

“ Zoom sur la collection “Mouche” : diversité des genres et “effet-personnage” ”

Anne-Christine Malvaux (Professeur de collège, Louvain-la-Neuve)

La collection “Mouche” de l’École des Loisirs n’est plus à présenter, me semble-t-il, mais peut-être n’est-il pas superflu de rappeler l’une ou l’autre de ses spécificités. Je pense tout d’abord à l’ouverture dont cette collection fait preuve à l’égard de son public. En effet, les livres “Mouche” sont au départ globalement destinés aux enfants de 7 à 9 ans, qui ont déjà appris la technique de la lecture et qui souhaitent passer du “savoir-lire” au “plaisir de lire”. Mais les auteurs et éditeurs de ces ouvrages – j’ai pu m’entretenir avec l’un des représentants de l’École des Loisirs – ont voulu la collection non contraignante pour son public, de sorte qu’un enfant de 10-11 ans puisse encore apprécier la lecture – rapide et facile – d’un “Mouche”, qu’un lecteur débutant de 6 ans puisse arriver à lire seul, en entier, un livre qui n’est plus un album, ou qu’un plus petit encore, de 4 ou 5 ans, éprouve du plaisir au récit à haute voix qu’un adulte lui ferait de l’une de ces histoires.

Ensuite, la collection “Mouche” se distingue de manière flagrante de nombreuses “séries de livres” aux carcans répétitifs et stéréotypés ; elle acquiert ainsi le statut – vivement revendiqué par l’éditrice, G. Brisac – de véritable *littérature* de jeunesse. La seconde spécificité que je tiens à souligner est en effet l’étonnante diversité des ouvrages “Mouche” ; cette richesse s’observe notamment au niveau de l’écriture, des thèmes abordés, des illustrations, des genres littéraires et des personnages mis en scène.

C’est à propos de ces deux derniers aspects en particulier – diversité des genres littéraires et personnages – que je voudrais m’entretenir avec vous aujourd’hui. Pour ce faire, je vais me référer au corpus des ouvrages “Mouche” parus en l’an 2000, sur lesquels a porté mon étude. L’une de mes premières démarches a consisté en l’établissement de plusieurs sortes de classements, parmi lesquels un classement selon les genres littéraires des ouvrages et une typologie des personnages que l’on y rencontre.

1. Les genres littéraires (classement générique)

Selon les cas, les genres littéraires du corpus considéré m’ont paru clairement identifiables ou, au contraire, plus difficiles à cerner, surtout lorsque interviennent dans les histoires des éléments de merveilleux ou quand s’affirment des tonalités particulières (fantaisiste, comique, poétique...). Plutôt que d’ignorer ces singularités, j’ai préféré m’en servir pour définir des “sous-genres” à l’intérieur de deux des cinq “grands” genres littéraires repérés.

Tout d’abord, j’ai regroupé les ouvrages qui constituent de petits récits réalistes relatant avec humour un moment plus ou moins long de la vie quotidienne de personnages enfantins ; j’ai appelé ce premier genre littéraire “tranche de vie drolatique”¹.

Ensuite viennent les “histoires policières”, dans lesquelles de jeunes héros mènent l’enquête à propos de troublantes affaires, très différentes les unes des autres².

¹ Cf. DESPLECHIN M., *Le coup du kiwi*, MOISSART B., *Prune, princesse de Monaco-Créteil*, SMADJA B., *La plus belle du royaume* et VERMOT M.-S., *Les poussières à la plage*.

Deux “Mouche” de l’an 2000 peuvent aussi être qualifiés de “fables animalières”, car ils mettent en scène des animaux anthropomorphisés et doués de parole dans un univers sans homme, ou presque³. Si ce genre littéraire peut paraître à certains un peu dépassé, les deux fables animalières auxquelles je me réfère ici font penser que les auteurs et éditeurs tentent de remettre ce type d’histoires au goût du jour.

J’ai donné le nom de “fabulation” au quatrième genre littéraire de mon corpus. J’ai en fait repris ce terme au *Répertoire thématique* de l’École des Loisirs pour désigner des récits imaginaires présentés comme réels. Dans la collection “Mouche” de l’an 2000, ces histoires s’inscrivent toujours dans un cadre de vie quotidien et s’apparentent à des tranches de vie classiques jusqu’à ce qu’un élément imaginaire se manifeste et vienne donner un tour particulier aux événements fictionnels. Cet élément extraordinaire suscite un peu d’étonnement lors de son apparition mais est ensuite rapidement accepté par les personnages.

D’après la nature de l’élément imaginaire et la tonalité générale du récit, j’ai distingué deux types de fabulations. Certains récits, empreints de fantaisie et d’humour, s’articulent autour d’un élément extraordinaire qui apparaît sous la forme d’un objet magique ou comme le résultat d’un tour de passe-passe : ce sont les “fabulations fantaisistes”⁴. Dans d’autres ouvrages, l’élément imaginaire paraît plus fin, plus subtil, comme s’il appartenait au monde de rêves. À mon avis, il se peut d’ailleurs que l’enfant lecteur éprouve quelques difficultés à déterminer si cet élément est bien “réel” – à l’intérieur de la fiction, s’entend – ou s’il est “halluciné”, imaginé par le héros de l’histoire. Une atmosphère singulière, onirique, poétique, berce les récits de ce genre, c’est pourquoi je les ai appelés “fabulations poétiques”⁵.

Enfin, j’ai distingué trois types de contes⁶ : premièrement, des “contes modernes parodiques”, qui mettent en scène les personnages typiques des contes de fées, mais qui “détournent” ce genre traditionnel avec plus ou moins d’ironie⁷ ; deuxièmement, des “contes poétiques”, entourés de mystère et empreints d’une grande poésie, ce qui leur donne une dimension particulière, presque “mythique”⁸ ; et troisièmement, des “contes initiatiques”, où des personnages très divers sont en quête d’un savoir concernant leur identité, leurs origines⁹.

2. Les personnages

Lors d’une première approche des personnages de mon corpus, j’ai pu constater, à la suite d’Y. Reuter dans son article “L’importance du personnage”¹⁰, qu’un lien existe entre les types de personnages et les genres littéraires des ouvrages considérés. Les personnages des “Mouche” de l’an 2000, en effet, se répartissent en deux grandes catégories : celle des personnages réalistes et celle des personnages imaginaires. Les premiers, semblables aux personnes de la vie réelle, apparaissent exclusivement dans les tranches de vie et les histoires policières ; les seconds, issus

² Cf. DAYRE V., *Mardi, Gaspard va à l’école et Mercredi, Gaspard est amoureux*, MOKA, *Joséphine a disparu* et MOTSCH É., *Mister Ka et la cave aux mystères*.

³ Cf. OSTER C., *Pas de vraies vacances pour Georges* et VALCKX C., *Zappa. Mémoires d’un âne*.

⁴ Cf. BONAMEAU I., *Le loup qui mangeait les bêtises*, BRISAC G., *La craie magique* et *Si l’ascenseur ne s’arrêtait pas...* et DAVRICHEWY K., *Le chapeau qui dansait*.

⁵ Cf. MEYNARD D., *La sirène du Titanic* et POTOK C., *L’arbre d’ici*.

⁶ A la différence des fabulations, les histoires de cette dernière catégorie plongent d’emblée les lecteurs dans un univers merveilleux.

⁷ Cf. DESARTHE A., *Les trois vœux de l’archiduchesse Von der Socissèche* et FEJTO, R., *Prince Igor*.

⁸ Cf. NADJA, *Dryade* et NDIAYE M., *La diablesse et son enfant*.

⁹ Cf. OSTER C., *Les trois vaillants petits déchets* et TASMA S., *Basile, l’enfant qui se transformait en lézard*.

¹⁰ REUTER Y., “L’importance du personnage”, in *Pratiques*, n° 60, déc. 1988, p. 8 : “le genre appelle des personnages” et “les personnages renvoient au genre”.

d'un univers différent du nôtre, interviennent quant à eux dans les fables animalières, les fabulations et les contes.

Quoi qu'il en soit, ces deux grands types de personnages sont l'un et l'autre porteurs pour les enfants lecteurs. Les personnages réalistes favorisent l'investissement dans l'activité de lecture en facilitant l'identification du lecteur à l'un ou l'autre protagoniste, et les personnages imaginaires, que les enfants ne rencontrent que dans les livres (ou à la télévision), stimulent aussi les jeunes lecteurs et leur découverte du monde par les livres. Ainsi, l'intérêt de la collection "Mouche", parce qu'elle met en scène des personnages réalistes aussi bien que des personnages imaginaires, est en quelque sorte "doublé".

Après avoir distingué ces deux grandes catégories, je les ai quelque peu affinées et y ai réparti tous les personnages de mon corpus. J'ai ensuite souhaité poursuivre mon analyse des héros de papier en l'envisageant sous un autre angle, moins traditionnel et donc plus original. Sur les conseils de mon promoteur, J.-L. Dufays, je me suis penchée sur la théorie de "l'effet-personnage", que V. Jouve a exposée dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman*¹¹ et j'ai pensé qu'il serait sans doute intéressant d'exploiter cette théorie pour l'étude des personnages de mon corpus.

Avant de rendre compte des grandes lignes de mon analyse, je souhaiterais vous rappeler en quoi consiste la théorie de V. Jouve.

2.1. La théorie de l'effet-personnage

Dans le cadre des récentes études de réception littéraire, cette approche originale s'articule autour de deux concepts fondamentaux : d'une part, le personnage qui, selon les termes de Jouve, constitue "à la fois le point d'ancrage essentiel de la lecture (...) et son attrait majeur"¹² et, d'autre part, le lecteur lui-même, dans son interaction avec le texte. Et ce sont précisément les modalités de ces interactions entre le personnage et le lecteur que V. Jouve s'est employé à clarifier dans son ouvrage. M. Picard avait déjà montré comment le lecteur s'investit de différentes manières dans l'œuvre lue, selon la position de lecture adoptée – celle du *liseur*, du *lisant* ou du *lu*. V. Jouve a en fait commencé par retravailler la thèse de son prédécesseur en définissant trois instances de lecture qui, chacune à sa façon, est sensible et réagit à l'action du texte : le *lectant*, tout d'abord, est la partie du lecteur qui garde une certaine distance vis-à-vis de l'œuvre romanesque, considérée comme une fiction construite par un "auteur-architecte"; ensuite vient le *lisant*, qui est victime de l'illusion référentielle et fait semblant d'accepter comme réel ce monde imaginaire dans lequel il s'investit activement et affectivement; enfin, le *lu* est le pôle inconscient à travers lequel le lecteur "se lit", sans s'en rendre compte, dans un texte truffé de références symboliques et fantasmatiques.

À chacune de ces instances de lecture correspond un effet-personnage particulier.

a) L'effet-personnel

L'effet personnel constitue l'apanage du *lectant*. Celui-ci appréhende le personnage en le rapportant au projet romanesque – narratif et sémantique – de l'auteur. Pour saisir l'effet-personnel dans son intégralité, le *lectant* se dédouble.

¹¹ JOUVE V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, "Écriture".

¹² *Ibid.*, p. 261.

D'une part, le *lectant jouant* envisage le personnage comme "un *pion narratif* dont il s'agit de prévoir les mouvements sur l'échiquier du texte"¹³. Dans cette perspective, le lecteur est engagé dans un "jeu" qui consiste à anticiper la suite du récit, à imaginer les actions futures du personnage. D'autre part, le *lectant interprétant* cherche à comprendre le message véhiculé par l'œuvre, le sens global de l'histoire. Pour ce faire, il doit prendre en compte et comparer le système axiologique présenté par le narrateur et la valeur du personnage – un *pion herméneutique* – à l'intérieur de ce système.

b) L'effet-personne

L'effet-personne touche le *lisant*, qui est victime de l'illusion référentielle au point qu'il en arrive parfois à voir dans le personnage romanesque une personne réelle, indépendante de la fiction où il intervient. Cet effet de vie du personnage est généré de plusieurs manières, notamment par l'évocation de la vie intérieure du protagoniste, qui témoigne d'une richesse psychique analogue à celle des personnes réelles. Notons que, sur le plan discursif, l'intériorité des êtres de fiction s'exprime surtout par le biais du lexique modal, en termes de "vouloir", de "savoir" et de "pouvoir".

Par ailleurs, ainsi perçu comme une véritable personne, le personnage devient "l'objet d'investissements affectifs de la part du lecteur"¹⁴. Ce système de sympathie dépend de trois codes distincts : le *code narratif*, tout d'abord, pousse le lecteur à s'identifier – ou non – au narrateur ou au héros de l'histoire ; ensuite, le *code affectif* détermine le sentiment de sympathie que le *lisant* développera pour les êtres romanesques ; enfin, le *code culturel* intervient lorsque le lecteur cherche à évaluer la valeur idéologique d'un personnage, en confrontant sa propre axiologie aux valeurs qui sont à la fois incarnées par le personnage et reflétées par l'univers fictionnel. L'observation de ces trois codes permet aussi au lecteur de situer son héros du côté du mythe, de la fiction ou de la réalité.

c) L'effet-prétexte

L'effet-prétexte concerne le pôle inconscient du lecteur, le *lu*. Cette fois, l'être de fiction sert de "support permettant [au lecteur] de vivre imaginativement les désirs barrés pas la vie sociale"¹⁵. Le *lu*, rappelons-le, est en effet sensible à tout ce qui, dans le texte, peut avoir valeur symbolique ou résonance fantasmatique. Le personnage lui apparaît comme le "prétexte" qui l'autorise à rencontrer librement ses pulsions refoulées.

Ces pulsions, V. Jouve les rattache à trois formes de libido, elles-mêmes liées aux modalités du savoir, du vouloir et du pouvoir. La *libido sciendi* du *lu* est en jeu chaque fois que le personnage, poussé à une quelconque forme de "voyeurisme", observe secrètement des corps en action. Par ailleurs, les épisodes où entrent en tension des pulsions de vie et de mort ou le désir et la peur renvoient à la *libido sentienti*. La *libido dominandi*, quant à elle, intervient quand un personnage révèle sa soif de puissance et de gloire, lorsqu'il se place en position de supériorité par rapport à d'autres êtres romanesques.

Telle est, dans ses grandes lignes, la théorie de V. Jouve. Il m'a paru intéressant de l'exploiter pour la lecture de textes de littérature enfantine parce qu'il me semble aujourd'hui communément admis que le mode de lecture des enfants diffère sensiblement de celui des adultes. Je vais donc

¹³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

vous proposer quelques hypothèses sur les interactions qui pourraient s'établir entre des enfants lecteurs et les héros de trois livres de mon corpus. Ces trois ouvrages "Mouche" appartiennent chacun à des genres littéraires différents. Il s'agit de :

- *La craie magique* (une fabulation), de G. Brisac,
- *Mister Ka et la cave aux mystères* (une histoire policière), d'É. Motsch,
- *La diablesse et son enfant* (un conte), de M. Ndiaye.

Je vais donner un bref résumé de chacun de ces ouvrages avant de souligner les éléments à mon avis les plus marquants de mon analyse d'après la théorie de l'effet-personnage.

2.2. Analyse de trois ouvrages de la collection " Mouche " **d'après la théorie de l'effet-personnage**

2.2.1. G. BRISAC, La craie magique

Violette déteste se rendre au parc municipal, mais sa maman l'y emmène très régulièrement pour de longues promenades. La seule occupation digne d'intérêt pour Violette lorsque, bien malgré elle, elle se retrouve dans ce parc, consiste à creuser un souterrain pour s'évader.

Un jour, comme elle était assise sur le sol en train de gratter la terre, Violette voit s'approcher puis s'éloigner une petite femme très très vieille qui laisse tomber derrière elle un morceau de craie. Lorsqu'elle se décide enfin à l'essayer, elle constate avec surprise que les objets tracés avec cette craie prennent corps et vie sitôt dessinés. Violette comprend alors que la craie est magique et qu'elle doit s'en servir à bon escient.

Après réflexion, elle décide de se dessiner une amie, parce qu'elle n'en a jamais eu ; elle la baptise Coralie. Les deux amies passent un long moment à s'amuser ensemble, jusqu'à ce qu'elles s'aperçoivent que la précieuse craie est devenue minuscule. Elles ont alors l'idée de tracer sur un mur du parc une belle porte avec une poignée en ivoire sculpté. Elles l'ouvrent délicatement et se retrouvent face à un paysage splendide. Main dans la main, les deux amies passent de l'autre côté de la porte...

a) L'effet-personne

Comme dans beaucoup d'œuvres destinées aux enfants, l'héroïne de *La craie magique* ressemble aux fillettes de la réalité. Son prénom, Violette, convient d'ailleurs bien à une petite fille, étant donné que la finale en *-ette* peut évoquer la fonction du diminutif hypocoristique que l'on ajoute parfois aux prénoms féminins des enfants (Catherinette, Séverinette, par exemple). Mais l'effet de vie de ce personnage procède aussi de la logique narrative du récit, qui dévoile l'intériorité de l'héroïne. Notamment, le lecteur est au courant de l'aversion – assez peu commune – de Violette pour les fleurs, les ânes et les pigeons, de même que sa solitude forcée, vu que les autres enfants apprécient peu qu'elle leur "pique leur seau" pour jouer dans le sable. Violette est aussi dédaigneuse et d'humeur difficile lorsqu'on la contredit, et elle tergiverse beaucoup avant d'agir ou de prendre une décision ; le lecteur suit ses hésitations et parcourt avec elle toutes les idées qui lui traversent l'esprit (par exemple lorsqu'elle se demande ce qu'elle va dessiner avec la craie magique).

Étant donné le mode de réflexion tortueux de l'héroïne, celle-ci restera toujours un peu imprévisible, ce qui contribue à renforcer son apparence d'authenticité. De la même manière,

l'autonomie du monde fictionnel est particulièrement soulignée au moment où le narrateur avoue qu'il ne sait pas pourquoi la vieille dame a choisi ce parc-là pour sa promenade. La croyance du lecteur en cet univers s'en trouve bien sûr confortée, d'autant plus que le personnage de Violette est réutilisé par G. Brisac dans d'autres livres de la collection. Le lecteur a donc plus d'une occasion d'apprendre à connaître cette héroïne et de développer pour elle des sentiments affectueux.

Quant au code culturel, il est actualisé du fait que, d'une part, le cadre dans lequel se déroule l'intrigue (un parc) paraît tout à fait ordinaire et que, d'autre part, l'héroïne de l'histoire illustre des valeurs généralement revendiquées dans notre société – à savoir la liberté et l'amitié –, surtout par les enfants et les jeunes gens. La réalité du personnage de Violette semblera donc tout à fait possible au lecteur.

b) L'effet-prétexte

À propos de l'effet-prétexte, on pourrait reconnaître sous l'opposition "liberté-enfermement" qui traverse tout le récit la tension entre pulsion de vie et pulsion de mort qui détermine la *libido sentiendi*. Cependant, il faut souligner que Violette se situe exclusivement du côté de la "vie", puisqu'elle se rebelle contre son enfermement à l'intérieur du parc et cherche à tout prix à gagner la liberté, à l'extérieur. Dans le même ordre d'idées, la grande grille par laquelle la petite fille pénètre dans le parc fait penser à une grille de prison, tandis que la belle porte, à la fin de l'histoire, symbolise bien l'ouverture sur un royaume, un monde meilleur.

Signalons aussi que le morceau de craie convoque la *libido dominandi* dans le texte, puisqu'il donne beaucoup de pouvoir à Violette.

c) L'effet-personnel

Du point de vue de l'effet-personnel, je souhaite simplement émettre deux remarques. Tout d'abord, je voudrais souligner que, de manière assez originale, le narrateur de *La craie magique* présuppose, à l'intérieur même du texte, le jeu de prévisibilité du lecteur.

Ensuite, je voulais évoquer le fait qu'à mon avis, au niveau herméneutique, le livre de G. Brisac non seulement valorise l'amitié et la liberté, mais plaide aussi en faveur du rêve et d'un certain idéalisme. L'histoire de Violette, en effet, résonne comme un encouragement adressé aux enfants qui ne se sentent pas toujours assez écoutés par les adultes et qui rêvent d'autre chose que ce qu'on leur propose habituellement : parfois, le destin donne un petit coup de pouce et vient récompenser celui qui a su se montrer volontaire et persévérant.

2.2.2. É. MOTSCH, Mister Ka et la cave aux mystères

Mister Ka et ses deux camarades, Jack et Déborah, décident de mener l'enquête à propos d'une mystérieuse cave où de sombres affaires – sans doute un crime – se seraient produites. La première fois qu'ils se rendent "sur les lieux", ils ont l'attention attirée par un coffre en bois grand comme un cercueil, mais de macabres découvertes les font fuir.

Ils reviennent néanmoins le lendemain avec la ferme intention d'ouvrir le coffre... et c'est avec horreur qu'ils y découvrent un corps coupé en morceaux et emmaillotté dans un linge blanc. La tension atteint son comble lorsque les petits détectives sont surpris par l'affreux père Trognon,

l'assassin présumé. Celui-ci s'emporte, mais bientôt, la méprise apparaît : c'est la viande de ses cochons que le père Trognon cache dans son grand coffre !

Soulagés et un peu honteux, les enfants finissent par sympathiser avec le père Trognon, qui se révèle en fin de compte un bien brave homme.

a) L'effet-personne

Pour ce qui concerne l'effet-personne, dans cet ouvrage, il faut souligner que mister Ka, le héros, n'est pas désigné de manière à donner une impression de réalité. Son surnom, en effet, le rapproche plutôt des personnages de fiction tels que les bandits et les gangsters ou les espions et les détectives. De plus, la connotation anglo-saxonne de ce surnom éloigne encore mister Ka du quotidien des lecteurs. Cependant, en un endroit du texte, le protagoniste explique d'où il tient son surnom et révèle son vrai nom : il s'écarte en cela du mythe et paraît plus réel.

Mais l'effet de vie de ce personnage résulte principalement de la logique narrative du récit, car cette histoire est narrée par le héros lui-même qui, sans gêne apparente, livre ses pensées et sentiments les plus intimes. Notamment, mister Ka évoque le chagrin que lui cause le divorce de ses parents et fait part de ses hésitations, de ses états d'âme ; il avoue également ses "faiblesses", comme son attachement un peu puéril à son doudou ou sa peur lorsqu'il se trouve dans la cave ; et même, il confesse ne pas s'être lavé pendant toute une semaine.

Par ailleurs, le lecteur s'identifiera facilement au personnage de mister Ka puisque c'est par celui-ci qu'il est informé de tous les événements de l'intrigue, dans une narration en "je" et au présent. En outre, l'amitié du lecteur à l'égard de son héros sera sans doute renforcée du fait que le petit narrateur ne lui cache rien de ses démarches secrètes, allant jusqu'à avouer ses pensées injustes et coupables envers le père Trognon.

b) L'effet-prétexte

Le livre d'É. Motch illustre très bien, je trouve, les trois types de libido déjà évoqués. La *libido sciendi*, tout d'abord, entre en jeu lorsque mister Ka et ses comparses pénètrent en secret et sans autorisation dans la propriété du père Trognon – ils violent son domicile – et lorsque, depuis leurs cachettes, avant d'être repérés, ils espionnent le vieillard, tout cela afin de découvrir ses étranges activités.

La *libido sentiendi*, ensuite, intervient beaucoup dans cette histoire, car le thème de la mort y est très présent. Les trois enfants semblent en effet fascinés par la mort : ils envisagent un crime et cherchent à en obtenir des preuves concrètes et irréfutables ; ils décèlent plusieurs indices qui les confortent dans leur intuition – une odeur de pourriture, des armes, des traces de sang, un œil... – mais, pas encore satisfaits, ils veulent voir le cadavre de leurs propres yeux ! Le vieillard sur qui porte les soupçons fait d'ailleurs l'objet d'un portrait éloquent.

Le "lieu du crime" n'est pas neutre non plus, puisqu'il s'agit d'une cave, c'est-à-dire d'un endroit qui inspire souvent de la crainte aux enfants, d'une pièce sombre enfouie sous terre, comme les tombeaux. Les trois enquêteurs y découvrent d'ailleurs un "grand coffre en bois [de] la taille d'un cercueil". Et celui-ci, une fois ouvert, s'avère effectivement renfermer un cadavre, des *morceaux* de cadavre en fait, emballés dans un linceul ou, plus précisément, "[emmaillotés] dans un linge blanc, [un] peu comme les momies dans leurs sarcophages" (p. 46). La référence à la chanson de saint Nicolas où trois enfants sont tués par un boucher et mis au saloir, enfin, vient fort à propos.

Ainsi, mister Ka et ses amis sont submergés par des fantômes funèbres. Ils sont attirés par la mort, veulent la voir mais, en même temps, ils en ont peur et, lorsque leur “ pulsion de vie ” refait surface, ils se cachent ou s’enfuient en prenant leurs jambes à leur cou. Leur curiosité et leur envie de voir et de savoir entrent donc en conflit avec la peur de découvrir ou de subir des choses horribles ; mister Ka en a d’ailleurs très bien conscience.

Par ailleurs, quelques caractéristiques relèvent de la *libido dominandi*. Notamment, mister Ka fait figure de chef par rapport à ses deux compagnons : c’est lui qui dirige l’enquête, donne les instructions, parce qu’il a le plus d’expérience en la matière. En outre, si le trio veut “percer les mystères” (p. 25), c’est pour rendre service à la fois au père de mister Ka et à la communauté des villageois. Ils se sentent en quelque sorte investis d’une importante mission et en assumant les responsabilités. Ils espèrent probablement être récompensés du succès de leur entreprise en récoltant auprès de leurs proches des félicitations, de l’admiration et de la gloire.

c) L’effet-personnel

Au niveau de l’effet-personnel, je voudrais vous faire part d’une brève réflexion : je me pose en fait la question de savoir si l’enfant lecteur devinera ce que mister Ka – comme pion narratif – découvrira finalement dans le grand coffre en bois. Je crois que s’il se laisse tout bonnement guider par les propos du narrateur, il s’imaginera certainement, tout comme lui, que c’est bien un corps humain que renferme le coffre et que le père Trognon est un meurtrier. Par contre, si le lecteur prend davantage de distance par rapport à mister Ka, il sera peut-être réceptif aux quelques indices qui orientent vers l’hypothèse de la viande mise à saler. Cette idée est notamment émise par Déborah et indirectement évoquée lors de l’allusion à la chanson de saint Nicolas, dans laquelle intervient un boucher.

2.2.3. M. NDIAYE, La diablesse et son enfant

Dans l’obscurité de la nuit, une diablesse cherche son enfant. Elle frappe aux portes des maisons en demandant : “Où est mon enfant ? Je l’ai perdu... Avez-vous vu mon enfant ?”. Ses yeux brillent d’espoir et de tristesse. Mais tout le monde est terrorisé par les sabots noirs de la diablesse et s’enfuit à son approche. La diablesse au visage doux reste toujours seule et triste, fatiguée. Elle pense à l’enfant qu’elle avait autrefois et à la maison qu’elle habitait ; tous deux ont disparu...

Un soir, désespérée, la diablesse prend une décision : le premier enfant qu’elle rencontrera sera le sien. Bientôt, au bord d’un chemin, elle trouve une petite fille abandonnée. L’enfant a les pieds difformes : on a dû se débarrasser d’elle. La diablesse la prend dans ses bras et l’emmène dans la forêt. Un bruit de frottement lui fait baisser les yeux : elle s’aperçoit que ses sabots de chèvre ont disparu et que deux pieds les remplacent. La diablesse portant l’enfant découvre alors une maison, sa maison, qui est réapparue. Elle en pousse la porte et, le sourire aux lèvres, installe tendrement la petite fille dans un lit doux et frais.

a) L’effet-personne

M. Ndiaye, auteur de ce dernier ouvrage, n’a pas donné de nom à son personnage principal : celui-ci est en effet toujours désigné par la formule “la diablesse” ou par un pronom, de sorte que le protagoniste est peu individualisé – bien que les diablesse ne courent pas les rues ! Ce

mode de désignation “impersonnel” s’applique en fait à tous les personnages de l’histoire : aucun ne reçoit de nom propre, et chacun est mentionné à travers un pronom ou un nom commun peu précis. On peut donc avancer que ce récit se caractérise par une certaine absence de subjectivité, comme si le narrateur ou l’auteur avait refusé de fournir au lecteur des points de repère qui lui auraient permis d’établir un lien avec l’univers qu’il connaît. Le monde de la fiction tout entier est uniquement déterminé par des traits généraux et faiblement particularisé ; cela contribue à maintenir de la distance entre le lecteur et son histoire, qui peut dès lors être perçue comme un conte à portée “universelle”, assez éloigné de la réalité concrète.

Par conséquent, on ne s’étonnera pas que la psychologie de la diablesse soit plutôt rudimentaire. Le lecteur accède à l’intériorité de ce protagoniste, mais c’est le plus souvent par le biais d’indications assez simples et répétitives : en bref, la diablesse se sent triste et parfois découragée mais, en même temps, elle est remplie d’amour et généralement pleine d’espoir, bien que des souvenirs confus la tourmentent. Elle est aussi en proie à un désir obsédant : retrouver l’enfant qu’elle a perdu. Être étrange, elle semble incapable de réagir autrement à son malheur qu’en réclamant partout son enfant, de sorte que le lecteur sera sans doute surpris – parce qu’il ne l’aura pas prévu – de voir la diablesse rompre avec ce mécanisme en prenant soudain la décision de s’attribuer le premier enfant qu’elle rencontrera ; ainsi surgit tout d’un coup une illusion d’autonomie de ce personnage.

Au niveau du système de sympathie, je pense que le lecteur ne s’identifiera pas à la diablesse, parce que ce personnage demeure définitivement mystérieux et paraîtra toujours lointain, comme si une cloison étanche le séparait du lecteur. Mais je ne crois pas que cela empêchera le lecteur d’éprouver beaucoup de sympathie pour ce personnage, car la diablesse déborde d’amour et méconnaît la haine. De plus, elle souffre énormément, non seulement parce qu’elle est rejetée des autres hommes, incomprise et méprisée, mais surtout parce qu’elle ne détient aucun pouvoir qui lui permettrait de satisfaire son désir (son “vouloir”) le plus cher : son impuissance à toucher les autres semble totale, à tel point que personne ne proposera de l’aider à retrouver son enfant.

En outre, la diablesse sera sans doute jugée de manière positive par le jeune lecteur puisque, mère privée du fruit de ses entrailles, elle se bat pour son enfant, défend et recherche l’amour. Et donc, même si ce personnage évolue dans un univers peu familier et difficilement reconnaissable, l’enfant lecteur retrouve, incarnés en lui, des valeurs et des sentiments qui lui sont doux.

Bref, si ce protagoniste inspire de l’affection, on aura certainement du mal à l’envisager comme une personne dont l’existence serait possible. En effet, d’une part, les sabots de la diablesse soulignent sa nature fictionnelle et, d’autre part, sa parenté implicite avec le diable la situe dans le domaine du mythe.

b) L’effet-prétexte

Comme beaucoup de contes, cette histoire m’a paru investie d’une importante charge symbolique. Un personnage de diablesse, tout d’abord, évoque spontanément le mal ; cependant, le lecteur se rend très vite compte que le protagoniste imaginé par M. Ndiaye *subit* le mal bien plus qu’il ne le produit. Ensuite, ce personnage apparaît comme un être nocturne, car la nuit et la pénombre l’accompagnent sans cesse, alors que la lumière – pourtant aimée – s’en détourne. On trouve également dans cet ouvrage le thème – issu de l’imaginaire collectif – de la forêt “maternelle” qui accueille généreusement les exclus de la communauté des hommes, leur offrant un abri sûr et une abondante nourriture.

Par ailleurs, les sabots de chèvre qui servent de pieds à la diablesse constituent à la fois le principal signe distinctif de ce protagoniste et le motif de son exclusion. La fillette adoptée par la diablesse, de même, a été abandonnée parce que ses petits pieds difformes la faisaient boiter. Ainsi, pour le commun des hommes – ici, les villageois –, la claudication présage le malheur. On doit probablement rapprocher cette croyance des récits bibliques, dans lesquels les handicaps physiques étaient tenus pour des punitions divines. Dans cette optique, l’évènement mystérieux cause de tous les malheurs de la diablesse pourrait s’interpréter comme la colère de Dieu s’abattant sur un pécheur ; cette hypothèse paraît d’autant plus probable que les dictionnaires des rêves et des symboles

renseignent l'animal de la chèvre – dont la diablesse tient ses sabots, je vous le rappelle – comme le signe d'une manifestation divine¹⁶. La diablesse serait donc coupable d'une faute comparable au péché originel, mais laquelle ?

Du point de vue de la *libido sentiendi*, l'opposition – qui traverse tout le récit – entre la clarté et l'obscurité peut à mon avis évoquer la vie et son contraire, la mort. Dans ce cas, soulignons que la mort-obscurité domine durant l'essentiel de l'histoire, mais que c'est finalement la vie-lumière qui l'emporte, puisque le conte se termine alors que la diablesse et son enfant sont réunies dans une maison tout illuminée (symbole d'un foyer chaleureux et familial).

Signalons quand même que les *libidos sciendi* et *dominandi* interviennent aussi dans ce conte, mais de manière moins fondamentale.

c) L'effet-personnel

Avant d'en venir à l'effet-personnel proprement dit, je voudrais attirer votre attention sur une importante caractéristique de ce récit, à savoir son organisation non linéaire. Tout à l'imparfait, la première partie de l'histoire – en fait, les deux premiers tiers du texte – présente un état qui paraît immobile, irrémédiable et éternel. Les informations divulguées dans cette portion de texte ne sont pas fournies selon un ordre (chrono)logique, mais bien de manière aléatoire et décousue, semble-t-il. Les nombreuses répétitions renforcent encore le flou du récit et l'impression de tourner en rond. Dès lors, du point de vue de l'effet-personnel, le “jeu de prévisibilité” du lecteur-lectant sera évidemment fort difficile. Aucun indice, d'après moi, ne permet de prévoir que la diablesse retrouvera son enfant ; le lecteur peut donc seulement se poser la question, et rien ne l'invite à trancher dans un sens ou dans l'autre.

Tout cela, je pense, découle du fait que, dans la plus grande partie du récit, la diablesse ne semble pas du tout maîtresse de son destin, et apparaît plutôt comme le jouet de volontés et de forces qui la dépassent. Le lecteur ne s'attend donc probablement pas à ce que la diablesse, tout d'un coup, prenne une décision qui modifie ainsi le cours du récit (qui retrouve logique et linéarité) mais, à partir de là, l'issue de l'histoire laisse moins de doutes : la diablesse, déterminée, retrouvera certainement son enfant. La transformation des sabots en pieds et la récupération de la maison feront plutôt figure de “bonus” que peu de lecteurs auront envisagés, car le conte – comme l'indique son titre – se concentre davantage sur l'enfant perdu puis retrouvé.

En tant que *pion herméneutique*, le personnage de la diablesse me paraît incarner les valeurs que défend le narrateur – et sans doute l'auteur. Ces valeurs pourraient se ramener à une brève interprétation de toute l'histoire écrite par M. Ndiaye. Ainsi, d'après moi, ce merveilleux conte illustre de manière très poétique un monde – en cela parfois très semblable au nôtre – où la différence effraie, fait fuir et, par conséquent, isole ceux qui la portent dans une profonde solitude. Les hommes se montrent prompts à juger, cataloguer, étiqueter ; et pourtant, au-delà des apparences et des préjugés, les méchants ne sont pas toujours ceux que l'on imagine. Les personnes que l'on prive d'affection débordent souvent d'amour et sont parfois même les plus dignes d'être aimées.

Bref, *La diablesse et son enfant* met en garde contre les étiquettes attribuées sans fondement, lance un appel à la tolérance, et semble clamer que tout le monde a le droit d'aimer et d'être aimé.

Au terme de mon exposé, j'espère être parvenue à rendre compte de la qualité et de l'extraordinaire richesse de la collection “Mouche” de l'École des Loisirs, en tout cas des points de vue que j'ai abordés : les genres littéraires et surtout les personnages. Ces livres me semblent donc tout à fait à leur place dans les bibliothèques des écoles et j'encourage vivement les enseignants à les exploiter en classe ou, du moins, à les faire connaître à leurs élèves.

¹⁶ Cf. – *Dictionnaire des symboles*, sous la dir. de J. Chevalier, avec la collaboration d'A. Gheerbrant, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 187.

– M. COUPAL, *Le rêve et ses symboles*, Ottawa, Éd. de Mortagne, 1985, p. 157.

Les recommandations orthographiques du Conseil supérieur de la langue française ont été appliquées pour la rédaction de ce texte.