

Paru dans :

P. MARILLAUD, GAUTHIER, R. (eds), 2003, *Les langages de la ville, Actes du 23e Colloque d'Albi Langages et Significations*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.

Scène de rue au Brésil

Analyse et exploitation d'un album pour enfants

Nicole EVERAERT-DESMEDT
Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles
Université du Luxembourg

En rapport avec le thème des "Langages de la ville", nous prendrons en considération *Cena de rua*, de l'artiste brésilienne Angela Lago (Brésil, Belo Horizonte, RHJ, 1994). Cette oeuvre appartient au genre des "albums pour enfants".¹ C'est un récit en images. Le seul texte est le **titre**, qui indique le lieu des événements : "Cena de rua", donc la scène se passe dans la rue. Remarquons que le titre annonce le contexte spatial non seulement sur le plan du contenu, mais également sur le plan de l'expression typographique, puisqu'il se présente comme un graffiti sur un mur.

Nous nous proposons d'analyser cet album, en nous situant dans le cadre standard de la sémiotique de l'Ecole de Paris.² Après avoir dégagé la **structure** des **événements** (la structure narrative) et l'ordre de leur **représentation** (la segmentation en séquences), nous analyserons le **contenu** de l'album à différents niveaux de profondeur, en nous plaçant dans la perspective du lecteur modèle, qui reçoit l'album d'abord au niveau le plus concret (**figuratif**), pour atteindre, au terme de son interprétation, un niveau de signification plus abstrait (**thématique**), en passant par un niveau intermédiaire (**narratif**). Enfin, nous mettrons en rapport le plan du contenu avec le plan de l'**expression** plastique (mise en pages, disposition topologique, formes et couleurs).

1. Cet album a obtenu de nombreux prix de littérature et d'illustration au Brésil. Il a été sélectionné également par la Bibliothèque internationale de Munich et par le Centre international d'Etudes en Littérature de Jeunesse de Paris (Octogonales 1995). Il a été publié aux Etats-Unis sous le titre *Street Scene* (The Best Children's Books in the World, Harry N. Abrams Inc. Publisher, New York, 1996) et au Venezuela, sous le titre *De noche en la calle* (Ed. Ekaré, Caracas, 1999). Nous espérons qu'il sera bientôt publié en Europe! Au Brésil, 108.000 exemplaires ont été acquis en 2002 par le Gouvernement de l'Etat de Bahia, pour être distribués dans les écoles.

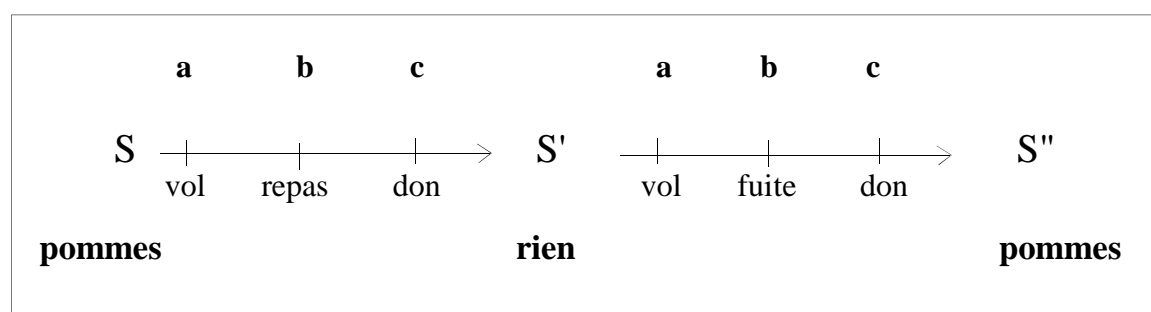
2. Notre méthode est expliquée et illustrée dans EVERAERT-DESMEDT, 2000.

1. La structure

1.1. Les événements : la structure narrative cyclique

Cet album met en scène un enfant des rues qui tente vainement de vendre quelques fruits à un carrefour. La situation finale (S'') est exactement la même que la situation initiale (S) : l'enfant tient une boîte contenant trois pommes et s'adresse à un automobiliste (figure 1). Mais en fait il s'agit d'une autre boîte, car entre-temps la première boîte de pommes a été consommée, et l'enfant a dû s'en procurer une deuxième : le récit comprend **deux épisodes successifs**, la situation finale du premier épisode (S' : l'enfant n'a plus rien) étant la situation initiale du deuxième. Chaque épisode présente une transformation (T) qui se déroule progressivement, chacune en trois étapes (a, b, c). En effet, au départ, l'enfant possède trois pommes (S). Une automobiliste lui vole une pomme (a). Il continue à essayer de vendre les deux pommes qui lui restent. N'y parvenant pas, il se résout à manger une pomme (b) et donne la dernière à un chien qui s'approche de lui (c). Il vole ensuite une boîte dans un emballage cadeau, qui se trouve sur le siège arrière d'une voiture (a). Il parvient à s'enfuir en emportant la boîte (b). Il se met à l'écart de la circulation pour ouvrir ce "cadeau".³ Il y découvre trois pommes, exactement comme celles qu'il avait au départ (c). Il se remet donc à essayer de les vendre (S'').

Nous pouvons représenter la structure narrative sur le schéma suivant :



A la fin du récit, l'enfant se retrouve donc au point de départ : la structure narrative est **cyclique**. Le lecteur peut imaginer la suite : quand il aura "perdu" à nouveau sa marchandise, l'enfant devra "trouver" un autre butin, qui s'épuisera de la même façon, et ainsi de suite.

Par la reprise de la même image pour les situations **S** et **S''**, l'impact émotionnel sur le lecteur est intense : l'effet de **circularité**, donc l'impression d'une situation "sans issue", est total.

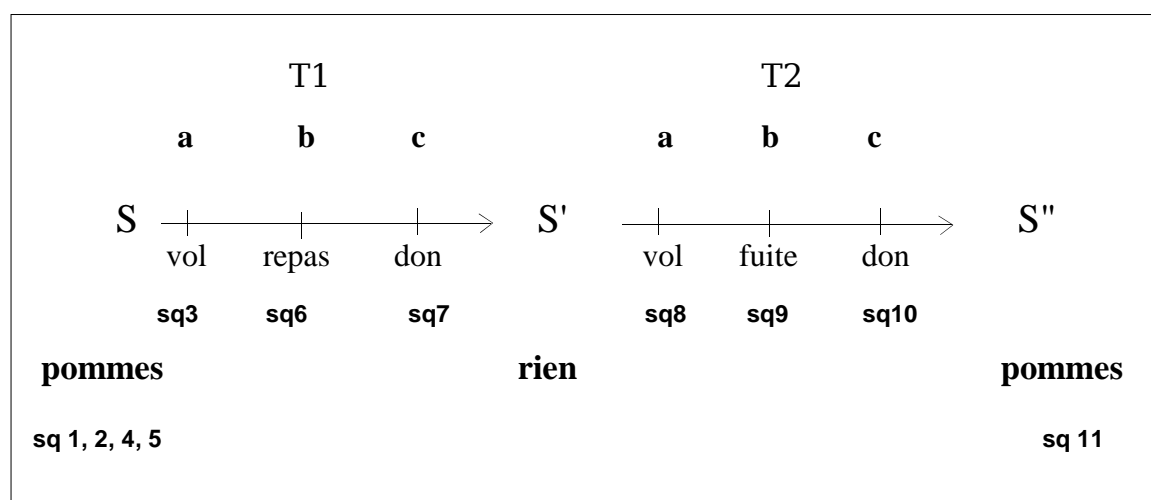
1.2. La représentation : le rythme des séquences

Les événements sont représentés en 11 images, qui occupent chacune une double page. Chaque image constitue une séquence, marquée par une **disjonction actorielle**. L'enfant est toujours présent, possédant trois pommes, deux pommes, une pomme, ou une boîte

3. Comme il s'agit de l'ouverture d'un "cadeau", les pommes semblent être "données" à l'enfant. C'est pourquoi nous indiquons "don" pour l'étape (c) sur notre schéma.

emballée ; mais ce qui différencie chaque séquence, c'est la **présence** de différents **automobilistes**, ou leur **absence** dans les séquences 7 et 10.

La situation initiale (S) est présentée dans les deux premières séquences et se prolonge dans les séquences 4 et 5, bien que la transformation progressive ait commencé dans la séquence 3 (vol d'une pomme) : en effet, l'enfant continue à essayer de vendre ses pommes quand il lui en reste deux. La situation finale (S'') est présentée dans la dernière séquence, et chacune des trois étapes des deux transformations progressives occupe une séquence. Nous pouvons indiquer les séquences sur notre schéma représentant la structure narrative :



On remarquera que la situation (S') intermédiaire entre les deux épisodes n'est pas représentée. Entre les deux transformations progressives, la narration ne marque pas un temps d'arrêt : l'enfant n'est pas montré sans "rien". Dans la séquence 7, il tient encore en main une pomme, qu'il donne au chien ; et dans la séquence 8, il a déjà dans les mains la boîte suivante. En ne montrant pas la situation S' (l'enfant sans rien), la narratrice n'accorde **pas de pause** au lecteur. La narration suit le rythme continu des actions, qui tournent toutes autour des pommes.

2. Le niveau figuratif

Nous abordons le contenu de l'album au niveau le plus concret, figuratif, c'est-à-dire que nous reconnaissons, dans les images et dans leur enchaînement, des acteurs, des situations, des comportements tels que nous pourrions les rencontrer dans la réalité extérieure. A ce niveau d'analyse, nous ne disposons pas encore de concepts très "forts", mais nous procédons empiriquement, par observation.

2.1. Les oppositions figuratives

Nous suivons, pour commencer, un principe structuraliste élémentaire : nous observons les oppositions qui se manifestent entre les éléments figuratifs, c'est-à-dire les acteurs, les espaces et les temps.

2.1.1. Les acteurs

L'album met en scène l'enfant, des pommes, des automobilistes et des chiens. **L'enfant** est présent dans chaque séquence (chaque image, chaque double page). Toutes ses actions concernent les **pommes**.

L'enfant est en relation conflictuelle avec différents **automobilistes**, qui le chassent du regard (séq. 1 et 11, 2 et 4) ou l'agressent (séq. 3) lorsqu'il tente de leur vendre ses pommes. Par contre, lorsque l'enfant renonce à vendre les pommes et s'assied au bord du trottoir pour en manger une, les automobilistes l'observent avec un sentiment manifeste d'étonnement, mêlé de pitié et de honte (séq. 6). L'expression des **sentiments** est toujours très marquée, que ce soit le plaisir féroce de l'automobiliste qui vole une pomme à l'enfant, plaisir partagé par un témoin de cette agression ; ou, au contraire, l'effroi des automobilistes lorsqu'ils sont victimes d'une agression de la part de l'enfant, qui s'empare calmement d'une boîte se trouvant parmi d'autres sur le siège arrière de leur voiture ; et finalement, leur haine féroce lorsqu'ils tentent d'attraper l'enfant qui s'enfuit en emportant la boîte.

La férocité des automobilistes est soulignée par l'attitude des **chiens** qui les accompagnent et qui ressemblent à leurs maîtres (séquences 2 et 9).

Un autre chien, un **petit chien vert** ressemble à l'enfant : tous deux sont en effet de la même couleur, et ils se trouvent dans la rue et non pas en voiture. Le petit chien vert accourt vers l'enfant (séq. 6), qui lui donne une pomme (séq. 7).

Les séquences 7 et 10 sont les deux seules séquences **sans automobilistes**. Les voitures sont toujours là, très proches dans la séquence 7, un peu plus lointaines dans la séquence 10, mais on ne voit personne qui rejette, menace ou observe l'enfant. Ainsi, ces deux séquences constituent deux moments de paix, presque de bonheur, qui se glissent dans la violence continue du récit. Un parallélisme s'établit entre ces deux moments, qui sont ceux d'un **don** : l'enfant offre sa dernière pomme au chien (séq. 7) et il découvre, en ouvrant l'emballage-cadeau, trois nouvelles pommes, qui lui sont, en quelque sorte, "données" (séq. 10).

Un autre parallélisme s'établit entre les acteurs des séquences 4 et 5, que nous désignerons comme la "**femme au sac**" et la "**femme au bébé**", en raison de la composition symétrique de ces deux doubles pages et de l'attitude semblable des deux femmes qui tiennent jalousement dans leurs mains et sur leurs genoux leur bien, leur possession, soit un sac à main, soit un bébé ; elles refusent ostensiblement de donner à l'enfant un peu de ce qu'elles possèdent et dont il est privé : de l'argent, qui se trouve dans le sac à main (la femme est riche, comme l'indiquent ses bijoux), ou de l'affection, comme celle qui est prodiguée au bébé (figures 2 et 3).

La **femme au bébé** se distingue cependant des autres acteurs, y compris de la femme au sac, par sa couleur et son attitude à l'égard de l'enfant. En effet, alors que tous les automobilistes (et leurs chiens) ont la peau rouge, et que l'enfant et son petit chien sont verts, la femme et son bébé sont de couleur bleue. En outre, contrairement aux autres automobilistes, la femme au bébé n'exprime aucun sentiment à l'égard de l'enfant (pas de haine, de férocité, de honte ni d'effroi) : elle ignore tout simplement sa présence !

2.1.2. Les espaces

L'espace est marqué par des frontières et se caractérise par la circularité.

L'espace de l'enfant est la **rue**, c'est-à-dire en dehors des voitures et en dehors des maisons. Les **vitres** des voitures constituent une **frontière**, d'autant plus marquée que les vitres sont entrouvertes, car la ligne qui indique le niveau de l'ouverture apparaît comme une barrière. Dans les séquences 4 et 5, cette barrière passe juste à la hauteur des yeux de l'enfant, et, dans la séquence 4, il s'accroche même d'une main au bord de la vitre. Cette attitude met précisément en évidence la matérialité de la frontière.

L'enfant est donc dans la rue, entre les voitures, tandis que les automobilistes sont dans les voitures. Mais à deux reprises, la frontière est **transgressée**. Dans la séquence 3, c'est la tête (car le cou s'allonge démesurément) et le bras d'une automobiliste qui sortent de la portière pour pénétrer dans l'espace de l'enfant et lui voler une pomme (figure 4). Et dans la séquence 8, c'est l'enfant qui passe la tête et les bras dans l'espace d'une voiture pour y voler une boîte (figure 5).

A deux moments, l'enfant s'écarte des voitures. Tout d'abord, pour manger une pomme et partager son repas avec le petit chien (séq. 6 et 7), il se met un peu à l'écart ; il se trouve alors dos à une autre vitre-frontière, la **vitrine** d'une pâtisserie. Le lecteur se rend compte du contraste flagrant entre l'intérieur de la pâtisserie (gâteaux, confort) et la situation de l'enfant qui mange une pomme assis sur le trottoir. Mais l'enfant n'a pas un regard de regret pour cet autre monde derrière la vitrine, qui semble ne pas exister pour lui. La façade de la pâtisserie constitue plutôt pour lui un rempart, un **coin** en retrait de la circulation. Dans la séquence 10, l'enfant s'écarte davantage de la circulation pour ouvrir son cadeau. Il se met à l'**abri** de **hauts murs**, derrière lesquels on aperçoit les voitures qui continuent à circuler.

Les voitures circulent **autour** de l'enfant. L'enfant se trouve au centre de quatre voitures (séq. 1 et 11), ou entre deux voitures (séq. 2 et 3). Il se tourne vers la voiture qui se trouve à sa droite (séq. 4), puis vers celle qui se trouve à sa gauche (séq. 5).

Le mouvement des voitures est **circulaire** : la scène se passe à un coin de rue (séq. 6), et même à un carrefour (séq. 7). Il doit donc y avoir à ce **carrefour** des **feux de signalisation**. Cependant, ils ne sont pas représentés comme tels, mais, par le biais d'une métaphore, dans la boîte de pommes que tient l'enfant (nous y reviendrons, dans le plan de l'expression).

La circularité caractérise également l'espace marqué par les phares de voitures dans la séquence 9 : c'est en sortant du **cercle** de lumière que l'enfant parvient à échapper à ses poursuivants. La circularité se retrouve à la séquence 10 : à l'abri des hauts murs, l'enfant se trouve comme au centre fixe d'un **carrousel** de voitures qui tournent autour de lui, de l'autre

côté des murs. A la séquence 11, il reprend sa place dans le carrousel..., et c'est reparti pour un **tour**.

2.1.3. La temporalité

Chaque séquence est traitée dans l'une des trois couleurs des feux, alternativement : vert, jaune, rouge, vert, rouge, jaune, vert, jaune, rouge, vert... La narration suit donc le **rythme cyclique** des feux de signalisation.

Seules les séquences 4 et 5 se suivent en gardant la même couleur dominante, le vert (mêlé de jaune, avec un peu plus de jaune dans la séquence 5). Cette constatation s'ajoute aux autres caractéristiques qui rapprochent ces deux séquences (figures 2 et 3) : même composition de la double page, même attitude des acteurs par rapport à l'objet tenu en main (un sac ou un bébé). Ainsi, entre la séquence 4 et la séquence 5, c'est comme s'il y avait un ralentissement, une interruption dans le cycle des feux. La séquence 5 est à la fois en continuité avec la séquence 4, préparée par la séquence 4, et en rupture avec elle, car elle s'ouvre sur l'**intemporel**. La femme au bébé est, bien sûr, une automobiliste, comme la femme au sac : elles se trouvent dans deux voitures à l'arrêt l'une à côté de l'autre, l'une à la droite de l'enfant et l'autre à sa gauche. Mais en même temps, on peut voir dans la femme au bébé une **métaphore de la Madone**. Cette métaphore est liée à la figure même de la femme au bébé (elle ne serait pas possible s'il n'y avait pas de bébé dans les bras de la femme), mais les éléments figuratifs (les acteurs "femme" et "bébé") ne suffisent pas à produire l'évocation métaphorique (toute femme au bébé n'est pas une Madone !). C'est le traitement plastique (le plan de l'expression ; nous y reviendrons) qui crée la métaphore, par les **couleurs** et la **composition**. Nous pouvons faire plusieurs observations en ce sens :

- La composition symétrique et le maintien de la même couleur dominante dans les séquences 4 et 5 provoque une rupture du rythme, un arrêt dans la temporalité.
- La couleur bleue de la femme au bébé la fait sortir du contexte de l'ensemble de l'album. Autant l'enfant, porteur des feux de signalisation par la métaphore de sa boîte de pommes, se confond avec le contexte, autant la femme au bébé s'en distingue par sa couleur. Elle ne porte pas les couleurs de la circulation. Elle est ailleurs, dans un autre espace-temps.
- Dans cet ailleurs, elle est totalement coupée du contexte : aucun élément directionnel (aucun regard, aucun trait graphique) ne la relie à l'enfant qui se trouve de l'autre côté de la vitre. La femme s'inscrit avec son bébé dans une forme circulaire, fermée sur elle-même, et même, pourrait-on dire, dans une forme représentant le symbole de l'infini : ∞
- La femme au bébé est, en outre, présentée en très gros plan, ce qui contribue à l'abstraire des circonstances spatio-temporelles :

Le gros plan n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, dont il serait une partie, mais, ce qui est tout à fait différent, *il l'abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles*, c'est-à-dire il l'élève à l'état d'Entité (DELEUZE, 1983, p. 136).

2.2. Les motifs ou configurations

Nous allons voir à présent comment les éléments figuratifs s'agencent pour constituer des activités socialement reconnaissables, que nous désignons comme "motifs" ou configurations.

Dans "Cena de rua", un motif englobe tous les autres et se développe tout au long du récit : le **circulation en ville**. Ce motif fait intervenir les voitures (présentes à chaque page), les automobilistes (chauffeurs et passagers), les carrefours (cfr séquence 7), les feux de signalisation (présents métaphoriquement par les "pommes" et les couleurs alternées des pages), qui provoquent l'arrêt des voitures.

L'arrêt des voitures devant les feux de signalisation permet le développement d'un motif permanent (la vente) et d'un motif ponctuel (le vol). Ces deux motifs sont englobés dans celui de la circulation en ville.

La **vente** de menus objets au milieu de la circulation à l'arrêt à un carrefour est une activité dont nous avons tous fait l'expérience : le vendeur passe d'une voiture à l'autre, essayant d'attirer l'attention des automobilistes pour leur proposer sa marchandise ; les automobilistes refusent la proposition ou font mine d'ignorer tout simplement la présence du vendeur.

Nous assistons, dans "Cena de rua", à deux **vols**, qui s'opposent entre eux à tous points de vue. Dans la séquence 3 (figure 4), une automobiliste sort la tête et le bras de sa voiture pour voler une pomme dans la boîte que tient l'enfant. Dans la séquence 8 (figure 5), c'est l'enfant qui passe la tête et les bras à l'intérieur d'une voiture pour voler une boîte qui se trouve sur le siège arrière. Comparons, dans les deux cas, l'attitude du voleur, des personnes volées et des témoins. Dans la séquence 3, l'automobiliste s'empare de la pomme par la force, ostensiblement. Son attitude est agressive, sa bouche ouverte et ses dents nous font "entendre" son ricanement. L'enfant volé manifeste à peine un étonnement indigné, sans paroles. Quant au témoin de la scène, son large sourire exprime son approbation. Dans la séquence 8, l'enfant tente de s'emparer de la boîte furtivement, sans bruit et sans violence, à l'insu des automobilistes. Ceux-ci cependant s'en aperçoivent et leur réaction très violente contraste avec le calme de l'enfant. Ils poussent d'abord un énorme cri d'effroi (bouche grande ouverte). Ils passent ensuite, dans la séquence 9, à la menace (cfr leurs dents et leur index accusateur). Le témoin prête main forte aux automobilistes volés : il tend le bras pour attraper le voleur qui s'enfuit ; son attitude violente fait écho à celle des automobilistes volés : comme eux, il montre les dents. Ses dents apparaissent d'autant plus féroces qu'elles sont semblables aux crocs du chien qui l'accompagne.

Deux autres motifs, ceux du "repas" et du "cadeau", ont lieu à l'écart de la circulation.

Pour prendre son **repas**, l'enfant s'écarte en effet de la circulation. Il s'assied sur le bord du trottoir, tenant sur les genoux la boîte de pommes, qui fait figure de plateau. Ironie du décor : pour manger, il s'est installé dans une zone où l'on mange, dos à la vitrine d'une pâtisserie. Il partage son repas avec un convive, le petit chien vert. Après son repas, il reprend son travail : il doit se procurer de la nouvelle marchandise pour continuer à essayer de la vendre...

La boîte que l'enfant emporte répond à la figure stéréotypée du "cadeau" : il s'agit en effet d'une boîte emballée et entourée d'un ruban. Le motif du **cadeau** appelle les rôles figuratifs du donateur et du bénéficiaire. Le donateur connaît le contenu de la boîte, mais il le cache sous l'emballage pour laisser au bénéficiaire le plaisir de le découvrir. Le bénéficiaire reçoit la boîte emballée, il la tient un moment, puis il défait le ruban, enlève l'emballage et découvre la surprise. Ici, seule la fin du motif est actualisée : l'enfant n'a pas "reçu" la boîte emballée, mais il la tient, l'ouvre et découvre son contenu. L'ouverture du cadeau a lieu hors de la "scène de rue", en coulisse, à l'abri des hauts murs derrière lesquels les voitures continuent à circuler.

Le motif de la **circulation en ville** se déroule donc tout au long du récit. Il englobe les motifs de la **vente** et du **vol**. Même les motifs du **repas** et du **cadeau**, qui ont lieu à l'écart de la circulation, sur le trottoir ou derrière des murs, sont traités dans les couleurs de la circulation, celles des feux de signalisation. Ils se situent donc dans le même **contexte spatio-temporel**.

Seule la femme au bébé, par sa couleur bleue, se situe **ailleurs**. Si l'on voit, comme nous le proposons, dans la femme au bébé, une métaphore de la Madone, on peut voir, dans l'attitude de l'enfant qui la contemple et cherche à attirer son attention, une métaphore du motif de la **prière**.

3. Le niveau narratif

Au niveau narratif, nous observons les relations actantielles, c'est-à-dire essentiellement les relations de jonction (conjonction ou disjonction) entre des **sujets** et des **objets**, ainsi que les actions⁴ par lesquelles les sujets transforment leur état ou l'état d'autres sujets.

3.1. L'échec du transfert d'objet par échange

Toutes les actions de *Cena de rua* consistent en une suite de **transferts d'objet**, c'est-à-dire des opérations par lesquelles un objet passe des mains d'un sujet dans les mains d'un autre sujet.⁵ L'objet en question est une boîte contenant trois pommes.

Tout au long du récit de *Cena de rua*, l'enfant cherche à vendre ses pommes, donc à réaliser un transfert d'objet par **échange**, ce qui nécessite l'accord d'un autre sujet, disposé à lui donner en échange un autre objet.

4. On appelle "programme narratif" (abrégé en PN) l'action par laquelle un "sujet opérateur" transforme un état (son propre état ou celui d'un autre sujet, dit "sujet d'état"). L'état d'un sujet se définit par sa relation de jonction (disjonction : \cup , ou conjonction : \cap) avec un objet. Nous formulons toujours un PN comme ceci :

Sujet opérateur \rightarrow (sujet d'état \wedge objet)

Sujet opérateur \rightarrow (sujet d'état \vee objet)

On appelle "parcours narratif" d'un sujet la suite hiérarchisée des programmes narratifs accomplis par ce sujet, le programme narratif principal de ce sujet (PN1) nécessitant parfois toute une série de programmes narratifs préalables, ou programmes narratifs d'usage (PN2, PN3, PN4, ...)

5. Un transfert d'objet peut se faire par don, par épreuve (force ou ruse) ou par échange. Cfr EVERAERT-DESMEDT, 2000, pp 66-67.

Toutes les autres actions de l'enfant découlent de cette structure d'échange. En effet, si l'enfant mange une pomme et en donne une au chien, c'est parce qu'il n'est pas parvenu à les échanger ; et s'il vole ensuite une autre boîte, c'est pour continuer à avoir un **objet à échanger**.

Quel objet désire-t-il obtenir en échange de ses pommes ? Le motif même de la vente nous fait comprendre qu'il désire de l'**argent**. Et cet objet est d'ailleurs ostensiblement présenté par le sac que tient la femme de la page 4. Cependant la page suivante montre au regard de l'enfant un objet encore davantage désirable, et davantage inaccessible pour lui : l'**affection** qu'une mère prodigue à son bébé.

La tentative d'échange est vouée à l'échec, non par manque d'objets (l'enfant a des pommes, et les automobilistes ont de l'argent), mais par **manque d'un deuxième sujet** qui accepte la proposition. Les pommes constituent un objet de valeur dans le récit, c'est-à-dire un objet valorisé, désirable : ces pommes sont certainement fraîches, bien présentées, appétissantes, puisqu'elles étaient destinées à être offertes en cadeau ; elles sont valorisées en outre par la convoitise de la femme qui vole la pomme rouge (p. 3). Ce n'est donc pas tellement l'objet "pomme" qui est refusé, mais plutôt l'enfant en tant que sujet proposant un transfert d'objet par échange. En proposant un objet en vente, l'enfant cherche en effet à établir un "contrat" avec les automobilistes ; il se positionne donc vis à vis d'eux en destinataire-sujet manipulateur. C'est précisément cette position actantielle qui lui est refusée.

La page 5, où l'on voit la femme au bébé qui ignore l'enfant, est suivie d'une page où des automobilistes s'aperçoivent de sa présence et manifestent de la pitié. Mais à ce moment, l'enfant a renoncé à son programme de vente, il n'est plus un sujet manipulateur interpellant un autre sujet, et les automobilistes peuvent donc l'observer sans devoir s'engager dans la transaction (ne serait-ce que pour la refuser).

3.2. Le parcours narratif court-circuité

Lorsque l'enfant mange une de ses pommes et donne la dernière au chien, cela signifie l'échec de son programme narratif consistant à essayer d'obtenir de l'argent en échange de pommes. Or, notre connaissance du système économique nous permet de comprendre que, s'il cherche à obtenir de l'argent, c'est pour l'échanger ensuite contre autre chose, "de quoi vivre", "le gîte et le couvert", c'est-à-dire de la nourriture (autre que des pommes) et un logement (un espace autre que la rue). La "vie" (nourriture et espace) apparaît dans le dos de l'enfant, sous la forme d'une pâtisserie (gâteaux et espace meublé, confortable).

On peut retracer comme suit le parcours narratif de l'enfant : pour vivre, il a besoin d'argent ; et pour gagner de l'argent, il doit vendre ses pommes. Les pommes sont donc un objet d'usage (O 3) qui pourrait permettre d'acquérir de l'argent (O 2), un autre objet d'usage, intermédiaire, véritable "monnaie d'échange", qui lui permettrait de "vivre" (O 1). En résumé :

PN 1 enfant → (enfant ∧ O 1 VIE)

PN 2 enfant → (enfant ∧ O 2 ARGENT)

PN 3 enfant → (enfant ∧ O 3 POMMES)

Cependant, pour obtenir de l'argent en échange de pommes, donc pour réussir le PN 2 à partir du PN 3, l'enfant doit jouer un rôle de sujet manipulateur, il doit faire agir les automobilistes. Ce sont ceux-ci, en effet, qui pourraient transformer l'état de l'enfant, c'est-à-dire disjoindre l'enfant d'une pomme et le conjindre à de l'argent. Le PN 2 se précise donc comme suit :

PN 2' enfant → [automobilistes → (O 3 ∨ enfant ∧ O 2)]

Lorsque l'enfant consomme ses pommes, il perd O 3, il n'a plus d'objet à proposer en échange de O 2 : son parcours narratif est interrompu.

Pour reprendre son parcours, il doit se procurer un nouvel O 3 par un autre transfert d'objet, un **vol**, consistant à déposséder un autre sujet de l'objet pour se l'approprier. L'enfant accomplit donc un programme narratif d'usage logiquement antérieur, un PN 4 :

PN 4 enfant → (automobilistes ∨ O 3)

A la fin du récit, le PN 3 est à nouveau réalisé, et l'enfant reprend son PN 2, mais la structure narrative cyclique nous laisse deviner qu'il n'aboutira pas. Il sera sans doute à nouveau réduit à court-circuiter son parcours narratif, en consommant ses pommes à défaut de les vendre, devant se contenter de **O 3 en guise de O 1**.

3.3. La survie d'un sujet

L'objet qu'il ne parvient pas à échanger, on le lui vole, il le donne, ou il le mange : ce sont les trois étapes de la transformation progressive du premier épisode (cfr notre premier schéma). Dans le deuxième épisode, nous avons remarqué également une transformation en trois étapes, dont un vol (a) et un don (c).

Puisque les étapes a et c se correspondent dans les deux épisodes, on pourrait sans doute mettre également en parallèle les étapes b : le repas et la fuite. Ces deux étapes sont en effet celles qui assurent la **survie du sujet narratif**. Nous avons vu que le **repas** est une façon pour l'enfant de réaliser son parcours narratif (et donc de se réaliser comme sujet) en le court-circuitant : se conjindre avec O 3 (pomme) en guise de O 1 (vie), transformer ce qui était pour lui un objet d'usage en objet principal. Sa **fuite** est une façon de ne pas se laisser prendre comme objet par l'anti-sujet, et donc de garder son rôle de sujet. Les deux actions se correspondent : en mangeant la pomme, l'enfant accepte l'**objet refusé par les autres** ; et en fuyant, il se **refuse aux autres comme objet**. Dans les deux cas, il survit en tant que **sujet**.

4. Le niveau thématique

Au niveau thématique, nous mettons en évidence les valeurs véhiculées implicitement par le récit. Dans *Cena de rua*, un système de valeurs sous-tend les relations de l'enfant avec la société (représentée par les automobilistes). Il s'inscrit sur un **axe sémantique** qui s'articule en :



En effet, nous avons vu, au niveau narratif, que l'enfant est exclu du système socio-économique de l'échange. Lorsqu'il propose ses pommes en vente, il ne rencontre que des attitudes de rejet (**exclusion**).

Lorsque l'enfant pénètre dans l'espace des automobilistes pour voler le cadeau (séquence 8), ceux-ci tentent de l'"intégrer" en le capturant. Le seul type d'intégration que la société lui réserve est en effet de l'ordre de l'emprisonnement, de la **réclusion** (séquence 9).

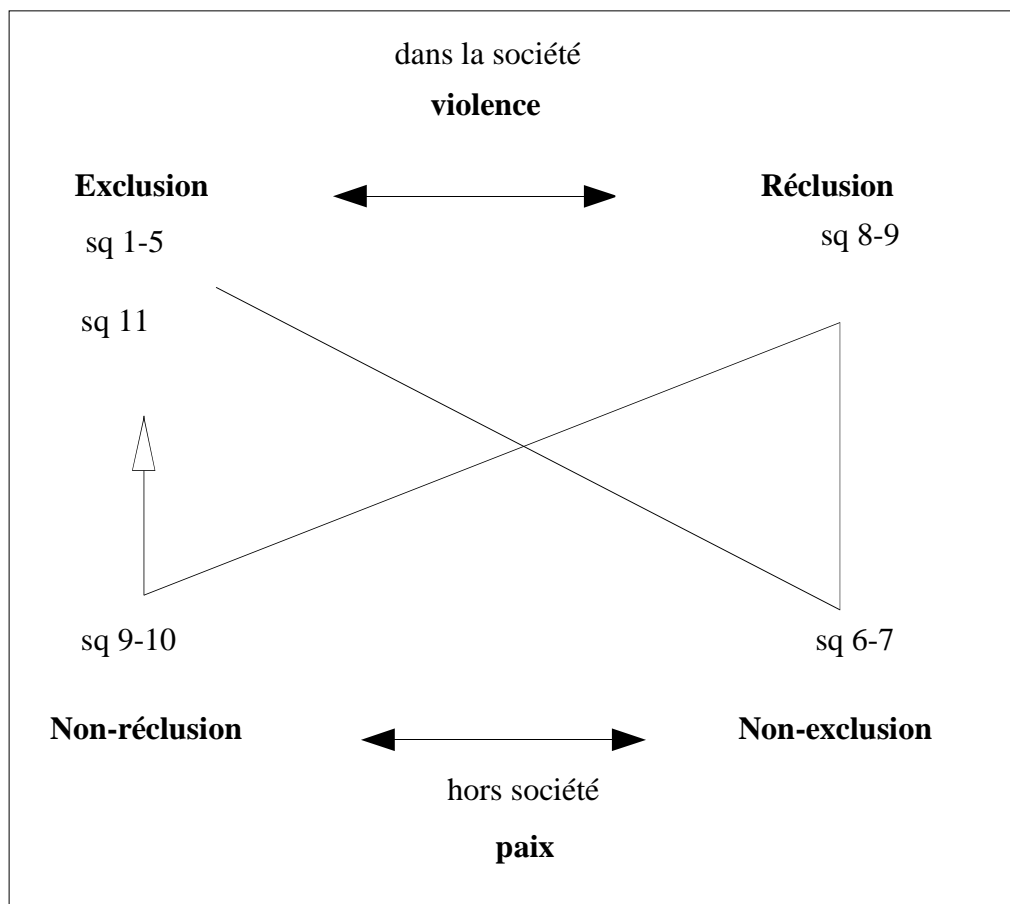
De la part de la société, que ce soit sous la forme de l'**exclusion** ou de la **réclusion**, l'enfant ne rencontre que **violence**.

Sur la base de l'axe sémantique que nous avons relevé, nous pouvons construire un **carré sémiotique** en projetant en diagonale la négation (la contradiction) des deux valeurs de base (voir schéma plus loin).

Ce n'est que lorsque l'enfant échappe à la société (hors société) qu'il peut trouver un moment de **paix**. En effet, après l'exclusion extrême manifestée par l'ignorance à son égard de la femme au bébé, l'enfant renonce à vendre ses pommes. Il s'éloigne dès lors de la situation d'exclusion. C'est le moment de son repas. L'enfant mange une pomme : il accepte donc l'objet refusé par les autres (séquence 6). Et il n'exclut pas le chien : il partage avec lui son repas. La séquence 7 est le premier moment de paix dans ce récit. L'enfant est à l'abri des regards sociaux : on ne voit pas d'automobilistes dans les voitures. Cependant, il n'est pas possible de vivre hors de la société. Sur le carré sémiotique, la **non-exclusion** implique un mouvement vers le pôle contraire des relations sociales. L'enfant cherche alors à s'intégrer dans la société en s'emparant du cadeau (qui est un objet destiné à être donné, donc un support de relations sociales).

Par sa fuite (séquence 9), l'enfant échappe à la capture ou situation de réclusion, d'intégration forcée, que lui réserve la société. Il trouve alors un deuxième moment de paix, à l'abri des murs, hors société, lorsqu'il déballe ("reçoit") son cadeau. Mais, à nouveau, il ne peut rester hors de la société : sa situation provisoire de **non-réclusion** implique un retour à la situation de départ. Il découvre dans le cadeau un nouvel objet d'échange, et tente donc à nouveau d'entrer dans le système socio-économique, dont il demeurera exclu.

La structure narrative cyclique est sans issue, le **parcours** sur le carré sémiotique est **sans fin** :



5. Le plan de l'expression

Bien sûr, pour appréhender le contenu, nous avons dû tenir compte du plan de l'expression. Puisqu'il s'agit d'événements représentés par des images, de nombreuses informations qui nous ont permis de comprendre le récit nous sont données par des moyens purement plastiques : par exemple, nous avons interprété les trois formes rondes dans la boîte que tient l'enfant comme étant des pommes, et nous les avons vues également, en raison de leur couleur et de leur disposition, comme des feux de signalisation. Mais jusqu'ici, c'est-à-dire dans l'étude du plan du contenu, nos observations des couleurs, des formes, de la mise en pages étaient focalisées sur le repérage des éléments figuratifs : reconnaître, par exemple, dans les trois formes rondes à la fois des pommes et des feux de signalisation.

Nous allons à présent reprendre ces observations, en considérant (brièvement, par manque de place) plus spécifiquement l'organisation plastique, pour voir dans quelle mesure elle fait écho au contenu narratif.

5.1. La disposition topologique

Nous avons mis en évidence la circularité de la structure narrative. Nous avons noté également la circularité de l'espace (c'est-à-dire du contenu figuratif) : la scène se passe en effet à un carrefour, les voitures effectuent donc un mouvement tournant.

L'effet de **circularité** est accentué sur le plan de l'expression par la disposition topologique : chaque double page est organisée autour du **centre**, de la **pliure** de l'album, et, lorsque le lecteur tourne les pages, son regard est le plus souvent guidé vers la zone de la pliure par le **regard d'un acteur-observateur**. C'est le cas dans les séquences 1, 2, 3, 6, 8, 9 et 11. Par exemple, en ouvrant la première page (figure 1), le lecteur voit d'abord l'automobiliste qui se tourne violemment (cfr le coup de peinture jaune derrière sa tête) vers le **centre**, où se trouve l'enfant, entouré de 4 voitures vertes. En tournant la troisième page (figure 4), on découvre d'abord l'observateur, dans l'angle supérieur droit, qui guide notre regard vers le **centre**, où se passe l'événement : le vol d'une pomme par l'automobiliste. Ou encore, à la page 8 (figure 5), les observateurs apparaissent à droite : ils sont effrayés ... en voyant l'enfant qui prend le cadeau dans la **pliure** centrale.

Ainsi, en tournant les pages de l'album, nous entrons dans chacune de ces séquences par le regard d'un observateur, qui conduit notre regard au centre de la double page, où a lieu l'événement. La disposition topologique de l'album est telle qu'elle intègre le mouvement de la lecture. Les images sont conçues pour être perçues dans le mouvement même des pages que l'on tourne, et c'est lorsque l'on tient le livre ouvert à angle droit (donc au milieu du mouvement d'ouverture) que l'on a la meilleure perception de l'espace représenté. De page en page, le lecteur tourne autour du centre : le **mouvement circulaire de la lecture** répond à la circularité du contenu de l'album.

Cependant, quatre séquences sont traitées différemment : les séquences 7 et 10, dans lesquelles il n'y a pas d'observateur, et les séquences 4 et 5, où l'enfant lui-même est l'observateur.

Nous avons déjà remarqué que les **séquences 7 et 10, sans observateur**, correspondent à des moments de paix sur le plan du contenu.

Les **séquences 4 et 5** sont composées parallèlement : dans ces deux séquences, c'est l'enfant lui-même qui observe, et c'est la portière de la voiture, véritable **frontière** pour l'enfant, qui est mise en évidence par sa situation dans la **pliure**. Dans la séquence 4, l'enfant se trouve sur la page de droite, et, lorsque nous tournons la page, son regard nous amène sur la femme au sac. Dans la séquence 5, au contraire, l'enfant-observateur se trouve sur la page de gauche et donc, lorsque nous tournons la page, nous découvrons d'abord l'"Entité" observée, la femme au bébé, qui apparaît dans toute sa splendeur, et nous découvrons ensuite l'émotion que cette apparition produit sur l'**enfant-observateur**.

5.2. Les formes et les couleurs

Lorsque, sur le plan du contenu, nous avons observé l'espace et le temps, nous avons considéré le rôle important des feux de signalisation, puisque la scène se passe à un carrefour (cfr séquences 6 et 7), et que l'enfant profite vraisemblablement de l'arrêt des automobilistes

aux feux pour les solliciter. Cependant, les feux de signalisation ne sont pas représentés, ils ne sont pas "figurés" (ils ne constituent pas une "figure" sur le plan du contenu) ; mais ils sont évoqués sur le plan de l'expression par les formes et les couleurs : celles des pommes, ainsi que les couleurs dominantes des pages. La boîte des pommes est la **métaphore** des feux. En effet, cette boîte contient, comme le boîtier dans lequel sont encastrés les feux routiers, trois formes rondes d'égale grandeur et de couleur respectivement rouge, jaune et verte. Cette métaphore exprime à quel point l'enfant se confond avec le décor dans lequel il figure : il est perçu par les automobilistes au même titre que les feux de signalisation !

En outre, l'alternance de la couleur dominante des pages (rouge, jaune et vert) exprime, sur le plan de l'expression, la temporalité du récit, suivant le rythme cyclique des feux de signalisation. C'est un traitement particulier du plan de l'expression qui produit une rupture du rythme dans la séquence de la femme au bébé (maintien de la dominante verte pendant deux séquences successives). Nous avons fait de nombreuses observations à propos de cette séquence (cfr précédemment). Il en ressort que, si nous voyons dans la femme au bébé une **métaphore** de la Madone, ce n'est pas que la figure de la Madone soit présente, mais elle est évoquée sur le plan de l'expression par les formes et les couleurs.

6. Conclusion et exploitation pédagogique

Cena de rua fait le constat d'une situation d'injustice sociale qui apparaît sans issue : il y a une frontière infranchissable entre les riches et les pauvres. Les pauvres sont exclus du système socio-économique de l'échange. C'est en vain qu'ils tentent d'y entrer. La société ne leur réserve que l'exclusion ou la réclusion.

L'album provoque une émotion intense et juste. Il n'y a pas de misérabilisme, d'apitoiement inutile, d'excès de pathos. C'est la parfaite adéquation entre le contenu et l'expression qui provoque l'émotion.

Lors de la lecture de l'album avec des groupes d'enfants,⁶ l'émotion est vive. Elle est provoquée notamment par la disposition spatiale, à laquelle les enfants sont sensibles, et qu'ils ressentent comme particulièrement menaçante. Ainsi, ils remarquent que l'enfant de l'histoire est *coincé* entre les voitures. L'image qui suit le vol du cadeau est la plus dramatique. Les enfants disent : "Ils veulent prendre le garçon qui a volé le cadeau". Ils estiment que les automobilistes ressemblent à "la méchante femme qui a pris la pomme" : ils ont "les mêmes dents et le même nez pointu". Ainsi, de "prendre la pomme" à "prendre le garçon", c'est le même acte prédateur, la même **violence**, qui va crescendo.

La forte émotion provoquée par l'album et la spécificité de sa composition (notamment la structure cyclique, l'absence de texte, les métaphores plastiques...) ont suscité chez les enfants une réflexion de type **méta-narratif**, qui a débouché sur le projet de réalisation d'un autre album dans le prolongement du premier.

6. Nous avons assisté à des séances de lecture et d'exploitation de l'album dans des classes de 2e et 3e maternelle et 1ère année primaire (enfants de 4 à 7 ans). Nous remercions pour leur collaboration les institutrices Monique De Laere, Florence Hodeige et Jannique Koeks. Le compte rendu détaillé de ces séances pourrait faire l'objet d'un autre article...

En élaborant leur récit, les enfants ont mené un débat de type philosophique.⁷ Leurs propositions font apparaître qu'ils ressentent la **violence** de la société à l'égard du garçon ("Tout le monde est méchant. On fera tout en noir. On va montrer que les gens sont méchants, avec leurs yeux, leurs dents, leurs sourcils, leurs cheveux"), et l'**exclusion** dont il est victime (ils imaginent que "le garçon veut *donner* une pomme au bébé qui est avec sa maman, mais la dame *refuse* car elle croit que la pomme est empoisonnée"). Cependant, ils n'approuvent pas que le garçon doive voler ; ils cherchent d'autres solutions : il pourrait avoir reçu des pommes, ou avoir trouvé une boîte par terre ; ou bien, il pourrait mendier... La dernière image de leur album montre qu'ils n'ont pas voulu laisser le garçon du récit dans une situation désespérée : le garçon, qui mendie, a déjà reçu quelques pièces de monnaie dans son gobelet.

La lecture et l'exploitation de *Cena de rua* a conduit les enfants à une véritable activité de décodage (mise en rapport des formes) et à une prise de conscience des inégalités sociales. Cette adéquation entre **expérience esthétique** et **réflexion philosophique** est suffisamment rare que pour souligner le caractère exceptionnel de cet ouvrage.

Bibliographie

DELEUZE, G., *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

EVERAERT-DESMEDT, N., *Sémiotique du récit*, (3e édition), Bruxelles, De Boeck-Université, 2000.

LIPMAN, M., *A l'école de la pensée*, Bruxelles, De Boeck-Université, 1995.

7. Type de débat qui pourrait s'inscrire dans le courant de la "Philosophie pour Enfants", développé par le philosophe et pédagogue Matthew Lipman. Cfr LIPMAN, M., 1995.