

Pour une poétique de l'identité dans le conte pour enfants

le cas du conte islamique

Chahinda EZZAT

Maître de conférences à l'université du Caire

"En créant pour l'homme une possibilité conventionnelle de parler avec lui-même dans différents langages, en codant différemment son propre moi, l'art aide l'homme à résoudre une des questions psychologiques les plus importantes: la détermination de son être propre."⁽¹⁾

Observant une oeuvre d'art, l'être humain essaie de s'y retrouver ; son thème d'identité le guide et le programme.

Nous nous intéressons dans notre étude à la littérature de jeunesse – et en particulier au conte islamique – en tant qu'objet littéraire permettant au jeune lecteur musulman d'acquérir des savoirs sur sa religion, ses origines et par là de construire son identité , de s'inscrire dans sa propre généalogie. Les contes cherchent à inculquer chez l'enfant la conscience de son appartenance identitaire, sociologique et ethnologique et à diffuser une certaine culture.

Notre corpus est formé d'une série de contes traitant de la biographie du prophète Mohammed et des préceptes de l'Islam. Ces contes sont publiés dans les éditions "Light Children's" aux Etats-Unis, dans la collection "Extraits de la vie du prophète Mohammed (pbl) en 2004".

Ils s'arrêtent sur des moments choisis, des moments décisifs, sur une "*durée dilatée*"⁽²⁾ selon le terme de Gronjowski .Chaque épisode, chaque étape, chaque événement important de la vie du prophète est relaté dans un fascicule à part offrant une lecture fractionnée; et tout livret est doté d'une dimension iconographique qui le rapproche de l'album. Chaque conte a une couverture différente et peut se lire indépendamment des autres malgré l'unité des événements qui concerne le même personnage , unité qui représente la toile de fond de ce récit riche et vivant.

Etudier la problématique de l'identité dans ces contes ne peut certes se faire sans investigation du domaine de la réception. Comment est-ce – que ces récits peuvent agir sur "le liseur"⁽³⁾ pour faire de lui un *lisant*⁽⁴⁾ puis un "lectant?"⁽⁵⁾

Chercher à trouver son identité ne va pas sans mettre en relief les différents processus de la lecture définis par Jouve⁽⁶⁾:

1- Le processus affectif:

Ce processus est appelé par Riffaterre "*le mode heuristique*"⁽⁷⁾. Il joue sur le pathos, induit les émotions et les sentiments qui poussent le lecteur à l'action, porte sur la *captatio benevolentiae* et correspond à la fonction de la littérature de jeunesse tournée vers la recherche de la distraction et du divertissement.

Ce mode est inséparable de l'acte d'identification aux personnages, il est aussi une tentative de se retrouver dans le texte lu.

Nous passons ensuite de ce mode "*identifico- émotionnel*"⁽⁸⁾ au processus cognitif.

2- Le processus cognitif:

Ce mode appelé "*herméneutique*"⁽⁹⁾ s'adresse aux compétences intellectuelles et aux capacités réflexives du lecteur qui s'arrête sur l'implicite, le symbolique pour les interpréter et déchiffrer le sens latent. Ce processus est relatif à la transmission de savoirs fondamentaux.

3- Le processus symbolique :

Le sens retiré par l'activité lectorale prend place dans le contexte culturel du lecteur, ce qui correspond à la fonction de la littérature de jeunesse d'élaborer la personnalité et de former les esprits.

La lecture frappe donc le cœur et l'esprit et vise les émotions et l'intelligence afin d'orienter la mentalité du destinataire, de lui transmettre une certaine norme religieuse et morale, certains principes destinés à faire évoluer sa façon de penser et à mettre en action ses

comportements. C'est en partant du "pôle artistique"⁽¹⁰⁾ produit par l'auteur que le lecteur atteindra "le pôle esthétique"⁽¹¹⁾ et qu'il réussira à décrypter les modèles proposés dans les livres en s'appuyant sur son contexte culturel originaire.

Les contes que nous étudions rendent l'enfant conscient de son appartenance non seulement à une généalogie familiale mais aussi à une certaine communauté; ils développent chez lui le sentiment de la nation et permettent la reproduction d'un schéma socio- culturel :

"C'est ainsi que se construit un patrimoine de l'enfance qui puise ses sources dans un fonds qui n'est pas spécifiquement enfantin et qui séduit au-delà de l'enfance créant, pour reprendre les termes employés dans l'avant-propos de la traduction de Pierre Leyris, un monde spirituel où nous reconnaissons une patrie."⁽¹²⁾

La plongée du lecteur vers ses origines ou encore "le processus symbolique de la lecture" ainsi que son identification aux personnages – "le processus affectif de la lecture"- se réalisent à partir des éléments para- textuels – nous les analyserons en nous basant sur la théorie de Genette dans *Seuils* - à commencer par le titre même qui "(...) *retient l'attention et excite la curiosité (...) il suscite l'activité ludique du lecteur entraîné dans des conjectures narratives. Il installe le suspens, joue sur les effets de réel ou d'étrangeté créés par le nom d'un personnage, d'un lieu, l'utilisation inattendue d'une expression.*"⁽¹³⁾

Les titres des contes étudiés sont thématiques:

- **Les petits cailloux**
- **Les fourmis intelligentes**
- **Omar et les araignées**
- **Les abeilles de Taif**
- **Les colombes de la grotte**

- **La chamelle sacrée**
- **Les petites gazelles**
- **Les arbres de la Mecque**

Ils désignent des personnages présentés par une dénomination générique; ils sont des animaux, des insectes, des plantes mais qui ont une valeur symbolique: le bestiaire mis en scène comme la chamelle est déjà cité dans le Coran qui consacre aux abeilles, fourmis et araignées des sourates toutes entières⁽¹⁴⁾. Quant aux colombes, nul musulman ne pourrait oublier le rôle qu'elles ont joué lors de l'émigration du Prophète de la Mecque vers la Médine.

D'autre part, le jeune lecteur se projette dans ces êtres anthropomorphisés dotés d'une âme qui partagent ses propres valeurs. Il se trouve face à ces "*choses primitives*"⁽¹⁵⁾, à ces alliés naturels, symboles de vertus et considérés comme son alter ego. Le conte offre à l'enfant "*un scénario de gageur*."⁽¹⁶⁾

La présence animale éveille chez l'enfant "*peu pressé de voir grandir des êtres bons par nature*"⁽¹⁷⁾ un sentiment de sécurité. La citation figurant dans la préface des *Contes de Perrault* est significative à cet égard:

N'est – il pas louable à des pères et à des mères lorsque leurs enfants ne sont pas encore capables de goûter les vérités solides et dénuées de tous les agréments, de les leur faire aimer, et si cela se peut dire, de les leur faire avaler, en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge"?

L'enfant éprouve une grande sympathie à l'égard de ces animaux, "*êtres bons*", témoins et narrateurs qui racontent la vie du Prophète dans toute sa vérité.

Nous ajoutons aussi que le choix des prénoms (Omar) et de la topographie (La Mecque – Taïf) est aussi une stratégie permettant aux titres de remplir la fonction d'identification.

Cette valeur symbolique du titre localise le lecteur dans l'atmosphère arabo - musulmane racontée dans les récits.

La quatrième de couverture constitue également un espace éditorial stratégique. Elle est la même pour tous les contes étudiés et illustre la raison du choix des personnages. Nous lisons:

"Sa prophétie (celle du prophète) n'est pas limitée à l'humanité, au contraire, elle inclut les animaux, les arbres, les pierres et tant d'autres êtres existant dans cet univers ; en fait toute la création".

Le but de ces contes est aussi mentionné. Il s'agit de présenter:

"un modèle à suivre pour toute l'humanité, lui apportant ainsi le bonheur à la fois dans la vie d'ici-bas et de l'au-delà (...) Ces œuvres furent écrites en raison de la nécessité de faire connaître notre Prophète (pbl) et sa vie dès le plus jeune âge".

La quatrième de couverture met aussi en scène le mode de la narration de ces contes. Nous lisons:

"C'est d'ailleurs à travers le regard de certains d'entre eux (les personnages) que nous avons essayé de raconter la vie de Notre Prophète."

La fonction de cette page n'est pas seulement descriptive mais aussi conative puisqu'elle met en possession du lecteur des informations considérées comme indispensables pour une bonne lecture active et illustrent la norme ébauchée dans le conte. Elle ouvre aussi une voie pour un nouveau comportement social en suivant cette personnalité éminente qu'est le prophète Mohammed.

De prime abord, la lecture des éléments para - textuels devient une activité communicationnelle qui a pour but:

- la motivation du lecteur
- l'imitation d'un modèle.
- le changement de l'expérience à venir du lecteur : les événements passés doivent

pousser les jeunes lecteurs à réfléchir sur le présent. Il y a continuité entre le passé et le présent.

Ce n'est donc pas une défense et une illustration d'un modèle mais un appel à la pratique. C'est ainsi que les textes réalisent ce que Jauss appelle " *les effets créateurs de normes*." ⁽¹⁸⁾ qui sont le but principal de l'art à tendance didactique :

"Le conte implique automatiquement une continuité avec le passé (...), la nécessité de symboliser la cohésion sociale de certains groupes lettrés, l'intention d'inculquer des croyances et des protocoles de comportement à de jeunes mondains, enfin la construction implicite d'une communauté nationale." ⁽¹⁹⁾

Ce but est aussi celui des préfaces qui jouent un rôle important bien qu'elles occupent une petite place au niveau de la mise en page (elles ne dépassent jamais 14 lignes).

Elles commencent par préciser en préalable le public visé : " *Chers enfants*".

Cette apostrophe s'adresse au lecteur actif qui sera capable de concrétiser le sens total du récit.

L'adresse directe au lecteur se fait aussi par le biais des interrogations où l'auteur utilise le pronom de la deuxième personne du pluriel. Nous lisons à titre d'exemple:

"Alors, voulez-vous écouter cette histoire racontée par les petits cailloux?..." ⁽²⁰⁾

"Saviez-vous que les fourmis communiquent à l'aide de leurs antennes?" ⁽²¹⁾

" Voulez-vous vous promener à Taïf et faire la connaissance des abeilles qui produisent cette magnifique nourriture?" ⁽²²⁾

Parfois le destinataire (l'auteur abstrait) et le destinataire (le lecteur abstrait) se fondent en une seule entité :

"Et quand nous leur jetons des miettes de pain, elles se précipitent vers nous pour les manger et nous entourent chaleureusement de leurs belles roucoulades." ⁽²³⁾

"Notre prophète avait une chamelle qui s'appelait Qaswa."⁽²⁴⁾

"Lisons ensemble cette fabuleuse histoire et découvrons ce qu'elles (les fourmis) racontent sur Notre Prophète aimé."⁽²⁵⁾

L'auteur vise à instaurer une connivence et une complicité avec le lecteur.

L'interaction entre les deux instances narratives ainsi que les interrogations créent un effet d'oralité qui nous fait plonger dans l'univers du conte. Soulignons également l'emploi du verbe "*écouter*" qui ajoute à la lecture l'activité auditive:

"Alors voulez-vous écouter cette histoire (...) ? "

"Alors êtes-vous prêts à écouter avec elles l'histoire de cet événement crucial? (...) "

Cette tradition orale attire l'attention sur les événements racontés et joue ainsi sur les émotions de "l'auditeur".

Mais qui est cet auditeur? C'est soit l'enfant qui lit le conte écrit sous une forme orale, soit l'enfant qui écoute l'histoire par le biais d'un adulte médiateur; ce dernier doit lire le conte avec plaisir afin de réussir à passer le message plaisant et instructif à l'enfant:

"Le récit (...) adresse aussi dans ses expressions littéraires écrites une proximité avec la communication orale dans laquelle les enfants sont d'abord élevés."⁽²⁶⁾

Ajoutons aussi que ces préfaces résument le contenu du conte en mettant en valeur l'importance morale et religieuse des thèmes traités et en utilisant un mode de narration qui réactualise les événements passés:

"Tous les musulmans prient en se tournant vers la Ka'ba. Celle-ci fut d'abord construite par le Prophète Abraham et son fils

Ismaël puis fut restaurée plusieurs fois au fil des années."⁽²⁷⁾

Les préfaces passent au lecteur des informations importantes en établissant un rapport entre le passé et le présent.

Le message didactique est véhiculé depuis les éléments para – textuels auxquels on ajoute la dernière page des récits qui contient un ensemble de questions adressées au jeune lecteur pour évaluer son assimilation des événements racontés.

Les contes ont une fonction formatrice assurée par le choix des personnages qui offrent au jeune lecteur un modèle à suivre, qui incarnent les valeurs idéologiques d'une certaine morale et qui parlent de la vie du prophète.

Ainsi dans La chamelle sacrée, "*Qaswa va (-t-elle) nous raconter son rêve et tout ce qu'elle a vécu*"

Les petits cailloux "*étaient témoins de la scène*", les fourmis "*racontent sur notre Prophète bien aimé*".

Nous constatons que nous avons affaire à deux types de contes enchâssés:

- conte d'animaux:

Nous pouvons dire que le jeu dans le conte renvoie à la lecture comme jeu, ce qui s'oppose à la réalité racontée dans le conte religieux. Il s'agit d'une réalité ludique et "*le jeune lecteur, extérieur aux événements historiques, entre dans l'Histoire en s'identifiant au jeune protagoniste. (...) Si l'évocation des sociétés du passé contribue à former la conscience historique, elle est aussi le cadre où l'écrivain renvoie à l'enfant – adolescent une image de lui-même dans des mondes différents.*"⁽²⁸⁾

- conte religieux

Le conte religieux met en scène le Prophète Mohammed, personnage référentiel et centre de gravité à la périphérie duquel gravitent les autres personnages et dont la présence permet de dénommer un monde, de le classer et d'en orienter la signification.

Par le mélange de la fiction et de la réalité, ces contes "*agent primordial de socialisation (...) présente à l'enfant un matériel qui lui permet de former ses conceptions.*"⁽²⁹⁾

Ils forment un conte moral qui vise à réformer, à "*décrire pour instruire, raconter pour édifier.*"⁽³⁰⁾

Il s'agit donc de deux plans de narration différents : plan de l'énoncé et plan de l'énonciation ou, pour reprendre les termes de Dominique Maingueneau, un premier niveau "*non embrayé*" et un deuxième "*embrayé*"⁽³¹⁾.

Au premier correspond le récit cadre : l'histoire des animaux est racontée par un narrateur omniscient extra et hétérodiégétique que nous appellerons N1 et qui joue le rôle du conteur. Il raconte tantôt la vie des personnages –témoins, tantôt intervient et parle des événements de la vie du Prophète. Le type de narration est donc "*auctorial*"⁽³²⁾ et le narrateur est l'organisateur des événements:

"Pour ne pas imposer sa perspective au détriment de l'optique des jeunes, l'écrivain d'aujourd'hui recourt (...) à un narrateur à la troisième personne qui serait le véhicule privilégié de sa vision d'adulte."⁽³³⁾

Ce narrateur présente les personnages par toute une panoplie de couleurs qui attirent l'attention du jeune lecteur et activent son savoir – voir.

Nous lisons: "*Caillou bleu, Caillou jaune* ", "*La Fourmi à grosse tête*" "*une Fourmi rouge, la Fourmi rose , la Fourmi noire, la Fourmi bleue*", "*une fourmi jaune*", "*un chameau roux* ".

Cette gamme chromatique unit des couleurs éclatantes "*jaune*", "*rouge*", des couleurs sombres "*noire*", et des couleurs claires comme le bleu.

Les personnages figurent aussi par leur propre prénom. Ainsi les araignées s'appellent-elles "*Coupi, Boumi, Hémi*", et les abeilles sont "*Boubou et Doudou*".

Les colombes sont "*Zébré et Tacheté*", prénoms qui portent une certaine motivation sémantique: ils désignent l'allure des deux êtres. Les prénoms des deux gazelles "*Roussine et Brunette* " désignent leur couleur et la chamelle du Prophète s'appelle Qaswa.

La sonorité des prénoms facilite leur mémorisation et il s'agit plutôt de jeu que de transmission de sens.

Mais à côté de ces personnages désignés par leur prénom, les arbres décrits sont les plus connus dans le monde arabe et reconnus pour leur utilité: " *le palmier, l'arbre à Miswak* ". Figurent aussi d'autres personnages comme le tronc d'arbre et le puits.

Le narrateur N1, tout en introduisant ces personnages passe des leçons de morale au jeune lecteur. Nous lisons:

"Puis comme leur mère le leur avait enseigné, elles remercièrent le Seigneur pour cette eau pure."⁽³⁴⁾

Nous lisons aussi dans *Les fourmis intelligentes* :

" Un jour, une grande colonie de fourmis recueillaient activement des graines d'un champ."⁽³⁵⁾

Le narrateur introduit les personnages par leur savoir- voir et leur savoir -écouter:

"De temps en temps, elles s'arrêtaient pour regarder."⁽³⁶⁾

" Les araignées avaient entendu dire"⁽³⁷⁾

D'autre part, si nous observons de près les tiroirs verbaux utilisés dans les différentes citations, nous remarquons qu'ils sont tous des temps de l'énoncé, des temps du récit: le passé simple, le plus - que – parfait et l'imparfait . Ces temps mettent en relief la distance qui sépare les événements du narrateur.

Ce dernier précise aussi le cadre spatial où agissent les personnages. Il s'agit de la Mecque, de la Médine et du Taif. Mais où exactement? C'est surtout le désert qui est mentionné :

"les collines de sable rougissaient sous les rayons ardents du soleil du désert."⁽³⁸⁾

" les collines de sable"⁽³⁹⁾ *" Au milieu de ces petites collines se trouvait une oasis"*⁽⁴⁰⁾, *"Au bord d'un point d'eau."*⁽⁴¹⁾

La maison des fourmis est sur "Le mont Safa".

La géographie des contes est plus ou moins précisée et elle est plutôt indiquée par tout un champ lexical, par une liste de nomenclature du désert que décrite.

Percevoir les caractéristiques physiques de la topographie ne se fait pas sans l'évaluation affective, esthétique, normative et sociale de cette dernière.

Les personnages se déplacent dans la nature, espace ouvert, lieu de l'indépendance, de la libre évasion et symbole de la pureté originale qui est aussi celle des êtres mis en scène.

D'autre part, le motif du sable est-il vraiment significatif : il s'agit de peindre l'environnement de la Mecque et de la Médine à l'époque du Prophète, mais le sable est aussi un leitmotiv soulignant la désertification géographique, ethnique et générale. Il est symbole de la sécheresse matérielle et morale, ce qui correspond à l'état des païens décrits dans les contes : l'être et l'espace s'appellent toujours.

L'eau dormante de sa part est symbole du monde qui se repose, un véritable cogito. C'est le lieu du réconfort, du délassement. L'eau du puits désigne la fraîcheur de la réminiscence, le fait de ramener à la surface une image du passé. Elle devient symbole du message du Prophète qui accorde paix et sérénité à l'humanité.

Nous passons de l'étude de l'espace à celle de la temporalité. Cette dernière se caractérise par son ambiguïté. Nous lisons:

"C'était un début d'après-midi et il commençait à faire très chaud."⁽⁴²⁾

" Un jour, une grande colonie de fourmis recueillaient activement des graines dans un champ."⁽⁴³⁾

" C'était le printemps."⁽⁴⁴⁾

Cette ambiguïté chronologique introduit un temps lointain et indéterminé *"sur lequel la situation ou l'événement qui va entraîner le déroulement du conte surgit."*⁽⁴⁵⁾

Cette imprécision temporelle introduit le récit enchâssé qui revivifie le passé en adoptant la stratégie de la réactualisation.

La réactualisation:

Nous entendons par "réactualisation ", la présentation d'un événement passé comme actuel. Il s'agit d'une revivification du passé, d'une " *dé distanciation*", d'une "ré *effectuation du passé*"⁽⁴⁶⁾. D'ailleurs, "le *passé est-il intelligible autrement que comme persistant dans le présent?*"⁽⁴⁷⁾

Avec cette stratégie, l'histoire est caractérisée par son authenticité qui restitue le passé de l'intérieur et présente les personnages comme des témoins des événements importants de la vie du Prophète, parlant des bienfaits de l'Islam et caractérisés par leur savoir- dire.

La parole - narration intra diégétique - et les dialogues- l'utilisation du discours direct- abondent et s'enchâssent sur la structure narrative des contes, ce qui rend les textes plus vivants.

La réactualisation est une manifestation du rôle pédagogique de ces contes, rôle souligné par ce que Michel PICARD appelle " *la modélisation par une expérience de réalité fictive*"⁽⁴⁸⁾. Le lecteur se place dans la situation même pour vivre sur le mode imaginaire une scène qu'il n'a pas vécue concrètement dans la réalité.

Ainsi grâce à la parole des personnages, le lecteur plonge dans la situation et accepte les mots de ces personnages qui sont le reflet de questions morales et identitaires. La faune et la flore associent leur monde animal et végétal à la parole, facteur purement culturel.

Elles commencent à relater les événements par le biais du procédé de la scène fondamentalement basée sur deux techniques:

1- Le flash – back

2- Le dialogue ou l'énonciation discursive

1- La stratégie du flash-back:

A travers la stratégie du flash-back, les personnages deviennent des narrateurs intra et homo- diégétiques et le type de narration dans ce cas est "*actoriel*".⁽⁴⁹⁾

Qaswa raconte le voyage qu'elle a fait avec le Prophète de La Mecque vers la Médine:

"En chemin vers Médine, j'ai été témoin de nombreux miracles. Il y avait un homme à cheval qui nous poursuivait. (...) C'est ainsi que chaque jour, je m'attachais de plus en plus au Prophète (pbl)"⁽⁵⁰⁾

Les colombes de la grotte aussi font un retour en arrière pour raconter leur propre aventure avec le Prophète lors de l'émigration de ce dernier:

"C'est à ce moment-là que nous avons entendu des voix .Et devinez qui nous avons vu en tournant la tête vers la grotte ?"

"Alors que nous étions en train de voler (...) un ordre nous est venu du Seigneur. Selon l'ordre, nous devons faire un nid à l'entrée de la grotte de Thawr."⁽⁵¹⁾

Le puits de Badr raconte lui aussi les événements de la Bataille de Badr à laquelle il a assisté.

Le flash-back n'est en fait pas signe de regret mais plutôt de nostalgie et d'affection envers le Prophète.

Les personnages vivent des moments et les ressentent comme une durée encore vivante. Il s'agit du registre "*encore aujourd'hui*"⁽⁵²⁾ où prime le plan affectif.

C'est par ces souvenirs qu'ils ont la force de mener le reste de leur vie dans la sérénité. Le passé avec le prophète leur permet de parfaire leur vie et devient un élan vers l'avenir.

Il s'agit d'une fusion entre le temps personnel et le temps historique dans ces souvenirs – écrans toujours évidents devant les yeux des personnages qui ne sont pas seulement des narrateurs intra et homo diégétiques mais aussi hétéro diégétiques. Ils commencent à relater l'histoire du prophète Mohamed. Nous passons ainsi à la part du réel dans les contes. Ces narrateurs témoins des événements exposent le passé grâce à leur pensée mnémonique. Les fourmis par exemple ont assisté à la scène de conversion de Ali Ibn Abi Taleb et une d'entre elles commence à raconter cette histoire:

"A cette époque, Ali était encore enfant, il avait à peine dix ans"⁽⁵³⁾

Les gazelles parlent de l'émigration des musulmans:

"Les Musulmans avaient émigré à Médine où ils s'étaient réunis avec leurs frères vivant là-bas. Ils se renforçaient de jour en jour."⁽⁵⁴⁾

Si la rétrospection est une stratégie permettant la réactualisation, la scène aussi est un des procédés les plus employés dans ces contes pour placer le lecteur dans l'ici et le maintenant des événements lus.

2- La scène:

"Ce sont des dialogues sans aucun bavardage, des scènes bien campées (...) mais l'économie de ces moyens contraste avec la richesse des expériences. Ce paradoxe rend l'ensemble plus vivant."⁽⁵⁵⁾

Nous pouvons diviser les scènes en trois catégories:

a- Les scènes informatives:

Les personnages passent au lecteur des informations sur le cadre spatio-temporel où ils se trouvent.

Ces témoins de la vie du Prophète et de ses compagnons rendent vifs les événements par l'emploi des déictiques personnels et spatio-temporels.

Nous lisons par exemple:

"Vous savez, nous sommes ici à la Mecque, ville sainte où se trouve la Ka'ba (...) Or, après des années de pluie et d'inondations, les murs de la Ka'ba se sont graduellement fêlés

et abîmés . Ils ont d'ailleurs été endommagés."⁽⁵⁶⁾

"Tout allait bien jusqu'à hier."⁽⁵⁷⁾

"Et maintenant, les Mecquois sont en conflit."⁽⁵⁸⁾

"Hé les copains ! Venez voir! cria Coupi, l'une des araignées. C'est Omar Ibn Al

Khattab là-bas et il a l'air très en colère ! Oh mon Dieu ! Il a même pris son épée ! Il se dirige vers la maison d'Arkam où le Prophète Mohammed et les musulmans se rassemblent ! Suivons-le, ainsi, nous saurons ce qu'il complotte."⁽⁵⁹⁾

" Il vient ici à Taïf , annonça – t-elle "⁽⁶⁰⁾

" Maintenant, nous pouvons regarder. "⁽⁶¹⁾

" Moi, je connais cet homme (Abu Lahab) (...) J'habite juste en face de chez lui. Je l'ai vu hier "⁽⁶²⁾

"Regardez! Abu Talib a fait appeler le Prophète Mohammed (pbl) et maintenant le voilà qui arrive "⁽⁶³⁾

Le dialogue établi entre les personnages et entre ces derniers et le lecteur rend la situation vivante. C'est le temps "*commenté*"⁽⁶⁴⁾ qui est employé dans ces scènes: le présent, l'impératif et le passé composé qui "*sert à relater des procès révolus par rapport à la situation d'énonciation présente*"⁽⁶⁵⁾

Les conséquences des événements sont présentes dans la conscience du locuteur et il y a un lien vivant entre l'événement passé et le présent.

La temporalité sert à fonder l'ancrage réaliste de l'histoire:

"Le locuteur y a une attitude tendue, ses propos s'en trouvent aiguisés car ce dont il parle le touche de près et il faut également toucher celui auquel il s'adresse "⁽⁶⁶⁾.

L'énonciateur et l'énonciataire sont tous les deux concernés par le récit raconté et ils ont à réagir; et c'est en fait la centralisation sur un certain personnage qui produit cette tension et " place le lecteur "*dans l'urgence*⁽⁶⁷⁾ d'une histoire qui se produit immédiatement et à l'instant même et en direct.

D'autre part, les personnages commencent à donner des informations et à passer des messages. Mais comment ces derniers sont-ils véhiculés?

Pour répondre à cette question, nous devons préciser que le rapport entre les personnages est situé sur un axe vertical .Il y a une différence hiérarchique entre eux. En effet, leur savoir – dire est présenté sous forme de dialogues entre deux catégories : la première est celle des plus jeunes curieux et qui ne cessent de poser des questions. Cette catégorie est surtout celle des personnages dans lesquels se projette le jeune lecteur pressé de connaître les événements. Il s'agit en effet d'un *"système de sympathie."*⁽⁶⁸⁾

L'autre catégorie est celle des plus âgés qui détiennent le savoir et le transmettent aux jeunes.

Ainsi trouvons-nous dans *Les arbres de la Mecque* que la première catégorie est incarnée par l'arbuste qui demande:

" Quand a eu lieu l'Hégire? demanda l'arbuste?"

"Alors pourquoi les Musulmans ne passent-ils pas à l'action? demanda l'arbuste en ouvrant ses feuillets."⁽⁶⁹⁾

La deuxième catégorie est représentée par le palmier qui raconte les circonstances de l'accord de Houdaibiya:

"Le palmier compta ses palmes ... pensant qu'ils étaient encore en l'an 630, il calcula, puis:

C'était il y a huit ans. D'après ce que j'ai entendu des voyageurs qui se reposaient à l'ombre de feuillage, le nombre des Musulmans à Médine ne cesse d'augmenter (...) Il parait qu'ils sont très tristes de savoir que les païens de la Mecque adorent toujours leurs idoles de pierre et qu'ils font le mal autour de la Ka'ba. Ils sont très désireux de sauver la Ka'ba de cette terrible situation"⁽⁷⁰⁾

Dans *Les petites gazelles*, ces dernières demandent:

" Pourriez- vous nous raconter l'aventure la plus surprenante qui vous soit arrivée?"

" Des anges ? interrompit Brunette en écarquillant les yeux. Est-ce que les anges se battaient?"⁽⁷¹⁾

Le conteur est un vieux puits, le puits de Badr "*à ce point âgé*"⁽⁷²⁾ qui va raconter l'histoire de la bataille de Badr :

"Parmi tous les événements dont j'ai été témoin le plus important est la bataille de Badr (...) Quand le Prophète (...) apprit cela, il décida d'empêcher le retour de la caravane de la Mecque. Pour cela, il rassembla environ trois cents hommes."⁽⁷³⁾

Les personnages âgés profitent de leurs expériences, de leur mémoire pour aider à la maturation de leurs auditeurs.

Il faut certainement préciser que le but didactique va toujours de pair avec les informations véhiculées.

Nous pouvons aussi relever des dialogues où ce but est atteint directement, dialogues que nous appellerons " scènes didactiques"

b- Les scènes didactiques:

Nous citons à titre d'exemple ce dialogue dans Les Petits cailloux :

"Je voulais m'effriter et devenir plus petit pour pouvoir ainsi me mêler à la terre. Oh! Si tu savais! J'ai toujours rêvé que les fleurs et l'herbe verdoyant poussent sur moi!"

- Que Dieu exauce ton souhait! s'exclama le cailloux bleu.

- Et toi, pourquoi est-ce – que tu pries? demanda le caillou jaune.

- Moi j'aimerais prendre place dans les murs d'une maison, dit le caillou bleu. Tu sais, une maison où vivent les êtres humains."⁽⁷⁴⁾

Les personnages apprennent une leçon au jeune lecteur:

- Il faut être utile aux autres
- Il faut avoir un but dans la vie

Cette même leçon est prêchée par le puits de Badr dans Les petites gazelles:

"Dieu m'a fait exister pour que j'abreuve ceux qui ont soif. Et

c'est exactement ce que je fais depuis de longues années."⁽⁷⁵⁾

Ces personnages parlent aussi du Prophète Mohammed (pbl) et des valeurs qu'il essaie d'apprendre aux lecteurs; il s'agit donc d'une "*éthopée*"⁽⁷⁶⁾ pour reprendre le terme de Jean-Michel Adam.

Les contes font le portrait moral du Prophète qui devient "*le thème titre*", "*le pantonme*"⁽⁷⁷⁾ de la description.

Nous avons tout un ensemble de prédicats chantant la bonté du Prophète, "pantonyme" mis en relief comme un "*sujet- savoir*"⁽⁷⁸⁾ qui passe un message pédagogique à ses récepteurs.

Nous lisons:

"Autrefois, mon maître me faisait porter des charges extrêmement lourdes.

C'était très pénible et fatigant pour moi. Mais depuis que le Prophète Mohammed (pbl) ordonna aux gens de bien nous traiter et de ne pas nous charger, je me sens beaucoup mieux."⁽⁷⁹⁾

Les qualités du Prophète sont chantées par la fourmi Rose:

"Chez son peuple, il a la réputation d'être parfaitement honnête, digne de confiance, serviable et compatissant (...) En bref, c'est la meilleure personne que son peuple ait jamais connue, et ils l'appellent "Al Amin"(le digne de confiance)"⁽⁸⁰⁾

Les personnages éprouvent beaucoup d'amour et d'affection à l'égard du Prophète. Ils essaient même parfois d'exercer de plus en plus d'influence sur le jeune lecteur et de renforcer son sentiment d'appartenance par l'emploi de la formule "*notre cher Prophète*".

Nous lisons dans Les petites gazelles :

" (...) notre cher Prophète enseignait à ses compagnons que le gaspillage était une chose mauvaise. "⁽⁸¹⁾

" Notre cher Prophète ! Qu'il est gentil et plein de bonté "⁽⁸²⁾

Or, si les personnages prennent la parole et font l'éloge du Messager d'Allah, d'autres scènes que nous appellerons "illustratives" présenteront la parole même du Prophète au style direct pour illustrer la sagesse et la noblesse de cette personnalité.

c- Les scènes illustratives:

"Les fourmis intelligentes" met en scène la parole du Prophète répondant à la demande de son oncle Abu Talib d'abandonner sa mission:

"Mon cher oncle, sachez bien que même s'ils m'offraient le soleil dans ma main droite et la lune dans ma main gauche, je ne renoncerais jamais à la mission que Dieu m'a confiée. Ou Il fera régner cette religion sur terre, ou je sacrifierai ma vie pour cette noble cause. "⁽⁸³⁾

Nous lisons à titre d'exemple dans Les arbres de la Mecque le dialogue entre le Messager d'Allah et les Quraychites:

"O tribu de Qouraich! Devinez ce que je vais faire de vous maintenant?"

Les païens qui étaient très anxieux et craintifs répondirent:

- Nous croyons que tu agiras en bien avec nous (...)

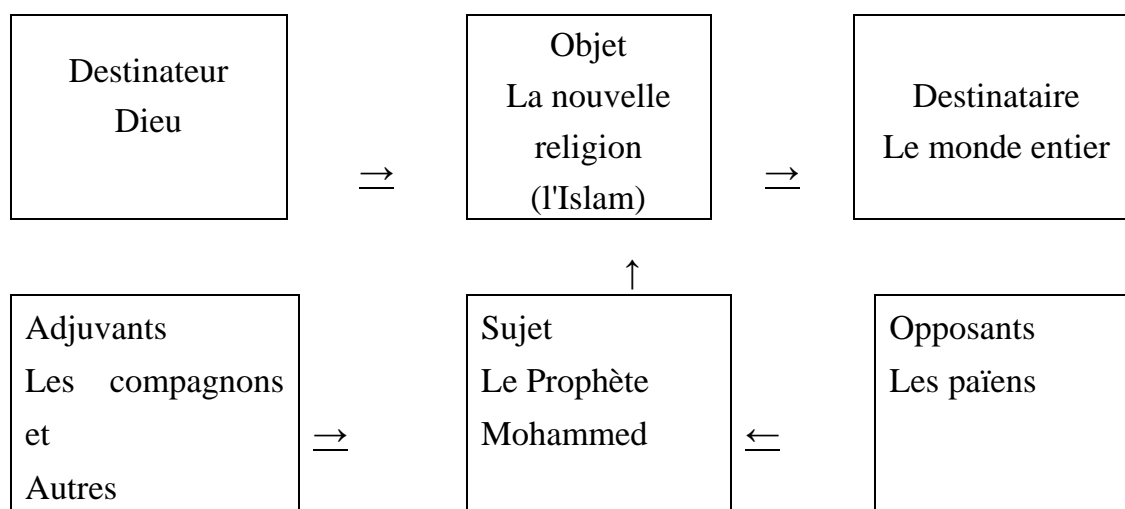
Enfin le bien – aimé (pbl) déclara:

***- Que Dieu vous pardonne! Il est Le plus Clément et Le plus Miséricordieux.
Vous pouvez partir, vous êtes libres."***

Nous lisons aussi le dialogue entre le Prophète et Abu Bakr lors de l'émigration et où le Messager d'Allah essaie de tranquilliser son compagnon.

Les contes sont une incarnation de l'idéal, de l'équité et de la perfection du Prophète.

Il s'agit en fait d'une réactualisation du passé faite par le biais de la polyphonie, réactualisation qui respecte l'authenticité historique, présente le passé de l'intérieur et relate la vie du Prophète tout en la soumettant au schéma actantiel de Greimas :



Dieu avait établi un contrat avec Ses créatures et surtout les êtres humains comme il le dit dans la sourate Al A'raf, verset 172: ***"Et quand Ton Seigneur tira une descendance des reins des fils d'Adam et les fit témoigner sur eux-mêmes : "Ne suis-je pas votre Seigneur? Ils dirent: "Mais si, nous en témoignons"***

Mais en effet, il y a eu transgression de ce contrat de la part des humains. Le Créateur (Le Destinateur) leur envoie un objet qui est d'abord les différentes religions célestes puis la religion islamique. Et comme la modalité du savoir correspond, selon Greimas, à cette dualité destinateur- destinataire, Dieu Le Savant envoie Son Message via Son Prophète Mohammed (pbl). Cet homme, sujet de la quête se caractérise par son vouloir – modalité qui selon Greimas correspond à l'opposition sujet - objet - :

"Il appelle les gens à croire en Dieu et à abandonner leurs fausses déités. Il les invite à être bons, gentils, propres, à aider les autres et leur apprend toutes les valeurs morales."⁽⁸⁴⁾

En effet, ce sujet en quête rencontre des opposants qui veulent le détourner de son but; ce sont les infidèles qui "*veulent que le Prophète Mohammed (pbl) renonce à sa foi. Ils lui promettent que s'il fait cela, ils vont lui donner une grande fortune et encore beaucoup d'autres choses.*"

Mais comme il refuse, le conflit entre ces deux clans commence et les contes mettent en relief beaucoup de scènes qui racontent les combats entre le Prophète et les Musulmans (les adjuvants) d'une part et les Quraychites d'autre part. Ces derniers, miroir du social polythéiste de cette époque, "*infligent aux musulmans beaucoup de tortures, les privent de nourriture et d'eau.*"⁽⁸⁵⁾.

Parmi les opposants, les contes citent Abou Lahab, l'oncle du Prophète qui "*s'opposa farouchement à son neveu*"⁽⁸⁶⁾ et qui posait chaque nuit des orties et des épines sur le chemin du Prophète, l'insultait et lui jetait des ordures devant la maison.

Abu Jahl aussi voulait tuer le Prophète.

Les infidèles, et surtout Abou Soufyane, voulaient acheter des armes pour combattre les musulmans installés à Médine .

Nombreux sont les adversaires du Prophète qui voulaient se débarrasser de lui.

Mais si les opposants sont uniquement des êtres humains, les adjuvants sont nombreux et multiples. Nous en citons :

- Les êtres humains:

- Les compagnons du Prophète qui voulaient tous participer à la bataille de Badr.
- Son oncle Abu Talib qui dit: "*Mon cher neveu, fais ce que tu veux et continue dans ta voie. Je ne te mettrai jamais entre les mains de l'ennemi.*"⁽⁸⁷⁾
- Son épouse Khadija et Othmane Ibn Affane
- Abu Bakr, son compagnon dans son voyage vers la Médine.

- Ali, l'enfant qui s'est converti à l'Islam et a couché dans le lit du Prophète la nuit de l'émigration.
- Omar le Farouk qui dit: "*Alors je jure devant Dieu Qui t'a envoyé avec la Vraie religion que je vais propager l'Islam parmi les païens sans crainte et sans hésitation.*"⁽⁸⁸⁾
- Zeid , le compagnon du Prophète dans son voyage vers Taïf.
- Hamza et Oubeide qui ont triomphé de leurs adversaires dans la bataille de Badr.

Les prénoms de ces êtres authentiques servent à dénommer un monde arabo – musulman, d'en orienter la signification pour faire baigner le récit dans toute une atmosphère référentielle originaire. Ils ne se conçoivent pas en dehors d'une insertion dans un système dont la fonction est d'identifier, de classer et de définir socialement.

- Le bestiaire:

Les colombes avaient reçu l'ordre du Seigneur afin de faire un nid à l'entrée de la grotte de Thawr où le Prophète s'est réfugié pendant son chemin vers Médine.

Il en est de même pour l'araignée qui avait tissé sa toile à l'entrée de cette grotte.

Parmi le bestiaire, nous citons aussi les chameaux qui avaient transporté le Prophète et Abu Bakr vers Médine.

- L'aide divine:

Le Prophète est sorti de sa maison devant ses ennemis sans que ces derniers ne le voient.

D'autre part, dès que les infidèles se sont approchés de la grotte de Thawr et au moment où Abu Bakr commençait à s'inquiéter, le Prophète dit:

"Ne t'inquiète pas Abou Bakr, Dieu est avec nous. Que penses-tu de deux personnes dont Dieu est le troisième."⁽⁸⁹⁾

Dans *Les abeilles de Taif*, l'Ange des montagnes avait proposé au Prophète de détruire Taif et les païens mais il avait refusé.

Dans la bataille de Badr, Le Seigneur avait aidé Son Prophète et les musulmans. Il avait inspiré Son Messenger de jeter du sable dans les yeux des ennemis qui ne pouvaient plus se battre : "*C'est un miracle.*"⁽⁹⁰⁾

L'Archange Gabriel est aussi une manifestation de l'aide divine pour le Prophète.

Grâce à ces adjuvants, le Sujet (le Prophète) atteint son but vers la fin et sort gagnant des batailles.

La série négative du début des contes ainsi que l'accumulation des malheurs disparaissent pour être remplacées par la réalisation du but vers la fin ; et le Prophète obtient l'objet désiré en arrivant à faire passer Le Message à son entourage.

Ainsi réussit –il à joindre Médine, atteint son but à Taif – s'il ne réussit pas avec les habitants de cette ville, il est récompensé par la conversion de Addas , un esclave chrétien.

De plus, il vainc les adversaires dans la bataille de Badr et les Quraychites qui "*subissent une dure défaite, s'enfuirent en laissant derrière eux beaucoup de captifs et une grande partie de leurs biens.*"⁽⁹¹⁾

Le manque du début est comblé et les agresseurs sont châtiés à la fin. Les contes se terminent par la résolution de l'opposition entre le sujet et l'objet, par le succès de la quête :

"Pour proposer une formulation plus générale au-delà de l'exemple particulier que représente chaque histoire, on peut dire que l'on assiste au triomphe final d'un ordre, celui de l'intelligence, de l'esprit, d'à-propos, de la présence d'esprit dans un autre ordre, momentanément supérieur, celui des événements que l'on subit, des adversaires que l'on affronte, du destin aux décrets apparemment irréfragables."⁽⁹²⁾

Les contes qui relatent la vie du Prophète Mohammed sont l'histoire d'un conflit duel dont l'enjeu est d'ordre religieux et nous trouvons que le plan sur lequel les deux clans

s'affrontent est à la fois physique, mental et verbal (Les musulmans ne cessent de répéter Bismillah et Allahou Akbar en affrontant les adversaires).

D'ailleurs, ces deux clans, les opposants et les adjuvants, ne se caractérisent pas par leur dualité, au contraire, il s'agit de deux groupes opposés : le bon et le mauvais .Cette présentation étanche permet à l'auditeur de s'identifier au côté positif, de décider quel parti choisir et quelles idées suivre, "*décision fondamentale sur laquelle s'édifiera plus tard l'évolution de la personnalité.*"⁽⁹³⁾

Le conteur donne une image de la réalité grâce à des oppositions entre le bien et le mal, à un parallélisme entre les personnages sympathiques et antipathiques pour réaliser ce que Michel PICARD appelle: "*la subversion dans la conformité*"⁽⁹⁴⁾, c'est-à-dire le conte conteste et suppose de nouvelles valeurs, nous fait plonger dans une certaine culture pour s'opposer à une autre.

Mais comme les personnages, l'espace aussi est soit un actant positif, soit un actant négatif.

L'itinéraire du Prophète le mène de la Mecque vers Médine. Il y a un trajet suivi d'un point de départ qui est un espace de crise, de conflits- c'est l'arène d'un combat violent, image de la brutalité et de l'inanité des Quraychites – vers un espace terme. L'espace de départ est l'endroit du conflit entre un groupe offensif et un groupe défensif. Le "*locus terribilis*"est celui de la Mecque mais aussi de Taif , ville vers laquelle le Prophète se déplace et qui est un espace de dépaysement pour le Messenger, une terre *incognita* où non seulement il n'est pas chez lui mais encore en dehors de lui-même.

Le "*locus amoenus*"est incarné par La Médine et Qouba où a été fondée la première mosquée. Le vignoble, espace naturel où le Prophète rencontre Addas est un lieu plein de signes déchiffrés par Le Messenger. L'offre des raisins est un signe attitudinal signifiant la bienveillance et la sollicitude de Addas et de cet espace:

" Les arbres fruitiers (...), les sources apparaissent comme les composantes premières d'un lieu d'agrément qui est avant tout un verger idéal."⁽⁹⁵⁾

L'espace n'est jamais neutre mais a toujours une signification:

"L'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et d'une tentative d'agir sur le monde : toute notion de cette espèce recèle la volonté de s'adapter au milieu physique et au-delà et de se l'approprier."⁽⁹⁶⁾

La marche du Prophète est une prise de possession de l'espace où il se reflète.

D'autre part, dans ce trajet entre le point de départ et le point d'arrivée, il y a un espace intermédiaire qui est celui de la grotte de Thawr, espace fermé et qui est celui de l'intimité renvoyant à l'utérus maternel. C'est l'espace du dedans, du repos où Le Prophète invoquait Dieu avant sa mission, mais aussi le refuge lors de l'émigration. Ce chronotope seuil est:

"le chronotope de la crise, du tournant de vie (...) associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (...)"⁽⁹⁷⁾

Comme la grotte qui est un lieu de sécurité, la maison de l'oncle Abou Talib et celle de Arkam sont les endroits de l'extrême profondeur où se trouve la famille protectrice:

"(...) il nous faut montrer que la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme."⁽⁹⁸⁾

Le giron de la maison est le lieu de protection, un abri, un refuge mais aussi un centre de diffusion d'un message; et à l'extérieur de cette maison, c'est un lieu où s'accumulent toutes les hostilités:

" De même qu'il est agréable de jouir d'un intérieur chaleureux lorsque l'extérieur est en proie à la tempête, le plaisir du récit associe la présence du confort à la représentation du risque."⁽⁹⁹⁾

La vie du Prophète, ses déplacements, ses victoires et ses défaites, son caractère et sa bonté sont racontés aux enfants dans les contes étudiés. Une fois ces derniers terminés, le lecteur va garder dans sa mémoire l'histoire et son charme. Mais cette mémorisation ne peut se faire sans l'image, "*processus affectif*"⁽¹⁰⁰⁾.

Les contes -albums permettent au jeune lecteur de passer de l'idée générale à une application concrète et réaliste ; le dialogue entre le texte et l'image est in praesentia.

La fonction de l'image n'est pas ornementale mais didactique et elle provoque l'adhésion du lecteur, elle est associée au fonctionnement du texte:

"La représentation iconographique fonctionne comme un point d'ancrage, elle remplace le portrait textuel pour imposer sa présence."⁽¹⁰¹⁾

Nous remarquons que la polyphonie qui caractérise ces récits est mise en valeur depuis la page de couverture qui situe le contexte et anticipe l'histoire de ces contes –albums. Jamais le personnage n'est représenté solitaire. Au moins, deux personnages figurent sur cette page ;et par leur posture et leur gestuelle, on peut comprendre qu'ils sont en train d'échanger la parole, ce qui souligne l'importance de la figuration du dialogue au sein de l'image.

Nous voyons dans *La chamelle sacrée* par exemple, deux chameaux, l'un roux, l'autre blanche- la couleur blanche est symbole de la pureté- dans le désert, en pleine nuit, en train de parler. Ils sont dans un cercle, symbole de la lune. Qaswa est représentée à trois quarts face alors que son compagnon paraît à demi face. Mais une fois on est dans le livre , on a un changement de perspectives et la chamelle Qaswa est en haut de la page avec un petit sourire et une herbe dans la bouche et toujours avec son compagnon roux.

Dans *Les abeilles de Taïf*, les deux abeilles Boubou et Doudou sont illustrées de face sur la page de couverture. Elles ont une posture humaine- les mains, les pieds, la bouche, les yeux sont ceux des êtres humains- et sont en train toujours de jaser. Souriantes, elles sont en plein jour, en pleine nature, entourées par des fleurs .

La page du titre les présente tenant leurs paniers de miel et regardant ailleurs tout en montrant du doigt quelque chose qui est certes l'événement qu'elles racontent.

Dans *Omar et les araignées*, nous voyons tout un ensemble d'araignées l'une derrière l'autre, souriantes pour donner envie au jeune lecteur de lire le conte. Elles sont entourées de palmiers et derrière elles, se trouvent les vieilles maisons arabes.

Les personnages des contes sont souvent dessinés selon *"le plan moyen"*⁽¹⁰²⁾, c'est-à-dire des pieds à la tête. Ils sont reconnus au fil des pages de dos, de face ou de profil.

Mais en effet ils entrent dans un réseau de relations avec les lieux et les objets qui les entourent. On passe à la description de la topographie, de la *chronographie* et de la *prosographie*⁽¹⁰³⁾. Ainsi la description de l'espace a-t-elle une fonction sociologique, elle a pour but non seulement de plaire mais aussi d'instruire.

Chaque événement raconté ou décrit est illustré sur la même page. Le traitement iconographique est impressionnant, il concrétise le récit scriptural par le moyen de *"l'aspectualisation"*⁽¹⁰⁴⁾ qui consiste à indiquer les détails (forme, couleur, etc...).

Les images racontent alternativement le texte, elles couvrent tout le récit sans laisser tomber une séquence narrative ou discursive mais ajoutent aussi certains traits absents du conte. L'image a une fonction descriptive qui reprend les idées suggérées par le texte mais en leur ajoutant certaines touches esthétiques. La narration n'est pas seulement textuelle puisque *"l'oreille et l'œil sont les principales voies d'accès à la connaissance pour l'enfant"*⁽¹⁰⁵⁾.

Il ne s'agit pas seulement de raconter mais aussi de faire voir.

Nous ajoutons que l'illustration occupe la pleine page. Le dessin est *"à bords perdus"*⁽¹⁰⁶⁾. Il n'y a aucune barrière entre le texte et l'image, ce qui *"stimule l'imaginaire et intensifie l'effet de présence"*⁽¹⁰⁷⁾. Le texte est situé dans l'image même, il vient brocher sur elle. Il occupe dans certains cas la moitié de la page mais pour la plupart du temps le tiers: l'image envahit la page:

"La représentation iconographique fonctionne comme un point d'ancrage, elle remplace le portrait textuel pour imposer sa présence"⁽¹⁰⁸⁾.

Il s'agit d'une mise en page intitulée *"la conjonction"* qui désigne *"la contiguïté entre les espaces textuels et iconiques"*⁽¹⁰⁹⁾. L'image est une mimésis, une reproduction du sens du texte mais le texte narratif est plus ou moins réduit par rapport à l'image et on parle de *"minimalisme narratif"*⁽¹¹⁰⁾.

Dans *Les fourmis intelligentes*, par exemple , le texte raconte que quelques fourmis étaient en train de bavarder et nous trouvons sur la même page quatre fourmis de couleurs différentes parler ensemble: des fourmis rouge, bleu, rose et noire. Les Fourmis Rose et Rouge sont confrontées face à face, elles se regardent et font des signes de parole. La position des Fourmis Rouge et Bleue est de face, celle de la Noire est de trois quart et celle de la Rose de dos. Leur gestuelle d'ailleurs met en scène l'échange de paroles. La position des Fourmis n'est-elle pas un moyen "*permettant au lecteur de s'inclure dans ce vis-à-vis ouvert, l'invitant presque à y prendre part*"?⁽¹¹¹⁾.

L'une d'entre elle raconte qu'elle était venue avec un voyageur dans son sac et nous trouvons sur la page cet homme à cheval, barbu, portant sa djellaba verte, son turban blanc et vert, ses babouches et tenant son sac de couleurs différentes : jaune, vert, avec la Fourmi Rouge en dessus. Au fond de la page, nous voyons la Ka'ba et des personnes faisant la circumambulation et entourées de palmiers. Cette image est typiquement arabe et fait plonger le "spectateur" dans un monde originaire. Cette présentation culturelle est supportée par la couleur jaune, couleur de fond de la page, qui désigne le désert mais qui a aussi un effet pittoresque: elle met en valeur la rutilance de la nature .L'image transpose le lecteur dans les événements mêmes.

L'illustration met en lumière les personnages et l'action en les présentant dans un tableau.

Qaswa est aussi dans le désert en pleine nuit:

"Il était tard la nuit. Les étoiles brillaient dans le ciel. (...) Les chameaux s'étaient regroupés à un endroit où ils dormaient maintenant. Soudain, l'un d'entre eux se réveilla en sursaut et en poussant un petit cri."⁽¹¹²⁾

Cette histoire est illustrée par l'image de quatre chameaux au désert devant des palmiers sur le sable jaune et en pleine nuit. La couleur bleue domine la page; couleur de la nuit, de l'infini représenté par le désert où se passent les événements et encore du rêve, ce qui correspond au rêve fait par Qaswa. D'ailleurs, c'est l'éclair de la lune et les astres lumineux qui rendent la scène visible et on voit quelques maisons anciennes.

Les chameaux sont couverts de rouge, vert, bleu et violet; ce dernier étant la couleur de *"la vision mystique"*.⁽¹¹³⁾

Les colombes aussi sont dans une oasis :

"Au milieu de ces petites collines se trouvait une oasis. Les animaux venaient régulièrement s'y rafraîchir. Des palmiers encerclaient quelques points d'eau."⁽¹¹⁴⁾

Ce passage est illustré par la présence de l'eau qui miroite sous les rayons du soleil. Cette source abreuve un renard dans le désert. Les palmiers, la verdure et les dunes jaunes entourent les sources d'eau. La couleur verte est celle de l'univers, de la nature, c'est la couleur de l'innocence et de la pureté. Des colombes blanches volent et deux autres sont dans leur nid avec leurs petits Zébré et Tacheté. Les couleurs dessinées sur cette page sont claires, ce qui traduit l'ambiance pacifique et calme de l'oasis, symbole de tranquillité et d'harmonie.

Les miniatures rendent vivants et tangibles les détails qui ne sont pas décrits dans le texte et introduisent les personnages dans des scènes de non- action.

D'autre part, dès que les personnages commencent à raconter les événements dont ils étaient témoins, on passe toujours à une contextualisation iconique des événements racontés.. L'image joue un rôle référentiel et permet une représentation très réaliste correspondant au processus de la réactualisation. Elle est basée sur un certain savoir historique et ethnographique permettant à l'enfant grâce à cette technique de visualisation de prendre conscience de son appartenance à une certaine communauté. Le narrateur imagier évoque les événements dont il confirme les allégations afin de les transmettre du réel externe au réel interne.

La Fourmi noire raconte qu'un jour elle était devant la maison du Prophète et qu'elle avait assisté à la scène de la conversion de Ali ; une maison arabe ancienne est dessinée avec des palmiers et La Fourmi noire en face. D'autre part, quand elle raconte l'histoire de Abu Talib , l'oncle du Prophète , on voit ce dernier de dos , un homme fort avec son turban blanc

et vert, sa djellaba verte et rouge, assis par terre devant une table basse et en train de manger. Les dalles du parterre sont faites de couleurs variées : jaune, vert et rose.

Nous donnons comme autre exemple les colombes qui racontent l'histoire de l'émigration de la Mecque vers Médine: "*Ils étaient partis de la Mecque pour émigrer à Médine (...) C'est alors, après que Dieu et Son Messager leur ont donné la permission , que les Musulmans commencèrent à partir pour Médine.*"⁽¹¹⁵⁾

Nous voyons sur la même page les musulmans dans une dynamique de déplacement dans l'espace avec leurs bagages et allant vers Médine sur des chameaux pendant la nuit.

Les personnages – animaux ou êtres humains-, le décor et l'espace constituent des tableaux avec des couleurs actives et franches tantôt claires, tantôt éclatantes et nous avons tout une gamme chromatique pleine de dynamisme qui frappe l'œil du lecteur et fixe la scène dans sa mémoire.

L'intérêt des couleurs utilisées par l'illustrateur est esthétique et significatif. Cette éloquence iconographique n'a pas simplement un rôle paradigmatique mais "*jouent parallèlement comme pont métonymique et tient de ce fait une valeur syntagmatique structurale dans la logique affective de cet univers*"⁽¹¹⁶⁾. Les couleurs sont mouvantes, rendent l'image vive et animée et éveillent la curiosité du lecteur. Elles sont mariées et font une symphonie de vision et d'harmonie.

Or, les couleurs sont soumises à l'éclairage. Les événements ont parfois lieu le matin et nous voyons le soleil, d'autres fois la nuit avec les astres et la lune . La lumière devient un élément prépondérant et constitue avec ses radiations un élément fondamental des tableaux pleins de notations lumineuses.

La beauté des illustrations jaillit de leur capacité "*de présenter des objets capables d'exciter une secrète émotion dans l'esprit (du spectateur) et de mettre en jeu ses passions.*"⁽¹¹⁷⁾

Il s'agit dans ces contes d'une lecture en miroir où le lecteur voit bien mais aussi lit bien

(ou écoute bien), l'image dans le texte et le texte dans l'image: "*L'image prend le regard dans un parcours à la fois circulaire et global (l'appréhension et la reconnaissance générale de la scène dans un premier temps) mais aussi discontinu et détaillant(qui s'attache à la minutie, et à reconnaître ces morceaux de textes disséminés sur la page) .L'image suspend le temps de la lecture, le soustrait à la continuité narrative et discursive pour le densifier et former comme un précipité de temps.*"⁽¹¹⁸⁾

L'énoncé se concrétise en énonciation visuelle et le visible se transforme en émotionnel, sensuel et intelligible. L'image s'adresse non seulement à l'œil mais aussi à l'oreille et le lecteur arrive à écouter l'image. Il s'agit d'une répétition des mêmes événements; mais la répétition n'est-elle pas un principe pédagogique qui sert à "*ancrer l'enfant dans la réalité des connaissances qu'on veut lui faire acquérir?*"⁽¹¹⁹⁾

Texte et image forment un tout plastique comme le note Sophie Van der Linden : "*Chacun des signifiants linguistique et iconique participe de l'expression globale au sein d'une composition unique et rigoureusement plastique.*"⁽¹²⁰⁾

Cette "*composition plastique* " est cet ensemble de contes qui sont un moyen psychopédagogique permettant au lecteur de découvrir un monde originaire , révolu mais cher et cela grâce à une parole – écriture, une parole illustrée qui est aussi un mode d'être.

La vie du Messager de Dieu est décrite de façon simple mais détaillée aux enfants attirés par le Prophète et essayant de s'identifier à lui:

"A cause de cette identification, l'enfant imagine qu'il partage toutes les souffrances du héros au cours de ses tribulations et qu'il triomphe avec lui au moment où la vertu l'emporte sur le mal. L'enfant accomplit tout seul cette identification et les luttes internes et externes du héros impriment en lui le sens moral."⁽¹²¹⁾

L'enfant remonte vers ses origines religieuses et s'attache à ses principes arabo,-musulmans racontés par des contes qui se caractérisent par leur dualité: conte d'animaux et conte religieux, fiction et réalité, adjuvants et opposants, le bien et le mal, espace du dedans

et espace du dehors. Les récits passent au lecteur une certaine morale, une éthique non de façon abstraite mais par une incarnation tangible du bien et du mal. Ils évoquent de fortes pressions et des solutions pour mieux orienter sa vie et lui donner sens en luttant contre les déviations.

Bibliographie:

- Adam (J.M), *La description*, Paris, PUF, "Que sais-je", 1993
- *A l'œil des interférences textes – images en littérature*, Sous la direction de Jean-Pierre MONTIER, Presses universitaires de Rennes, "Interférences", 2007.
- AUBRIT (J.P), *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Collin, "Cursus", 2002–
- BACHELARD (G), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970
- BAKHTINE (M), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984
- BEAU (N), "L'album" in *Notre librairie, Revue des littératures du Sud*, n Hors série, janvier, mars, 2003, pp34 - 41.
- BELMONT (N), *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale* Paris, Gallimard, 1999
- BETTLHEIM (B), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976
- BOULAY (L), *Magie du conte, ses rythmes, sa dynamique*, Paris, Armand Colin , 2001.
- BOYER (A-M), *La paralittérature*, Paris, PUF, 1992.
- BREMOND(C), *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973
- BRON (J-A) & LEIGLON(C), *A la découverte de l'image*, Paris, Ellipses, 2001.
- BUTLEN (M)& DUBOIS- MARCOIN (D), " *Présentation*", *Le français aujourd'hui*, n.149, Paris, Armand Colin 2005, pp 3-6.
- CARLIER(C), *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998

- CASTIN (N), *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, PUF, 1998
- CHARLES (M), *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
- CHELBOURG (C) & MARCOIN (F), *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007
- Colloque international du CNRS, *Le conte, Pourquoi? Comment?* Actes des journées d'études en littérature orale, Analyse des contes, Problèmes et méthodes, Paris, mars, 1982.
- DELARUE (P) , *Le conte populaire français , Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française, d'Outre-Mer*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1976.
- EIGELDENGER (M), *Le dynamisme de l'image dans la poésie française du romantisme à nos jours*, Genève, 1975
- FLAHAULT (F) *L'interprétation du conte* Paris, Denoël, 1988.
- FROMM (E), *Le langage oublié , Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*, Paris Payot, 1975
- *Frontières du conte*, CNRS, Paris, 1982.
- GENETTE (G), *Seuils*, Paris, Seuil, 1987
- GERVEREAU (L), *Voir, comprendre, analyser l'image*, Paris, La découverte, 2004.
- GRONJOWSKI (D), *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.
- HAMON (P), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981
- *La description littéraire, Anthologies des textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.
- ISER (W), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- JAUSS (H.R.), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978

- JEAN (G), Le pouvoir des contes, Casterman, 1990
- JOUVE(V), La lecture, Paris , Hachette, 1993.
- LEJEUNE (P), L'autobiographie en France, Paris, Armand Colin, 2003.
- LINVELT (J), Essai de typologie narrative , le "Point de vue,."Théorie et analyse, Paris, José Corti, 1989,
- Littérature,n.106, " Récit et images", 1997. LOTMAN, P.58
- LOTMAN, La structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973, p.108
- MAINGUENEAU (D), Linguistique pour le texte littéraire, Paris, Nathan,"*Lettres SUP*", 2003.
- MARTIN (M.C), MARTIN (S), Quelle littérature pour la jeunesse? Paris, Klincksieck, 2009.
- Nationalités, mondialisation et littératures d'enfance et de jeunesse, Actes des journées scientifiques de chercheurs. Littérature d'enfance. 21-22 novembre 2005, Editions des Archives contemporaines.
- OTTEVAERE- VAN PRAAG (Ganna), Histoire du récit pour la jeunesse au XX ème siècle, (1929- 2000) ,PIE, Peter Lang S.A, Bruxelles, 1999.
- PICARD (M), La lecture comme jeu, Paris, Minuit, 1986.
- PIEGAY – GROS (N), Le lecteur, Paris, Flammarion, 2002.
- POSLANIEC (C), Pratique de la littérature de jeunesse à l'école. Comment élaborer des activités concrètes. Paris, Hachette, 2003.
- Ricoeur(P), Temps et récit Tome III, La configuration dans le récit de fiction, Paris, Seuil, 1984.
- RIFFATERRE, La production du texte, Paris, Seuil, 1979_p.89
- SIMONSEN (M), Le conte populaire français, Paris, PUF, "Que sais-je", 1981

- SORIANO (M), Guide de littérature pour la jeunesse, Paris, Delagrave, 1974.
- Sous la direction de Cécile Boulaire, Le livre pour enfants: Enseigner la littérature de jeunesse à l'université .Regards critiques offerts à Isabelle Nières- Chevrel, "Interférences", PUR, 2006
- Sous la direction de Luc Pinhas, Situations de l'édition francophone d'enfance et de jeunesse, Paris, l'Harmattan, 2008.
- Sous la direction de Anne BESSON , Jean FOUCAULT, Evelyne JACQUELIN, Abdallah MDARHRI, Le merveilleux et son bestiaire Paris , l'Harmattan, " Références critiques en littérature de jeunesse" , 2008,
- Sous la direction de Kodjo Attikpoé , L'inscription du social dans le roman contemporain pour la jeunesse, Préface de Johanne Prud 'homme, Paris, l'Harmattan, 2008.
- TSIMBIDY (M.), Enseigner la littérature de jeunesse, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p.41
- VAN DER LINDEN, (S), "L'album, entre texte, image et support" in Revue des livres pour enfants, n. 214, décembre 2003.
- VELAY- VALENTIN (C), L'histoire des contes, Paris, Fayard, 1992
- WEINRICH (H), Le temps, Paris, Seuil, " poétique", 1973
- WEISGERBER (J), l'espace romanesque, Louisiane, Edition L'Age d'homme, 1978.
- ZILBERBERG (C), Raison et poétique du sens, Paris, PUF, 1988.

* * * *

Notes et remarques:

- 1- LOTMAN, La structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973, p.108.
- 2- GRONJOWSKI (D), Lire la nouvelle, Paris, Dunod, 1993, P.85.

- 3- Le terme est de Picard dans *La littérature comme jeu*. Il définit "le liseur" comme la part du sujet qui, tenant le livre entre ses mains maintient le contact avec le monde extérieur" cité in JOUVE(V), *La lecture*, Paris , Hachette, 1993 .
- 4- "Le lisant" est " *cette part du lecteur piégé par l'illusion référentielle qui considère le temps de la lecture , le monde du texte comme un monde existant . Oubliant la nature linguistique du texte, il croit pour un moment à ce qu'on lui raconte. " Ibid, p.36.*
- 5- "Le lectant" est " *l'instance de la secondarité critique qui s'adresse à la complexité de l'œuvre", Idem*
- 6- JOUVE (V), *Ibid*, p.11- 12.
- 7- RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979_p.89.
- 8- LEEHARDT (J) et JOZSA(P), *Lire la lecture* ,P.38, cité in Jouve (V), *Ibid*, p.11.
- 9- RIFFATERRE, *Op.Cit*, p.89.
- 10- ISER (W), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985. _p.48.
- 11- *Idem*.
- 12- DOUGLAS (V.) , "The light Princess de George Macdonald,Les avatars d'un récit pour la jeunesse au détour de l'illustration et de la traduction" , p. 68 in *Le livre pour enfants: Enseigner la littérature de jeunesse à l'université .Regards critiques offerts à Isabelle Nières-Chevrel*, "Interférences",PUR, 2006.
- 13- TSIMBIDY (M.) , *Enseigner la littérature de jeunesse*, Toulouse , Presses universitaires du Mirail, 2008 , p.41.
- 14- Le terme est de Gérard GENETTE.
- 15- "Les abeilles " est la sourate 16 du Coran,"Les Fourmis" est la sourate 27, et"L'Araignée " est la 29^{ème}. Elles sont toutes les trois mecquoises.
- 16- BETTLHEIM (B), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, P.27.

- 17- OTTEVAERE- VAN PRAAG (Ganna), Histoire du récit pour la jeunesse au XXème siècle, (1929- 2000),PIE, Peter Lang S.A, Bruxelles, 1999, P.40.
- 18- Idem.
- 19- JAUSS (H.R.) , Pour une esthétique de la réception ,Paris, Gallimard, 1978, P.180.
- 20- VELAY- VALENTIN (C), L'histoire des contes, Paris, Fayard, 1992, P.32.
- 21- Les petits cailloux.
- 22- Les fourmis intelligentes.
- 23- Les abeilles de Taif.
- 24- Les colombes de la grotte.
- 25- La chamelle sacrée.
- 26- Les fourmis intelligentes.
- 27- DELBRASSINE (D), "Deux stratégies de séduction du lecteur dans le roman contemporain adressé aux adolescents " in Le livre pour enfants,Op.Cit P.143,
- 28- Les petits cailloux.
- 29- OTTEVAERE- VAN, Op.Cit ,p.173.
- 30- BETTLHEIM (B), Op.Cit, P.43.
- 31- AUBRIT (J.P), Le conte et la nouvelle, Paris, Armand Collin, "Cursus", 2002, P.46.
- 32- MAINGUENEAU (D), Linguistique pour le texte littéraire, Paris, Nathan ,"Lettres SUP" , 2003 p.52.
- 33- LINVELT (J), Essai de typologie narrative, le "Point de vue,"Théorie et analyse,Paris, José Corti,1989, P.58.
- 34- OTTEVAERE- VAN(G) , Op.cit, P. 7.
- 35- Les petites gazelles, p.3.

- 36- Les fourmis intelligentes, p.3.
- 37- Les colombes de la grotte.
- 38- Omar et les araignées.
- 39- Les colombes de la grotte, p.2.
- 40- Les petites gazelles,p.3.
- 41- Les colombes de la grotte, p.2.
- 42- Les petites gazelles, p.4.
- 43- Les petits cailloux, p.7.
- 44- Les fourmis intelligentes,p.3.
- 45- Omar et les araignées , p:2.
- 46- JEAN (G), Le pouvoir des contes, Casterman, 1990, p.135
- 47- RICOEUR (P), Temps et récit Tome III, La configuration dans le récit de fiction, Paris, Seuil, 1984,p.256.
- 48- PICARD (M), La lecture comme jeu, Paris, Minuit, 1986.
- 49- LINVELT (J), Op.Cit, p.86.
- 50- La chamelle sacrée, p.18.
- 51- Les colombes de la grotte, p.15.
- 52- LEJEUNE (P), L'autobiographie en France,Paris, Armand Colin , 2003. _p.50.
- 53- Les fourmis intelligentes, p.8.
- 54- Les petites gazelles, p.9.
- 55- MARTIN (M.C), MARTIN (S), Quelle littérature pour la jeunesse? Paris, Klincksieck, 2009, p.101.
- 56- Les petits cailloux, p.11.

- 57- Ibid,p.12.
- 58- Ibid,p.15.
- 59- Omar et les araignées, p.2.
- 60- Les abeilles de Taïf, p.13.
- 61- Les petites gazelles, p.3.
- 62- Les fourmis intelligentes, p.11.
- 63- Ibid, p.20.
- 64- Le terme est de WEINRICH.
- 65- MAINGUENEAU (D), Op.Cit, p.58.
- 66- WEINRICH (H), Le temps, Paris, Seuil, " poétique", 1973, p.33.
- 67- DELBRASSINE, Op.Cit, p.136.
- 68- Ibid, p.142.
- 69- Les arbres de la Mecque, p.12.
- 70- Les arbres de la Mecque, p12.
- 71- Les petites gazelles, p.8.
- 72- Idem.
- 73- Ibid, p.10 .
- 74- Les petits cailloux, p.5.
- 75- Les petites gazelles, p.7.
- 76- Le terme est de Jean –Michel Adam dans La description, Paris, PUF, "Que sais-je", 1993.
- 77- Hamon (P), Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette, 1981_P. 141.
- 78- HAMON (P) , Op.Cit, p.141.

- 79- La chamelle sacrée, p.1.
- 80- Les fourmis intelligentes, p.7.
- 81- Les petites gazelles, p. 14.
- 82- La chamelle sacrée, p.14.
- 83- Les fourmis intelligentes, p.22.
- 84- Les abeilles de Taïf, p.9.
- 85- Idem.
- 86- Idem.
- 87- Les fourmis intelligentes, p.10.
- 88- Les fourmis intelligentes, p.22.
- 89- Omar et les araignées, p.23.
- 90- Les colombes de la grotte, p. 22.
- 91- Les petites gazelles, p. 19.
- 92- Les petites gazelles, p.21.
- 93- Lee merveilleux et son bestiaire Sous la direction de Anne BESSON , Jean FOUCAULT, Evelyne JACQUELIN, Abdallah MDARHRI, Paris , l'Harmattan, " *Références critiques en littérature de jeunesse*" , 2008,
- 94- BETTLHEIM,(B) , Op.Cit. P. 24.
- 95- PICARD (M) , OP.Cit. P.103.
- 96- ADAM(J.M), Op.Cit. P.42.
- 97- WEISGERBER (J), L'espace romanesque, Louisiane, Edition L'Age d'homme, 1978, P.11.
- 98- BAKHTINE (M), Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1984 p.30 9.
- 99- BACHELARD (G), La poétique de l'espace, Paris, PUF, 1970, P.26.

- 100- FLAHAULT (F) *L'interprétation du conte* Paris, Denoel1988, p.42.
- 101- BELMONT (N), *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale* Paris, Gallimard, 1999 , P.80.
- 102- TSIMBIDY (M), *Op.Cit*, p.220.
- 103- TSIMBIDY(M), *Op.Cit*,p.107.
- Selon Jean –Michel ADAM dans *La description, la chronographie_*C'est la description de temps, de périodes, d'âges qui caractérisent vivement le temps d'un événement "*.
- 104- *La prosographie * C'est la description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques ou seulement l'extérieur, le maintenir, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif.*
- 105- Le terme est de Jean-Michel ADAM.
- AMEGBLEAN (S), "L'unité nationale au miroir de la littérature enfantine : une lecture de l'enfant.,
- 106- *Le Griot et les danseuses de Catherine Laverdant" pp 39-49 in Nationalités, mondialisation et littératures d'enfance et de jeunesse, Actes des journées scientifiques de chercheurs. Littérature d'enfance. 21-22 novembre 2005, Editions des Archives contemporaines.*
- 107- TSIMBIDY(M), *Op.Cit*, p.102.
- 108- TSIMBIDY(M), *Op.Cit*, p.103.
- 109- Ibid, p.220.
- 110- GAIOTTI (F) , "*Mettre en voix l'image du texte" pp 37-44 in A l'œil des interférences textes – images en littérature, Sous la direction de Jean-Pierre MONTIER , Presses universitaires de Rennes, "Interférences", 2007, p. 37.*
- 111- *Idem.*
- 112- De BOISSERIN (J. P), "*La mise en scène de la parole dans les miniatures de trois manuscrits de Guiron le Courtois" pp 18- 25 in A l'œil des interférences textes – images en littérature, Ibid P; 23.*

- 113- La chamelle sacrée, P.2.
- 114- EIGELDENGER (M), Le dynamisme de l'image dans la poésie française du romantisme à nos jours, Genève, 1975, p. 223.
- 115- Les colombes de la grotte, P.2.
- 116- Les colombes de la grotte, p.18.
- 117- CASTIN (N), Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine, Paris, PUF, 1998, P.229.
- 118- HAMON, La description littéraire, Anthologies des textes théoriques et critiques, Paris,, Macula, 1991, P.207.
- 119- MAUPEU (P), " *Pour une poétique unifiée. Le programme iconographique du Chevalier Délibéré d'Olivier de La Marche*" pp.125-143 in A l'œil des interférences images-textes en littérature, Op.Cit, p.139.
- 120- AMEGBLCANE (S), Op.Cit, p.47.
- 121- VAN DER LINDEN, (S), "L'album, entre texte, image et support" in Revue des livres pour enfants, n. 214, décembre 2003, P.63l.
- 122- BETTLHEIM (B), Op.Cit P. 24.

* * * *