

## CORENTIN, UN BOUGRE D'ANIMAL

### LES SIGNES AVANT-COUREURS DE L'ŒUVRE

Avant d'entreprendre une carrière d'auteur et d'illustrateur pour la jeunesse, Philippe Corentin (Le Saux de son vrai nom) a vécu du dessin de presse et de la publicité. Il a travaillé dans le journalisme en publiant, dès 1968, des dessins dans *L'Enragé* puis il a continué avec d'autres magazines comme *Elle*, *L'Expansion*, *Lui*, *Marie-Claire*, *Vogue*... Il a aussi conçu des affiches, illustré des guides et des romans accompagnant les mouvements politiques et sociaux d'une époque créative, marquée par différentes prises de position sur les guerres du Vietnam et d'Algérie, la décolonisation, l'exode rural, la croissance économique, le baby-boom, l'émancipation des femmes, etc. C'est muni de ce regard qu'il est entré dans l'édition pour la jeunesse, un champ en pleine expansion. Sa première participation a consisté à illustrer un conte d'Eugène Ionesco<sup>1</sup> publié par François Ruy-Vidal et Harlin Quist chez Jean-Pierre Delarge (des éditeurs d'avant-garde) puis un roman<sup>2</sup> : « *J'ai trouvé ce travail d'illustrateur très ingrat. Le livre était plein de descriptions. J'avais l'impression d'être un tâcheron, un tâcheron de génie, mais un tâcheron. Très frustrant. C'est à ce moment-là que j'ai décidé de faire à l'avenir les dessins et le texte.* »<sup>3</sup> Il a donc fait ses premiers pas d'auteur et d'illustrateur pour enfants chez Hachette avec une collection au titre expressif : Gobelune.

*Le Loup blanc*<sup>4</sup>, premier album, est une charge contre la chasse et les chasseurs assimilés à des va-t-en-guerre. La composition ne suit pas la structure d'un récit pour la jeunesse (début, milieu, fin) mais aligne des planches plus ou moins liées. Aucune soumission aux lois du genre malgré un début aux formes convenues (« *Il y avait une fois un château au milieu des bois. Dans les bois, il y avait des loups.* »). L'œuvre, référencée, résonne de *La Légende de Saint-Julien l'hospitalier* de Flaubert, l'histoire d'un chasseur harcelé par les bêtes qu'il extermine sauvagement. Ce conte commence ainsi : « *Le père et la mère de Julien habitaient un château au milieu des bois...* » À la fin de Flaubert : « *Un soir d'été, à l'heure où la brume rend les choses indistinctes...* » Philippe Corentin répond ainsi : « *Que c'est beau !* » s'exclamaient les nouveaux chasseurs découvrant enfin la nature dans la brume du petit matin. ». Le sous-titre « Conte à régler » renvoie au titre de la légende : *Trois contes*.

Pendant huit ans, Philippe Corentin gardera ce ton caustique, livrant environ un album par an (Hachette, Rivages, Hatier). Loin des fictions classiques, il opte pour des recueils de sketches, gags et jeux de mots fondés sur le décalage entre le texte et l'image. Seul, il publie, chez Rivages, *Les Avatars d'un chercheur de querelle*, puis il co-signe avec son jumeau, Alain le Saux, *Totor et Lili chez les Moucheurs de nez* : « *C'était un grand projet, il devait y avoir une dizaine de volumes. On en a fait trois, « ... chez les moucheurs de nez », « ... chez les mangeurs de soupe » et « ... chez les laveurs de mains ».* *Un seul est paru. Cette encyclopédie persifleuse a été un fiasco. Trop d'ironie. Le deuxième degré pris au premier, ça ne pardonne pas.* »<sup>5</sup> Dans *C'est à quel sujet ?*, dans *Papa n'a pas le temps*, il caricature des situations familiales ou des comportements adultes à travers des scènes vues par un ours en peluche, une enfant ou un narrateur anonyme. Le père, cible de l'ironie, cache mal sa ressemblance avec l'auteur. Sinon, il livre des recueils de jeux de mots sur le thème des animaux : *Nom d'un chien, Porc de pêche et autres drôles de bêtes* (Rivages, 1985), *Pie, thon et Python* (Hatier, 1988).

L'entrée dans le champ de l'enfance n'a pas été simple et a nécessité des ajustements périlleux parce que sans concession : faire une oeuvre stimulante qui n'endorme pas les enfants. Pour les rallier à son mode de narration, l'artiste a dû combiner un pôle franchement « rigolo » et un pôle plus subtil, gorgé de références, un travail d'orfèvre sur l'image et la langue. Alors les histoires se sont déployées, dosant les montées du rire, gérant l'économie des silences, enveloppant dans le feuilleté du sens toute la charge sociale, dépouillée de ses rictus vengeurs, de son cynisme canaille, évidée d'arrogance, affinée de seuils, de degrés, de nuances. Le goût des enfants pour les histoires a été entendu, comblé. Un respect que le jeune public a immédiatement plébiscité reconnaissant dans cette volonté de faire rire « par le haut », la « voix basse » qui leur parle avec pudeur et bouleverse le texte et les images, sans pitié pour les bons sentiments. Tout un art du mouvement met en branle un « je-ne-sais-quoi » évident, un don d'enfance.

<sup>1</sup> *Conte n° 3*, Texte de Ionesco, Jean-Pierre Delarge, 1970

<sup>2</sup> *Ah ! Si j'étais un monstre*, Marie-Raymond Farré, Hachette, 1979. En 1990, il a illustré *365 devinettes énigmes et menteries* de Muriel Bloch, chez Hatier

<sup>3</sup> « Tête à tête avec Philippe Corentin », Bernadette Gromer, *La Revue des livres pour enfants*, n° 180, avril 2008, p. 51

<sup>4</sup> *Le Loup blanc*, Philippe Corentin, Hachette, coll. Gobelune, 1980

<sup>5</sup> « Tête à tête avec Philippe Corentin », Bernadette Gromer, *La Revue des livres pour enfants*, n° 180, avril 2008, p. 52

## LES DEGRÉS DE L'IRONIE

### Envers du décors

Les textes se sont étoffés, des intrigues se sont nouées, tirant parti des infinies possibilités de l'écriture et du dessin, tout en gagnant en clarté et en lisibilité. Les gags n'ont pas disparu, marbrant la chair des récits. L'ironie, ce genre qui posait problème aux jeunes lecteurs et devenait source de méfiance chez les éditeurs, a été posée comme point de départ du premier album « narratif ». Philippe Corentin l'a endiguée, contrôlée, travaillée comme une matière et ses effets sont devenus accessibles sans qu'aucun renoncement aux règles du « bien écrire pour la jeunesse » n'ait été consenti. Les marqueurs de l'ironie (inversion des valeurs, retournement des situations, contestation des règles établies...) ont été inscrits dans le titre, actionnés dès le titre : *Mademoiselle Tout-à-l'envers* (1988) !

La couverture montre une chauve-souris, tête en bas, venue se réfugier chez les souris ses cousins après un *revers de fortune* : la dévoration de ses parents par un boa. Pouvait-on rêver meilleure intrigue : une orpheline, des bêtises enfantines, des références intratextuelles (*L'Afrique de Zigomar*) et intertextuelles (*Le Voyage de Nils Holgerson*) avec un petit signe discret à Saint-Exupéry à travers l'image d'un boa avalant un couple de chauves-souris (l'auteur dessinait, lui, un boa avalant souris et éléphant). L'ironie pointe son museau partout, dans les choix linguistiques (Mère *Souris... sourit*, les aviateurs, descendants d'*Icare*, sont *hilarés*, la cousine n'est pas sympathique, elle ne *cousine* pas...) et patronymiques (Trottinette renvoie à la BD *Moustache et Trottinette*, à la patinette et trotte comme la souris de Verlaine dans *Impression Fausse*, Totoche renvoie à la BD, *Totoche*, et à la « totote », faisant naître par son suffixe « -oche » collé au suffixe « -ette », le souvenir de Gavroche et de Cosette, l'hommage à Hugo.)

Pour voir la chauve-souris à l'endroit, il faut retourner le livre. Le nom de l'auteur et le titre apparaissent à l'envers. Comment mieux dire ce jeu de dessus/dessous, marqueur de l'ironie, cet envers du décor, ces doubles sens qui contestent une norme pour en imposer une autre ? Le corps de la demoiselle a beau être inversé sa robe n'est pas soumise aux lois gravitationnelles des souris (« *Nous aussi on vole. On a déjà sauté du toit avec des parapluies. On a volé jusqu'en bas.* »). Logique hautement défiée (« *Oui, mais moi je peux aussi voler en montant* »). De plus, la demoiselle est étrangère (elle vient d'Amérique) : ce statut d'immigrante en fait la cible de l'ironie.<sup>6</sup> On s'étonne (elle est *bizarre, pas sympathique, rouspéteuse, boudeuse*, dort le jour, mange la nuit, hiberne...), on l'épingle (« *Mademoiselle fait tout à l'envers... Le jour, elle ne joue pas avec nous parce qu'elle dort, et la nuit elle joue sans nous... Et puis elle mange des trucs dégoûtants...* ») L'outragée retourne la situation et fait valoir un monde inversé. Deux procédés, l'un sémantique, l'autre graphique, disent le jeu miroir. D'abord, la référence à *Dracula* (« *C'est Chiffonnette qui nous empêche de dormir avec ses histoires de vampires.* »), soutenue par la cape, les ailes, la salade de bougies, l'activité nocturne. Ensuite, le point de vue de l'image. Tout est vu à partir du regard des souris : l'univers de la chauve-souris est inversé. Mais, lors du sommeil hivernal, tandis que les souriceaux aimeraient jouer, la scène est vue depuis le lit de Chiffonnette, celle qui impose la rupture et mène le bal. Quel est le vrai monde ? Celui des souris ou des chauves-souris ? Des diurnes ou des nocturnes ? Des granivores ou des insectivores ?

Philippe Corentin a transformé les bizarreries biologiques de la chauve-souris en caprices : Mademoiselle exige une autre disposition spatiale sans participer aux travaux, n'apparaît qu'au moment du dîner, s'endort au petit matin, commence ses repas par le dessert. Ce « mademoiselle » (mademoiz-ailes) sonne comme une pointe sarcastique dirigée vers cette cousine aux désirs de grandeur (« *Elle monte encore plus haut, toujours plus haut.* »). Mademoiselle joue la star, cachant, sous son état de vampire, une nature de « vamp », femme fatale du cinéma américain. C'est par un dernier retournement, celui du livre, que la chute s'imposera. L'auteur a-t-il tiré parti de la position dominante de l'animal (elle plane<sup>7</sup>) pour contester les normes de la littérature de jeunesse ? Un point de vue narratif s'est imposé : « *... l'ironie introduit dans notre savoir le relief et l'échelonnement de la perspective.* »<sup>8</sup> L'œuvre ne quittera plus ce regard d'œil surplombant (Flaubert), cet échelonnement du langage (Barthes), ce regard oblique (Doisneau) toute une signalisation de l'ironie que file une métaphore spatiale : péri-phrase, para-doxe, par-odie, circonlocution, intertextualité, digression, mise en abîme...

<sup>6</sup> « ... marginaux, vagabonds, « barbares » (...) voyageurs, nomades sans feu ni lieu, tous personnages qui incarneront une quelconque marginalité ou variations sur le thème de l'étranger ou de l'intrus [seront] les personnages exemplaires de cette marginalité qui définit un genre à tonalité globalement ironique et critique. », *L'ironie Littéraire*, Philippe Hamon, Hachette, p. 116

<sup>7</sup> Léonard de Vinci a construit ses machines volantes à partir de la chauve-souris : « *ses membranes sont l'armature, la charpente des ailes.* »

<sup>8</sup> Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, 1999, pp. 130-131

L'animal, plutôt répulsif, finit dans le ruisseau... tandis que monte la chanson de Gavroche : « ... je suis tombé par terre, c'est la faute à Voltaire, le nez dans le ruisseau, c'est la faute à Rousseau ». Une protestation, « C'est pas juste ! », lancée par Trottinette, s'en ira fleurir toute l'œuvre, reprise par Pipioli, Tête à Claque, le petit crocodile... des mômes qui revendiquent une vraie enfance : des copains, des jeux, des desserts et des livres, s'envoler, s'émanciper, « et tout et tout »... parce qu'aucun rêve ne supporte de point final. Comme des barricades, les pages dressent clandestinement un feuilleté de résistance délimitant le territoire élevé de l'ironie : l'esprit se décolle alors de la vie.

### Au théâtre des histoires

La référence au théâtre, art social par excellence, art de l'espace double (coulisses, décors, masques...) enracine définitivement l'ironie. *Le Chien qui voulait être chat* (1989), conforte l'inversion des valeurs, le changement de perspectives avec une mutation de taille puisque le chien convoite la place du chat, son ennemi. Il est temps de revisiter les cloisonnements sociaux : ceux qui chassent ou sont chassés, ceux d'en haut ou d'en bas, ceux qui dominent ou sont dominés. Le chien de chasse, fatigué de courir<sup>9</sup>, cherche un emploi plus reposant. Vouloir échapper à une « vie de chien » est une source de comique en soi, renforcée par les contraintes d'un recrutement dominé par l'homme : l'employabilité varie selon qu'on est domestiqué ou non, corvéable ou non, comestible ou non et voilà l'animal obligé de se former. L'œuvre s'installe sur la scène sociale, cadastre idéologique où s'affrontent inégalement les nomades, sans feu ni lieu, transfuges vagabonds et les sédentaires, « assis » de Rimbaud, autochtones et autres enracinés. Trois espaces scéniques s'ouvrent : le champ *semé* de maïs où le chien (que le lapin croyait avoir *semé*) expose son problème. Le terrier, souterrain envers du décor où s'évalue l'orientation : le lapin explique ce qu'implique « être chat ». La branche de l'arbre (hauteur) et la rivière (profondeur) délimitent l'espace de résolution avec une « chute » pathétique : peut-on, quand on est chien et qu'on rêve d'être chat, échouer plus bêtement qu'en héritant de la place du poisson rouge et devenir, ainsi, la proie du chat ? Un corps sémaphorique porte les signes de l'ironie : tout un arsenal de mimiques escorte la parole (air ahuri du lapin quand le chien lui tape sur l'épaule, air benêt du chien plongé dans un aquarium) tandis que certaines allures révèlent les investissements progressifs d'une nouvelle situation. Le chien, demandeur, porte le lapin (il est son obligé), puis c'est l'inverse (il est pris en charge) ; le lapin se déplace d'abord par bonds (tel un lapin) avant de se mouvoir comme un chat (la cible incorporée).

Le discours ironique s'oppose au discours sérieux, discours univoque de l'autorité qui ne supporte pas la polysémie. Les propos réalistes du lapin édictent des règles de « bon sens » : l'animal n'a pas le choix, il doit servir (« *Écoute, Routoutou ! Les poules pondent des œufs, les chiens montent la garde et les vaches donnent du lait. Voilà, c'est comme ça !* » lui répond Grandoreille excédé. *Ou tu travailles, ou tu finis dans une casserole.*»). En refusant ces codes, seul le chat s'est attaqué à ce système de vérités (« *Un chat ne vient jamais quand on l'appelle !* » « *Un chat ne rapporte jamais rien, ni balle, ni carotte, ni quoi que ce soit !* ») ce qui lui confère une place prestigieuse mais sans débouché : (« *Je te l'avais dit. Tout le monde veut être chat en ce moment !* » dit Grandoreille.) La voix ironique s'empare de toute l'œuvre, dans les dialogues et dans la narration : l'expression « *manger comme un cochon* » devient « *un cochon ça mange tout le temps* », tandis que le fameux couple « *la carotte et le bâton* » est détourné (« *Les coups de carotte ont fait leur effet.* »). La carotte est préparée à toutes les sauces : Routoutou qui a un « poil dans la main » a aussi un « poil de carotte » et les carottes qu'il tire par la « racine » (geste opposé à celui de l'homme) sont *volées* dans le champ du paysan, alors « carotté ». Quand le lapin court, hors du terrier, il n'a que son pelage, mais chez lui, il enfle un habit professionnel, il va « à la mine » chercher à manger. Les galeries des garennes se transforment en galeries de mineurs, lieux de gisement où la carotte trouve un autre emploi : échantillon cylindrique tiré du sol par forage. Ce sens sera réactivé dans *Plouf !* par le cochon : (« *Eh ! Je suis bien, ici. Je me baigne, je nage, je plonge... Je m'amuse beaucoup, mais je m'en vais car, comme dans tous les puits à carottes, il y fait trop chaud...* » « *Un puits à quoi ?* » s'exclame le lapin. « *Un puits à carottes !* » hurle le cochon. »). La réalité sociale semble étrangement opaque au chien de chasse (n'est-il pas le meilleur ami de l'homme ?), insensible aux logiques domestiques : (« *Ou alors cochon, tiens ! Ça, c'est bien, cochon !* » dit Routoutou en se recoupant une tranche de saucisson. ») Les proximités phonologiques ouvrent un dernier filon. Quand le chien a une idée, il dit (« *Et chat ?* ») comme s'il disait « *Et ça ?* » et le lapin lui répond : « *Ah ! Chat, ça c'est pas mal !* » Ces exemples illustrent deux types d'ironie : « *une ironie paradigmatique qui s'attaquera à toutes les hiérarchies et jouera sur les 'mondes renversés' (...)* une ironie syntagmatique qui s'attaquera à la logique des déroulements et des enchaînements, (...) aux diverses formes du ratage et des mauvaises évaluations... »<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Il y a un chien mutant dans *Le Loup blanc* : « *Notre corniaud de bonne augure, qui avait changé de camp...* »

<sup>10</sup>

La grande scène de la rivalité du chien et du chat sera reprise dans *Machin chouette* (2002) avec un autre mécanisme, typique de l'ironie : le blâme et la louange. Le chat, cette fois, défend une place symbolique, sur le fauteuil, en dénigrant le chien, récemment recueilli dans la famille (un vagabond, donc). Les trois pôles de l'ironie sont réunis : l'ironiste (le chat), l'ironisé (le chien) et l'observateur à qui s'adresse le discours (le lecteur). Le chat encense exagérément le chien afin de le maintenir à distance du fauteuil : « *Il y a un savoir-faire qu'un simple chat ne peut pas prétendre à posséder. (...) Et puis je n'ai pas de chance, c'est toi qui es bon à tout et moi bon à rien.* » Le lecteur doit saisir et restaurer, derrière ce montage évaluatif, les intentions du narrateur comme dans toute saillie ironique. Ici, la coopération est autrement sollicitée puisque les signaux débordent le cadre de l'album. Dans *Le Chien qui voulait être chat*, le chien peinait à sortir de sa condition inféodée (« *Un chat ne vient jamais quand on l'appelle !* » « *Un chat ne rapporte jamais rien, ni balle, ni carotte, ni quoi que ce soit !* »). Dans *Machin Chouette*, le chat minimise cette servilité (« *Mais notre chien (appelons-le Machin Chouette), à défaut d'être intelligent, a le mérite d'être amusant. Il fait tout ce qu'on lui dit : - Donne la patte ! Fais le beau ! Va chercher la baballe !* ») feignant même de l'envier lui, si farouchement attaché à son indépendance : « *Moi, si je m'écoutais, je ferais chien de chasse. Ça, ça me plairait !* », dit le chat. À ce moment, un témoin (qui n'apparaît nulle part ailleurs) les écoute : il s'agit d'un lapin, du lapin ! (Grandoreille) qui observe non seulement le retour d'une histoire mais son retournement ! La parodie apparaît ici comme l'ironie appliquée au texte tout entier. En superposant, à plusieurs années de distance, deux histoires de chat et de chien, Philippe Corentin a installé un couple canonique. Routoutou ou Machin Chouette, qu'importe le nom du chien puisqu'il s'agit de « notre chien » comme dit le chat (celui de « chez nous »), d'abord invisible mais central, puis plaideur insatiable mais débouté, agité dans *ZZZZ.... zzzz....* (2007), le chat s'est définitivement calmé dans *N'oublie pas de te laver les dents !* (2009). Au chien la place légitime et contraignante (aux pieds du maître, sur le fauteuil, il assure la garde), au chat les intervalles, espaces dérochés mais souverains. Une relation s'est stabilisée, tacite et incontestée, si bien que dans *ZZZZ.... zzzz....*, quand les mouches réclament un rôle dans une histoire, dans le fond, comme dans un décor, le chat et le chien *figurent*, dégagés de toute candidature, pensionnaires de l'œuvre comme on peut l'être de la Comédie Française. Le mécanisme, longuement huilé, a été incorporé dans la mémoire musculaire de chaque animal, comme les pas d'une chorégraphie devenue classique à force d'être jouée. Une stylisation.

#### LE GOÛT DES AUTRES

##### **Corps en jeux**

L'ironie, qui s'énonce à mots couverts, nécessite des masques pour « démasquer », « dévoiler » le monde. Alors, les personnages se déguisent, changent de peau, vivent par procuration et de cette façon de « faire corps avec soi » résulte toute une manière de « faire corps avec les autres ». Le corps (biologique, rêvé, social) est un vecteur de rencontres et d'évolutions, un siège d'actions : « *dans ce 'miracle des miracles', la conscience n'est qu'un « instrument », rien de plus, - dans le même sens où l'estomac est un instrument.* »<sup>11</sup> Plus chanceux que victorieux, les héros expriment leurs désirs de l'autre de la façon la plus naturelle qui soit : la faim. Une quête franchement littéraire.

Dans *L'Ogrionne* (1991), le loup capture le père Noël pour échapper au régime carottes infligé par l'ogre. Prise rejetée par la louve : « *Qu'est-ce que vous voulez que j'en fasse ? C'est tout vieux, c'est tout dur... Même l'ogre n'en voudrait pas.* » qui renvoie le vieillard à l'illusion, à la fable. Sous l'habit rouge, se dissimule non pas un être altruiste, comme on voudrait le faire croire, mais un dupeur d'enfants. Le loup suggère le piège en se glissant dans l'accoutrement : « *Avec cette astuce, on attrapera bien un gamin.* » ? À faussaire, faussaire et demi. Si elle veut échapper au loup, la fillette doit sortir de la condition paysanne où l'avait enfermé le conte du Petit Chaperon (sa cape est rouge) et afficher un statut protégé (du moins dans les contes) : « *Lâchez-moi ! Je suis une princesse...* » Le loup, qui s'y connaît en artifice, dévoile aussitôt le sien : « *C'est ça ! C'est ça ! Et moi je suis le Père Noël. !* » Quant au Père Noël, sous la table, il guette les effets d'une monstrueuse recette : sa propre tête en vinaigrette ! Une tartufferie aux allures de galette des rois ! Le sens du titre est servi sur un plateau. En se désignant comme princesse, l'enfant fait miroiter une couronne qui rappelle l'épisode de l'ogre égorgeant ses filles (des ogrionnes) dans le *Petit Poucet*. La tête du Père Noël rappelle l'horrible décapitation. Le rapport symétrique des fils du bûcheron et des filles de l'ogre, dans le conte, éclaire la position de Loustique et de Baignoire de part et d'autre d'un Père Noël aux allures de gisant. Leur différence, celle que l'ogre avait omise, est suggérée par l'inversion des couverts à table. L'enfant, seule dans la neige, a-t-elle échappée au massacre ? Les loups miséreux renvoient aux bûcherons tandis qu'avec sa botte ôtée près de la cheminée le Père Noël fait figure d'ogre. Quand le loup/Père Noël dort, sous l'arbre, il rappelle l'ogre de Gustave Doré.

<sup>11</sup> *Fragments posthumes*, Nietzsche, cité dans *Le Corps*, Eva Lévine & Patricia Touboul, Flammarion, coll. Corpus, 2002, p. 63

Pour manger sans être mangé, les personnages usent de déguisements et, quand il s'agit d'animaux, du mimétisme. Le mimétisme confronte trois espèces : l'espèce servant de « modèle », l'espèce imitatrice et l'espèce dupée. Ce phénomène, mis en évidence par Henry Walter Bates dont la plupart des travaux partent de l'Amazonie, est l'argument de l'album *Le Roi et le roi* (1993). La couverture présente une carotte pagayant sur un fleuve d'allure... amazonienne. Le jeu est lancé. La carotte, signal censé attirer des lapins (déguisés en « chasseurs » !), est l'accoutrement d'un loup armé d'un bâton. Image de « la carotte et du bâton » rappelant le stimulus et la réaction. La couleur de la carotte attire le crocodile qui, n'y voyant « que du feu », la confond avec le roux du renard (*Poil de Carotte*). Le « modèle » (la carotte), le « mime » qui imite l'espèce référente (le loup) et le « dupe » dont les sens confondent les stimuli (les lapins) reprennent les instances du mimétisme mais aussi de l'ironie. Au loup d'être dupé. S'en prenant au crocodile qui a fait échouer son piège, il découvre que ce n'est qu'un camouflage : l'escargot cherche ainsi à échapper aux étourneaux ! Ces « entre-corps » en cachent d'autres. Loup et escargot recèlent, sous leurs défroques, une couronne. Les symboles ont beau être usurpés (ils ne sont rois ni l'un ni l'autre) ils s'affrontent dans une course à l'honneur. Tandis que *Le lièvre et la tortue* court sous cette fantaisie, l'album se clôt par une autre compétition opposant deux autres symboles : l'ours et le cochon.

Ironie du sort, c'est en rencontrant leurs proies naturelles, que Tête à claques (*Tête à claques*, 2000) et le petit crocodile renouent avec leurs instincts : le louveteau apprend à hurler comme un loup avec les lapins et le crocodile, animal reptilien, se souvient de sa grand-mère grâce à la fillette (*N'oublie pas de te laver les dents !*). « *Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à ma connaissance que j'ai de moi.* »<sup>12</sup>

#### UN LOUP EST UN LOUP

Le bestiaire de Philippe Corentin présente une faune rurale peuplée de spectres légendaires (loups), de visions exotiques (crocodiles, hippopotames...), de mythes fabuleux (ogre, dragon...). Pétries d'un réalisme caustique, ses créatures s'affrontent sur un axe moins génétique que chronologique, opposant davantage les jeunes et les adultes que les hommes et les bêtes. Sous les futaies, dans les campagnes, entre les ruisseaux et les prés, sur les routes départementales, rôde un loup plein d'humeurs, d'humour et d'amour. Ce bougre d'animal, ce gros méchant, ce gros glouton épice une œuvre qui, sans lui, serait trop sucrée, écoeurante ! Il aime la bonne chère des contes et il la défend !

#### L'appel du chien

La Fontaine nous avait prévenus : un loup est un loup. Mais dans la littérature actuelle, l'animal a perdu de sa superbe et de sa complexité. Qu'on s'en moque ou qu'on le craigne, on l'invite à déjeuner (G. de Pennart), on l'accompagne à la pêche (*Loulou*). Son archétype, cruel et splendide, en a pris un coup.<sup>13</sup> Chez Philippe Corentin l'animal est bien plus trouble. Si les grandes famines ne creusent plus ses flancs, la solitude le mine. Entre le loup borné du Roman de Renart et le loup dissolu de Tex Avery, son loup lutte tout autant contre les aléas de la vie qu'avec d'obscurs instincts. S'il prend des coups (*Plouf !, Patatras !, Tête à claques*), s'il se fait traiter de goinfre (*L'Ogre, le loup, la petite fille et le gâteau*), de « bougre » (*Mademoiselle Sauve-qui-peut*), d'« idiot » (*ZZZZ... zzzz...*), s'il dîne peu, éternel victime de la basse-cour ou des terriers, il n'est pas ridicule pour autant et encore moins inoffensif. C'est un loup : « *Il a qu'il a faim.* ». C'est un maître loup, à la tête d'une meute de désirs : « *Oh là là ! il a l'air content le loup. Heureux ! ça, c'est un bel anniversaire.* » Jamais aussi bouleversant que lorsqu'il passe de la pire des colères au plus tendre sourire. Gare au loup ! C'est un terrible séducteur.

#### Le réel imaginé

Comme tous les animaux de l'oeuvre, les loups ressemblent à leurs homologues réels. Ce sont des loups gris (sauf dans *L'Ogrionne* où ils sont rosés) possédant des griffes et des crocs (parfois édentés comme dans *L'Ogrionne*), une tête large et un cou épais, des oreilles petites et espacées (comme des cornes de diable, toutes rouges, dans *Patatras !*). La couleur de leur truffe, souvent rouge, brille comme un nez de clown (sauf dans *L'Ogrionne*). Les yeux jaunes, caractéristiques du fauve, illuminent l'expression de Mademoiselle Sauve-qui-peut : « *Tu as vu tes yeux, mamie ? Ils sont tout gros et tout jaunes.* » Plus rien, cependant, de leur maigreur légendaire : bedonnants, fessus, seules leurs pattes désolément fluettes rappellent leur existence impécunieuse. À trop fréquenter les histoires, si le loup semble comblé mais jamais rassasié.

<sup>12</sup> Jean-Paul Sartre, « L'existentialisme est un humanisme »

<sup>13</sup> Quelques auteurs résistent tout en entretenant une certaine ambiguïté : Rascal, chez Pastel (*Poussin noir, Ami-Ami...*), Emily Gravett chez Kaléidoscope (*Les Loups*)...

Ses aptitudes physiques (marche, nage, course) se vérifient dans *Le Roi et le roi* (« *Il part vite, le bougre. Il va trop vite.* »). En compétiteur (« *Un, deux, trois, partez !* »), le loup fait des arrivées spectaculaires après des parcours escarpés (ravins, rivières). En canoë, à vélo, le loup concourt dans toutes les épreuves même si, comme ses congénères animaux, il sait se ménager des temps de repos (siestes dans *L'Ogrionne*, *Le Roi et le roi*, *Tête à claques*, oisiveté dans *Mademoiselle Sauve-qui-peut*).

Comme dans la réalité, on trouve des loups solitaires mais aussi des parents en charge de famille (*L'Ogrionne*, *Tête à claques*). Le mâle chasse (*L'Ogrionne*, *Patatras !*, *Plouf !*) et s'il échoue souvent, il ressemble à ses modèles qui n'ont que 10% de réussite en raison de la cohésion des troupeaux, leur agilité, leur vitesse et leur violence. Il se rabat alors sur des proies faibles ou malades. Le loup de Philippe Corentin affronte des proies belliqueuses (*L'Ogrionne*), réactives et fuyantes (*Plouf !*, *Patatras !*) et doit se contenter de ce que l'ogre dédaigne (un Père Noël « *tout vieux, tout dur, immangeable* ») ou protégé (sa propre fille).

Le hurlement est inscrit dans l'œuvre, détourné de sa fonction naturelle qui consiste à maintenir la cohésion du groupe. Museau tendu vers le ciel, *Tête à claques* « *fait le loup* », tandis que le cri retentit dans *L'Ogrionne* (« *Pourquoi t'as fait ça, maman* », hurle *Loustique*). Mais le cri, loin d'être inné, nécessite une formation qui a lieu, ironie du sort, dans les terriers (« *Non, mais, c'est quoi ce que tu nous fais là ?... C'est nul ! Tu n'y as jamais joué ou quoi ? s'étonne lapin jaune. Si tu crois que c'est comme ça que tu vas nous faire peur... On va te montrer comment ça se joue...* ») Une variété de verbes illustre la palette de grognements et de gémissements des loups. *Loustique* proteste, pleurniche, s'inquiète, s'étonne, bougonne, s'écrie, souffle, s'impatiente, s'énervé, rouspète, s'insurge, hurle, pleure, tandis que *Tête à claques* ronchon, rouspète, pleurniche, décide, fait et... consent.

À ces signaux sonores, Philippe Corentin ajoute des signaux visuels. Un loup dans un état agressif a le regard fixe (prunelles dilatées des parents de *Tête à claques*), les babines retroussées, les crocs apparents, il se tient droit, poils du hérissés et queue dressée (*Patatras !*). Un loup en état de soumission se fait petit, regard fuyant, oreilles baissées, queue basse (*Mademoiselle Sauve-qui-peut*). La queue des loups de *L'Ogrionne* est mobile : souple et agitée chez la mère quand elle épluche les carottes (activité), dressée en cas d'agressivité ou d'émotion, au repos lors de la sieste et relâchée quand le père, déguisé, quitte le foyer, en douce. Dans *Le Roi et le roi*, la queue « touffue » du loup est un refuge pour l'escargot. Dans *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, l'appendice, moins expressif, trahit la position de dépendance du dominé (un pauvre bougre ramassé dans la neige).

Peu de loups *montrent les dents* dans cette oeuvre, dépassés par les lapins et les crocodiles. Certains sourient (*Le Roi et le roi*, *Patatras !*, *Tête à claques*), rient même aux éclats (*L'Ogrionne*), une caractéristique qui trahit l'influence de Benjamin Rabier mais aussi leur longue compagnie avec les hommes. Est-ce ainsi que les hommes vivent ?

#### *Humours à fleur de peau*

La peau de loup, jadis jetée sur les épaules d'Hadès pour symboliser le pouvoir du dieu des enfers, puis sur les chasseurs afin d'impressionner les proies et obtenir le secours des cieux, s'est fripée. Déguisé en Père Noël ou en carotte, sous la lingerie d'une vieille femme, le loup est-il rétrogradé ? Il a faim, on le bat à coups de pieds, de poings, on le trompe, on le trempe, on le prend pour un renard, on le pique à coups de fourche, on le tient par la queue, on le tire par l'oreille. Jusqu'où devra-t-il aller pour sauver sa peau ?

Les couples (*L'Ogrionne*, *Tête à claques*) semblent des personnages populaires du Moyen âge (braies et housseaux pour le père, jupe longue, corsage fermé pour la mère, couleurs ternes). Dans *L'Ogrionne*, la tenue trahit la condition de serfs affamés par le seigneur (ici, l'ogre). Dans *Tête à claques*, un déjeuner sur l'herbe brouille la situation de cette image (même si les repas à la campagne étaient populaires dès le Moyen âge). Les bicyclettes déportent la scène sur la frise du temps. Avec sa tenue de bande dessinée des années 50 (short, bretelle, tee-shirt) *Tête à claques* accroît l'écart chronologique. En effet, le short, apparu à la fin du XIXème siècle pour le sport et le plein air, sera popularisé par les congés payés de 1936. La scène du pique-nique reflète l'événement social. Le mot de « baby-sitter », apparu dans les années 50 lors des Trente Glorieuses, déplace le curseur, dans la seconde partie du XXème siècle, suggérant la révolte des jeunes générations rêvant d'un avenir plus doux (dessert), une fourchette à la main. *Tête à claques* brandit ce couvert alors que ses parents ont une cuillère. À peine sortis de la guerre, prêts pour la consommation, les adultes ne voient pas venir l'ennui de la jeunesse. La dernière page de *Tête à claques* montre leur conservatisme : le loup regarde cupidement le cochon qui se méfie mais les jeunes, qui ont noué d'autres liens, unissent leurs doléances : des gâteaux, des copains, des livres. Si les vêtements sont un langage, leur désordre souligne l'inertie des adultes, repus et avachis, des « croulants ».

À front renversé, deux figures s'opposent : une puissance archaïque mollement perpétuée auprès de portées réduites (un petit par famille) et une nature enfantine hantée par un héritage fabuleux, inaccessible. Dans *Patatras !*, le loup n'est pas aussi gentil qu'il le voudrait mais pas aussi méchant qu'il le pourrait. À peine dégagées, les définitions se dérobent. Ni gros durs, ni faux durs, ce loup échappe encore à l'aura romantique. Leur réputation cède sous l'adjectif : le gros méchant loup a remplacé le grand méchant loup. La chair, qui s'est glissée entre la peau et les os, semble protéger l'animal des coups portés par les nouvelles narrations : *attentions* au loup, oui mais au pluriel !

#### Tours de loups

Dès que le loup pénètre dans l'œuvre, il ouvre le domaine de la traque et des pièges. Pièges de l'ogre : « *des filets, des gluiaux, des collets, des appâts, des chausse-trappes et autres traquenards* », piège de l'escargot (« *Je n'ai rien perdu du tout ! Pour la bonne raison que jamais je n'ai été roi de quoi que ce soit !* »). Mirage de la lune se reflétant dans l'eau du puits, piège du langage (« *Non, il n'y a pas de fromage, mais il y a plein de lapins à manger* », répond finement le père lapin. « *Tu n'aimes plus ça ?* » « *Mais si, mais si !* » s'esclaffe le loup.) Traquenard au milieu du fleuve quand les hippopotames et le crocodile bernent l'ogre (*L'Ogre, le loup, la petite fille et le gâteau*). Ruse des lapins dans *Patatras !*, malices de la fillette dans *Mademoiselle Sauve-qui-peut*. Chaque fois, le loup est pris aux pièges, y compris les siens, chaque fois il se prend aux jeux. Marionnette ou ficelle ? Victime ou démon ? Dans *L'Ogre, le loup, la petite fille et le gâteau*, c'est le seul à n'avoir pas changé d'identité (le titre original était : le chasseur, le loup, la chèvre et le chou). Il traverse les époques sans altération (« *C'est un loup* », « *Il a qu'il a fait* »...) malgré les offenses. Dans *L'Ogrionne*, on le traite d'abruti, de forban, de chenapan, dans *Le Roi et le roi*, sa comparaison avec le renard n'est pas à son avantage : « *Un renard a l'air plus malin.* », dans *Patatras ! C'est un sauvage ! C'est une bête !*, dans *Mademoiselle Sauve-qui-peut* c'est un « pauvre bougre », dans *Tête à claques* c'est un ronchon et pour les mouches de ZZZZ... zzzz.... c'est un idiot.

Un autre personnage réunit sur son nom autant de critiques. L'expression de « pauvre bougre » que la grand-mère attribue au loup est reprise par Pipioli pour parler de l'auteur « *c'est un bon bougre* ». Si les mouches interpellent ainsi leur interlocuteur « *Nous en avons assez de vos histoires idiotes de loups idiots* », le narrateur, parlant du même personnage, s'interroge : « *C'est qui celui-là ? Il a l'air complètement idiot.* » L'auteur est identifié par le post-it posé sur sa table (Pipioli chez Corentin) tandis que les mouches nomment leur interlocuteur « Monsieur Corentin » et que le narrateur se découvre « *Mais c'est mon nez ! Mon gros nez ! Je le reconnais...* » | Leurre du loup.

Yvonne Chenouf

**Commentaire:** Mettre la tête de l'auteur à sa table de travail dans Pipioli la terreur

Yvonne Chenouf

**Commentaire:** Dans ZZZZ quand il dit ça.

Dès que le loup surgit dans l'œuvre, il entraîne toute une troupe de personnages venus d'autres fictions, des « immigrants<sup>14</sup> » : on croise ainsi la route du Petit Chaperon rouge et du Petit poucet, du lièvre et de la tortue, d'Ysengrin, d'Akela, de Grand Pendar, de P'tit loup... Cousue d'éléments disparates qui lui donnent un rythme, l'œuvre de Philippe Corentin exhibe ses reprises comme autant de repousses de la littérature et donc son renouvellement. À la fin de *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, interrogeant l'histoire dont il fut l'acteur principal (« *Elle est partie ? Pour de vrai ? Ouf ! quelle histoire !...* ») | le loup attire l'attention sur les coutures de la littérature, sa genèse et son fonctionnement. Près de l'âtre, en compagnie d'une grand-mère qui ressemble aux conteuses des antiques veillées, il dîne d'un ragoût, dont le sens premier était d'assaisonner les mets, de relever le goût, d'exciter l'appétit. La tentation est grande de voir dans ce couple réuni, l'instant crucial où le patrimoine oral a mué sur les pages écrites. Dans la peau du loup, ses entrailles, l'auteur a pris chair pour ajuster son langage comme on adapte un vêtement au corps. Ses pages bruissent des voix sensibles chères à Rabelais.

Yvonne Chenouf

**Commentaire:** Mettre cette image où il discute avec la grand-mère.

#### Corps à corps

Philippe Corentin n'oublie pas l'importance du corps et de la voix dans le plaisir d'écouter des histoires. Entraînante (*Voilà c'est l'histoire d'un loup*), (*C'est trois loups qui font un pique-nique...*), liante (*Oh là là ! Il n'a pas l'air content l'animal. Qu'est-ce qu'il a ?*), ajustable (*Il tombe dans l'eau. Il s'aperçoit alors que le froma... Patatras ! Voilà le seau ! Il s'aperçoit donc que le fromage n'était que le reflet de la lune.*), rassurante (*C'est encore l'histoire d'un ogre mais celle-là, elle est rigolote. C'est donc un ogre...*), critique (*Bon, ça commence bien on n'y voit rien... Ah, là ça va mieux ! C'est donc une histoire de loups, de deux loups rigolos... Quoiqu'en y regardant de plus près on a du mal à croire que ce sont des loups. Ce n'est pas comme ça les loups...*)<sup>15</sup>, une vive voix confère à l'œuvre une incroyable présence.

<sup>14</sup> Le personnage immigrant peut renvoyer à un personnage « venu » du monde réel et s'introduisant dans la fiction.

<sup>15</sup> Successivement *Plouf !*, *Tête à claques*, *Patatras !*, *Plouf !*, *L'Ogre, le loup, la petite fille et le gâteau*, *Zzzz*, Philippe Corentin, L'école des loisirs

L'auteur, physiquement inscrit dans ses histoires (notamment dans *Pipioli la terreur*, ZZZZ... zzzz..., *N'oublie pas de te laver les dents !*, indirectement sous la figure du père qui ne sait que raconter des histoires rigolotes) place, au cœur de ses albums, le propos d'enfants « toujours à bouger, à parler, dans des fictions qui emportent le réel, qui le font même advenir sans autre projet que celui de vivre avec tout ce qu'il y a à vivre, que celui de dire, de voir, de sentir, d'aimer, de détester, etc. avec tout ce que le dire, le voir, le sentir, l'aimer, etc. emportent de plus vivant : le mouvement de l'être, l'emportement de la vie, la goinfrerie, par exemple. »<sup>16</sup>

<p>« Dis maman ! pourquoi Ginette part-elle en Afrique et pas nous ? »          « Parce que ton amie est une hirondelle et que les hirondelles se nourrissent d'insectes et qu'en hiver il n'y a d'insectes qu'en Afrique », répond la souris à son souriceau.          « Si, pour aller en Afrique, il suffit de manger des insectes, je veux bien en manger ! » insiste Pipioli le souriceau.          « Tais-toi gros bêta ! Nous ne sommes pas des insectivores, nous sommes des granivores. Pas besoin d'aller en Afrique ! »          « Ce n'est pas juste ! Je veux aller en Afrique ! » s'obstine Pipioli.</p> <p><i>L'Afrique de Zigomar</i>, 1990</p>	<p><i>C'est trois loups qui font un pique-nique. Il fait beau, c'est sympa et pourtant il y en a un, toujours le même, qui grogne. C'est le plus petit. Il n'a pas un an mais, jamais content, toujours ronchon, il rouspète pour tout et pour rien. Le plus souvent sans raison. N'empêche que là, il a un petit peu raison, le ronchon : il n'a pas de dessert.</i>          - Pourquoi, maman, n'y a-t-il pas de dessert ? ronchonne-t-il ? Hein ? ... Dis ? Bon ! Bon, si c'est comme ça, moi j'y vais m'en chercher un de dessert et pour moi tout seul et vous n'en aurez pas et voilà tout...</p> <p><i>Tête à claques</i>, 2000</p>	<p>« Dis papa, pourquoi on n'en mange jamais ? De quoi ne mange-t-on jamais ? Des petites filles... J'aimerais bien en manger une, une fois. Ce n'est pas très bon. C'est très sucré. Certes papa, mais il me plairait néanmoins d'y goûter. Ecoute, je crois qu'il y en a une à côté, chez notre voisin de palier. Tu n'as qu'à y aller... »</p> <p><i>N'oublie pas de te laver les dents !</i>, 2009</p>
---	---	--

La parole enfantine est associée à la faim, l'appétit, le désir. Si les repas familiaux sont constitués d'aliments frustes (salades, tartes, carottes, ragoût), le goûter, rituel enfantin, est central : chocolat chaud, tartes aux pommes, aux noix, aux cerises, aux moucheron, aux mille-pattes, gâteaux et feuilletés de contes. L'oralité travaille les images et le texte parce que « parler c'est manger et manger c'est parler, parce que le corps est traversé de mots et le langage constitue le corps propre. »<sup>17</sup>

La voix de Philippe Corentin est pleine d'accents, chargée de dialogues sociaux, empreinte de comptines, de chansons, de sonorités, de rimes, striée de formules répétitives, de continuités, saturée d'une « opinion publique », d'un « déjà dit », d'un « déjà oui », toute une polyphonie à travers laquelle elle s'est frayée un chemin pour exprimer son propre style. « C'est encore l'histoire d'un ogre mais celle-là, elle est rigolote. »<sup>18</sup> L'auteur insère son intention parmi d'autres intentions : il « ne détruit pas les perspectives, il les introduit dans son œuvre. Il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître. »<sup>19</sup> Pour que le jeune lecteur se repère dans cette confusion de Babel, l'auteur assure physiquement une transition entre la vive voix du conteur (l'oral) et les voix sensibles du texte (l'écrit), tout en prévoyant la participation de son auditoire. Dans *Patatras !*, par exemple, quand le narrateur pose cette question « Tiens, aujourd'hui par exemple, c'est son anniversaire. Qui y a pensé ? », il n'est pas rare que de jeunes voix s'élèvent pour répondre « Moi ! », manifestant ainsi leur soutien au loup. Il intervient personnellement dans le texte pour provoquer des réactions et interroger le flux du langage comme dans *Zigomar n'aime pas les légumes* (1992) : « Si un lapin vole, pourquoi une souris ne volerait-elle pas ? » se dit-il alors. Alors quoi ? » Même vigilance dans la réponse (« Alors, il est allé voir un vrai oiseau. ») où l'étrange début qui présentait le merle et le souriceau comme « un oiseau et un autre oiseau » s'éclaire. Deux oiseaux c'est deux oiseaux différents, un vrai et un faux, ce que montrait l'image. Philippe Corentin n'oublie pas que « le langage n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde. (...) Tous les mots, toutes les formes sont peuplés d'intentions. (...) le discours n'est pas dans un langage neutre et impersonnel (car le locuteur ne le prend pas dans un dictionnaire !) ; il est sur des lèvres étrangères, dans des contextes étrangers, au service d'intentions étrangères, et c'est là qu'il faut le prendre pour le faire « sien ». (...) Tous les discours ne se prêtent pas

Yvonne Chenouf  
**Commentaire:** Mettre la phrase

Yvonne Chenouf  
**Commentaire:** Mettre la phrase.

Yvonne Chenouf  
**Commentaire:** Cette phrase/

Yvonne Chenouf  
**Commentaire:** Cette phrase à la suite.

<sup>16</sup> « Le mal de mère avec Philippe Corentin », Serge Martin, *Argos* n° 20, 1997

<sup>17</sup> idem

<sup>18</sup> *L'Ogre, le loup, la petite fille et le chou*, Philippe Corentin, L'école des loisirs, 1995

<sup>19</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 120



avec la même facilité à cette usurpation, cette appropriation. Beaucoup résistent fermement ; d'autres restent « étrangers », sonnent de façon étrangère dans la bouche du locuteur qui s'en est emparé... »<sup>20</sup> En devenant l'écrin du plurilinguisme, l'œuvre présente aux enfants non pas le langage mais des langages dialogiques.

Dialogue entre les formes artistiques, ici le cinéma de Godard : « Ouf ! Je n'en peux plus ! On est allés trop loin ! » dit, à bout de souffle, l'autre oiseau. », « Qu'est-ce que je peux faire, je sais pas quoi faire ? », dit Biplan le rabat-joie. (1992).

Dialogue entre le passé et le présent : l'incipit de Perrault « Il était une fois, une petite fille de village, la plus jolie qu'on eut su voir. » devient, dans *Mademoiselle Sauve-qui-peut* « Il était une fois, une petite fille, la plus espiègle qu'on eut su voir. ».

Dialogue entre des logiques adultes et des logiques enfantines : « « Dis maman ! pourquoi Ginette part-elle en Afrique et pas nous ? » « Parce que ton amie est une hirondelle et que les hirondelles se nourrissent d'insectes et qu'en hiver il n'y a d'insectes qu'en Afrique », répond la souris à son souriceau. « Si, pour aller en Afrique, il suffit de manger des insectes, je veux bien en manger ! » insiste Pipioli le souriceau. » « Si un lapin vole, pourquoi une souris ne volerait-elle pas ? » se dit-il alors.

Dialogue entre les niveaux d'énonciation : « Le voilà ! Le voilà ! » crie quelqu'un dans *Patatras !* au moment où le loup touche au but d'un long jeu de piste qui devait le conduire à son gâteau d'anniversaire. Puis le texte continue ainsi : « Le voilà par terre ! » Il est évident que le présentatif vient de changer de nature et peut-être de bouche.

Le sujet ne sort pas scindé mais fortifié de cette aventure comme le montre ce passage du « je » au « nous » puis au « on » dans *Les Deux goinfres* (1997) : « Maman me dit tout le temps : « Bouboule, tu vas être malade à manger autant de gâteaux. Tu vas faire des cauchemars ! » Bouboule, c'est moi et c'est vrai que j'en mange beaucoup, des gâteaux. Attention, Pas tous les gâteaux. Je ne mange pas n'importe quoi. J'ai mes préférés. Et j'en ai plein, des gâteaux préférés et je peux en manger plein, si je veux. Plus même. Mon plus préféré, c'est celui-là. Au chocolat. Plus il est gros, mieux c'est bien. Mon plus préféré comme chien, c'est Baballe. C'est mon chien. Lui aussi il aime les gâteaux et il n'est pas né le gâteau qui nous rendra malades. Ce soir-là, alors que la nuit venait de tomber, nous, on venait de finir nos gâteaux. Et contrairement à ce qu'avait prédit maman, on n'était pas du tout malades, sauf que... »

Au lecteur faire retentir sa voix dans ce fonds indispensables de voix multiples, sans se donner tout entier au langage mais en exigeant qu'il serve ses propres intentions. Une orchestration lisible dans les images finales de *Patatras !* Quand le gâteau arrive et que la musique retentit, si quelques lapins desserrent l'angoisse en souriant légèrement (aveu de leur combine), d'autres en « rajoutent », maintenant la pression. Quand le loup est « par terre », un trio de lapins tourne le dos au lecteur et regarde cette dégringolade pour le moins escomptée. Derrière, sur le deuxième cercle, le lecteur n'est plus observateur, il fait partie de la bande, voit la même chose. Devant lui, au centre du premier cercle, un lapereau, s'accroche à la robe de sa voisine : complicité, peur ? Comment le lecteur pourrait-il deviner ? Page suivante, il redevient spectateur de la fête. Tous les lapins lui font face comme sur une scène de théâtre. La partition, placée sous l'image, inutile à l'orchestre qui joue sans elle, lui est-elle destinée ? Vient-il d'être réintégré au groupe symphonique, en tant que chanteur ? Il fredonnera longtemps l'air traditionnel sans se douter de l'imposture : la partition n'était pas la bonne. En baladant le lecteur d'une position d'extériorité à celle d'intériorité, de l'implication à la distanciation, les lapins ne lui apprennent-ils pas à régler sa position d' « interprète » ?

Quand la littérature (sens et forme) réagit sensiblement aux atmosphères sociales, le lecteur peut entrer dans l'œuvre en tant que créateur, dans une position axiologique ou sa perception ne vise pas des mots, des phonèmes, un rythme mais s'accompagne de mots, de phonèmes, de rythme. Il embrasse le contenu, l'informe, le parachève, « con-sonne » avec lui, maître de l'activité de bout en bout dans : « le sentiment d'une activité valorisante (...) nécessitant l'unité subjective de l'homme sentant et voulant ». <sup>21</sup>

Le mouvement perpétuel d'un vol d'insectes venant de nulle part et allant on ne sait où laisse derrière lui indifférence, crispation ou ravissement. Dans *Biplan le rabat-joie* (1992) nulle histoire sinon le long road-movie de deux moucheron en quête de sensations mais incapables de saisir l'aventure qui les poursuit de bout en bout sous la forme de l'araignée. « Bibi, qu'est-ce qu'on fait ? », demande, au début de l'album, le moustique au moucheron. « Quoi qu'est-ce qu'on fait ? Je n'en sais rien ! » dit Bibi. « Qu'est-ce que tu veux faire, toi ? », « Je ne sais pas, moi ! On fait ce que tu veux ! », répond Moustique. À la fin de l'album, le dialogue n'a pas varié d'un poil : « Bon ! Alors,

Yvanne Chenouf  
**Commentaire:** Phrase à mettre.

Yvanne Chenouf  
**Commentaire:** Les deux phrases l'une parès l'autre.

<sup>20</sup> Mikhaïl Bakhtine, pp. 114-115

<sup>21</sup> idem, p. 77

qu'est-ce qu'on fait ? », demande Moustique le moustique. « On fait ce que tu veux ! » répond Bibi le moucheron. Cette suspension du temps narratif n'est pas sa destruction mais la dilatation d'un autre temps, celui de la lecture interprétative, entreprise créatrice se saisissant du vide de la parole et du silence de l'action pour exister. Ici, l'image montre une aventure dont le texte ne s'empare pas (menaces de l'araignée, de l'oiseau, de l'homme, risque de noyade dans le verre de vin...) et le texte dément toute idée d'événement fictionnel pourtant mis à l'image : « Le film était nul, on n'a joué à rien et on n'a même pas vu l'araignée. » Dans ZZZZ... zzzz..., autre vol de mouches, le narrateur emploie l'espace pour rejeter l'intrigue : « Une histoire de mouches ? Et puis quoi encore ? Elles peuvent toujours attendre. Non, mais des fois ! Ho ! ça ne va pas la tête ? » Le temps, dans ces deux albums, n'est pas celui de l'action mais celui de l'écoulement des heures, leur fuite inachevée, l'espace vide et plein de l'ennui seulement rompu par une intimidation de scarabée ou de coprophage et une bagarre avec des poux ou des Suisses Allemands. Des vétilles.

Yvonne Chenouf

**Commentaire:** Mettre les dialogues l'un après l'autre.

Audace de l'auteur pour enfants qui ne cherche pas à les divertir mais à les installer dans la durée, la linéarité régulière et monotone du temps qui passe : (« Je voudrais bien que tu me dises quand tu ne t'ennuies pas ! » s'énerve le moustique. « Tu t'ennuies le matin, tu t'ennuies l'après-midi, tu t'ennuies le soir, tu t'ennuies tous les jours. Je ne vois pas pourquoi aujourd'hui, jeudi, tu ne t'ennuierais pas. »). En refusant tout « emploi du temps », le moucheron espère-t-il échapper à l'absence de signification de l'existence ? Dans ZZZZ... zzzz..., l'album s'organise autour d'une histoire en train de se faire (*work in progress*). L'auteur place son narrateur (Monsieur Corentin) dans la situation d'une « histoire » qui viendrait « le chercher » : « Voilà le bonhomme... C'est lui, je le reconnais !... on va lui dire deux mots. ». Il expose ce « vague magma d'émotions »<sup>22</sup>, préexistant à l'écriture constitués d'allers-retours entre lui et la page, lui et ses lecteurs : « Bon, ça commence bien, on n'y voit rien... Ah, là ça va mieux !... Ah ! Ils se sont retournés... Bon, alors c'est quoi cette histoire ?... Ah, elles parlent ! C'est déjà ça... en français ! Ça c'est bien... Mais ça parle de quoi ?... On n'y comprend rien... Et c'est quoi ça ? Et bing ! Ouille !... Ça, ça devait arriver... Et allez donc ! Un chat maintenant... Il ne manquait plus que ça... Bon, ça va ! On arrête là !... ça suffit ! Tout cela devient grotesque. On ne sait pas qui est qui ! Qui fait quoi ! Qui va où !... Tiens, quelqu'un..., etc. » L'auteur invente devant son lecteur l'histoire qu'il ne saura imaginer sans lui. Il donne à l'écriture la fonction majeure « d'une écoute qui ne soit pas pure réceptivité mais activité. Ré-énonciation. Celle du lecteur. »<sup>23</sup> Il ne parle pas aux enfants il les écoute l'écouter « une écoute traversière (...) l'écoute des autres écoutes. »<sup>24</sup> Plusieurs fois le moucheron tentera d'infléchir l'action du père par des « idées » à lui : « Z'ai la très grosse idée qu'elle est zéniale... si on passait d'abord à la pâtisserie... (...) Dis papa ! Zzze pense à un truc.... La souette idée que ze viens de penser.... Papa ! Zuste encore un truc... » Mais le père n'entend pas poursuivant son projet non explicité : « Bon, allons-y ! N'aie pas peur. Suis-moi ! Ce n'est pas loin. » Aucune place pour le rejeton qui concentre son désir dans une seule question (« Papa ! Tu m'écoutes ? »), s'épuisant vainement à faire exister une parole subjective. Le vrombissement du titre (ZZZZ... zzzz...) peut alors se lire comme la forme zozotée du pronom personnel d'une première personne qui peine à être un inter-locuteur. Philippe Corentin ne fait pas qu'entendre cette difficulté des enfants, il met en scène une représentation littéraire du langage où tous les mots sont pesés, pensés, distancés. En cela « il se démarque radicalement du mélange des langages chez les prosateurs médiocres, mélange superficiel, irréfléchi, sans système, frisant souvent l'inculture. »<sup>25</sup>

Yvonne Chenouf

**Commentaire:** A mettre

Yvonne Chenouf

**Commentaire:** A mettre

Yvonne Chenouf

**Commentaire:** Texte + image.

Homme de culture, profondément respectueux des enfants, Philippe Corentin fait de la littérature un jeu sérieux mais pas pesant. En cela, il poursuit la grande lignée théâtrale qui va de la pantomime au théâtre de boulevard : « Faites sauter le boîtier d'une montre et penchez-vous sur ses organes : roues dentelées, petits ressorts et propulseurs. C'est une pièce de Feydeau qu'on observe de la coulisse. Remettez le boîtier et retournez la montre : c'est une pièce de Feydeau vue de la salle - les heures passent, naturelles, rapides, exquises. », disait Sacha Guitry. Qu'on ne s'y méprenne pas ! Il a l'air rigolo comme ça, mais il ne faut pas s'y fier. C'est un as, un malin, un futé. Un diable de créateur.

Yvonne Chenouf

**Commentaire:** A mettre.

<sup>22</sup> Claude Simon, *Le Discours de Stockholm*, Minuit, 1997, p. 25

<sup>23</sup> *La tentation du poétique*, p. 226 environ

<sup>24</sup> « L'invention de la parole », *La Tentation du poétique*, p. 226

<sup>25</sup> Mikhaïl Bakhtine, p. 182

## **BIBLIOGRAPHIE**

N'oublie pas de te laver les dents !, 2009

ZZZZ... zzzz..., 2007

Machin chouette, 2002

L'Arbre en bois, 1999

Tête à claques, 1998

Les Deux goinfres, 1997

Mademoiselle sauve qui peut, 1996

Papa, maman, ma soeur et moi, 1996

Papa !, 1995

Patatras !, 1994

Le roi et le roi, 1993

Biplan le rabat joie, 1992

Zigomar n'aime pas du tout les légumes et il a bien raison, 1992

L'Ogrionne, 1991

Plouf !, 1991

L'Afrique de Zigomar, 1990

Pipioli la terreur, 1990

Le Chien qui voulait être chat, 1989

Le Père Noël et les fourmis, 1989

Mademoiselle tout à l'envers, 1988

Pie, thon et python : rebus, hatier, coll. hibou-caribou, 1988

Papa n'a pas le temps, rivages, 1985

Nom d'un chien, 1985

Porc de pêche et autres drôles de bêtes, rivages, 1985

C'est à quel sujet ? : questions idiotes, rivages, 1984

totor et lili chez les moucheurs de nez, rivages, coll. monde des adultes, 1982

les avatars d'un chercheur de querelle, hachette, coll. Gobelune, 1981

le loup blanc : conte à régler, hachette, Coll. Gobelune, 1980