

DESDE EL VAGALAM A *EL ÁRBOL KADABRAS*: PONER EN EVIDENCIA/OCULTAR CON DISCRECIÓN EL SUFRIMIENTO INFANTIL BAJO LA METÁFORA

Catherine TAUVERON

CELLAM, Université Rennes 2

ctauveron@orange.fr

Resumen

En el álbum de Marie-Sabine Roger *L'arbre à Kadabras*, el pequeño Tom ha perdido a su padre. Sufriendo, para evitar su ausencia, se retira a un jardín secreto que nace «de su interioridad imaginativa» y construye, usando los poderes del lenguaje, una consoladora confabulación metafórica que esconde y muestra discretamente, a quien quiera interpretarlo bien, las emociones que le invaden. Es en esta confabulación metafórica compensatoria, sus razones, sus formas y sus efectos, en la que se centra el análisis.

Palabras clave: luto, figuración de la ausencia, auto, simulación, paisaje interior, emociones metafóricas, juegos de lenguaje.

DU VAGALAM À *L'ARBRE À KADABRAS* : MONTRER/ CACHER AVEC PUDEUR LA SOUFFRANCE ENFANTINE SOUS LA MÉTAPHORE

Résumé

Dans l'album *L'arbre à Kadabras* de Marie-Sabine Roger, petit Tom a perdu son papa. En souffrance, pour conjurer l'absence, il se retranche dans un jardin secret issu «de son intériorité imaginante » et construit, en s'appuyant sur les pouvoirs du langage, une affabulation métaphorique consolatrice qui

Du Vagalam à L'arbre à Kadabras : montrer/cacher avec pudeur la souffrance enfantine sous la métaphore

pudiquement cache et montre, à qui veut bien interpréter, les émotions qui le traverse. C'est sur cette affabulation métaphorique compensatoire, ses raisons, ses formes et ses effets, que porte l'analyse.

Mots clés : deuil, figuration de l'absence, auto, simulation, paysage intérieur, rémotions métaphorisées, jeux de langage

FROM MELANCHOLY TO *THE KADABRAS 'TREE* : HOW TO MODESTLY SHOW AND HIDE CHILD SUFFERING THROUGH THE METAPHOR

Summary

In the picture book *L'arbre à Kadabras* by Marie-Sabine Roger, little Tom has lost his dad. In order to ward off absence and pain, he entrenches himself in a secret garden created by "his imaginative interiority" and constructs, by leaning on the powers of language, a consoling metaphorical fable that modestly hides and shows, to whoever wills to interpret it, the emotions that runs through him. This paper analyses this metaphorical compensatory fable, its reasons, its forms and its effects.

Key words : mourning, figuration of absence, autosimulation, pathetic fallacy, metaphorized emotions, play on words

*J'ai fermé les yeux pour ne plus rien voir
J'ai fermé les yeux pour pleurer
De ne plus te voir,
Où sont tes mains et les mains des caresses
Où sont tes yeux les quatre volontés du jour
Toi tout à perdre tu n'es plus là
Pour éblouir la mémoire des nuits*

Paul Eluard, *L'amour la poésie*, « Premièrement XXVI »¹

Dans l'album *L'arbre à Kadabras* de Marie-Sabine Roger², Petit Tom, ce petit d'homme, a perdu son papa, parti «faire le tour du monde, et voir si la terre est ronde. Ou pas». Et, «quand son papa est parti,

¹ NRF, Poésie / Gallimard, 1966, p. 172

² Les albums Duculot, Casterman, 2007 (illustrations de Vanessa Hié).

un matin de nuit, il lui a laissé un petit mot : *Mon bébé, mon petit lapin, je te confie le jardin. Prends-en soin*». Dès lors, Petit Tom, enfant solitaire en souffrance, se réfugie dans le jardin secret reçu en legs, un jardin que le père aurait lui-même arboré «juste avant de s'en aller, il y a un milliard d'années». Il l'entretient comme on entretient un souvenir, pour que le temps qui s'étire au point de ne plus pouvoir être mesuré ne l'efface pas. Il s'agit bien pour lui d'habiter l'absence, de la conjurer dans un rituel qui est stratégie de survie. Là, inlassablement, il recherche les traces de la figure paternelle présente/absente, les raisons d'espérer son retour ou, à défaut, une consolation qui apaiserait momentanément sa peine. Le narrateur observe ses gestes, mais, se mettant à la hauteur de sa tête, il lui emprunte son regard et ses mots et se glisse dans ses pensées. La cause réelle de la disparition du père - abandon de la famille ou mort ? - et donc la nature, irréparable ou non, de cette disparition ne sont pas données au lecteur. Parce qu'on a laissé l'enfant dans l'ignorance, ou inventé pour lui une raison qui ne blesse pas, il se raccroche à une fiction de voyage au long cours qui, par nature, a l'avantage de ne pas fermer la possibilité du retour, à qui du moins ne détecte pas son improbabilité. Comme le note Florence Gaiotti (2009, pp. 257-258) dans le chapitre «Deuil et affabulation» de son ouvrage *Expérience de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, «parce que l'affabulation emprunte les voies détournées de la fiction et qu'elle engendre d'autres signes, d'autres mots ou d'autres images, elle peut constituer l'un des seuls moyens pour traverser l'épreuve du deuil : une parole qui crée un univers imaginaire et permet de reconstruire l'univers symbolique disloqué». «L'auto-simulation relève d'une nécessaire démarche de comblement face à une réalité inacceptable et ineffable». Reste que la troublante formule oxymorique - «un matin de nuit» - fait de l'heure du départ paternel la clôture d'une nuit et non la promesse d'une aurore, une façon de dire à mots couverts ou de voir sans voir le drame obscur qui a précédé le départ et obscurci le ciel.

Après avoir sans doute «fermé les yeux pour pleurer», l'enfant les rouvre pour tenter «d'éblouir [à nouveau] la mémoire des nuits». Le jardin où il se réfugie est un jardin imaginaire, construit à partir du jardin réel du père ou inventé de toutes pièces et, comme tel, il est un paysage intérieur clos ou, plus exactement l'extériorisation et la concrétisation de sentiments et émotions non directement dicibles enfermés dans son cœur. Notons avec le géographe Renato Scariati (1990, pp. 135-148) s'interrogeant sur les «Paysages imaginaires», qu'au-delà des lieux et paysages purement fantasmatiques, les lieux, les paysages réels que nous percevons et décrivons sont enveloppés de fiction, nourris de l'imagination

Du Vagalam à L'arbre à Kadabras : montrer/cacher avec pudeur la souffrance enfantine sous la métaphore

et que l'on peut même susciter un paysage qui n'existe qu'en nous-même,

en un lieu intime et encore mystérieux de notre intérieur, un lieu où il n'est plus question de temps, contenant de façon indissociée des souvenirs du passé, des expériences présentes, des projections dans le futur. Un lieu de notre être où il n'est pas de distinction entre la réalité et la fiction, un lieu qui ne censure pas nos désirs, où les rêves prennent une forme réelle [...] Tout paysage est une invention, une 'explosion' issu de la mise en consonance d'un réel perçu et d'une intériorité imaginante.

Tel est bien le paysage perçu/construit par Tom à partir de son «intériorité imaginante». «L'émotion n'est pas un état purement intérieur. Comme son nom l'indique, c'est un mouvement qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve. Elle s'extériorise par des manifestations physiques et s'exprime par une modification du rapport au monde. L'être ému se trouve débordé, du dedans comme au-dehors » (Collot, 2015, p.10) Le jardin est projection au dehors du dedans de l'enfant littéralement «débordé» par ses affects et en retour donne à voir au lecteur, s'il veut bien se livrer à une interprétation, les émotions variées qui président à sa naissance. C'est au travers de la seule végétation exotique du jardin et des activités du petit jardinier que le lecteur peut inférer ce qui se passe dans son coeur dévasté. A aucun moment le texte ne désigne explicitement la nature exacte - désorientation, tristesse, solitude, besoin impérieux d'affection, espoir fou ou résignation... - de ce qui l'affecte. Ce qui peuple le jardin, et ce qu'on y fait, est à lire comme une métaphore, révélatrice de l'état psychique de son producteur et par instant métaphore de la figure de l'absent qui ne peut être saisi corporellement. L'auteur métaphorise la vie psychique de petit Tom mais l'on pourrait dire aussi que petit Tom, pour *se faire croire* métaphorise sa vie, simplement parce que

la valeur de la métaphore commence là où finit le réel, la vérité commune, c'est-à-dire là où l'imaginaire ouvre ses portes. [...] Déçu par sa vie commune – inconsistante, éphémère, vouée à la souffrance –, l'homme fait appel à la métaphore pour obtenir à l'instant une vie de substitution, possédant plus de valeur pour l'âme et l'esprit que la vie réelle et, en même temps, une vérité d'une plus haute beauté et qui lui assure une plus durable présence dans le fait d'exister. La force valorisante de la métaphore dépend de sa capacité de rendre une nouvelle forme, une nouvelle signification à la vie. *Pas tant re-figurer, que trans-figurer.* [...] *La métaphore institue une autre chance, une autre possibilité noétique, vive, des choses.* (Popa, 2006)

La métaphore a ce que Marc Bonhomme (2005, pp.169-172) appelle une fonction pathémique, «en relation avec les pulsions difficilement contrôlables de l'affectivité». Ses effets perlocutoires sont doubles : elle «révèle [au lecteur] l'ébranlement affectif» du personnage et «en retour peut être génératrice [chez lui] d'émotivité». La métaphore, en ce qu'elle montre et cache en même temps, a aussi cette force de dire les choses sans tout à fait les dire : en ce sens elle permet à l'enfant et à l'auteur d'exprimer ces inexprimables que sont la souffrance et le deuil avec pudeur. Pudique est la qualité première de cet album remarquable. Le deuil fait partie de ces «aspects de notre être au monde

qui ne peuvent être dits de manière directe » (Ricoeur, 1990, p. 151). Comme le note Jean-Pierre Mourey (1987, p.7) dans *Figurations de l'absence*, «la figuration s'instaure toujours, d'ores et déjà, sur fond d'absence : absence du réel qui est figuré», qui donc est là et n'est pas là. Mais, poursuit l'auteur, «la conscience du manque n'entraîne pas pour autant le silence, le vide. Elle peut susciter un tourbillonnement de figures, des redoublements vertigineux : la prolifération des arabesques, la spirale des volutes, l'enfilade des masques cachent le vide, le rien.» Et, de fait, parce que dans le jardin se trouvent des scies, et qu'il est bien connu, «comme disait [le] papa», qu'«on peut tout faire avec des scies», ne reste plus qu'à user de la langue, qui a ce pouvoir merveilleux de parler de ce qui n'est pas, pour construire un monde en marge du vrai monde où tenter de retrouver le père.

Corps absent, le père survit certes par sa parole passée rappelée mais c'est aussi et surtout par sa propre parole nouvelle et débridée, une parole créatrice, que l'enfant le cherche dans le présent et le futur. Les mots créent les éléments du jardin imaginaire et les activités qu'ils suscitent ou, comme le dit Valère Novarina (1989, p. 155), «sont, à la fois, la forêt où nous sommes perdus, notre errance et la manière que nous avons d'en sortir». Et la créativité lexicale de l'enfant est sans limite. Elle bouscule l'orthographe, en confondant par paronymie les homophones («Scies» et «si»), en opérant des fausses coupes pour donner naissance à un *arboretum* inédit : par coagulation surgissent «le grand Caillé Aspiral», arbre dont les feuilles sont à petits carreaux, les «Tartinomiels» qui «se miament pour le quatre-heures», le Vagalam, «arbre morose et bleu» ; par décoagulation, apparaît «L'arbre à Kadabras» dont les fruits sont comme des souhaits. Les néologismes par mots-valises, par dérivation, ou transfert de classe abondent. C'est ainsi que dans l'outillage, à côté de «l'arrosoir pour arroser» figure par dérivation (du verbe au nom) «un soupiroir pour soupirer» ; que dans l'outillage et dans les plantations, figurent par mots-valises : un ratepioche (mélange de râteau et de pioche qui pourrait peut-être aussi servir à ramasser les ratés de la vie), une biclette (binette à roulettes, qui autorise sans doute le voyage), un «épeluchoir à fourmis» (étrange objet composite qui relève de l'épluchoir et de la peluche, voire du mouchoir, et qui sert, peut-être, par sa texture duveteuse et veloutée, à éliminer les insectes égratigneurs de peau et de cœur et à adoucir les inflammations urticantes). Dans ce jardin à secrets «tout fouillis d'arbres bizarres», figurent également de «gros Poinaniers» croisements de poiriers et de bananiers, de «larges Pompotiers», pommiers qui, on le suppose, fournissent directement la compote, l'«Arbrizou», «arbre très spécial» qui «abrite les bisous qui n'ont pas trouvé de joues». A

Du Vagalam à L'arbre à Kadabras : montrer/cacher avec pudeur la souffrance enfantine sous la métaphore

tous ces arbres s'ajoute, par fausse dérivation, le «Flibustier», arbre aventurier dans le tronc duquel il est possible de creuser un kayak. Les verbes, les participes passés, les adjectifs n'échappent pas à la loi qui régit les éléments du décor : on peut, par dérivation de l'onomatopée au verbe, «miamer» les feuilles qui peuvent à leur tour, par mot-valise, se «roulambouler» ou «froufrouiller». L'enfant sur son kayak imaginaire, par transfert du nom au verbe, peut «canoer, piroguer, navirer». A cette néologie débridée, s'ajoute un jeu sur le double sens (concret et abstrait) des mots ou expressions : c'est ainsi que l'arrosoir sert à arroser «si les journées sont trop chaudes», en d'autres termes à alléger le coeur trop oppressé ; le soupiroir sert à soupirer quand les journées «durent trop longtemps», soit à exprimer (au sens étymologique du terme) l'ennui du temps figé ; la «grande brouette sert «à trimbaler ce qui est lourd», autrement dit la peine. Le Grand Caillé Aspiral a naturellement des feuilles (d'arbre et de cahier) à petits carreaux : il convient de «les cueillir doucement» et «de ne surtout pas les vexer parce que sinon elles se froissent». La cabane où l'enfant s'isole quand «il a besoin d'être seul», une cabane certes «chaude comme un nid», est cependant cachée dans les branches du Vagalam, «arbre morose et bleu». C'est dire que l'enfant cherche là à retrouver quelque chose de la protection et du confort de l'enfance heureuse mais les fruits de l'arbre sont «amers», comme l'est son chagrin. La douceur du nid est menacée par l'amertume des fruits, symbole d'une tension entre espoir et détresse : «il ne faut pas manger» les fruits amers et Petit Tom se garde de les toucher. Reste qu'ils sont tout près. L'on peut cependant user sans crainte de la rosée qui se dépose sur les feuilles de l'arbre car elle «nettoie bien des chagrins». L'arbre même est donc à l'image de l'état affectif partagé de l'enfant.

Par un traitement «détensif» de la réalité³, l'enfant cherche dans le jardin des substituts à la présence effective du papa, les signes de ce que pourraient apporter son amour et sa force consolatrice, s'il était là : c'est le rôle des tartinomiels, des fruits des poinaniers et des pompotiers, aux vertus nourrissantes et apaisantes, qui font couler dans le corps et les veines la douceur du sucre. Insuffisants sont cependant les substituts : il lui faut aussi tenter d'atteindre le père réel par-delà l'espace vide inconnu qui les sépare. La tentative prend deux formes : entrer en communication avec lui en lui adressant des lettres («Certains jours, assis à l'ombre du Grand Caillé Aspiral, sur les plus petites feuilles, Tom écrit à son papa des lettres qui commencent toutes par : *Mon papa à moi...*») ou se mettre sur ses pas et

3 L'expression est empruntée à Marc Bonhomme (op. cit., p. 242) et signifie : «l'abaissement de son potentiel menaçant».

rejouer son voyage sur les mers (avec les feuilles à carreaux du grand Caillé Aspiral, «Tom fabrique des chapeaux», sans doute pour se protéger du soleil ardent des mers du sud, et «des bateaux», pour prendre le large ; avec son kayak sculpté dans le tronc du Flibustier, il pense aussi pouvoir «canoer, piroguer et navirer sur tous les océans du monde» et, qui sait, parce que le Flibustier a «servi autrefois à fabriquer des jambes en bois», vivre avec son père retrouvé des aventures exaltantes de pirates). Et puis, l'imagination se crispe, ses possibles optimistes se heurtent à une autre «réalité» : certains arbres du jardin «sont tombés, fatigués», le vieux Caillé Aspiral «vient d'un pays éloigné en voie de disparition». Ne reste plus qu'à anticiper sur le mode de l'auto-conviction réitérée la présence future du père : les lettres adressées au père ont un début mais ne finissent pas parce «son papa **sa**ura la suite quand il **reviendra**» ; le bel Arbrizou abrite les Bizous qui n'ont pas trouvé de joues et qui pour cette raison s'ennuient et se dégonflent mais «si on s'intéresse à eux, ils se replument aussitôt et font des mimis mouillés» : Petit Tom les apprivoise «pour quand son papa **sera là**» car «son papa, il a des joues pour y loger cent bizous», «il les **aimera** beaucoup». Toutefois, l'auto-conviction, affichée par l'usage du futur de l'indicatif assertif, a elle-même ses limites, ce que synthétise l'arbre à Kadabras, arbre préféré de l'enfant (il lui parle et le serre dans ses bras chaque jour), arbre discret dans son petit coin, qui produit des fruits en forme de souhaits, «petits à l'extérieur» mais «gigantesques» à l'intérieur. Ces fruits dont «il faudrait toujours avoir une poignée avec soi», servent à tout «et même à ce qu'on ne sait pas», sûrement en tout cas «à faire revenir les gens». Il faut cependant, dans la parole de l'enfant, distinguer le *dictum* et le *modus*, pour reprendre les termes de Bally (1932, pp. 31-32), le contenu propositionnel et son mode d'énonciation, c'est-à-dire l'attitude du locuteur à l'égard de son propre énoncé : entre renforcement ou affaiblissement de l'assertion, les modalisateurs aléthiques ne cessent de marquer le balancement de l'enfant entre certitude et doute sur les pouvoirs de la magie, adhésion à sa propre fiction et redoutable mise en question. Du côté de l'assurance sans nuage figurent : «on ne peut pas s'y tromper», «petit Tom est certain que si on murmure son nom *Arbre à Kadabras* ! longtemps, ça fait revenir les gens.». Du côté du doute insidieux, figurent : «En tout cas, ce qui est presque sûr, c'est qu'il doit exaucer les souhaits», «Peut-être pas tout de suite mais...», «ça fait revenir les gens... Peut-être aussi les papas ?». L'arbre à Kadabras est menacé par «les terribles mangebois» et il est nécessaire à l'enfant, avec des scies (dont on sait qu'elles sont outils de tous les possibles) et quelque clous, d'ériger une barrière pour le protéger de la destruction. Une dernière métaphore pour

Du Vagalam à L'arbre à Kadabras : montrer/cacher avec pudeur la souffrance enfantine sous la métaphore

signifier le va-et-vient entre l'espérance assertée et l'espérance grignotée⁴.

L'album pose à n'en pas douter des difficultés de compréhension majeures pour les jeunes lecteurs. Selon la distinction opérée par Marc Bonhomme (*op. cit.*, pp. 76-79), il se peut donc que «le potentiel figural de l'énoncé (son schème figural)» ne soit pas perçu par son destinataire : on a alors ce qu'on peut appeler «une réception figurale inactivée». A un degré plus élevé de lecture, on peut espérer une «réception figurale empathique». Dans ce cas, «la figuralité du discours demeure infraréflexive, les récepteurs adhèrent à l'immédiateté de ses effets affectifs», autrement dit repèrent globalement la nature des émotions de l'enfant et les partage, conformément à ce que nous appelions plus haut la double fonction perlocutoire du discours («révéler au lecteur l'ébranlement affectif» du personnage et «en retour générer chez lui l'émotivité»). Mais pour parvenir à une «réception figurale rationalisée», il convient que les récepteurs cherchent à «repérer une saillance figurale par co-émergence à en trouver les justifications et la pertinence énonciative», une exigence que souligne de son côté Frédérique de Vignemont (2008, pp. 337-345) : « il est difficile de parler d'un accès purement *direct et immédiat* à l'autre, contrairement à ce que certains ont pu soutenir [...]. La relation causale entre l'émotion d'autrui et la sienne propre n'est pas une simple équation (si *E*, alors *e*), elle inclut au contraire de nombreux paramètres (si *E* et si *x, y, z*, alors *e*) ». Reconnaître intuitivement les manifestations émotives de l'autre ne suffit pas, il faut encore en connaître les raisons par appui sur des données contextuelles et des données textuelles, généralement éparées, qu'il convient de rassembler et d'analyser. Pour appréhender réellement le vécu émotionnel de l'autre et le partager, il faut en passer par ce que l'auteur nomme une « empathie reconstructive », soit « un processus complexe de sélection d'informations pertinentes et de simulation » qui relève du cognitif. L'empathie spontanée « n'est donc jamais cette solution magique qui offrirait à la fois une connaissance immédiate et riche d'autrui ». Les jeunes lecteurs, disposant d'une compétence psychologique et logique, doivent ici détecter que l'album dit une chose pour une autre, que son petit héros en désarroi affabule pour se consoler. Il leur faut identifier

4 Marie-Sabine Roger reprend dans cet album les options discursives de son petit mais insoutenable roman *A la vie, à la ...*, paru chez Nathan en 1998. Là encore, un enfant, non point confronté au deuil d'un proche mais à son propre deuil. Très malade et mourant, il utilise, comme Tom, le langage comme arme pour un «combat nécessaire et vain, vital et mortel contre une réalité inacceptable». Et c'est donc aussi par le biais d'une «affabulation métaphorique», celle d'une aventure maritime vers un pays appelé «Loindicie», qu'il va anticiper son transport au-delà de la vie, la séparation d'avec lui-même. On y retrouve, pour les mêmes raisons, le même jeu lexical : l'enfant est entouré par les «toubibiâtres» et les «picurologues» qui viennent du «lac Linique», la «Vomille», «cette grande gouliastre» qui «suinte la morveille noire» lui fait des «rongervilles». On trouve dans l'ouvrage de Florence Gaiotti (*op. cit.*, pp. 272-278) une belle analyse du roman, à laquelle nous avons emprunté les deux citations de cette note.

Catherine Tauveron

et investiger ses créations langagières, ce qui suppose en amont la mise au jour du principe qui assure leur cohérence interne, puis inférer de ses inventions, gestes et paroles un affect habité d'émotions diverses et subtiles jamais nommées. La compétence interprétative est ainsi constamment sollicitée, en particulier parce que la métaphore ne livre jamais sa vérité, flottante, de manière définitive, et elle ne peut révéler l'une de ses vérités possibles sans la reconnaissance première des motivations discursives. Mais ce n'est pas encore tout. Comme nous l'avons noté, les états d'âme métaphorisés du petit Tom sont filtrés par le narrateur et rapportés par lui. Or il est possible de penser que certaines remarques ou modalisations lui sont imputables et constituent un discours oblique par où il opère, en adulte avisé, compréhensif et attendri, une distance critique avec les espoirs insensés de son petit héros malheureux, du moins est-ce là encore un acte d'interprétation. C'est le cas, nous semble-t-il, pour le «Ou pas» dans «Son papa les a plantés, juste avant de s'en aller, il y un milliard d'années, pour faire le tour du monde, et voir si la terre est ronde. Ou pas.». Dans la suite de phrases : «Le petit Tom a de la chance d'avoir un arbre à Kadabras, car c'est un arbre magique. Ne demandez pas à Tom comment il le sait, il a trouvé ça tout seul. C'était facile à deviner : il n'y a qu'à le regarder, on ne peut pas s'y tromper...», il est possible là aussi de considérer «C'était facile à deviner : il n'y a qu'à le regarder, on ne peut pas s'y tromper...» comme un commentaire tendrement ironique du narrateur. Et sans doute en va-t-il de même pour «Peut-être aussi les papas ?», dans «Mais le petit Tom est certain que si on murmure son nom *Arbre à Kadabras* ! Longtemps, ça fait revenir les gens. Peut-être aussi les papas ?». Le point qui précède «Ou pas», dans le premier cas, les points de suspension qui suivent «on ne peut pas s'y tromper» dans le deuxième cas et, dans le troisième cas, le point d'interrogation et la déportation du segment «Peut-être aussi les papas ?» sur la page suivante, où il se trouve isolé, sont autant d'indices pouvant signaler l'hétérogénéité énonciative, la superposition des voix. Il s'en suit que pour comprendre en finesse le texte, le jeune lecteur, après avoir saisi qu'il est placé dans «l'intériorité imaginante» d'un enfant, ne doit pas seulement adhérer, sur le mode de l'empathie, au discours produit. Il lui faut en outre consentir à prendre quelque distance avec lui. Sans doute est-il relativement facile, pour un jeune lecteur, de compatir aux souffrances et espoirs d'un pair mais beaucoup plus difficile, puisqu'on est enfant soi-même, de percevoir dans son univers imaginaire, les traces d'une naïveté proprement enfantine. Il convient pour cela de se (dé)placer un instant à l'extérieur et en hauteur. Alors, à l'empathie peuvent se joindre l'attendrissement, la compassion et la pitié. Comme le note David Olson (1998, pp.

Du Vagalam à L'arbre à Kadabras : montrer/cacher avec pudeur la souffrance enfantine sous la métaphore

150-151), si les enfants parviennent assez tôt à comprendre les états mentaux intentionnels, plus précisément qu'un personnage peut croire ce qui est faux, «le fait de comprendre l'intentionnalité n'entraîne cependant pas que l'on comprenne l'intention communicative, c'est-à-dire ce que celui qui parle [en l'occurrence le narrateur] veut dire. Ce que veut dire celui qui parle ou qui écrit concerne ce qu'il veut que son lecteur pense». En somme, il s'agit de comprendre que celui qui soutient une croyance probablement erronée (ici Petit Tom) *croit* qu'il sait, parce qu'il en a besoin pour continuer à vivre, alors que l'adulte qui l'observe (le narrateur) n'y croit pas mais est ému, touché ou bouleversé par son entreprise d'auto-protection ou d'auto-suggestion. Pour toutes ces raisons, et quand bien même nous aurions plaidé pour l'introduction, à l'école, de textes «résistants» (mais, avons-nous toujours dit, d'une résistance surmontable), cet album n'est pas accessible aux petits de maternelle, qui n'ont ni la compétence linguistique pour saisir la néologie et en percevoir les effets de sens, ni la maturité psychologique pour saisir l'affabulation et en comprendre les enjeux, encore moins pour saisir la superposition des voix. Et c'est pourtant, contre toute raison, en maternelle que de nombreux sites internet invitent à utiliser l'album, que l'on réduit, par contresens, à un simple jeu amusant de langage, jeu bien entendu pointé par l'enseignant et non spontanément perçu les enfants et que l'on invite à prolonger par l'invention d'autres arbres fantaisistes (invention gratuite, puisqu'on ne s'est pas demandé pourquoi petit Tom invente les arbres qu'il a inventés et non d'autres). Au cours moyen, où l'album pourrait être saisi dans toute sa force émotionnelle, on ne trouve aucune approche un peu approfondie. Là encore, on ne retient guère que l'invention verbale sans en rechercher la motivation, la cohérence et la signification, l'enfant et son drame intérieur ne sont pas approchés, son espace affectif et son rituel de survie ne sont pas évoqués, comme si l'émotion du personnage (et donc celle du lecteur) n'était pas un objet d'étude approprié ou, pire, n'était pas même perçue. On a là, en somme, l'exemple d'une «réception figurale inactivée». Alors que la littérature est un moyen d'enrichir son expérience humaine et que, comme le notent Raphaël Baroni et Antonio Rodriguez (2014, pp. 7-16), «les expériences racontées dans les fictions littéraires [sont] une ressource incontournable pour explorer de nouveaux territoires de la conscience, parfois inaccessibles, extrêmes, dangereux ou exotiques». Ajoutons que l'intérêt que nous pouvons prendre à une histoire tient d'abord à l'intérêt que nous portons à la personne des personnages, «à leurs désirs et à leurs émotions, aux problèmes et aux conflits éthiques avec lesquels ils sont aux prises, aux expériences et aux aventures morales dans

lesquelles ils sont impliqués» (Bouveresse, 2006, p. 96). Et l'on croit, de manière dérisoire, en confrontant l'album à d'autres qui «parlent des arbres», que, par le biais de cette vague thématique, l'on va plonger aux «racines» du texte. L'histoire de Petit Tom et de son papa disparu, par ses aspects «déroutants, voire dérangeants», devrait créer une «espace de parole», susciter «la verbalisation, le questionnement, l'échange entre l'adulte et l'enfant». Il est bien rare cependant, comme le souhaite pourtant Florence Gaiotti (*op. cit.*, 280) à qui nous empruntons ces citations, qu'elle soit abordée comme «un nouveau lieu de sociabilité du deuil», qui donnerait «une parole en partage».

Bibliographie

Album étudié

Roger, M.S. (2007). *L'arbre à Kadabras*. Les albums Duculot, Casterman (illustrations de Vanessa Hié)

Ouvrages critiques

Bally, Ch. (1932). *Linguistique générale et linguistique française*. Paris: Leroux

Baroni, R. et Rodriguez, A. (2014). «Instruire par les émotions : Théorie et didactique littéraires», *Etudes de Lettres 1, Les passions en littérature*

Bonhomme, M. (2005). *Pragmatique des figures du discours*. Paris: Honoré Champion

Bouveresse, J. (2006). «La littérature, la connaissance et la philosophie morale», in S. Laugier (dir.), *Ethique, littérature, vie humaine*. Paris: PUF

Collot, M. (2015). *La matière-émotion*. Paris: PUF

Gaiotti, F. (2009). *Expérience de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes

Mourey, J.P. (dir.), (1987). *Figurations de l'absence*. CIEREC Université de Saint-Etienne

Novarina, V. (1989). *Le théâtre de la parole*. Paris: P.O.L

Olson, D. (1989). *L'univers de l'écrit. Comment la culture écrite donne forme à la pensée*. Paris: Retz

Popa, G. (2006). *La force de la métaphore*. ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS 4

Ricoeur, P. (1990). *Temps et récit 1*. Paris: Le Seuil

Du Vagalam à L'arbre à Kadabras : montrer/cacher avec pudeur la souffrance enfantine sous la métaphore

Scariati, R. (1990). « Paysages imaginaires », in A. Bailly et R. Scariati (dir), *L'humanisme en géographie*. Paris: Economica/Anthropos

Vignemont (de), F. (2008). Empathie miroir et empathie reconstructive, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Tome 133 (3)