORGEL, « Images et temps : quatre études sur l'espace du sens », Saint-Etienne : Université de Saint-Etienne, 1985, p.42-43 (Travaux XLIV), cité par Michèle PIQUARD. *op.cit.* p.316.

¹⁷ site internet de la maison Syros, <http://www.syros.fr/edition/dates.asp>, consulté le 13.11.07.

¹⁸ qu'il s'agisse de la collection *Croche-patte* aux thématiques parfois dérangementantes ou de *Souris noire*, lancées en 1986.

¹⁹ dirigée par Suzanne Bukiet.

²⁰ S.BUKIET, « Apprivoiser le monde », *Regards sur le livre et la lecture des jeunes. La Joie par les Livres à 40 ans!* Actes du colloque organisé les 29 et 30 septembre 2005, La Joie par les Livres, 2006, p.81.

²¹ texte d'Alain Serres illustré par Pef, paru d'abord en 1989 à La Farandole.

²² avec *Zappe la guerre ou On n'aime guère que la paix*.

²³ avec *Maman je veux être top-model !*

²⁴ avec *Une cuisine grande comme le monde* ou *Le premier livre de toutes nos couleurs*

²⁵ à travers *Le petit marchand des rues*

parole²⁶, mais il tempère aussi ce discours en affirmant le primat de ses choix esthétiques : « Le défi, c'est de ne pas laisser le discours prendre le pas sur la littérature²⁷ ». Il souligne notamment le travail, patient et parfois lent, d'accompagnement des artistes : « Une ligne éditoriale, affirmée comme celle de Rue du Monde, n'existe pas en dehors du travail des créateurs : et créer suppose du temps pour des élaborations communes, complices et authentiques²⁸. » Plus rien donc de la virulence, du choc esthétique et visuel revendiqué dans les années 1970, place à l'écoute des artistes et à la lenteur.

Plus de subversion chez les éditeurs engagés. Et chez ceux qui mettent en avant l'innovation formelle ?

Les premières parutions des éditions Thierry Magnier créent la surprise en 1998, notamment avec l'étonnant imagier *Tout un monde*, mais aussi les petits cartonnés insolents de la collection *Tête de lard*, à travers la presque comptine de démantèlement de *La Promenade de Flaubert*, la poésie sonore aux couleurs flashantes de *Oh ! la vache* ou le dialogue enfantin plein de malice de *C'est la p'tite bête*²⁹. L'éditeur déclare : « On est tous partie prenante de cette nouvelle aventure, et la famille s'agrandit au fur et à mesure. Aujourd'hui ma politique éditoriale est là : j'ai envie de faire des livres avec les auteurs que j'aime bien, avec lesquels ça se passe bien³⁰. » Appréciées pour la nouveauté qu'elles apportent dans le paysage éditorial, ces publications ne se donnent donc pas pour provocatrices, le discours maison s'appuie au contraire sur le champ du familier et du plaisir : « la famille », « j'ai envie », « j'aime bien », « ça se passe bien ».

De même les éditions du Rouergue, considérées dès 1993 comme fer de lance du renouvellement de l'album, ne se revendiquent pas d'avant-garde. Bien au contraire même, selon Olivier Douzou : « On monte le livre de façon traditionnelle, progressivement avec le texte et les images. C'est peut-être ce qui fait notre originalité. Je suis architecte de formation, et je crois que, comme en architecture, le livre doit se construire à partir d'une structure. Notre suivi de fabrication est très rigoureux. [] Je n' imagine pas ne pas maîtriser complètement l'impression³¹. » Tout au plus concède-t-il « nous avons la chance d'avoir choisi un format de livre qui nous caractérise bien, ainsi qu'une mise en page et un graphisme singuliers. » Contestation et subversion laissent la place à l'affirmation d'une maîtrise du métier, préalable à l'expression éventuelle d'une singularité.

Le changement de ton est révélateur. Editer des albums pour enfants jusqu'à la fin des années 1970 est un acte militant. Au début des années 1990, cela devient une audace créatrice : l'album est lentement devenu espace de liberté et d'invention. En 2007 enfin, l'album, estampillé « domaine de création », est le lieu où il faut être. Ce glissement d'une situation marginale et militante à une position valorisée, nivelant les discours des éditeurs, a modifié aussi la posture de l'ensemble des acteurs du champ. Il n'est plus impossible aujourd'hui de gagner de l'argent en publiant des albums ; être illustrateur pour la jeunesse n'est plus considéré comme dégradant pour un artiste, même si le prestige attaché aux arts appliqués reste inférieur à celui des Beaux-Arts ; enfin analyser l'album pour enfants ne discrédite plus un chercheur, comme en témoigne notre participation à ce colloque. Il est donc possible d'occuper une position *respectable* tout en tenant un rôle dans l'univers de l'album pour enfants. Est-il dès lors encore envisageable de prôner la subversion ? Cette rhétorique

²⁶ Citrouille n°45, novembre 2006, p.8.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ A.LOUCHARD, *La Promenade de Flaubert* ; A.LOUCHARD, K.KOUPRIE, *Oh ! la vache* ;

A.LOUCHARD, *C'est la p'tite bête*, 1998.

³⁰ Citrouille n°22, mars 1999 (p.43), propos recueillis par Véronique Soulé.

³¹ Citrouille n°9, juin 1995, p.4.

contestataire n'est-elle pas plutôt l'apanage des acteurs dominés ô ceux qui n'ont au fond rien à perdre ?

Cette disparition du discours de la subversion pourrait cependant avoir laissé la place à une subversion *en actes*, au cœur de livres qui aborderaient des thématiques de plus en plus audacieuses, avec des parti-pris esthétiques toujours nouveaux.

Entre 2003 et 2005 paraissent trois albums qui ont à la fois la même thématique, la résistance devant la montée du fascisme, et le même type de métaphorisation, à travers l'affrontement entre loups et moutons: *Le Jour où les moutons décidèrent d'agir*, *Les Loups noirs*, et *L'Agneau qui ne voulait pas être un mouton*³². La métaphore, un peu facile, remonte à *La Bête est morte* de Calvo, paru en 1944³³. Ici le traitement est inégal.

Dans *Les Loups noirs*, on frôle la caricature. Les deux espions, Benito et Augusto, racontent au chef des affreux loups noirs, Adolf, que dans la vallée les gens de toutes couleurs sont mélangés. Expédition violente de loups, terreur, ségrégation et élimination. Finalement les habitants terrifiés feront appel aux plus humbles, le peuple de l'ombre des insectes et des rampants, et les loups seront vaincus.

Dans *Le Jour où les moutons décidèrent d'agir*, paru en 2005, un loup terrorise un troupeau en dévorant les individus un par un. L'album, jouant sur la dérision, choisit un dénouement négatif : faute d'avoir su se ranger aux avis successifs de quelques individus inspirés, les moutons se résignent à l'hécatombe.

L'Agneau qui ne voulait pas être un mouton, paru en 2003, est de loin le plus réussi des trois. Ici, alors que le loup s'empare un à un des individus les plus faibles du troupeau, dans une relative indifférence, le plus jeune surgit et avertit ses congénères qu'il faut agir quand il en est encore temps. C'est donc par ruse que les moutons, tous unis, viendront à bout du prédateur. Le texte, répétitif, retrouve la simplicité des formes orales et la sobriété de la fable en fait toute l'efficacité.

Pourtant, ces trois albums qui, avec des réussites diverses, entendent célébrer l'esprit de résistance collective des faibles, avec une référence explicite et parfois appuyée au passé national qu'on voudrait aujourd'hui ériger en mythe, sont-ils aussi « rebelles » qu'on voudrait bien nous le faire croire ? Que disent-ils de plus, au fond, que ce vieux proverbe populaire, « l'union fait la force » ? Et ne sont-ils pas, à des degrés divers, trop explicites, dans leur volonté de flécher la « bonne » lecture ?

De même, innombrables seraient les exemples d'albums récents qui, sous couvert de dénoncer le racisme, le rejet de l'immigration³⁴, l'inquiétude sécuritaire³⁵, de promouvoir le pacifisme³⁶ ou l'esprit de résistance³⁷, livrent en fait un discours univoque ne laissant pas de place à la liberté interprétative du lecteur ô pas de liberté, un comble pour des récits qui prétendent en faire une valeur absolue. Et quoi de différent, au fond, entre ces « leçons de bonnes manières » contemporaines (même si ce sont des bonnes manières de gauche !) et les historiettes édifiantes du XIXe siècle que nous sommes si prompts à dénoncer tant leur idéologie, rendue étrangère par l'éloignement temporel, nous est visible. Nous repérons sans

³² D.JEAN, ZAD, *L'Agneau qui ne voulait pas être un mouton*, Syros, 2003 ; B.DERU RENARD, N. DESMET, *Les Loups noirs*, Bruxelles : Pastel / Paris : L'École des loisirs, 2005 ; C.CHABERT, *Le Jour où les moutons décidèrent d'agir*, Paris : De La Martinière, 2005.

³³ V.DANCETTE, J. ZIMMERMANN, CALVO, *La Bête est morte. La guerre mondiale chez les animaux*. Paris : G.P., 1944-1945. cf. M. MANSON, « La Maison G.P. de 1941 à 1961 : les raisons d'un succès. » *Cahiers Robinson*, La Bibliothèque Rouge et Or, 2007, n°21.

³⁴ Y.PINGUILLY, A.FRONTY, *Même les mangues ont des papiers*, Rue du Monde, 2006.

³⁵ F.BRAUD, M.LENGLET, *Qui a volé la camionnette d'Ahmed ?* Bruxelles : Casterman, 2004.

³⁶ I.PIN, *Quand je serai grand je serai prix Nobel de la paix*, Syros, 2006.

³⁷ C.DESMARTEAUX, *Dictionnaire Le Petit Rebelle*, Seuil Jeunesse, 2001.

peine l'idéologie à l'œuvre dans les historiettes de Berquin, ou plus tard dans *Les Petites filles modèles*, mieux encore peut-être dans *Youpino*, paru en 1940 ; nous la dénonçons avec une vigueur amusée dans *Martine petite maman*. Elle est plus difficile à percevoir dans les trois albums que je viens de présenter, car c'est celle de notre milieu et de notre époque. Pourtant ces trois albums, bien loin d'être subversifs, sont à l'inverse pleinement consensuels.

La subversion se serait-elle alors repliée des thématiques et des déroulement narratifs vers le traitement graphique des albums ? Pour François Ruy-Vidal en effet, la contestation des normes se jouait aussi dans le choix de papiers fluorescents et de graphistes formés au style du flamboyant Push Pin Studio¹

Les années 1980 sont dominées par une sorte de « ligne claire » narrative et esthétique, que définit très bien Arthur Hubschmid : « Il faut au départ un héros. [í] Le héros fait, mettons, une faute. Il est puni ; et il y a une rédemption. Oui, c'est basique. [í] Toutes les histoires que l'humanité raconte, c'est un peu ça³⁸. » Hubschmid dessine ainsi un ensemble de prescriptions tacites qui allient un dessin lisible à un style narratif classique, linéaire et dynamique, assez peu poétique, souvent éloigné des formes orales. Graphiquement, cela se traduit principalement par du dessin au trait, tranchant sur des pages en grande partie laissées blanches. Grégoire Solotareff introduira la première innovation marquante par son style dit « pictural », qui justement sature l'espace au lieu de le laisser en blanc.

A partir de 1993, Le Rouergue, avec ses énumérations *nonsensiques*, Didier avec ses comptines et ritournelles orales, imaginent soudain de nouveaux styles pour de nouveaux types de récits : une multiplicité de techniques, du dessin assisté par ordinateur à la gravure sur lino, en passant par les techniques de relief et le collage, font leur apparition. Elles sont très vite imitées et plagiées, devenant un tic de modernité parfois sans rapport direct avec le projet narratif des albums, de même que le format carré, à juste titre considéré jusque là comme typique de l'avant-garde³⁹, se répand comme une traînée de poudre chez tous les éditeurs.

Dès lors on systématise les ruptures formelles imaginées, par jeu, par quelques pionniers : l'histoire linéaire laisse souvent place à une incantation énumérative, où humour et jeu de langage prédominent. Dédaignant le dessin au trait, on sature la page de couleur, de matière, d'emprunts à d'autres supports imprimés. On n'assure plus la continuité de la narration par une ligne typographique limpide, à la manière des albums de la collection *I can read* lancée en 1957 par Ursula Nordstrom, qui fit connaître notamment Lobel, mais au contraire on fait éclater la ligne de texte et l'unité typographique⁴⁰.

Ce faisant, a-t-on subverti l'album, sur le plan formel ? La mode actuelle est aux albums asiatiques, surtout coréens ou japonais. Prédominance du blanc de la page, dessin au trait, tracé classique, modération chromatique¹ nous rappellent les albums classiques des années 1980. Saturer la page au lieu d'en laisser voir le blanc, puis dix ans plus tard adopter le blanc des albums asiatiques qui nous repose des pages saturées, voilà un exemple banal du mouvement d'alternance des tendances esthétiques. Il n'y a donc rien de subversif dans ce retour régulier des styles, qui ne bouleverse pas en profondeur le fonctionnement de l'album.

³⁸ entretien disponible à l'adresse suivante : <http://www.ecoledesmax.com/portail/arthur.php>, site consulté le 13.11.2007. Voir aussi « Témoignage d'un éditeur : quarante ans à l'École des Loisirs », *Regards sur le livre et la lecture des jeunes. La Joie par les Livres a 40 ans!*, La Joie par les Livres, 2006. p.83-90.

³⁹ M.DEFOURNY, « Des livres et des carrés ». *Lire et jouer avec Enzo Mari*, Paris : Les Trois Ourses, 2000. M.DEFOURNY, « Histoire de formats: du rectangle au carré », *L'Enfance à travers le patrimoine écrit*, ARALD/FFCB/Bibliothèque d'Annecy, 2002.

⁴⁰ S.HELLER, M.ILIC, *Écrit à la main : La lettre manuscrite à l'ère du numérique*, Thames & Hudson, 2005.

Pourtant c'est bien au cœur de la *forme* de l'album que peut se nicher la subversion⁴¹. Dans ces livres souvent fort peu tape-à-l'œil il, l'artiste fait confiance à l'enfant pour lire en profondeur, dans l'articulation permanente des effets visuels et du verbe poétique. Que faut-il pour qu'un album « mette sens dessus dessous », que se passe-t-il entre le livre et le lecteur dans ces cas ô rares ô où la lecture d'un album « bouleverse tout »?

*Baisers de papier*⁴², un petit album cartonné, évoque les rêves de Rebecca. Et ses rêves, comme toutes les productions oniriques, réalisent l'impossible et réconcilient les contraires. Ainsi, sur la première double page, chat et souris, éternels ennemis de la culture d'enfance, s'embrassent mais seulement lorsque le livre est fermé : « en tournant cette page, les deux dessins joignent leurs lèvres et [í] le chat et la souris se font un baiser ». Ce rêve n'est donc pas montré dans sa réalisation, mais dans sa virtualité ; et c'est la *performance* enfantine, lors de la manipulation, qui actualise cette virtualité. Une fois posé ce principe, l'album s'adonne à dix reprises au petit jeu du baiser, de la jubilation réconciliatrice (les chefs des armées ennemies s'embrassent) à l'insinuation plus dérangeante (Maman et son professeur de gymnastique ?í). Mais à la dernière double-page, chute brutale : Rebecca elle-même est représentée, braillant car elle s'est réveillée. Refermer le livre placera sur sa bouche la tétine consolatrice.

L'album me semble incarner l'exemple même de ce que peut être la subversion du support matériel de la création. En invitant son lecteur à mimer le baiser des frères ennemis, il interroge la notion de représentation : le dessin de chat n'est pas un chat, le dessin de souris n'est pas une souris, et c'est justement à cette condition que le baiser est possible, ou plus exactement le simulacre de baiser, dont moi, lecteur, je me fais complice et même acteur. La fiction rend possible ce qui ne se produit pas dans la réalité, *parce que* le lecteur accepte d'y prendre sa part ô ce que les théoriciens appelleront le « pacte de lecture ». Subvertissant le principe même de l'artifice du signe, ce petit album souligne donc le pouvoir du lecteur dans l'acte de lecture.

La chute finale permet par ailleurs un dépassement de ce premier niveau d'interprétation. Il ne s'agit plus d'unir ce qui devrait rester désuni, mais à l'inverse de combler un manque, en donnant au bébé sa tétine. Mais ce faisant, le lecteur bascule d'un niveau narratif dans un autre, du récit enchâssé au récit cadre. Marionnettiste des rêves de Rebecca, il ne manipulait que des simulacres, à l'intérieur d'un monde onirique. Le voilà investi à la dernière page d'une mission cette fois concrète. Le plaisir mythomane (réconcilier deux armées) orchestré par la gradation des rêves de Rebecca s'est achevé par l'acquisition d'une compétence positive, celle de consoler un enfant. L'album souligne donc que la lecture ne nous laisse pas tel qu'elle nous a pris. Le geste qui le faisait appliquer le museau du lion sur celui du zèbre, le lecteur le transpose désormais dans une situation non plus burlesque mais grave, et, en parvenant à calmer les pleurs du bébé, il prouve que le jeu et le fantasme préparent à la vie mature mieux que toutes les injonctions rationnelles.

Mon deuxième exemple montre quelle jubilation peut provoquer chez l'enfant la rupture du pacte tacite qui lie l'artiste et le lecteur. Dans *Angus et la chatte*, paru initialement en 1931⁴³, Marjorie Flack commence par respecter ces règles implicites, devenues classiques : d'une part, l'image est en rapport étroit avec ce que dit le texte ; d'autre part le narrateur est digne de foi⁴⁴. L'image se fait illustrative lorsque nous accompagnons Angus dans ses expérimentations laborieuses. Marjorie Flack joue de l'effet d'attente à la tourne de page, en interrompant à la fois le processus visible engagé (la grenouille est arrêtée en plein vol !) et la

⁴¹ bien plus que dans le choix d'une thématique, car tout sujet ôsubversifö peut être devenu très consensuel une décennie plus tard.

⁴² RAÛL. *Baisers de papier*. Thierry Magnier, 2001.

⁴³ Au sein d'une trilogie : *Angus and the ducks* (1930), *Angus and the cat* (1931), *Angus lost* (1932).

⁴⁴ D.COHN, « Le narrateur indigne de confiance », *Le Propre de la fiction*, Seuil, 2001.

syntaxe de sa phrase, mise en évidence par la rupture de la ligne typographique. Lorsque nous tournons la page, nous avons la surprise de découvrir l'issue du processus engagé (avec la fin de la phrase), à savoir la chute d'Angus et ses conséquences. Le texte paraît ici la voix d'un narrateur mature, supérieur à Angus en expérience, capable d'énoncer les règles que le chiot ne maîtrise pas encore.

Une double-page va provoquer la rupture de ce pacte. Lors d'une poursuite dans la maison, la chatte disparaît. Après avoir cherché dans la chambre, Angus se met à la fenêtre de l'étage. Un large panorama en couleur s'offre au lecteur. L'adulte cherchant des yeux la ligne de texte, confirme sans gêne ce que dit le texte : « nulle part il ne vit de chatte ». Or le jeune enfant qui, lui, ne cherche pas la ligne de texte mais bien la figuration du héros, détecte immédiatement le chat, assis en retrait sur le côté de la lucarne, hors de la vue d'Angus ! Jubilation de qui en sait plus que le héros, proche de l'émotion théâtrale.

Ce qui est rompu ici, ce n'est pas la cohérence du texte (Angus ne voit pas de chatte en effet), mais l'adhésion du jeune lecteur à cette voix portée par le texte. A ce stade, non seulement l'enfant-lecteur est plus compétent que le jeune chien Angus, première satisfaction de l'égo, mais il se détache en outre de la tutelle du texte narratif, car celui-ci adopte le point de vue du chien, tandis que l'enfant a le sien propre. Nous sommes loin des plates interpellations du lecteur enjoignant à « chercher Untel » dans l'usage. Ici, le lecteur n'obéit à aucune injonction, c'est librement qu'il regarde, qu'il voit et qu'il comprend. Ce qui est offert à l'enfant, sur cette double-page, c'est la possibilité de découvrir qu'il peut se faire une opinion par lui-même, en se détachant de l'opinion d'autrui, fût-elle portée par la voix d'un adulte de confiance qui oralise le texte. Il peut, désormais, décrypter et interpréter librement le monde, en faisant confiance à ce qu'il observe. Cette découverte de l'enfant, n'est-elle pas proprement subversive ?

Mon troisième exemple est *Da bin ich*, un album pas encore traduit en français, publié en 1997 par le très célèbre illustrateur allemand Friedrich Karl Waechter, auteur du *Loup rouge*. Le titre pourrait se traduire par « C'est moi » ou « Je suis là ». La couverture montre un visage de chat ; sur la page de titre un chat adulte nous présente une photo de chaton : il semble bien que nous ayons en mains une autobiographie de chat.

Le texte évoque à la première personne une fratrie de trois chatons : « Wir waren drei. Wir waren im August gekommen. » [« Nous étions trois. / Nous étions nés en août »] La première double page, une aquarelle aux tons désuets, montre une famille de chats posant pour un photographe au bord de la mer. Le résultat de cette séance de pose fait l'objet de la deuxième double-page. Un codage iconographique clair signale ce franchissement de niveau diégétique : l'aquarelle en couleurs représentait le réel, une encre monochrome sepia représente une *image du réel*, la photographie.

Le récit glisse très vite vers une tonalité grave : le narrateur constatant laconiquement « nous étions trop nombreux », les trois chatons surnuméraires sont jetés à l'eau, puis attaqués par un requin, qui n'épargne que le narrateur. Ce dernier, retiré dans une épave, dépouille des cadavres pour se vêtir et s'armer, tue puis dévore le requin avant de remonter à la surface. Suit une interminable traversée de l'Allemagne en train, puis une longue errance dans les rues, avant que le chat ne sonne à la porte d'un interlocuteur invisible à qui il s'adresse à la deuxième personne. L'ultime page nous montre les lointaines silhouettes du chat et d'un humain, à l'horizon d'une route.

Le récit peut sembler incroyablement dur. Là où Jean de Brunhoff dissimulait le moment même de la mort de la mère de Babar dans la plume centrale de l'album, ici au contraire l'artiste déploie le récit du meurtre sur quatre double-pages. Les pêcheurs fourrent les derniers-nés dans un sac, les emmènent (emportent ?) en mer, et les jettent à l'eau pour les noyer. Rien de plus terrible que cette scène d'assassinat racontée posément par celui qui en est la victime. Or cette scène en quatre images est suivie d'une nouvelle double-page sépia, quasi identique à la première photo de famille, seulement les mains des femmes sont vides tandis

quelles ébauchent encore le geste de tenir les chatons face à l'objectif. L'image souligne ainsi, bien sûr, le vide créé dans la famille par la mort des trois chats. Pourtant le doute saisit le lecteur : est-on encore en face d'une image qui *reproduit* une photographie ? Nous avons tous à l'esprit une photo de famille sur laquelle manque un parent, décédé au moment de la prise de vue. Mais qui irait poser *mimant* la présence d'un parent *absent* ? Quel statut le lecteur doit-il dès lors accorder à cette double-page ?

Alors que le statut du narrateur textuel est clairement établi, par convention tacite, depuis le début de l'album (le « je » renvoie au chat qui raconte son histoire), se pose ici avec acuité la question du narrateur *iconique* : qui nous montre les images que nous voyons ? Quel crédit devons-nous accorder à ce « montreur d'images », crédit qui serait directement lié à son statut par rapport à la diégèse ? Et plus exactement : *qui* a intérêt à nous montrer ainsi les images que nous voyons ?

Ce faisceau de questions ouvre de fait deux lectures possibles pour cet album. La première, naïve ou sagement respectueuse du pacte tacite conclu dès l'abord, ne voit dans cet album qu'une terrible histoire d'enfance malheureuse. Le chat souriant de la page de titre nous présente la photo d'un chaton triste, et les pages qui suivent nous expliquent pourquoi ce chaton est triste : mal-aimé, victime d'une tentative d'assassinat de la part de sa propre famille, il n'a survécu à de terribles dangers que par hasard, et a traversé nombre d'épreuves pour parvenir à l'âge adulte. C'est un chat qui « en a bavé », mais qui peut maintenant sourire, car les épreuves l'ont aguerri, et il voit désormais la vie du bon côté. Récit positif, de résilience et d'ascension.

La seconde lecture tient compte de la perturbation introduite par la photo de famille impossible. Le livre nous présente l'image d'une photo qui n'a pas existé. C'est donc que les images du livre ne sont pas dignes de foi, que le « montreur d'images » lui-même est indigne de confiance. Nous nous posons rarement la question de la provenance des images dans l'album : elles semblent aller de soi, et dire le vrai. Dans l'exemple d'Angus, l'image portait la vérité. Si l'image ment, qui est le menteur ?

Il n'est pas absurde d'attribuer au chaton, dont le texte porte déjà la voix, la responsabilité des images qui nous sont offertes. Nous avons donc devant les yeux une création singulière dans laquelle texte *et* image portent le discours du chat, de manière diversement fiable. Et, de même que des paroles peuvent être mensongères, de même les images ne nous semblent pas « sincères ». Le chaton a-t-il vraiment vécu cette attaque de requin ? D'ailleurs, l'image qui nous montre celle-ci ne nous évoque-t-elle pas un souvenir collectif, *Les Dents de la mer* ? De même, nous croyons reconnaître, dans la découverte des cadavres dans la cale du bateau, une scène de film de gangsters du temps de la prohibition ; et l'image en noir et blanc du chaton errant dans les rues n'est pas sans évoquer London ou Kerouac. A y regarder de plus près, les styles graphiques et les atmosphères des différentes images sont d'un disparate qui évoque le centon.

Or ce récit composite, puisant dans le patrimoine fictionnel commun, est tout à la gloire de notre chaton. Rejeton surnuméraire d'une trop nombreuse fratrie, il se peint à l'inverse en héros triomphant, fils de ses œuvres. Éliminant d'emblée sa famille biologique, qu'il accuse de meurtre, éliminant ensuite rapidement frère et sœur qui lui feraient de l'ombre, en les racontant dévorés par le requin, il a ensuite les coudées franches pour se peindre en *self made cat*. La logique de l'emprunt, qui le fait se vêtir et s'armer en dépouillant des cadavres, est aussi celle de son récit. C'est par exemple à Collodi qu'il emprunte de toute évidence la suite de l'aventure du requin, lorsque l'animal, rassasié, le pousse à l'intérieur d'une coque de bateau pour le dévorer plus tard. Le chat recrache alors toute l'eau avalée lors de la noyade et reprend son souffle : « Da komme ich zu mir und bin noch am Leben » nous dit le texte, là où Collodi écrivait « [Pinocchio] sortit de sa torpeur et revint à lui⁴⁵ ».

⁴⁵ «Quando ritornò in sé da quello sbigottimento, non sapeva raccapizzarsi, nemmeno lui, in che mondo si fosse.» Carlo COLLODI, *Les aventures de Pinocchio*, trad. Nicolas Cazelle, Arles : Actes Sud, 1995, (Babel) p.216.

La remontée du chaton des profondeurs océanes vers le soleil est trop belle pour ne pas matérialiser la jubilation qu'il a à corriger en esprit sa biographie médiocre et mêler mort, meurtres, dévorations, renaissances, voyages et triomphes pour s'inventer un destin. Notre chat fabule, invente, tricote sa vie en mêlant des brins de littérature et de cinéma aux brins du fantasme ordinaire de l'enfant composant son *roman familial*. Au terme de ce récit d'ascension, le voilà qui s'effrite, timidement, soudain redevenu petit chaton, à un interlocuteur qu'il tutoie mais que nous ne verrons pas, car nous, lecteur, occupons sa place. Nous sommes celui qui ouvre la porte, la porte correspondant à « la bonne sonnette », et nous avons devant nous ce chaton fragile, délicieux, inquiet, sympathique. Il vient de nous raconter son épopée terrible et triomphale, dans quel but ? Devons-nous l'admirer ? Devons-nous le prendre en pitié ? Peut-être le narrateur ne nous a-t-il raconté tout cela que pour ce qui se joue à cet instant précis où nous posons les yeux sur le chaton timide de la dernière page : ce chat a besoin que nous l'aimions. Nous sommes cette silhouette indistincte qui sur l'ultime page en sépia accompagne le chat le long d'une route incertaine. Compagnonnage réel, comme si nous l'avions adopté, et devenions de fait la nouvelle famille de ce chat orphelin. Ou peut-être compagnonnage en esprit, le long des chemins du récit, près de lui qui nous a déjà magnifiquement « menés en bateau », trompés et charmés à la fois par son récit d'enfance malheureuse cousu de références et tendu dans le sens de l'accomplissement héroïque.

Da Bin Ich subvertit tous les codes, il emprunte sans citer ses sources, il nous mène par le bout du nez, il nous fait prendre pour un *Petit Chose* un narrateur absolument indigne de confiance, poseur, affabulateur, merveilleux menteur. Pourtant nous adoptons ce chat comme nous avons adopté Anna Karénine et Swann, Manon Lescaut et le chevalier des Grieux, Victor Frankenstein et Sophie de Réan. Le narrateur ici nous a trompés, et c'est à ce prix que nous entrons en littérature.

La littérature n'est jamais subversive quand elle se donne pour telle. Faire des albums qui bousculent les codes visuels pour nous dire que nous devons accepter les enfants terribles comme les sans-papiers, les mendiants et les couples homoparentaux, c'est honorable. Mais cela relève de l'ironie, et l'ironie n'a jamais rien eu à voir avec la liberté. Les albums véritablement subversifs sont ceux qui changent en profondeur l'image que le lecteur a de lui-même. Ce sont ceux qui, par l'art du verbe et du dessin, le troublent, l'égarerent, le réjouissent, ceux qui le reposent différent de ce qu'il était avant d'être pris, plus mûr, plus sage, plus incertain. Ceux qui lui donnent confiance tout en l'ébranlant, dans cet incessant va-et-vient propre à toute expérience esthétique.

Cécile Boulaire
Université François-Rabelais, Tours
EA 2115 Histoire des représentations

Paru dans *Modernités* n°28, 2008, «L'album contemporain pour la jeunesse: nouvelles formes, nouveaux lecteurs?», p.237-252.