

RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN

Paix-Travail-Patrie

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

CENTRE DE RECHERCHE ET DE FORMATION
DOCTORALES EN ARTS, LANGUES ET CULTURES

UNITÉ DE RECHERCHE ET DE FORMATION
DOCTORALE EN LANGUES ET LITTÉRATURES

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

REPUBLIC OF CAMEROON

Peace-Work-Fatherland

THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

POST-GRADUATE SCHOOL FOR ARTS,
LANGUAGES AND CULTURES

DOCTORAL UNIT FOR LANGUAGES AND
LITTÉRATURES

DEPARTMENT OF FRENCH



La vulnérabilité de l'enfance dans *Poil de Carotte* de Jules Renard et *Zazie dans le métro* de Raymond

Mémoire soutenu le 10 juin 2025 en vue de l'obtention du Master

en Lettres Modernes Françaises

Spécialité : LITTÉRATURE

Rédigé par :

Abel KEMTCHANG TCHINA

Licencié ès Lettres Modernes Françaises

Matricule 18R121



Jury

Président	Stéphane AMOUGOU NDI (MC)	Université de Yaoundé I
Rapporteur	Jean-Bernard EVOUNG FOU DA (Pr)	Université de Yaoundé I
Membre	Louis Hervé NGAFOMO (CC)	Université de Yaoundé I

Juin 2025

DÉDICACE

À

Mes parents

Feu TCHINA Bernard

Feue PEDEMGUE Sara

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail scientifique, je voudrais remercier du fond de mon cœur :

- Le Professeur Jean Bernard Evoung Fouda pour sa sollicitude, sa rigueur et les conseils précieux qu'il n'a cessé de m'apporter ;
- Le corps enseignant du Département de français pour leur encadrement ;
- Monsieur Nathan Digra aux USA pour son aide financière et matérielle ;
- Monsieur Nathan Bangah Yengdeng et son épouse Barbara Landeng Boling pour leur sollicitude ;
- Madame Hélène Segleng Batame pour ses encouragements ;
- Mon épouse Céline Koumassen Nani pour son soutien affectif, son réconfort et sa patience ;
- Mes enfants Alliance Abreuh Kemtchang, Chanceline Loueloetcha Kemtchang, Maxime Neidoulgue Kemtchang, Princia Pedemgue Kemtchang pour patience ;
- Mes camarades de promotion pour leur motivation et particulièrement messieurs Eric Mbaïnaïsem Tchilim et Nathan Semlegue ;
- Mes frères et sœurs pour leur soutien moral ;
- Tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont aidé ; je leur adresse ma gratitude.

RÉSUMÉ

Le travail effectué dans ce mémoire porte sur la vulnérabilité de l'enfance. Son objectif est l'analyse de la condition de l'enfant sous le prisme des romanciers Jules Renard et Raymond Queneau. L'exégèse porte sur les fondements de la souffrance émotionnelle suivie du rejet de la famille chez Jules Renard en plus de la quête identitaire qui s'en suit chez le personnage Zazie chez Queneau. Il faut alors étudier dans ces conditions la vision qui se dégage de l'aliénation et de l'expérience individuelle douloureuse que vivent les personnages Poil de Carotte et Zazie. Pour cette démonstration, la problématique cherche à déterminer les procédés esthétiques qui permettent à Jules Renard et à Raymond Queneau de montrer que l'évocation de l'enfance est celle d'un calvaire sournois. Le regard romanesque sur l'enfance à travers la mise en texte de sa condition qui en est faite déploie une pensée et un positionnement idéologiques satiriques des auteurs qui se fondent sur une introspection linguistique et sociale. Pour parvenir à cet objectif démonstratif, la poétique du roman est convoquée. La méthode pratiquée par Vincent Jouve et, avant, Philippe Hamon aide à disséquer les procédés esthétiques employés dans les romans *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro* pour donner une idée de la figure de l'enfant telle qu'elle se présente de manière synchronique et diachronique en France. L'analyse à travers la méthode nommée réalise sa démarche en trois étapes. La première fait la poétique de la vulnérabilité de l'enfance dans *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro*. La deuxième analyse la poétique de la vulnérabilité de l'enfance dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. La troisième pose la problématique de l'enfance malheureuse en France : elle interroge la place du réel dans cette situation.

Les mots-clés : Vulnérabilité, enfance, condition, ironie, fantasme, souffrance.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the vulnerability of childhood. Its aim is to analyse the condition of the child through the prism of the novelists Jules Renard and Raymond Queneau. The exegesis focuses on the foundations of the emotional suffering followed by the rejection of the family in Jules Renard's work, as well as the quest for identity that follows in Queneau's *Zazie*. In these conditions, we need to study the vision that emerges from the alienation and painful individual experience of the characters Poil de Carotte and Zazie. To demonstrate this, his problematic seeks to determine the aesthetic procedures that enable Jules Renard and Raymond Queneau to show that the evocation of childhood is that of a devious ordeal. The novel's look at childhood through the textualization of its condition deploys the authors' satirical ideological thinking and positioning, based on linguistic and social introspection. The poetics of the novel are used to achieve this demonstrative objective. The method used by Vincent Jouve and, before him, Philippe Hamon helps to dissect the aesthetic devices employed in the novels *Poil de Carotte* and *Zazie dans le métro* in order to give an idea of the figure of the child as it is presented synchronically and diachronically in France. The analysis using the named method is carried out in three stages. The first examines the poetics of childhood representation in *Poil de Carotte* and *Zazie dans le métro*. The second analyses the poetics of the vulnerability of childhood in *Poil de carotte* and *Zazie dans le métro*. The third looks at the problem of unhappy childhoods in France, questioning the place of reality in this situation.

Key words: Vulnerability, childhood, condition, irony, fantasy, suffering.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La littérature d'enfance a souvent exalté les thèmes en relation avec la condition de l'enfant. Depuis le XIX^{ème} siècle, pour partir d'une époque plus proche de celle présente, cette littérature connaît une dichotomie dans son orientation avec des points de vue divergents qui mettent face à face les partisans de l'enfant roi et ses pourfendeurs qui le considèrent comme « un chat qui griffe » tout sur son passage. Le sujet de cette recherche s'inspire alors de cette ambivalence de perception pour explorer avec les chantres de l'enfant fragile qu'il faut protéger comme Jules Vallès, Victor Hugo ou les auteurs du corpus sa condition jugée malheureuse. Le sujet de cette recherche va alors s'intituler : Vulnérabilité de l'enfant dans *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau et *Poil de carotte* de Jules Renard. La compréhension que l'on peut en faire renvoie à la situation que les représentations de l'enfance font apparaître d'ordinaire. Il s'agit de manière singulière de l'image qui rejaillit de l'enfance à la lecture des deux œuvres choisies. La condition de l'enfant apparaît plus infortunée sous la plume de Jules Renard et celle de Raymond Queneau.

La visée du sujet consiste alors à montrer l'enfance malheureuse dans *Zazie dans le métro* et dans *Poil de carotte* ainsi que les difficultés précoces qui entravent, très souvent, l'enfance et son épanouissement. La construction du sujet se fonde sur la fragilité de l'enfant que projettent les récits littéraires des œuvres choisies. Cette figure sociale apparaît identique et authentique à la lecture des romans du corpus au fil des siècles en France. À leur lecture, deux situations se présentent : dans *Poil de carotte*, le personnage juvénile principal de l'œuvre se présente comme le souffre-douleur de la famille. Toutes les charges domestiques lui sont confiées. Il est ainsi obligé de sacrifier sa liberté et son insouciance d'enfant pour satisfaire la famille. Cette situation est plus inconfortable d'autant plus qu'il a des frères et des sœurs aînées qui peuvent vaquer raisonnablement à ces tâches en lieu et place de leur cadet ; car il est encore si fragile physiquement pour être à ce point occupé par des travaux parfois plus complexes pour son tendre âge.

Le fait est que le roman de l'enfance, de jeunesse ou d'éducation colporte des clichés sur l'autoritarisme du pouvoir maternel ou la lâcheté paternelle, d'après la quasi-totalité des écrits des thuriféraires de la sacralisation de l'enfant. Les conditions de vie pénibles au sein de leur propre famille, situation exclusive des enfants des milieux moyens et ordinaires en France, ont été l'élément déclencheur officiel pour les auteurs français qui leur a fait mettre sur la table la question de l'enfance brimée.

Le roman de l'enfance ou roman de jeunesse apparaît au XIX^{ème} siècle. Son vocabulaire fait émerger les termes comme : littérature pour la jeunesse, littérature d'enfance, littérature d'enfance

et de jeunesse. On peut même noter au-delà la simple appellation de littérature de jeunesse. Elle suit une codification en France : la loi du 16 Juillet 1949¹ sur la publication des livres pour enfant est votée. On note aussi l'article 14 de l'ordonnance du 23 décembre 1958 qui réorganise les publications sur la jeunesse et qui est relative à l'enfance délinquante².

À côté de cette littérature se trouvent des auteurs comme Bernard Devanne³ qui a beaucoup travaillé sur l'entrée dans l'écrit de la littérature de jeunesse. Il insiste sur l'importance d'une immersion quotidienne dans la littérature de jeunesse pour créer une culture commune en classe et fournir des situations d'écriture stimulante.

Dans *Zazie dans le métro*, le personnage principal est une fillette qui n'a pas connu son père ; elle est presque abandonnée par sa mère à son oncle maternel. Elle reçoit une éducation légère ; elle est presque forcée de se prostituer ou de mener une vie d'adulte avant même l'adolescence en fréquentant les lieux de privautés. Dans les deux cas, il apparaît que les deux enfances décrites se vivent dans la souffrance ; les personnages principaux dans le même temps subissent dans leur peau et leur esprit d'enfant les traitements dégradants dans leurs familles respectives. Ces deux enfants sont contraints de vivre physiquement et moralement avec le traumatisme de la désocialisation familiale.

Cette recherche retrouve une préoccupation ancienne de la littérature d'enfance : il s'agit de la question de la condition de l'enfant et celle de la formation qu'il reçoit depuis son bas âge. La relation traditionnelle et séculaire entre le parent et l'enfant qui se noue à travers l'acceptation ou son rejet de ce dernier, la question essentielle du traitement qu'on lui donne posent alors un problème social dans la société des œuvres lues : c'est celui de la condition de l'enfant. Cette préoccupation est celle des auteurs Jules Renard dans *Poils de carotte* et Raymond Queneau dans *Zazie dans le métro* pour être décrite du point de vue littéraire. La marginalisation pathétique des personnages enfantins dans le cercle familial suite aux mauvais traitements qu'il reçoit suscite

¹ La loi de 1949 : le nom complet Loi n° 49-956 du 16 Juillet 1949. Son objectif est de réguler la diffusion des livres et de la presse pour jeunesse en France. Elle vise à protéger la jeunesse contre les publications perçues comme immorales ou violentes. L'évolution de la loi fait qu'elle a été modifiée en 2011 pour inclure les notions comme le sexisme et les incitations à la discrimination ou à la haine. Source : <http://w.w.w.poe.org>.

² Elle organise la loi 67-17 du 04 janvier 1967 modifiant l'art. 14 de la loi 49956 du 16-07-1945 sur les publications destinées à la jeunesse ; l'ordonnance du 02 février 1945 relative à l'enfance délinquante du 4 Janvier 1967. Source ; Source : <http://w.w.w.poe.org>.

³ Bernard, Devanne, *Littérature de jeunesse et apprentissage de la langue écrite à l'école élémentaire*, dans L. PASA, S. Ragano & É. Edition Fijalkow, 2006.

l'indignation des deux auteurs Jules Renard dans *Poil de carotte* et Raymond Queneau dans *Zazie dans le métro*. La nécessité de résoudre ce problème s'impose donc à la recherche.

Un tour d'horizon sur ce qui a déjà été fait concernant à la fois les auteurs et le thème lui-même est essentiel. Cette recherche conduit successivement à l'exploration des travaux de :

– Sara Ngo Ngom qui s'intéresse en 2003 au thème de la paternité en littérature dans les trois œuvres théâtrales de Montherlant intitulées : *La reine more*, *Fils de personne* et *Demain, il fera un autre jour*⁴. Il traite ainsi de la lâcheté paternelle face à une mère toute puissante et des enfants malheureux.

– Marcel Djockoua qui s'intéresse à la condition de l'enseignant dans le roman *La salle des profs* de Liliane Wouters et *La salle des professeurs*⁵ de Gaston Paul Effa. Il s'agit pour lui de montrer le comportement des enfants dans leur lieu d'apprentissage qui est la salle de classe en présence de leurs enseignants. Il montre à travers ses analyses comment s'harmonise le chaos grâce à une esthétique propre au roman de l'enfance, celle de la contestation.

– Sylvain Eloundou Mvondo⁶, dans sa thèse de doctorat intitulée « le personnage de l'enfant : récit mnémonique comme prétexte à la quête identitaire » en 2015, qui interroge en particulier le récit de la mémoire fait par l'enfant pour parler de sa condition.

En débutant par l'étranger, la question fait découvrir les recherches suivantes : Bérengère Morichaud Airaud intitulée *La représentation des discours de l'enfance* dans le texte d'Annie Ernaux⁷. Il y est question de présenter le discours de l'enfant dans ses préjugés et ses excès. Émile Drouin fonde à son tour sa recherche sur l'enfance dans *La petite fille qui aimait trop le langage : les enfants et le langage, on construit son identité par l'énonciation*.⁸ Cette thèse étudie du point de vue linguistique le discours de l'enfant dans la construction de son identité comme celle de Bérengère.

Une recherche sur la représentation sociale de l'enfant de Maria Grazia Capitanio. L'autrice montre pourquoi avons-nous de l'enfant des images si nombreuses et si différentes ? Parce que les

⁴ Sara Ngo Ngom, *La reine more*, *Fils de personne* et *Demain, il fera un autre jour*, 2003, U.Y.1

⁵ Marcel Djockoua, *La salle des profs* de Liliane Wouters et *La salle des professeurs* de Gaston Paul Effa, 2009, U.Y.1.

⁶ Sylvain Eloundou Mvondo, thèse de doctorat : « le personnage de l'enfant : récit mnémonique comme prétexte à la quête identitaire », 2015, U.Y.1.

⁷ Bérengère Morichaud Airaud, *La représentation des discours de l'enfance* dans le texte d'Annie Ernaux.

⁸ Émile Drouin, thèse : *La petite fille qui aimait trop le langage : les enfants et le langage, on construit son identité par l'énonciation*, 2012 IUM, Nord Pas-de-Calais.

adultes y projettent (ou y ont projeté) leurs désirs, leurs espoirs, leurs idiosyncrasies, en un mot tout ce qu'ils veulent, peuvent, désirent être ou ne pas être.

Michel Bertrand⁹ poursuit cette recherche sur l'enfance par *La scène traumatique : fermeture de l'enfance au récit d'enfance* dans *La honte* d'Annie Ernaux et *Le Cri du sablier* de Chloé De L'aune. D'autres recherches vont s'effectuer comme celle de Jean Benoît Cormier Landry qui parle dans son travail de l'infamie fabuleuse de l'enfance assassinée tiré de : *Tu aimeras ce que tu as tué* de Kévin Lambert. Louis-Daniel Godin Oulinet fonde pour sa part sa recherche sur l'équivoque du désir d'enfant dans *Vous m'avez fait former des fantômes* d'Hervé Guibert.

Le génocide et la violence extrême auxquels l'enfant fait face font autant l'objet de recherche avec Aline Lebel¹⁰ qui examine le récit d'enfance sous ce prisme ; sa thèse va alors s'intituler : *le motif du retour vers la terre d'enfance* chez Gaël Faye et Scholastique Mukasouca. Quignaud Sarraute et Bergounioux¹¹ publient un article sur le sujet et l'intitulent : *Entendre la voix de l'enfant. À propos d'un moment ferenczien de la littérature française*. L'article montre l'enfant comme la victime de la maltraitance des adultes.

Des chercheurs camerounais publient aussi sur le sujet. D'abord Barnabé Mbala Ze qui s'y intéresse dans un ouvrage collectif sous le titre *L'enfance*. Comme les autres chercheurs qui traitent du sujet sous divers angles, il consacre sa réflexion aux droits de l'enfant qu'il estime assez négligés et appelle à leur respect. L'article s'intitule : « les droits de l'enfant dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun. » Richard Laurent Omgba aborde aussi la question par un bout qui n'est pas loin de rejoindre celui de son collègue Mbala Ze. Dans un article qu'il intitule : « La sublimation de l'enfant dans *La gloire de mon père* de Marcel Pagnol », son discours le magnifie dans : « une perception tout à fait positive de l'enfant que le discours nostalgique [d'un] écrivain sexagénaire présente par opposition à l'adulte, comme un modèle de perspicacité, de sincérité et de grandeur d'âme. »¹²

Puis, François-Xavier Owona Ndougoussa publie cet article : « une lecture psychanalytique de la relation objectale enfant-adulte dans *Le journal d'une fille de Harlem* » de Julius Horwitz¹³.

⁹ Michel Bertrand, thèse : *La scène traumatique : fermeture de l'enfance au récit d'enfance* dans *La honte* d'Annie Ernaux et *Le Cri du sablier* de Chloé de L'aune. 2004, CEFEDM Rhône-Alpes.

¹⁰ Aline Lebel, sa thèse : *le motif du retour vers la terre d'enfance* chez Gaël Faye et Scholastique Mukasouca,

¹¹ Quignaud Sarraute et Bergounioux, *Entendre la voix de l'enfant. À propos d'un moment ferenczien de la littérature française* (article).

¹² Omgba, Richard, Laurent, *L'enfance* n°2, Yaoundé, AMA, 1995, p.54.

¹³ Owona Ndougoussa, François-Xavier, in *Lecture*, n° 2, 2^e Trimestre, Yaoundé, 1995, pp. 71-81.

Il y montre l'embarras d'une petite fille à vivre dans Harlem, un quartier malfamé de l'Amérique raciste. Le même sujet intéresse aussi Alice Delphine Tang ; elle en parle dans la « mémoire d'enfant dans les romans français et canadien : le cas de *Dans un gang de fer* de Claire Martin et *La vie devant soi* de Romain Gary.¹⁴ Cet article fait un parallèle du rôle de la mémoire dans le parcours de deux enfants et l'influence qu'elle a dans sa vie future.

Toutes ces recherches visent à montrer la nécessité de reconsidérer la question de l'enfance et d'élaborer de nouvelles manières de dire le monde qui l'entoure à travers les textes littéraires. Ce dynamisme absolu est propre à l'étape d'enfance. Ainsi, de nombreux personnages enfantins symbolisent la liberté absolue qui nie toute frontière (tant physique qu'intellectuelle) et qui encourage l'expérimentation de nouvelles formes d'expression et d'agir à travers une critique parfois radicale. Cette manière de considérer le travail créatif repose sur un vitalisme esthétique. Ainsi, la littérature actuelle, considérée surtout dans son repli sur soi et ses modes de contrôle, doit suivre le rythme effréné que dicte une modernité marquée par les diverses porosités qui menacent les bases traditionnelles, celles de l'appartenance et de l'identité (frontières, cultures, langues, idéologies) comme celles de l'écriture. Pour s'ouvrir sur l'avenir, il faut qu'elle se régénère sachant que chaque période de l'histoire littéraire possède son "autrement".

De ce tour d'horizon, il ressort un fait : la question a déjà été abordée par certaines recherches qui s'intéressent au phénomène de l'enfance malheureuse en littérature notamment dans l'œuvre de Jules Renard et celle de Raymond Queneau. Toutefois, notre originalité repose sur le rapprochement des deux œuvres et par conséquent des deux auteurs en vue de montrer le pathétique de la condition de l'enfant dans le cercle familial. Ceci nous permet de saisir une certaine universalité de son état dans le foisonnement apparent des textes littéraires. Raison pour laquelle ce mémoire se fixe pour objectif de questionner le pathétique de la condition infantile en littérature. De manière concrète, comment Jules Renard et Raymond Queneau représentent-ils la vulnérabilité de l'enfant dans leur œuvre ? Quelles sont les situations qui rendent l'enfance malheureuse ? Comment comprendre et interpréter ce fait dans la société du texte ? Ce travail trouve tout son intérêt dans la mesure où il participe aux grandes questions liées à l'identité de l'enfant. Dans cette perspective, plusieurs réponses provisoires ont été formulées :

- l'ensemble des éléments liés à l'esthétique de l'enfance brimée, à travers le genre romanesque et le dispositif narratif qu'il met en place, puise à la source de la condition malheureuse

¹⁴ Tang, Alice-Delphine, Annales de la FALSH, Vol. 1, N° 5, Yaoundé, 2006, pp. 57-67.

de l'enfant le pathétique littéraire dans les deux romans en étude.

- Le déploiement de cette esthétique dans les deux romans influence la reconstruction de l'identité à travers les phénomènes de rencontre et de rupture.

- Le phénomène de la condition malheureuse littéraire dans le roman de l'enfance n'est pas un simple fait littéraire, mais une appréciation ancienne de l'altérité centrée sur la quête identitaire.

Le corpus présente deux auteurs : Jules Renard et Raymond Queneau. Pour faire connaissance avec eux, le lecteur doit déjà savoir qu'ils sont tous deux des français. L'un, Jules Renard, est du XIX^{ème} siècle et l'autre, Raymond Queneau, est du XX^{ème} siècle. Jules Renard naît le 22 février 1864 à Châlons-du-Maine, en Mayenne. C'est un enfant non désiré, car ses parents ne s'entendent presque plus à sa naissance. Son père est un entrepreneur des travaux de chemin de fer. Ce dernier deviendra Maire de Chitry-les-mines dans la Nièvre : c'est dans ce village de ses origines que les enfants grandiront. Jules Renard a deux ans lorsque ses parents s'y installent. Jules Renard est un bon lycéen. Après ses études entamées dans la Nièvre, il part pour Paris où il obtient le Baccalauréat ès lettres. Il abandonne ensuite la préparation au concours d'entrée à l'École Normale Supérieure. Il mène alors une existence compliquée à Paris où il vit d'une pension médiocre. Il exerce beaucoup de petits métiers pour vivre : comptable, précepteur... Il parvient à avoir la sécurité financière en se mariant à une jeune fille de seize ans. Il publie en 1894 *Poil de carotte* ; c'est l'œuvre la plus lue de Jules Renard.

Après Jules Renard, le lecteur va à la découverte de Raymond Queneau. Il naît le 21 février 1903 au Havre. Ses parents tiennent une mercerie ; Queneau va demeurer fils unique. Il appartient à une ancienne paysannerie. Son grand-père maternel est un ancien marin du Cotentin. Queneau est mis en nourrice jusqu'à l'âge de trois ans. Il reçoit une éducation catholique, mais il perd très rapidement la foi. Sa scolarité primaire, puis secondaire se déroulent au lycée du Havre.

En 1921, Queneau se prend d'admiration pour l'œuvre de Marcel Proust et s'y passionne fermement. Il suit par la suite des cours de mathématiques. Il va aussi dans la même période fréquenter Breton et les surréalistes. Il obtient une licence en lettres en 1926. En 1927, il accomplit son service militaire en Algérie parmi les zouaves et participe à la guerre du Rif au Maroc. C'est bien l'occasion pour lui de découvrir les réalités du français notamment celui populaire. Il épouse Janine Kahn dont la sœur, Simone, est l'épouse d'André Breton. Il va se brouiller avec Breton en 1929.

La présentation des œuvres fait découvrir en premier *Poil de carotte*. L'œuvre est publiée en 1894. Elle relate l'enfance de Poil de carotte, le personnage éponyme. Ce personnage est ainsi appelé en raison de sa chevelure rousse et de ses tâches de rousseur. Le lecteur suit les mésaventures du garçon au sein de sa famille dont il est le cadet. La famille Lepic est composée d'une mère tyrannique, du frère, Félix, et de la sœur, Ernestine. Ce sont deux enfants moqueurs qui accompagnent un père maladroit et indifférent. L'œuvre se compose de quarante-huit chapitres. Elle met en avant les relations difficiles de Poil de carotte avec sa famille. Il y recherche désespérément sa place. Le lecteur est témoin de l'injustice et de l'acharnement injustifié de sa mère qui s'abattent sur ce personnage. Il y a aussi l'amour maladroit de son père et son indifférence, en outre trop absent pour rendre compte de ce que vit son fils. Entre ruses, injustices et punitions, l'enfant tente de se construire et de trouver une forme d'affection.

Zazie dans le métro paraît en 1959. Ce roman de Queneau est la parodie burlesque de plusieurs formes romanesques. Le sujet est annoncé par le titre est prétendument le métro. Le métro obsède en effet la jeune Zazie ; mais il est en grève pendant le séjour parisien de cette dernière. La première question que se pose le lecteur est de savoir : va-t-elle prendre le métro ? Il se trouve cependant que Zazie a un caractère éveillé et dégourdi pour son âge. Elle vient de sa province berrichonne, impatiente de découvrir ce métro parisien qu'on lui vante tant. Son oncle Gabriel, venu l'attendre à la gare, lui annonce la mauvaise nouvelle : le métro est en grève. Zazie est très déçue. Son oncle la jette directement dans un taxi que Charles, l'ami de son oncle, conduit en direction du café Turandot. Zazie s'enfuit aussitôt du café au-dessus duquel vit son oncle ; elle veut découvrir absolument le métro et le marché aux puces, accompagnée d'un étrange personnage qui la ramène chez Gabriel.

La problématique est la manière par laquelle une question de recherche doit être résolue ; celle de cette recherche tourne autour d'une question principale et de trois questions subsidiaires. La question principale est la suivante :

Si on suppose que le cercle familial soit plus accueillant pour l'enfant, les personnages enfantins ne se présenterait point comme des dénonciateurs des mauvais traitements. De manière plus concrète, on suppose une situation plus favorable à celle que les deux œuvres du corpus décrivent ; si tel serait le cas, la condition de l'enfant n'intéresserait pas à ce point le domaine littéraire. Enfin, à la lumière de l'analyse qui est faite de la situation malheureuse de l'enfant, la

condition de l'enfant telle qu'elle est décrite serait simplement liée au regard critique que les auteurs ont de leur propre milieu social.

Toutes ces observations résultent des faits rapportés par les romans du corpus. Au cas où leur concrétisation vient à se réaliser, la formation de l'enfant serait sans doute sous une influence négative et sa personnalité future s'en ressentirait. En lisant ces œuvres, étant dit que la littérature se fonde sur des faits sociaux pour mettre en place la fiction au moyen de l'imagination créatrice, des hypothèses peuvent être émises. Ainsi, une hypothèse principale se dégage ; elle tend à montrer que les personnages enfantins décrits par Renard et Queneau seraient le reflet d'une réalité vécue par chacun d'eux.

C'est alors dans l'optique d'éclairer ces incompréhensions, de provoquer l'élévation là où règne la pesanteur que l'enfant se met en scène pour revendiquer un meilleur traitement comme personnage. Au cours de ces revendications, les accès de tous genres que l'enfant subit sont présentés peut-être avec beaucoup d'exagération et conduisent à la prise de conscience pour exposer la figure de cet être en devenir et fragile à ses géniteurs ou sa famille telle que personne ne l'a vue.

En effet, à partir de *Poil de carotte* de Jules Renard jusqu'à la trilogie de Bazin, on peut aisément lire la trajectoire ainsi que les conjectures du phénomène de brimade qui entraîne avec lui les plaintes des enfants face à leur mère. C'est dans cette perspective que s'inscrivent *Poil de carotte* de Jules Renard et *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau au moyen d'un nouvel investissement artistique : la marginalité littéraire de l'enfance. En le faisant, l'auteur trouve un intérêt nouveau à ce fait littéraire et il voudrait contribuer au débat qui s'y déploie en filigrane et qui n'a pas encore connu de solution définitive.

Sur le plan esthétique, les auteurs ne se contentent pas seulement de mettre à la disposition de leur lectorat des titres métaphoriques, le cas de *Poil de carotte*, ou simplement accrocheur comme *Zazie dans le métro*, qui recèlent en eux les différents éléments et les possibles implications historiques et sémantiques des auteurs. Ils mettent aussi sur pied une composition romanesque singulière à travers l'écriture particulière des deux romans.

Ainsi, cette similitude qui relie les deux œuvres pousse à nous intéresser à ce phénomène de la contestation de l'autorité dans les deux romans, surtout que celui-ci entraîne des bouleversements sur le plan du fonctionnement familial et de l'identité culturelle. Voilà pourquoi la présente étude s'intitule : « **poétique de la vulnérabilité de l'enfant dans *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau et *Poil de carotte* de Jules Renard.** »

La méthodologie critique utilisée pour mieux analyser les contours de ce sujet est la poétique de Vincent Jouve. Le terme « poétique » désigne « l'étude des procédés internes du texte littéraire. »¹⁵ L'explication prend alors le caractère d'une acception plus générale. Le constat que fait Vincent Jouve reste qu'

il est en effet difficile aujourd'hui de rendre compte d'un texte littéraire sans s'interroger sur les techniques qu'il met en œuvre et des éléments qui le constituent. L'approche interne est devenue le complément (sinon le préalable) indispensable à toute recherche externe qui, d'inspiration biographique ou historique, vise à resituer l'œuvre dans son environnement.¹⁶

Pour lui, cette structure est alors porteuse de signification. Elle se réfère aux différents modèles théoriques qui intègrent l'analyse formelle dans leur démarche ; on peut entendre ici la narratologie et la sémiotique.

Du point de vue descriptif, la poétique comme « approche interne » n'est cependant pas synonyme d'« approche strictement descriptive. » Roman Jakobson signalait en 1919 dans un texte fondateur du formalisme, que « les études littéraires [qui] veulent devenir science [...] doivent reconnaître le *procédé* comme leur " personnage " unique »¹⁷. La poétique se réfère ainsi aux différents modèles théoriques qui intègrent l'analyse formelle dans leur démarche ; comme telle elle est à la fois description et interprétation.

Le travail se fait en trois étapes. La première partie est dite interne : elle allie à la fois description et interprétation ; elle indique la manière de lire les œuvres et s'intéresse aux structures des textes étudiés. La deuxième étape consiste à une analytique formelle de la logique de l'intrigue des œuvres. Elle s'intéresse aux modalités et aux enjeux du dénouement ; elle interroge ainsi la notion de romanesque dans les œuvres du corpus. Le troisième niveau de signification répond à une herméneutique interprétative du texte. Il s'intéresse aux marques de l'imaginaire dans le texte et détermine l'inscription du hors-texte dans le texte romanesque. Elle sert à déterminer la présence au monde de l'auteur.

Ainsi, la première partie va proposer : la description poétique de l'enfance malheureuse dans *Poils de carotte* et *Zazie dans le métro*. La deuxième partie s'intitulera : analyse poétique de

¹⁵ Jouve Vincent, *Poétique du roman*, Paris, A. Colin, 2020, p.9.

¹⁶ Ibid., p.9.

¹⁷ Roman Jakobson, « la nouvelle poésie russe », in *Huit Questions de poétique*, trad. fse, Paris, Seuil, coll. « Points » 1977, p.17. Ibid., pp. 9-10.

la condition de l'enfant dans *Poils de carottes* et *Zazie dans le métro*. La troisième partie s'intitule : problématique de l'enfance malheureuse en France ; le réel et le plaisir du roman.

Les résultats escomptés sont les suivants : les situations conflictuelles entre les parents rendent l'enfance malheureuse. Elles poussent les enfants dans le rejet de la famille. L'abandon des enfants les entraîne plus encore vers une émancipation précoce et une éducation dévoyée. Ils recherchent alors une identité dans la rue. Ils deviennent ainsi très vulnérables en s'exposant aux vices et à la violence des adultes mal intentionnés.

**PREMIÈRE PARTIE : POÉTIQUE DE LA VULNÉRABILITÉ DE
L'ENFANCE DANS *POIL DE CAROTTE* ET
*ZAZIE DANS LE MÉTRO***

Le verbe *décrire* est un verbe transitif qui vient par son étymologie du latin *describere*. Il signifie représenter, dépeindre un objet par écrit ou par la parole. Faire une description est ainsi l'action de représenter ou de faire la peinture d'un fait ou d'une situation. La poétique, contrairement à l'idée que l'on se fait du mot qui est à la fois un substantif et un adjectif qualificatif, ne renvoie pas uniquement à ce qui se rapporte à la poésie. Il ne s'agit pas seulement ici de ce qui émeut. Le sens qui est usité ici renvoie à deux choses distinctes qui réfèrent à la même réalité, la création littéraire. Aussi, l'usage qu'on fait du terme poétique suggère la théorie de la création littéraire et de la littérarité. Il se rapporte surtout à l'ensemble des principes littéraires qui commandent l'écriture et la composition des œuvres ou qui impliquent celles-ci, si l'on se réfère au Larousse¹⁸. La poétique la plus connue est celle d'Aristote qui est une théorie sur les propriétés de certains types de discours littéraire¹⁹.

La description poétique de la vulnérabilité de l'enfance consiste à décrire la condition de l'enfant dans les œuvres du corpus. La figure de l'enfant et la présentation des événements permettront de dire si cette condition est peu enviable. Le rapport qu'on peut établir entre la poétique et l'interprétation est celui de la complémentarité. Les premiers éléments qui permettent de montrer et décrire l'enfance malheureuse dans *Poils de carotte* et *Zazie dans le métro* sont les seuils. La question qu'on pourrait sans doute se poser est : qu'est-ce que les seuils ? On entend par seuils les éléments qui renvoient aux paratextes, aux titres des œuvres et aux préfaces des œuvres étudiées.

¹⁸ Larousse, Paris, 1999, p. 796.

¹⁹ Tzetan, Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique*, Edition du Seuil, 1968, pp. 19-20.

**CHAPITRE I : AU SEUIL DES ROMANS *POIL*
*DE CAROTTE ET ZAZIE DANS LE MÉTRO***

Définir les traits et les fonctions des messages paratextuels, tel est bien l'enjeu des seuils. Ces caractéristiques sont spatiales, temporelles, substantielles, pragmatiques et fonctionnelles. Les caractéristiques spatiales du paratexte permettent de déterminer son emplacement ; ils posent le problème du lieu de l'action : la position spatiale de tel élément a une fonction différenciative. Suivant qu'un texte est placé en quatrième de couverture, dans une prière d'insérer destinée à la presse, dans un argumentaire pour les représentants, il contiendra des variantes spécifiques. Leur analyse doit ainsi être prise en compte.

L'attention portée au paratexte éditorial et auctorial permet d'appréhender les enjeux argumentatifs d'un livre : comment cerner la rencontre d'une production intellectuelle et d'une sphère socio-économique. L'énonciation éditoriale est désormais un concept opératoire et lexicalisé dans les pratiques de recherche qui s'intéressent aux imprimés, aux écrans, c'est-à-dire à la plupart des messages visuels qui circulent. Cela permet de désigner et d'identifier les différentes voix qui parlent dans un message graphique, mais aussi les mains qui œuvrent à sa convulnérabilité technique et sémiotique, c'est-à-dire à son stylisme. Tout artefact graphique offre alors à l'analyse une disposition d'instances discursives repérables dans les divers objets graphiques qui s'y présentent, même les plus anodins. Chaque dispositif d'énonciation est de ce fait un ensemble composite de voix et d'interventions singulières qui n'œuvrent pas toutes directement ou uniquement pour le projet du texte ou de son auteur²⁰.

Les données temporelles répondent au questionnement sur le temps : elles favorisent l'examen du moment d'apparition et de disparition du paratexte. Les éléments du paratexte éditorial existent ainsi d'une manière éphémère : leur durée est souvent semblable aux éclipses. Enfin, les traits substantiels du paratexte font également ressortir la question de la manière dont ils sont produits. Ils relèvent de l'approche textuelle de ces éléments. Les manifestations iconiques ne sont pas prises en compte ici. Il s'agit des éléments comme les illustrations, à titre d'exemple, ou de celles matérielles comme le choix de fabrication pourtant très signifiants également dans l'impact du paratexte sur le public de lecteurs. On étudiera, point par point, les péritextes et l'épitéxte.

²⁰ Quinton Philippe. Le design comme énoncé auctorial. In : Communication et langages, n°134, 4ème trimestre 2002. Dossier : L'image du texte. pp. 75-83.

I.1. Étude des seuils dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*

Des éléments de définition permettent d'entamer l'étude de seuils de *Poil de carotte* et de *Zazie dans le métro*. Ainsi, doit-on dire : le paratexte désigne un ensemble de productions qui escortent le texte lui-même et l'éclairent. Elles cherchent à le promouvoir : le paratexte est donc ce qui assure le passage de l'état de texte à celui de livre. Pour G. Genette dans *Seuils*²¹ les paratextes désignent

un certain nombre de productions elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles [...] appartiennent [au texte], mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter. Aux éléments évoqués ci-dessus, on peut ajouter la table des matières, les notes, les titres de chapitre, les intertitres, le nom de l'éditeur, le titre de la collection, les préfaces et les postfaces²².

G. Genette est le premier qui a abordé cette notion de paratexte. Il limite volontairement son analyse aux éléments dans lesquels la responsabilité de l'auteur s'engage : titres, dédicaces, épigraphes, préfaces, notes, ou autres interviews et entretiens. Les productions paratextuelles dans lesquelles la responsabilité de l'éditeur se trouve impliquée de façon significative ne sont donc que très peu prises en compte. En conséquence, l'origine de ce travail réside en partie dans l'exploration de cet aspect du paratexte, différent du paratexte auctorial, qui met en jeu la prépondérance du rôle de l'éditeur. Ces « seuils éditoriaux » sont essentiellement les couvertures (jaquettes et bandeaux), les argumentaires de toutes sortes, les campagnes publicitaires ou encore les catalogues. Ainsi on peut se fonder sur cette déclaration de Genette qui affirme : « Le paratexte n'est qu'un auxiliaire, qu'un accessoire du texte. Et si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte. »

Le paratexte renvoie à tout ce qui entoure le texte à proprement parler. Nous devons à G. Genette la mise au point d'un tableau général du paratexte : son étude est synchronique et non diachronique, il ne s'agit pas d'une histoire du paratexte, G. Genette s'attache avant tout à définir les objets paratextuels : d'une part, il les analyse en les décomposant en parties plus spécifiées (les différents types de préfaces, par exemple) ; d'autre part, selon un mouvement inverse et complémentaire, il les incorpore aux unités plus vastes : le péri-texte, l'épi-texte.

²¹ Gérard Genette, *Au Seuil du roman*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1987.

²² *Au Seuil du roman*, p. 7.

I.1.1. Péritextes et épitextes de *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*

Le péritexte désigne tout ce qui se situe à l'intérieur du livre. On retrouve ici le titre, la préface, notes et titres de chapitre. On retrouve à cette place le dessin comme support de communication. Il permet de mettre en mouvement une idée ou une visée à travers l'image graphique ou la photo. Cette image est aussi le travail d'un auteur qui entend relayer le message de l'auteur proprement dit de l'œuvre au moyen de l'image.

I.1.1.1. Les péritextes

Les péritextes sont constituées dans les deux œuvres étudiées par :

A. L'image de couverture

L'image de couverture apporte comme péritexte une compréhension nouvelle des signes par-dessus d'autres signes. Il propose dans les œuvres étudiées une conception particulière de l'énonciation par la forme du message transmis comme un énoncé auctorial spécifique, c'est-à-dire un dire et un faire émanant d'un ou de plusieurs acteurs qui revendiquent une position d'auteurs pour leurs interventions dans les messages des autres. La revendication va au-delà en se reportant sur la visibilité certaine qu'ils acquièrent par cette intervention.

1. La fonction descriptive de l'image

Ainsi, dans *Poil de carotte*, la première de couverture présente un dessin où l'on semble se trouver dans une ferme et dans une situation conflictuelle. Ce sont certains éléments particuliers qui y font penser. On voit en effet deux femmes qui sont l'une d'un âge mûr et l'autre semble très jeune. La femme mûre a les cheveux courts coupés et la plus jeune les a très longs. Ces cheveux de la jeune femme tombent jusqu'au fessier et sont tenus par une attache à trois endroits différents : deux attaches à gauche et à droite sur la tête et une attache sur le dos. L'une paraît être très en colère, elle semble parler sévèrement à la deuxième qui se voit très jeune et semble sourire. Elle lui pointe l'index de la main gauche sur le nez. La même femme tient dans sa main droite un bâton, ce qui corrobore l'idée d'une menace qu'elle exerce sur la jeune fille. Ce contraste dans l'attitude fait penser à un conflit qui les opposerait ; l'idée de sourire disparaît alors d'elle-même de l'esprit de l'observateur. On peut donc dès lors penser plutôt aux pleurs s'agissant de la jeune fille qui paraissait montrer le sourire au départ.

La femme mûre est vêtue d'une robe de couleur noire. La robe est tenue sur le ventre par une ceinture qui l'enserme. Le col du vêtement est blanc ; la robe a un nœud rouge au niveau du cou. S'agissant de la fille, elle porte une robe de couleur blanche à points orange. On voit au-dessus

de la robe son tablier rouge qui porte une poche ventrale avec un nœud en papillon. L'environnement fait penser à une cour où se retrouvent les deux femmes : tout y est verdâtre. On peut aussi voir des dessins d'arbustes sur la fresque. Au fond se détache une maison aux murs jaunis. Un homme s'encadre dans l'ouverture de la fenêtre béante. Il se reconnaît à la barbe qu'il porte et à sa forte musculature qui contraste avec celle plus frêle de la femme et de la fille. Il semble regarder la scène en spectateur. N'étant visible qu'en partie, le regard ne croise que son vêtement blanc. Autour de cet environnement humain se voit trois poulets qui sont dans un coin noir à côté de la maison. Une échelle est posée sur le mur de la maison.

À côté de ces éléments visuels, la quatrième de couverture reprend la photo découpée de la première de couverture en montrant uniquement la femme mûre, on voit au fond seulement l'échelle sur les murs jaunis avec des fleurs qui apparaissent sous forme de tâches sur le fronton. Le texte d'escorte est révélateur de la scène que la peinture représente : « Mme Lepic n'aime pas son petit dernier aux cheveux roux. »²³ Tous ces éléments visuels et textuels changent la perception au premier degré de l'image. Il apparaît tout de suite évident que l'apparente expression souriante de la fille est plutôt un mouvement de douleur. Plus encore, la présence sur le dessin de la flore avec les fleurs et de la faune avec la volaille rejoint le texte intérieur.

S'agissant de *Zazie dans le métro*, la première de couverture présente, selon les éditions, une photo en noir et blanc où l'on retrouve des enfants. Le fond sombre de l'image ne perd plus de distinguer qu'une enceinte semblable à une coupole. Ceci laisse supposer que la photo présente une gare. Par contre dans l'autre couverture du même roman, le fond noir montre un dessin où une tortue avec un chapeau tient un petit vase en terre cuite. Si l'interprétation dans le cas de la photo qui contient les enfants et une coupole de gare renvoie sans doute à l'aventure enfantine de Zazie qui veut à tout prix visiter le métro de Paris, la deuxième image dessinée est plus hermétique pour donner une interprétation plus fiable. De même, à la différence de *Poil de carotte*, Zazie a pour certaines éditions la photo de la première de couverture qui apparaît plus clairement pour présenter le quai d'une gare avec les bancs publics pour accueillir les passagers. Dans l'autre édition du même roman, il n'y a que le texte d'escorte sans illustration.

²³ *Poil de carotte*, 4^{ème} de couverture.

2. La fonction référentielle de l'image

L'observation que l'on peut faire à la suite de cette étude des images est qu'elles ont une fonction référentielle par le rapport qu'elles veulent établir avec l'objet intérieur du discours romanesque. Il apparaît cependant que l'auteur d'un texte, dans le système éditorial classique, c'est-à-dire, celui qui l'écrit au sens linguistique du terme, n'a pas dans l'absolu la main sur la mise en forme de son texte. Celui-ci ne lui appartient plus en effet sur le plan visuel dès l'instant où la maison d'édition s'en charge. S'il choisit le référent interne du texte, il ne l'illustre pas forcément au moment où le document final se met en place. Ce rôle est dévolu à d'autres acteurs comme les photographes ou les dessinateurs pour donner un contenu physique au référent. Le montage graphique qui se traduit par une sensation optique donne une impression visuelle. Le texte confié à divers intervenants qui sont plus ou moins créatifs va donc solliciter ces acteurs secondaires en plus de l'auteur lui-même. Ce fait semble manifeste dans *Poils de carotte* et *Zazie dans le métro* où designer, le maquettiste, illustrateur et éditeur constituent les autres participants qui concourent à la création des œuvres étudiées en rapportant le texte à l'image. Ceci laisse l'impression que la dimension sémiotique et technique du texte ne concerne plus en rien seulement son auteur.

Une remarque va se réaliser en guise d'illustration de ce propos à travers le montage d'un parallèle avec un autre domaine de l'édition qui est le journal : sa production utilise presque les mêmes procédés pour accompagner le texte. Cependant, la situation de l'œuvre littéraire contraste avec le cas de la presse ; les rédacteurs sont, dans ce cercle, sous la surveillance iconique des directeurs artistiques. Cette disposition claire traduit une rupture des orientations qui a l'air d'être un peu corporatiste entre ce qui concerne les interventions linguistiques et iconiques sur un texte. Ceci laisse croire en tout état de cause que les auteurs de la mise en page écrivent dans l'écrit des autres comme le dit Béatrice Fraenkel²⁴ à propos des imprimeurs.

Le contrat de lecture se noue immédiatement au regard de ces photos et de l'interprétation que l'on en fait : les deux auteurs adoptent un style réaliste. Les romans se lisent alors comme des représentations achevées d'une réalité sociale propre de la société française. Un horizon d'attente se fait jour : toutes les indications données par les photos de couverture conduisent le lecteur vers le champ de tous les « possibles » auquel renvoie le référent comme le déclare Vincent Jouve²⁵.

²⁴ Fraenkel, Béatrice, *Écriture et connotation : ce qui est écrit dans l'écrit* - Propriétés de l'écriture - Paris, P.U.F, 1998

²⁵ Vincent, Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, p. 14.

Dans *Poil de carotte* et dans *Zazie dans le métro*, les maîtres d'œuvre de la conception et de la mise en forme graphique laissent donc leurs marques de fabrique dans les œuvres qui sont l'objet d'une commande de communication graphique. Celle-ci est énoncée par un maître d'ouvrage qui, à l'instar de l'architecte qui conçoit et vend un édifice qu'on assimile à une œuvre, dit quelque chose de lui-même. Il affirme ainsi son idéologie ou son éthique ; il explicite sa vision du monde et de la littérature en posant son sceau artistique dans l'architecture et l'espace livresque. Tous ces autres intervenants trouvent ainsi un espace pour faire leur propre publicité. La métaphore architecturale qui se matérialise dans les images de couverture des deux œuvres semble se renforcer avec le stylisme éditorial des romans. Le référent textuel mue alors en référent graphique tout en véhiculant une idée identique : la condition de l'enfant est malheureuse.

En fait, c'est le contour que paraissent prendre les deux productions littéraires à l'étude qui sont aussi des objets commerciaux : chacun de ces romans utilise les aspects visuels pour attirer le lecteur à la découverte de l'intérieur. Les péri-textes apparaissent alors comme le moyen d'existence au cœur d'un marché qui attise la concurrence des écritures et des facteurs graphiques tout en fermant les yeux sur l'indépendance visuelle des différents espaces optiques disponibles dans la ville. Le livre qui reste cloîtré entre les cloisons des librairies dans sa colonisation des étagères trouve dans ces artifices extérieurs la porte de sortie pour attirer le lectorat. L'œuvre est écrite et éditée pour être lue. Il faut pour l'auteur et l'éditeur exister tout autant que l'œuvre produite. Beaucoup d'intérêts privés vont donc occuper les espaces graphiques de la publicité urbaine. On peut comprendre une chose par-là : tout ce qui est ainsi rendu public n'est pas forcément d'intérêt public. Les instances privées s'expriment haut et fort sur elles-mêmes et pour elles-mêmes.

B. L'image comme acte d'énonciation

L'image revêt aussi une fonction énonciative bien que l'écriture lui fasse défaut. Le concept d'énonciation éditoriale permet en effet, dans ces surfaces énonciatives, de saisir les particularités des relations construites entre les différents acteurs des artefacts graphiques édités ou produits.

1. La fonction énonciative

Dans l'entente éditoriale, on peut en effet s'intéresser à la part énonciative prise par les « auteurs » dans l'acte d'énonciation, l'idée étant qu'avec la renonciation construite pour autrui (un commanditaire qualifié de « client »), et avec la matière linguistique (texte d'auteur) ou iconique (photographie) d'autrui, les designers amènent aussi un énoncé pour eux-mêmes, une manière de se dire et de se montrer à travers le discours qu'ils agencent de cette manière à partir d'éléments

composites dont ils ne sont pas les auteurs²⁶. Les couvertures de *Poil de carotte* et celle de *Zazie dans le métro* suivent effectivement cette trajectoire : dans le premier, *Poil de carotte*, c'est un dessin et dans l'autre, *Zazie dans le métro*, c'est une photo. Les deux ont déjà fait l'objet de commentaire.

Ainsi, une énonciation graphique peut se rapporter à des énoncés bien différents : celui ou ceux qu'elle met en forme et celui qu'elle constitue en elle-même pour son auteur. L'énonciation éditoriale est alors cet ensemble de méta-énoncés auctoriaux dont il semble utile de ne pas ignorer la nature ni l'importance. Le « texte second » dont parle Souchier²⁷ peut ainsi correspondre à cet énoncé auctorial que l'on peut qualifier aussi de second, puisque c'est le discours de l'un dans ou sur le discours de l'autre. Le problème des romans étudiés, comme livres, devient identique aux d'autres supports édités avec des variables liées aux contextes et modalités de production.

2. La fonction thématique et éditoriale

Le livre est un ouvrage intellectuel, artistique et matériel qui résulte du travail d'acteurs multiples répartis dans plusieurs corporations aux cloisons désormais fluctuantes. L'objet imprimé contient donc un ensemble complexe de marques d'auteurs et de non-auteurs. Son unité éditoriale de base, la page, commence avec le thème. Souvent, le thème vient énoncer l'idée générale c'est-à-dire ce dont on parle dans l'œuvre. Il ne s'agit pas ici bien évidemment d'un travail « collectif » au sens juridique du terme. Ceci voudrait en effet dire que l'œuvre qui s'engendre n'appartient pas à plusieurs « auteurs ». Le système éditorial reconnaît et rémunère le propriétaire de l'œuvre. Le terme auteur qualifie une personne physique qui produit une « œuvre originale » : c'est le cas de Jules Renard et Raymond Queneau qui sont reconnus comme auteurs. Jules Renard écrit le 10 Octobre 1896 ces mots en vue de marquer cette reconnaissance éditoriale à son propre sujet : « je voudrais être un grand écrivain pour le dire avec des mots si exacts qu'ils ne paraîtraient pas très naturels. »²⁸ Le périphrase acquiert à la suite de ces observations une fonction thématique évidente : l'auteur choisit de parler d'un fait ; souvent, on parle de thème selon la terminologie richardienne qui veut que ce thème soit abstrait. Cela est visible chez Jules Renard et Raymond Queneau qui choisissent volontairement d'exposer la condition malheureuse de l'enfant.

²⁶ Une mise en page « originale » peut être considérée comme une œuvre d'auteur même si ses ingrédients proviennent d'autres auteurs dès lors « assemblés ». En musique, l'interprétation de l'œuvre d'un autre est reconnue comme œuvre elle-même et génère à ce titre des droits d'auteur (en plus des droits initiaux de l'auteur interprété).

²⁷ Émile, Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de renonciation éditoriale », *Cahiers de médiologie* n° 6, 1998.

²⁸ *Poil de carotte*, p. 184.

I.1.1.2. La préface

La préface est un autre élément du péri-texte. Elle constitue, en compagnie du titre, le premier élément paratextuel important. Elle est d'habitude placée avant le texte lui-même. La préface joue le rôle d'orientation de la lecture. On ne présentera pas à proprement parler la préface auctoriale dans cette analyse, du fait qu'elle est inexistante dans les deux œuvres. On se contentera de montrer l'un des autres types de préface qui apparaît uniquement dans *Poil de carotte*. Il s'agit de la préface allographique, *Zazie dans le métro* n'ayant pas de préface.

A. Les fonctions de la préface

L'œuvre littéraire étant, par définition, une idée adaptée dans une substance et ajustée sur un support pour prendre corps dans un écrit, la préface va avoir une ou des fonction(s) à jouer. Elle va d'abord fonctionner comme moyen d'incitation à la lecture. Il s'agit ici d'insister sur l'importance qu'il y a à lire l'œuvre proposée par exemple. Ce moyen de valorisation de l'œuvre consiste aussi à orienter sa lecture. Cette seconde fonction permet de donner des informations sur la genèse de l'œuvre et le choix du public pour ne citer que ces deux éléments. Enfin, la préface fonctionne comme la balise qui trace l'horizon d'attente.

Jules Renard et Raymond Queneau se soumettent au principe fondamental de cette explication à travers leurs œuvres respectives *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Avant d'en parler concrètement, il faut noter que la reconnaissance comme auteurs que les acteurs du système éditorial font de certains écrivains et la dénie à d'autres est parfois sous la dépendance de ces facteurs extérieurs. Bien que le produit soit peut-être meilleur que d'autres qui ont la notoriété, il arrive souvent que la nature et le niveau stratégique d'intervention de ces facteurs qui se doivent d'être créatifs soient insuffisants pour convaincre. La qualité de la production dont se réclament le système éditorial et son action doivent alors se remettre en cause.

B. Le type de préface

Ainsi plus concrètement, la préface de *Poil de carotte* est allographe, c'est-à-dire qu'elle est rédigée par un tiers : le préfacier de *Poil de carotte* est Robert Sabatier qui fut membre de l'académie Goncourt. Par contre *Zazie dans le métro* n'a pas de préface ; cependant, la réputation de Queneau précède son roman : il est lui-même membre influent de la même académie Goncourt. Sabatier semble dans son écrit d'abord recommander la lecture de l'œuvre *Poil de carotte*. Puis, sa préface que de présenter l'œuvre semble plus en devenir un guide. Ceci suscite des commentaires et des remarques. En partant du postulat selon lequel les préfaces allographes dont il est question

sont « écrites par un tiers, recommandent plus qu'elles ne valorisent et présentent plus qu'elles ne guident »²⁹, des observations sont à faire.

Certes, la reconnaissance de la qualité d'auteur s'acquiert en fonction de l'originalité de la production qu'on nomme dès lors œuvre littéraire. Mais, elle doit d'abord être la postulation personnelle de son producteur en fonction d'un code fiscal et social ou d'auteur : ce statut lui confère indiscutablement à l'auteur la puissance publique qui lui permet d'être rétribuée selon le régime des « droits d'auteur ». Toutefois, il faut comprendre qu'une inscription émanant d'un autre auteur déjà connu ou d'une personne qui jouit de l'autorité intellectuelle n'est ni anodine, ni fortuite. Il s'agit ici de la posture critique. Marcel Duchamp et tous ses émules l'explorent largement dans leurs pratiques artistiques. Mais dans le cadre présent, ces éléments éditoriaux participent de la communication sur l'œuvre et non de l'art pur.

Le souci qui surgit en effet avec la préface de *Poil de carotte* est le fait de valoriser l'œuvre par le préfacier. Lorsque Sabatier utilise le qualificatif antéposé « admirable » pour parler du livre *Poil de carotte*, il n'exprime pas uniquement son affection. Il incite également celui qui hésiterait à le faire sortir des rayons pour l'acheter à s'empressement de le faire. Bien plus encore, le lecteur qui vient à lire seulement la première page de la préface comprend immédiatement l'orientation envisagée. Il peut ainsi effectivement y lire ces propos :

je retrouve chez Jules Renard (car c'est bien lui qu'il a mis en scène, lui et ses père et mère, sa sœur Amélie devenue Ernestine, son frère Maurice qui est le grand frère Félix du roman), en pleine lumière et la face la plus secrète de l'enfance³⁰.

Le rapprochement que le préfacier fait avec *Vipère au poing* d'Hervé Bazin consolide l'idée depuis la préface que l'œuvre va s'inscrire dans l'autobiographie d'une part et dans le sillage de l'école naturaliste d'autre part sont alors des guides pour dire au lecteur et détracteur des mères sévères : c'est un livre qui parle de l'enfance malheureuse. Folcoche est alors comparée à la méchante Mme Lepic. Ceci contribue à mettre en évidence l'influence directe que l'œuvre *Poil de carotte* a pu avoir sur d'autres romans d'enfance de renom.

C. L'incipit

L'incipit est un autre élément paratextuel qui appartient indirectement à la préface. Il apparaît souvent que lorsque la préface ne suffit pas, c'est l'incipit qui prend le relais pour préciser

²⁹ *Poétique du roman*, p.23.

³⁰ *Poil de carotte*, p. 8.

la nature de la fiction. Ce qui semble bien être le cas avec *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Dès l'incipit, le lecteur se jette dans le feu de l'action qui présente Mme Lepic en présence de ses deux enfants aînés insoumis. Le trio va rendre Poil de carotte malheureux : toutes les tâches que Félix et Ernestine rebutent dans la ferme sont dévolues à Poil de carotte. Il devient ainsi le garçon fait-tout de la maison et le souffre-douleur de la famille³¹. Zazie s'ouvre effectivement par contre sur la parodie de la société parisienne et des noms pompeux et langoureux donnés aux parfums qui se vendent ici dans la grande métropole française. C'est l'argot parisien³² que Zazie découvre et qui va l'intéresser. Le ton est ironique et l'accent est léger en présage à une éducation légère à laquelle la fillette va se confronter et qu'elle va adopter sans ciller faute d'un guide sérieux.

L'incipit assure trois fonctions essentielles : la première consiste à informer, à intéresser et à nouer un contrat de lecture. Si informer renvoie à la description et à l'explication qui retardent plus encore le début proprement dit de l'histoire, l'intérêt naît du fait que le lecteur cherche à rentrer le plus rapidement possible dans l'histoire du roman lu. Ce phénomène prend corps plus dans *Zazie dans le métro* que dans *Poil de carotte*. Queneau semble vouloir mettre une touche personnelle en relatant un thème commun devenu littéraire au fil des années. En reprenant le thème initié par Renard et d'autres écrivains de l'enfance au XIX^{ème} siècle, il veut innover dans le déroulement du récit. Il ne plonge pas ainsi du coup dans l'action comme le fait Renard en imprégnant immédiatement le lecteur dans ce qui va se passer.

Le contrat de lecture fait que l'incipit dans les deux œuvres apparaît être celui du roman réaliste qui voit le jour au XIX^{ème} siècle. En effet, bien que les dates n'apparaissent pas dans les deux œuvres dès les premières lignes, ce qui caractérise le roman réaliste, le décor est néanmoins familier en parlant des villes communes et connues : « Paris », « gare d'Austerlitz », « gare de Lyon »³³. Le lecteur est présent dans un milieu ordinaire et n'a pas l'impression d'être dans une fiction ; les prénoms et les noms sont ordinaires et courants : « Félix », « Ernestine », « Mme Lepic »³⁴ ou encore Gabriel³⁵. Le vocabulaire est argotique dans *Zazie dans le métro*, il renvoie ainsi au style familier dans lequel le lecteur est susceptible de se reconnaître : « ça ptite mère,

³¹ *Poil de carotte*, p.15.

³² *Zazie dans le métro*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p.16

³⁴ *Poil de carotte*, p.8.

³⁵ *Zazie dans le métro*, p.7.

répondit Gabriel qui avait la vitesse dans la répartition, c'est Barbouze, un parfum de chez Fior. »³⁶
Le contrat de lecture est clair : les romans font donc croire à la réalité des histoires narrées.

I.I.2. Les titres des œuvres

Le titre est le premier élément d'approche d'un texte. Il est souvent le premier moyen que le lecteur utilise pour le choix de lecture d'une œuvre au cas où son auteur est peu connu. Le titre est la porte d'entrée d'une œuvre. S'il y a des titres rebutants, il en existe aussi qui sont accrocheurs. Charles Grivel écrit à propos du titre ces lignes : « si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre »³⁷ Le titre assure de façon générale quatre fonctions. Dans le cas de ce corpus, les titres des œuvres *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* se rattachent à deux fonctions : la fonction d'identification et la fonction descriptive.

I.I.2.1. Le titres comme identité

Le choix du titre à une ambition objective : le titre est un appât. Il permet au lecteur de trouver déjà un appétit. Il fonctionne de sorte que le thème développé soit attrayant.

A. Nommer l'œuvre

S'agissant de la fonction d'identification des titres, *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* permettent de nommer l'un et l'autre roman. Il sert à l'identification des œuvres comme chez les humains où le nom assume dans les conditions similaires la distinction des êtres par rapport à d'autres. Ainsi par exemple, il semble incongru de préciser l'auteur quand on demande à avoir l'une ou l'autre des deux œuvres au bouquiniste ou au libraire du coin car le titre assure tout seul l'identification. Il arrive parfois que l'œuvre soit plus connue que son auteur, précédant ainsi la réputation de son géniteur. Jules Renard et Raymond Queneau suivent cette trajectoire presque étrange des auteurs moins connus que leurs œuvres qui les sortent pratiquement de l'ombre.

B. Informer sur l'œuvre

Le titre donne aussi des informations utiles sur le contenu de l'œuvre ou sur la forme de la forme du livre. Le titre assume alors une fonction descriptive. On distingue que les titres *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* sont des titres thématiques. Le premier est métaphorique et le second est un titre littéral. En étudiant concrètement le titre *Poil de carotte*, il se découvre qu'il désigne métaphoriquement le petit « garçon roux » aux « cheveux [...] flamboyants » qui joue le rôle

³⁶ *Zazie dans le métro*, p7.

³⁷ Charles, Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, La Haye, Mouton, 1973, p.173.

principal du roman éponyme. La description symbolique de *Poil de carotte* dévoile l'ambition du roman qui consiste à montrer la condition malheureuse du personnage principal. Cette peinture devient représentative de l'enfance malheureuse tout court.

- Par contre et dans le même temps, le titre littéral de *Zazie dans le métro* renvoie au sujet central du roman. Il annonce de manière insidieuse l'aventure parisienne de Zazie qui souhaite ardemment découvrir le métro, ce moyen de transport nouveau pour elle. Il faut noter que ces deux titres recouvrent une valeur connotative intrinsèque par le fait qu'ils véhiculent avec une certaine ironie la vision contrastée de la condition de l'enfant sous l'angle sociohistorique propre à la société française des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Les libertés prises avec l'éducation et la rigueur familiale puis l'avènement des droits vont par contre installer l'enfant dans une autre condition plus détestable qui est le libertinage et l'accès aisé au vice dès le très jeune âge aujourd'hui.

Cette vision propre qui vise à défendre une cause en fait des romans à thèse. Le lecteur retrouve alors là des conflits littéraires qui opposent de nombreux auteurs qui défendent l'un l'idée d'un enfant malheureux et l'autre celle d'un enfant maltraité en France. Parmi justement les premiers auteurs à défendre cette thèse de l'enfant mal-aimé se trouve Jules Renard. Queneau reprend donc l'idée plus tard au XX^{ème} en lui donnant une orientation nouvelle : il ne se contente plus simplement de montrer la condition malheureuse de l'enfant en famille, il va plus loin en présentant de façon sarcastique l'abandon dont devient victime l'enfant moderne livré à tous les vices de la société nouvelle. Le choix du titre devient ainsi déterminant aux fins d'exposition des idées défendues.

I.1.2.2. Le choix du titre

Si le choix du titre est d'abord le fait de l'auteur, en raison de la reconnaissance qui lui est due, il arrive pourtant que l'éditeur, pour appâter le lecteur choisisse un titre plus accrocheur. Son choix est alors le fait conjoint de l'auteur et de son éditeur en fait un objet de « coopération ».

A. Le choix éditorial

L'accompagnement éditorial peut en effet imposer un titre à l'auteur ou garder celui qu'il propose. Ceci semble être le cas avec le titre *Poil de carotte* pour Jules Renard et *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau qui paraissent plus attirer l'attention. À ce titre, l'auteur peut revendiquer une propriété intellectuelle et être rémunéré par des droits de reproduction sur tout ou partie de son œuvre. Cette condition est nécessaire et suffisante pour se distinguer du contribuable intellectuel ou technique. Mais la forme est alors ici très recherchée comme titre.

Dans la forme et sur le plan éditorial, *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* jouent l'un sur la métaphorisation qui adjoint à un objet humain ou animal un autre totalement végétal, la carotte, même si la carotte en porte tout de même sans doute. De l'autre côté, le sarcasme qui se fait autour de la présence de Zazie dans ce métro qui lui joue les tours dès le départ donne un caractère railleur au titre. Les contretemps se multiplient dans la rencontre entre Zazie et le métro. Les besoins de l'édition peuvent donc avoir imposé ces titres.

B. Le choix auctorial

L'autre importance du choix du titre se trouve dans sa fonction séductrice. Dans les deux œuvres du corpus, cette fonction apparaît avec des titres qui attirent la curiosité. Dans le feu des imprévus s'émousse l'espoir de Zazie de prendre enfin contact avec l'objet de sa curiosité, le métro. Zazie va affronter la réalité de la vie parisienne en nouant des relations plus ou moins indiquées pour son âge immature. Le titre ne révèle alors qu'en partie le caractère initiatique de ce parcours né de la hantise d'une gamine de monter dans le métro qui lui a été tant vanté. Le choix du titre n'apparaît donc pas fortuit au regard de tous ces facteurs qui font une carte d'identification. La même séduction se recouvre dans les rousseurs du corps et de la chevelure de *Poil de carotte*. Sa mère qui a un amour mitigé de cet enfant ne l'appelle que par ce surnom : *Poil de carotte*. Le titre est donc agréable pour le lecteur et pour la publicité de l'œuvre.

I.2. Les épitextes

En s'en tenant à Genette, le critère de l'emplacement fait distinguer en matière de paratextes deux types : les paratextes situés à l'intérieur du livre ; il cite le titre, la préface, les notes et autres titres de chapitre. Il les nomme : péri-texte. Il y a également les paratextes qui se situent à l'extérieur du livre : il s'y trouve là-dedans : entretiens, correspondances et journaux intimes. Il faut observer ici que l'épitéxte est toujours séparé du texte ; il est souvent ajouté a posteriori³⁸. Les éléments qui rentrent dans un épitéxte sont : les commentaires et correspondances, le journal intime, les dossiers de lecture et autres.

I.2.1. Les commentaires et appendices

Dans *Poil de carotte* comme dans *Zazie dans le métro*, se trouvent des commentaires et des correspondances. Le commentaire dans *Poil de carotte* est fait beaucoup plus tard au XX^{ème} siècle. L'œuvre paraît en effet au XIX^{ème} siècle.

³⁸ *Poétique du roman*, p. 15.

I.2.1.1. Les commentaires

Les commentaires sont le fait de Michel Autrand dans *Poil de carotte*. Il faut déjà annoncer que *Zazie dans le métro* n'en dispose pas, du moins pour le moment, toute édition confondue. La remarque à faire au sujet de la première œuvre citée est que le commentaire vise globalement à promouvoir l'œuvre des décennies après sa parution.

A. La publicité

La première fonction du commentaire est donc publicitaire. Il prend l'apparence d'une commande pour valoriser la qualité du texte. Les commentaires de Michel Autrand se focalisent sur l'originalité de l'œuvre. Ensuite, l'étude montre l'organisation interne de l'œuvre qu'il qualifie d'« ordre caché de l'œuvre ». Le commentateur parle enfin du style de l'œuvre et montre le rôle de l'humour dans la compréhension de son objet.

Point par point, selon ce critique, l'originalité de l'œuvre se fonde sur sa classification sur l'échelle des œuvres. Il est écrit ces propos au début du commentaire qui parle au sujet de *Poil de carotte* d'« un roman en miettes » :

Il n'est pas facile de qualifier *Poil de carotte*. Ni « roman », ni « récit » ni même « recueil » ne conviennent. Roman, à la fin du XIX^{ème} siècle surtout, implique en effet un tout autre mode de construction de l'intrigue et de présentation des personnages. Récit réclame une continuité beaucoup plus grande dans l'histoire racontée et recueil renvoie d'ordinaire à plus d'hétérogénéité dans les textes rassemblés.³⁹

Ces difficultés terminologiques font que l'œuvre soit particulière dans sa conception même. Sur un autre plan, l'organisation interne de l'œuvre est visée. Jules Renard se montre sans doute excessif par la sévérité de son jugement sur son œuvre. La composition de l'œuvre n'obéit pas à la composition classique : ce qui le caractérise en tout reste le désir d'unité et de continuité qui reste visiblement souligné par l'existence de cycles. Il y a donc l'évolution même des formes romanesques qui s'établit du coup et se renouvelle. Autrand prend soin de le montrer en disant : « la sévérité de Renard à l'égard de lui-même ne doit pas nous égarer. Quand il écrit : « *Poil de carotte* est un mauvais livre, incomplet, mal composé, parce qu'il ne m'est venu que par bouffées. »⁴⁰ Il s'agit ici d'un désarmement savamment orchestré de la critique qui porterait sur un ordre caché des éléments de composition de l'œuvre qu'on rencontre déjà dès la page 22. Il est évident qu'on retrouve plusieurs de ces éléments avec le début de la partie intitulée : « le pot ». Le

³⁹ *Poil de carotte*, p.153.

⁴⁰ *Journal*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, p. 244.

lecteur peut lire ces mots : « comme il lui est arrivé plus d'un malheur au lit, Poil de carotte a bien soin de prendre ses précautions chaque soir. »⁴¹

Le dernier aspect est stylistique. L'usage de l'humour par Jules Renard permet de donner un air léger à une question sérieuse. Il s'agit en effet d'un problème, la condition malheureuse de l'enfant, auquel le lecteur est sensible et porter à s'y intéresser tôt ou tard. Mais, Renard en parle avec détachement bien que sous une tonalité mi pathétique et mi sérieuse, tout reste néanmoins léger. Car il s'observe que, « sous les dehors plaisants, acides et piquants, des anecdotes racontées, un drame en effet se joue » et c'est bien Renard qui le raconte avec son style particulier.

Un contraste se dégage au regard des deux romans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Tandis que le premier roman nommé réunit les aspects épitextuels développés, le second n'en présente pas certains. L'explication devient compliquée eu égard au fait que l'éditeur seul trouve l'intérêt de les ajouter au cas où l'auteur n'existerait plus par exemple. Étant juges de l'opportunité, l'éditeur et/ou l'auteur peuvent s'en passer. Mais un constat s'impose tout de même, ces aspects de communication semblent dans le système éditorial moderne incontournables. Si *Poil de carotte* en fait un usage fondamental, *Zazie dans le métro* s'en prive. Le critique ne peut donc que constater leur absence sans pouvoir expliquer les motivations qui président à cette manière de procéder, n'étant point dans le secret des maisons d'édition.

B. Appendices

Les appendices sont les textes qui complètent le texte principal. Les commentaires sur l'œuvre *Poil de carotte* s'accompagnent des appendices. Ils sont des extraits de textes tirés du journal intime de Renard. Ces extraits donnent une certaine chronologie des événements qui se produisent dans le roman. Ils comportent également une biobibliographie de l'auteur Renard. On y retrouve enfin dans ces appendices les phrases clefs du roman. Les appendices livrent les informations sur le roman qui n'apparaissent pas dans le texte de l'œuvre, des informations que le journal intime révèle par ailleurs.

I.2.1.2. Le journal intime

Le journal intime rapporte les informations qui expliquent ou justifient la création de l'œuvre. Le journal intime est une chose qui a toujours existé. Il prend une résonance particulière lorsqu'il dévoile auprès du public les aspects cachés d'une œuvre, l'intimité de l'auteur et/ou son rapport à la composition de l'œuvre. Le journal intime assure quelques fonctions essentielles.

⁴¹ *Poil de carotte*, p.22.

A. La fonction informative

Le journal intime assume la fonction d'information du lecteur. Informer pour le journal intime consiste à répondre à certaines questions que le lecteur se pose en abordant l'histoire et auxquelles le texte proprement dit ne répond pas. Il s'agit de la question pourquoi ? Cette question renvoie aux motivations qui poussent l'auteur à écrire l'œuvre. Autrement dit le journal intime renseigne le lecteur sur les raisons profondes qui habitent l'esprit de l'auteur : le journal intime est un moyen de confession de l'auteur qui dévoile son moi profond. On peut en effet par exemple lire dans cet extrait du *JOURNAL* de Jules Renard qui concerne *Poil de carotte* cette déclaration remplie de sens : « 12 Mars 1889. Paroles de belle-mère. (En marge de ce paragraphe, Renard a écrit, lors de la lecture qu'il fit de son *Journal* à partir du 25 Janvier 1906, cette note : « c'est cette attitude avec ma femme qui m'a poussé à écrire *Poil de carotte*. ») »⁴² Cette révélation permet ainsi au lecteur d'être aux sources de la création de l'œuvre. Il peut se saisir des méandres secrets qui mettent en place le récit et construisent l'histoire. Le thème développé trouve ainsi une explication logique et cohérente. Si le journal intime a une fonction informative, il aura également une fonction de confession ou de description.

B. Fonction de confession

Le journal permet aussi à l'écrivain de confesser ses convictions profondes. Si Queneau n'offre pas l'occasion au lecteur de percer le mystère de la création de *Zazie dans le métro*, Jules Renard s'en livre à cœur-joie. Il est possible de se demander les raisons de cette discrétion qui refuse de dévoiler sources et motivations qui président à la production de l'œuvre chez Queneau. Certes, les écrivains ont toujours gardé une pudeur certaine à révéler les sources de leur création, mais des indices probants pourraient faciliter le décodage et permettre au critique d'en jouir d'une meilleure compréhension.

Pour revenir à *Poil de carotte* et à Renard, il s'observe que l'auteur fait des confessions intéressantes. Après avoir révélé que sa femme est aux origines de *Poil de carotte*, la découverte que des dissensions familiales sur la condition malheureuse de l'enfant et les mauvais traitements que leur fille aurait subis après la parution de l'œuvre de la part de son épouse concourent à faire croire qu'elles existent avant. Elles font ainsi penser qu'elles ont tissé la trame de l'œuvre. En effet, Renard enfant, a déjà vécu lui-même une condition dramatique de brimade en famille. Il ne supporte donc plus que cela survienne à l'égard de sa fille. Il est écrit ces mots sur cette discussion

⁴² *Poil de carotte*, p. 181.

qui semble reprendre les thèses du conflit qui oppose les tenants de l'enfant maltraité et ceux de l'enfant chat qui griffe tout autour de lui et qu'il faut recadrer, on est :

« [Jules Renard vient de reprocher à sa femme d'être un peu dure avec leur fille :]
 - Oh ! moi, dure ! dit Mariette. Alors je n'oserai plus rien lui dire. »
 C'est peut-être la leçon suprême de Poil de carotte, sa dernière épreuve. Il essaiera, pour élever ses enfants, de faire le contraire des Lepic, et ça lui servira de rien : ses enfants seront aussi malheureux qu'il l'a été.⁴³

Si certes cette déclaration est postérieure à la parution de *Poil de carotte*, elle se fait le 06 novembre 1901, il n'est pas exclu de croire que cette situation ravive le souvenir douloureux de l'auteur Jules Renard. Dans les situations familiales conflictuelles où les enfants sont souvent ceux qui souffrent le plus de mésententes, Jules Renard rapporte le trouble que sa belle-mère installe insidieusement dans son ménage. Les pauvres enfants vont se prendre dans l'étau une fois de plus :

On entendait : « Depuis que cette étrangère est ici rien ne marche. » Et cette étrangère était la femme de son fils. L'affection du beau-père pour sa bru attisait encore la rage de la belle-mère. En passant à côté d'elle, elle se rétrécissait, collant ses bras à son corps. S'écrasait au mur comme par crainte de se salir. Elle poussait de grands soupirs déclarant que le malheur ne tue pas, car, sans cela, elle en serait morte. Elle allait jusqu'à cracher par dégoût.
 Parfois, elle s'en prenait au ménage tout entier, « parlez-moi de Maurice et d'Amélie. Voilà des êtres heureux qui s'entendent. Ce n'est pas comme d'autres qui en ont l'air seulement. »⁴⁴

Les tensions sociales entre adultes, en particulier entre belles-mères et brus, qui se révèlent dans ces lignes finissent par rejaillir sur les malheureux enfants qui vont souffrir le martyr pour plusieurs raisons qui sont inconscientes parfois pour celles qui font subir les mauvais traitements aux enfants. Les mères veulent parfois se venger sur les enfants, ou, plus spécialement, sur un malheureux choisi pour une raison inconnue des autres et qui ne s'explique que par l'autrice des mauvais traitements. Celui-ci deviendra donc Poil de carotte pour être finalement représentatif des enfants à la condition familiale malheureuse. Le journal intime acquiert alors une fonction psychanalytique voire expiatoire.

I.2.2. Les dossiers de lecture

Contrairement à *Poil de carotte*, *Zazie dans le métro* présente un dossier de lecture. C'est un ensemble d'analyses qui sont faites sur l'œuvre. Le texte se subdivise en trois sous parties importantes.

⁴³ *Poil de carotte*, p.186.

⁴⁴ *Ibid.*, p.182.

I.2.2.1. L'analyse du roman

Tout commence par l'analyse du roman de la photo et sa correspondance avec le texte. Le dossier l'intitule : de la photographie au texte. On peut y lire : « la photographie semble faite avec un regard d'enfant. [...] L'image, par son absence de couleur, se détache de la réalité. »⁴⁵ La photographie présente une réalité diffuse par son caractère abstrait. Elle transmet une vérité interprétable au gré des convictions et de l'imaginaire du regard qui se porte sur elle.

A. L'image

S'agissant de celle qui se trouve en couverture de *Zazie dans le métro*, elle est en noir et blanc, couleur traditionnelle de la photo jusqu'à une certaine époque pas très lointaine. Ce fond noir où se détache une femme au regard vague qui n'est pas une enfant mais qui n'est non plus une vieille dame peut avoir une double interprétation. La photographie pourrait renvoyer en effet de manière analogique voire métaphorique à cette mère qui est alors celle de Zazie. Elle l'abandonne à cet oncle inconstant voire immoral. L'expression de son visage qui ne semble pas traduire le remords de cet abandon renvoie à l'inconscience de la génitrice de Zazie, Jeanne Lalochère : elle aurait ainsi en toute conscience décidée du sort funeste de Zazie. Ses craintes feintes sur la sécurité de l'enfant visent juste à garder sa tranquillité, elle sait les risques courus par l'enfant en déclarant : « je ne veux pas qu'elle se fasse violer par toute la famille. »⁴⁶

La suite des interrogations qu'elle formulent à l'endroit de Gabriel de manière rhétorique servent alors à couvrir sous le sceau d'une protection physique et morale de Zazie les turpides de ces complices : le « je peux te faire confiance ? »⁴⁷ qui précède le moment où l'enfant est confié à Gabriel qui exécute la sale besogne devient une échappatoire pour gommer la condition malheureuse et le traitement indécent que Zazie va subir tout au long de l'œuvre.

B. La conception du roman

La deuxième partie du dossier de lecture porte sur les perspectives du roman. Elles sont les attentes et la projection qui se fait du roman. La perspective s'ouvre sur la filiation littéraire de l'œuvre *Zazie dans le métro*. On peut lire d'emblée que *Zazie dans le métro* « n'appartient à un courant ou à un mouvement littéraire déterminé. En revanche, cette œuvre et surtout ce roman, paru en 1959, s'inscrit dans un ensemble complexe et pluriel de textes romanesques ». ⁴⁸ Plus encore, la

⁴⁵ *Poil de carotte*, p. 200.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸ *Poil de Carotte*, p. 209.

découverte la plus importante pour le lecteur est de savoir que Zazie dans le métro est d'un caractère parodique et humoristique, il vise alors la mise en place dans l'univers romanesque français de l'après deuxième guerre le processus de la déconstruction en se portant vers les extrémités.

La condition malheureuse de l'enfant devient non un prétexte pour mettre en place une nouvelle vision ou de nouvelles transformations du roman, mais plutôt une aubaine dont se saisit Queneau pour attirer l'attention du public sur la situation d'infortune des enfants qui aboutira plus tard sur des dérives comme la légalisation de l'avortement, les jetant en pâture aux bras des mamans violentes. Les hommes qui font grossesses et enfants vont devoir s'en occuper en assumant la paternité en devenant, directement ou indirectement, responsables de tout acte de cette nature posé par un homme. Cette phrase explique parfaitement la situation :

- « - Tu vois l'objet, dit Jeanne Lalochère s'amenant enfin. T'as bien voulu t'en chargé, eh bien le voilà.
- Ça ira, dit Gabriel. »⁴⁹

Cet extrait de dialogue montre bien à la fois le sujet de préoccupation nouvelle du roman et l'intention qui anime l'auteur. L'objet dont il est question ici n'est autre que l'enfant Zazie. La chosification de cette fille traduit les idées qui ont cours au moment de la parution de l'œuvre et qui vont se développer d'abord, se propager ensuite avant de devenir inamovibles par la suite dans la société. La réponse affirmative de Gabriel à Jeanne Lalochère montre simplement la capitulation en forme d'acceptation de ce nouveau statut des hommes face à la gent féminine qui s'émancipe des codes anciens et des mœurs traditionnelles : si l'on ne désire pas un enfant désormais, on l'abandonne au cas où l'on n'a pas avorté.

Cependant, il est excessif de s'appuyer sur la seule argumentation du dossier de lecture du roman *Zazie dans le métro* pour affirmer qu'il n'appartient à aucun courant ou mouvement littéraire. La lecture du roman présente une œuvre très proche des romans néoréalistes comme *L'Enfant* de Jules Vallès ou *Vipère au poing* d'Hervé Bazin. Son réalisme ne s'éloigne pas des modèles classiques commis par les écrivains de la tradition littéraire réaliste dès le XIX^{ème} siècle. Zazie dans le métro ne serait alors qu'une « réorientation du roman » qui se fonde sur l'usage du style vulgaire et l'introduction de la langue argotique dans l'écriture littéraire pour coller à la réalité du quotidien. Dès la première page, la couleur du style qui va se poursuivre tout au long de l'œuvre annonce l'éducation vulgaire et approximative des personnages. Ce style va finalement s'imposer

⁴⁹ *Zazie dans le métro*, p. 9.

volontairement ou involontairement à tous y compris aujourd'hui mettant en lumière sur le plan purement littéraire « une crise du roman »⁵⁰. Le lecteur rejoint alors de nouveau l'option choisie par le dossier de lecture.

C. Le roman d'initiation ou d'apprentissage

Après cette description *interne de Zazie dans le métro*, la condition malheureuse de l'enfant migre vers les préoccupations modernes de l'enfant. Il n'est pas alors exagéré de parler de roman d'initiation comme le montre le dossier de lecture de l'œuvre. Dès la première page, Zazie se confronte à la promiscuité et aux complications des quartiers difficiles ; Queneau le dit avec le style caractéristique de ses personnages qui se complaisent dans le registre de langue familier : « pas possible, ils se nettoient jamais. Dans le journal, on dit qu'il y a pas onze pour cent des appartements à Paris qui ont des salles de bains, ça m'étonne pas, mais on peut se laver sans. Tous ceux-là qui m'entourent ils doivent pas faire de grands efforts. »⁵¹ La première observation à faire consiste que Zazie s'informe comme tout le monde par le moyen commun qui est « le journal ». Il découvre que les parisiens n'ont pas de lieu de propreté décent. Cette excuse est suffisante pour la rendre sale. Cette motivation qui est toute trouvée permet au corps impur de loger sous son abri un esprit impur.

La connotation parodique de cette déclaration ironise sur la qualité de l'éducation reçue par les enfants dans la promiscuité des grandes villes où l'insalubrité est chronique. Il est alors compréhensible que la quête à laquelle s'engage Zazie soit la sienne d'abord sans doute en tant que personnage, mais elle devient aussi la quête de repères de tous les enfants livrés aux affres des sociétés modernes où la violence est multiforme : physique, morale et sanitaire. L'absence de salle de bain suppose bien aussi le manque de lieu d'aisance. Un tel manque devient pour toute personne insupportable du fait même que le besoin auquel sa présence répond est naturel. Le fait de sa nécessité peut rendre plus embarrassante encore la vie d'un enfant à Paris et sa relation avec la propreté plus complexe, même si c'est dans un roman. Il est alors intéressant de faire une étude des personnages des œuvres.

⁵⁰ *Poil de carotte*, p. 210.

⁵¹ *Ibid.*, p.7.

Conclusion partielle

La première partie a consisté à la description poétique de l'enfance malheureuse dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Le premier chapitre s'est intitulé au seuil des romans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Il a fait l'étude des paratextes ou des seuils des deux romans en décrivant leurs péritextes et leurs épitextes. Il y a ensuite l'étude des personnages essentiels de *Poil de carotte* et de *Zazie dans le métro* ; c'est une étude sémiologique des personnages enfantins, elle est suivie d'un parcours sous forme de portrait des personnages et de leurs fonctions.

CHAPITRE II : LES STRUCTURES DU RÉCIT DANS
POIL DE CAROTTE ET ZAZIE DANS LE MÉTRO

Le sens d'un énoncé n'est pas uniquement sous la dépendance du code linguistique. Le fait admet qu'on prend en considération la localisation dans laquelle l'énoncé est formulé. Si l'on se réfère à Benveniste qui définit l'énonciation comme « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation », la compréhension d'un énoncé doit tenir compte de trois variables pour la définition de toute situation de communication pour se réaliser. C'est ce que l'étude linguistique sur le discours portant sur le roman vise à accomplir. Il se révèle que le choix de l'énonciation dans un roman ouvre des horizons multiples. Parmi ces perspectives, on peut déjà signaler l'inscription dans la subjectivité du propos, l'endroit et moment où se fait l'énonciation. On va s'intéresser aux relations entre l'énonciateur et l'énonciataire et enfin la manière dont l'inscription d'un énoncé se fait dans une situation de communication. Ce deuxième chapitre trouve son intérêt dans la description des structures narratives utilisées par Jules Renard et Raymond Queneau et aussi celle des modes d'image narrative qui apparaissent dans les deux œuvres dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*.

II.1. Les structures de la narration dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*

Le corps du récit renvoie aux structures du récit qui sont le statut du narrateur et les instances de la fiction narrative. Il s'agit des éléments qui permettent l'identification exacte du narrateur et les types de narrateurs.

II.1.1. Les instances de la fiction narrative : auteur et narrateur

Dans la théorie qui concerne le récit, les instances de la fiction narrative concernent les personnes réelles qui participent à la communication littéraire. Ce sont l'auteur, d'un côté, et le lecteur, de l'autre. Ces deux instances représentent le narrateur et le narrataire.

II.1.1.1. Auteur

Il s'agit de faire une différenciation entre auteur et narrateur.

L'auteur est la personne physique qui existe ou qui a existé. Il s'agit ici de Jules Renard qui est l'auteur de *Poil de carotte* et de Raymond Queneau, l'auteur de *Zazie dans le métro*. Leur existence est avérée par le fait que leur biographie permet de leur donner pour chacun un nom de famille qui parfois peut ne pas être complet. Ils ont une date et un lieu de naissance. Ils ont aussi souvent un père et toujours une mère qui occupent chacun une fonction dans la société de leur époque. De même, l'auteur a souvent un autre travail en dehors de celui d'auteur parfois. Il peut le tronquer par celui d'auteur en permanence quelques fois.

Jules Renard naît à Chalon – sur – Mayenne en 1864. Il est le troisième enfant d’une fratrie. Son père se nomme François Renard qui est entrepreneur de travaux et sa mère est Anne-Rosa Colin. Raymond Queneau naît pour sa part le 21 février 1903 au Havre. Queneau est fils unique, son grand-père maternel est un ancien marin dans le Cotentin.

II.1.1.2. Le narrateur

Le narrateur n’existe en revanche qu’à l’intérieur du texte romanesque. Il est la voix qui raconte l’histoire à l’intérieur du texte. Il ne se confond pas à l’auteur. Ils peuvent d’ailleurs avoir des opinions différentes : Poil de carotte défend l’idée d’une ruralité merveilleuse, Jules Renard défend par contre l’idée d’un enfant qui serait chat lequel griffe tout à son passage. Dans le même sens, Zazie encourage la formation physique de l’enfant dans la rue tandis que Queneau qui a une formation catholique défend son anticléricalisme.

II.1.2 Lecteur et narrataire

Il y a aussi lieu de faire une distinction entre le lecteur et le narrataire.

II.1.2.1. Le lecteur

Cette distinction est symétrique de la distinction précédente entre l’auteur et le narrateur. Le lecteur est, comme l’auteur, une personne réelle identifiable. Le lecteur est bien vivant, il achète ou reçoit un livre pour le lire. Il participe à la chaîne commerciale de l’édition comme acheteur et à la chaîne publicitaire du livre par la diffusion de ses sentiments sur l’œuvre. Il fait alors la promotion de l’œuvre ou sa démolition par le jugement péjoratif qu’il aurait sur elle.

Les deux œuvres *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* ont bénéficié de la lecture pour se diffuser ; ces deux œuvres sont plus connues que leurs auteurs. Leur promotion a profité à l’édition qui continue d’en vendre aujourd’hui encore des milliers d’exemplaires des deux œuvres.

II.1.2.2. Le narrataire

Le narrataire existe pour sa part en fonction du texte : le narrataire de *Poil de carotte* n’est pas celui de *Zazie dans le métro*. Ceci signifie que le destinataire auquel se projette le message de Jules Renard n’est forcément pas le même pour lequel celui de Queneau se destine. Chacune des deux œuvres a son narrataire. Il faut cependant noter que la réalité des lectures n’exclut pas la possibilité pour deux œuvres littéraires d’avoir en même temps ou dans le même espace le narrataire identique. Il est intéressant de mentionner que l’identification d’un narrateur induit l’existence pour une œuvre d’un narrataire. Le discours s’adresse à lui que. Son apparition simultanée devient alors une loi sémiotique.

II.2. Les représentations narratives dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*

La narration renvoie à la manière dont le récit se déroule. Il s'agit ici des différents moments où le récit prend place. Les instances de la fiction font ainsi référence aux temps du récit. Ces temps vont rapporter le récit sous ses deux aspects : le récit narratif et le récit descriptif. Pour ce qui est du statut de la narration, il renvoie à la place du narrateur et à la diégèse.

II.2.1. Espaces représentés dans *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro*

L'espace est une notion qui recouvre plusieurs aspects. Ainsi, l'espace dans le cadre de cette étude sera à la fois social et littéraire.

II.2.1.1. L'espace social

Poil de Carotte et *Zazie dans le métro* montrent un milieu social distinct l'un de l'autre. Les différences et les similitudes font en sorte que chacun a ses spécificités. La description de ce milieu social va présenter sur trois points qui prennent en compte les convergences sociales qui se dévoilent dans les deux œuvres et les oppositions qui les atténuent. On peut ainsi décrire : leur famille, leur éducation et leur psychologie.

A. Le milieu familial des œuvres

La famille Lepic vit dans un cadre rural et modeste. Le champ lexical de la ruralité est présent partout dans l'œuvre. L'œuvre s'ouvre par l'élevage avec : les « poules », « le bouc », « gloussant », « perchoir », « ferme ». Il faut y ajouter les bêtes qui terrorisent les élevages à l'époque où paraît l'œuvre comme : les « renards » et les « loups ». L'analogie qui est faite par Ernestine pour montrer le courage et le caractère impétueux de Poil de carotte s'établit dans un rapport qui compare ce petit dernier au bouc. Ceci montre effectivement que la famille vit dans la proximité des bêtes. Il est alors évident que la connaissance de ces animaux leur est familière pour que les enfants s'en servent comme moyen argumentatif. Un autre élément milite en faveur de l'idée de l'appartenance familiale rurale des Lepic. La chasse est également valorisée à travers le champ lexical de l'animalité. Le texte intitulé « la perdrix » l'illustre. Il commence en ces termes : « comme à l'ordinaire, M. Lepic vide sur la table sa carnassière. Elle contient deux perdrix. Grand frère Félix les inscrit sur une ardoise pendue au mur. »⁵²

La remarque à faire permet de voir ici une habitude avec la chasse dans l'usage de la locution adverbiale comme à l'ordinaire. Au-delà, comme avec l'élevage le vocabulaire de la chasse est très présent : « perdrix », « carnassière », « fusil », « chasse », « gibier », « lièvre »,

⁵² *Poil de carotte*, p.17.

« carabine », « chien » Les champs et les sillons qu'ils piétinent pendant les parties de chasse substituent leurs pas aux bêtes sauvages qu'ils traquent. La « luzerne » et le « labouré »⁵³ que Lepic bat montre la ruralité de leurs conditions de vie.

Cet espace social fait en sorte que la vulnérabilité de l'enfant soit rendue difficile du fait du comportement rustre et rural des parents qui vivent vraisemblablement à l'état de nature en raison de leur proximité avec elle. Ainsi, si M. Lepic paraît taciturne et lâche, son épouse, comme c'est souvent le cas dans tous les milieux sociaux, est plus exubérante et démonstrative en matière éducative. Lepic semble plus fait pour la chasse quand son épouse est créée et épousée pour maltraiter Poil de carotte. Ceci semble conforme à l'éducation de leur temps qui recherche l'excellence dans la rigueur et la dureté de l'éducation. Le milieu social défavorisé où vit la famille Lepic semble propice à la condition d'existence malheureuse de Poil de carotte. C'est connu, sa mère ne l'a pas désiré même si elle l'accepte malgré tout.

Contrairement à Poil de carotte, Zazie vit en ville, à Paris. Tandis que la famille de Poil de carotte est stable, celle de Zazie annonce les familles monoparentales du futur déjà proche à cette époque. Il y a un père et une mère qui ont trois enfants, parmi lesquels Poil de carotte, chez Jules Renard. Cette évolution de taille est essentielle. Elle marque l'importance de l'inflexion qui se produit sur l'évolution de la figure de l'enfant par rapport à sa condition malheureuse. Si Jeanne Lalochère confie « l'objet »⁵⁴ à son frère, c'est bien par refus de s'en occuper. La chosification de l'enfant décrit le peu de cas que sa mère fait de sa condition.

La différence décrit ainsi le passage transitoire de l'enfance protégée à celle abandonnée, même si la condition reste identique : sa vulnérabilité est malheureuse. On peut alors se demander si le sentiment d'être maltraité chez Poil de carotte n'est pas artificiel, au regard de la situation de Zazie ? Les pérégrinations de Zazie aux côtés de son oncle Gabriel sont plus une initiative qui vise à l'endurcir dans le mal qu'une promesse de confiance en un avenir radieux : elle parle une langue dénaturée et vulgaire, sa syntaxe est presque nulle : « pourquoi que vous vous mariez pas ? »⁵⁵, le style est vulgaire ; « vzêtes rien snob, qu'elle me dit. »⁵⁶. Il est impensable de croire qu'elle va à l'école. Chaque mot qu'elle prononce est déformé : « egzagérer »⁵⁷, même les plus usuels le sont.

⁵³ *Poil de Carotte*, pp.114-115.

⁵⁴ *Zazie dans le métro*, p. 9.

⁵⁵ *Ibid.*, p.88.

⁵⁶ *Zazie dans le métro*, p.88.

⁵⁷ *Ibid.*, p.166.

Il faut bien observer que Zazie ne tire pas du néant ses écarts avec la langue. Sa mère et tous les personnages qui l'accompagnent entretiennent le même mépris pour les règles. Prendre de telles libertés, être licencieux à ce point avec la langue devient inquiétant pour le lecteur, les valeurs linguistiques et éthiques accolées à la langue apparaissent alors diluées. Pour les esprits faibles ou légers, cela risque d'encourager à la faiblesse. Dans sa thèse de Doctorat Ph/D.⁵⁸ soutenue à l'Université de Yaoundé I, S. Ondoua Ngondi montre effectivement que la littérature peut être corruptrice de la société par la diffusion de certaines idées et/ou d'un certain style. Les esprits faibles auront tendance à s'en inspirer, ce qui risque de les jeter dans l'erreur s'ils copient les tares que révèle l'œuvre littéraire au lieu de les désapprouver. Ceci montre bien que la littérature ne connaît pas la morale mais reste uniquement un art. C'est ce qui transparaît clairement dans ce comportement qui reprend uniquement de manière fictive les faits sociaux qui ont donné naissance à cette situation inquiétante pour le linguiste. Ce dernier peut ainsi s'interroger sur ces faits de langue. L'influence indirecte de *Poil de carotte* sur *Zazie dans le métro* peut ainsi s'étendre sur la question même de l'éducation de l'enfant dans la description de sa vulnérabilité malheureuse.

B. L'éducation des enfants des œuvres

L'éducation est au centre de la vulnérabilité qui se fait de l'enfant dans les deux romans. Il importe ici d'apprécier l'orientation qui lui est donnée par Renard et Queneau. Le constat qui se fait laisse voir une obsession des deux romanciers pour la qualité de l'éducation qui est réservée aux deux personnages principaux des œuvres à l'étude. La description qui est faite des milieux éducatifs où se retrouvent Poil de carotte et Zazie montre déjà un contraste qui va se manifester à tous les niveaux : Poil de carotte est éduqué par ses deux parents dans un milieu rural ; on parlerait d'éducation « pastorale ». Dès la première page, le lecteur rencontre « Mme Lepic ». On découvre aussi son frère et sa sœur. Enfin, on retrouve très vite son père, M. Lepic⁵⁹. La famille est donc celle ordinaire de la société française du XIX^{ème} siècle. Cette famille vit dans la ruralité avec toutes les caractéristiques propres au milieu villageois : rusticité du comportement, recherche de la grandeur par l'excellence et la rigueur au travail. Il y a surtout le regard de l'autre qui fait que l'éducation des enfants ne soit pas négligée par la crainte du qu'en-dira-t-on ? Puis, l'usage du nom « madame » laisse sous-entendre explicitement que ce mariage est sans doute civil et/ou religieux pour l'époque.

⁵⁸ La thèse s'intitule : L'univers infantile dans *Vipère au poing* d'Hervé Bazin, *L'Enfant noir* de Camara Laye et *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan. Elle est soutenue en 2022.

⁵⁹ *Poil de carotte*, p.15, 16 et 17.

Ce sont la grande différence et l'inflexion qui se font du sujet sur la vulnérabilité de l'enfant dans la comparaison des deux œuvres. En effet, la condition sociale décrite de la famille de Zazie est totalement différente. La maman de Zazie est une femme de rue : elle est une « rombière »⁶⁰. La connotation négative du mot est déjà suffisante pour présager de la qualité de l'éducation qui peut être donnée à son enfant qui est Zazie. Sur un autre point, bien que Zazie sorte de province, elle se trouve maintenant à Paris où le milieu citadin lui fait ingurgiter toutes les déviances de la capitale : elle apprend très vite l'argot parisien, elle oublie en même temps toutes les bonnes manières faute d'avoir un guide sûr, ce qui n'est pas le cas de son oncle Gabriel : est-il ou n'est-il pas « hormossessuel » ? On sait aussi que « c'est un malabar », il pue, « eh gorille »⁶¹. L'usage métaphorique du nom « gorille » pour désigner Gabriel et la puanteur qu'il dégage sont les indices d'une vie négligée. L'éducation qu'il donne à sa nièce est donc similaire à sa propre vie à Paris. On peut donc lire ici une influence indirecte de l'œuvre de Renard, *Poil de carotte*, sur celle de Queneau, *Zazie dans le métro*. La reprise du thème si elle a la même orientation en faisant de la vulnérabilité négative de l'enfance le sujet de préoccupation, elle fait cependant épanouir le contraste sur les choix éducatifs qui sont rigides pour Renard dans le milieu familial et qui se font lâches pour Queneau dans un cercle familial presque perversi par sa propre inexistence : quand Gabriel dit à Zazie : « - je suis ton tonton. La gosse se mare. »⁶² C'est la démonstration que cette famille est artificielle.

Le verbe « se marer »⁶³ montre, par son caractère ironique, la satire faite de l'éducation lâche et débrouillarde de Zazie. L'arrivée tardive et impromptue de Jeanne Lalochère, « s'amenant enfin »⁶⁴, à l'endroit où elle doit remettre « l'objet » à son frère montre avec suffisance la négligence décrite de l'éducation à laquelle se destine Zazie. L'usage de l'adverbe « enfin » dans ce dialogue traduit la volonté de se débarrasser de sa charge. Tous les moyens sont ainsi bons pour se soulager de l'enfant. L'éducation de Zazie est donc totalement différente de celle de Poil de carotte à plusieurs égards. Pourtant cette antinomie recherche la même finalité : le bonheur de l'enfant malgré les moyens mis en jeu qui sont appréciables selon les points de vue des uns et des autres parmi les critiques.

⁶⁰ *Zazie dans le métro*, p.8.

⁶¹ Ibidem, p.8.

⁶² Ibid., p.9.

⁶³ Écriture fautive sans doute à laquelle souscrit Zazie, car le verbe n'apparaît nulle part avec le seul r qu'il contient ici. Avec ses deux "r", il signifie : s'ennuyer, rire, s'amuser. *Le petit Larousse*, p.631.

⁶⁴ *Zazie dans le métro*, p.9.

C. La psychologie des enfants des œuvres

La description de leur psychologie laisse apparaître deux tendances dans l'appréciation de leur psychologie : l'éveil de leur caractère et leur victimisation.

Tous deux, Poil de carotte et Zazie, se montrent d'un éveil précoce : ils posent de nombreuses des questions, ils osent des actes de bravoures, ils ont surtout le sens de la réplique et l'expression aisée pour dire les choses qui expriment leurs idées ainsi que leur coté juvénile surtout. Ces quatre marques apparaissent alors comme des signes de l'intelligence. Il y a ainsi un contraste entre la vision que les autres ont de leur vulnérabilité et celle qu'ils en font eux-mêmes. Ils ne perçoivent pas en effet leur condition comme autant pénible ou malheureuse que la critique la décrit. On s'aperçoit à la lecture des deux romans un caractère commun entre Poil de carotte et Zazie qui sont très prompts à poser des questions à leur interlocuteurs différents bien sûr.

Zazie a la même « vitesse dans la répartie »⁶⁵ que son oncle Gabriel. Ceci montre qu'elle apprend très vite. Tout au long de l'œuvre est se distingue par cette faculté à répliquer instantanément aux questions et aux problèmes posés avec beaucoup d'aisance. La présentation que mère, Jeanne Lalochère, fait d'elle recouvre en la faisant passer pour un « objet » prend alors un double sens en raison de cet éveil précoce qui fait craindre effectivement des abus de tout genre sur elle. Ainsi, lorsqu'on lui annonce la grève des cheminots sa première réaction est dans sa vivacité d'esprit cette objection à valeur exclamative : « ah les salauds, s'écrie Zazie, ah les vaches. Me faire ça à moi. »⁶⁶ L'absence de point d'exclamation dans son propos montre sa passivité dans la déception sans traduire explicitement la colère. Elle se fait importante dans la phrase nominale qui suit en reprenant deux fois de suite les pronoms personnels compléments de la première personne du singulier que sont « me » et « moi » afin de se désigner. Son ambition apparaît ainsi démesurée dès ces premières pages de l'œuvre.

Poil de Carotte montre déjà avant Zazie une verneur d'esprit similaire des ans auparavant, même si le style est plus poli et courtois. L'usage qu'il fait du conditionnel montre bien sa bonne éducation lorsqu'il s'adresse à sa mère au sujet des perdrix qu'il faut porter sur l'ardoise. Face à l'émotion de sa mère qui lui demande de manière injonctive d'aller plumer les perdrix, Poil de carotte exprime avec calme sa volonté de les marquer au tableau comme son frère Félix. Le conditionnel prend alors ici la forme d'un acte de politesse. Cet usage, rare chez Zazie, devient la

⁶⁵ *Zazie dans le métro*, p. 7.

⁶⁶ *Ibid.*, p.11.

règle chez Poil de carotte, pour marquer psychologiquement la différence d'éducation des deux personnages. Les volontés soient intimes soient légitimes sont émises comme de simples vœux qui peuvent éventuellement faire l'objet de refus. C'est d'ailleurs ce qui va arriver à la demande de Poil de carotte à sa mère :

Mme Lepic : Qu'est-ce que tu as pour les tuer ?

Poil de carotte : Maman, j'aimerais autant les marquer sur l'ardoise, à mon tour.

Mme Lepic : L'ardoise est très haute pour toi.

Poil de carotte : Alors, j'aimerais tant le plumer.

Mme Lepic : Ce n'est pas l'affaire des hommes.⁶⁷

Deux tonalités apparaissent dans cet extrait de texte, l'une grave et autoritaire de Mme Lepic ; elle met la distance entre l'enfant et sa mère. L'autre tonalité, plus légère de Poil de carotte, est suppliante, empreinte d'affectivité et caractérisée par la politesse. L'éveil de leur caractère ne fait ainsi aucun doute ; leur capacité à apprendre est surtout évidente.

Le deuxième point est la victimisation qui est faite de ces enfants. Au premier contact avec les travaux critiques sur les deux œuvres, l'accusation la plus courante est que ces enfants sont victimes de brimade et d'abandon. Ils ne présentent pas eux-mêmes l'attitude d'être sous une emprise néfaste. Ils semblent plutôt montrer une convenance pour leur condition : Poil de carotte paraît plus éprouver de l'acceptation pour l'autorité de sa mère qui touche peut-être moins ses frères certes. Le récit de la diète d'eau de Poil de carotte qui s'intitule « La timbale »⁶⁸ montre les caprices d'un enfant qui refuse de boire pour boudier en réalité. Il voudrait attirer plus d'affection et plus d'intérêt sur lui. Il voudrait surtout bénéficier du regard attentionné de ses parents. Tout est alors fait pour les inquiéter au point où il finit par tomber malade suscitant l'appréhension générale de ses parents, celle en particulier de Mme Lepic.

Le récit confirme cette obsession de l'enfant Poil de carotte pour la bouderie lorsqu'il déclare lui-même : « avec un entêtement régulier, on fait ce qu'on veut. »⁶⁹ Son jeûne complet devient en réalité un jeu certes dangereux mais un moyen de valoriser son courage et sa personnalité par des humeurs variablement intempestives. La phrase suivante le témoigne : « il avait cru s'imposer une privation douloureuse, accomplir un tour de force, et il ne se sent même pas incommodé. »⁷⁰ Sur un autre point, Mme Lepic reste une mère attentionnée et son rejeton est

⁶⁷ *Poil de carotte*, à la page 17.

⁶⁸ Ibid., p.p. 36-38.

⁶⁹ Ibid., p. 38.

⁷⁰ *Poil de Carotte*, p. 38.

un enfant dorloté. Le lecteur est surpris devant l'extrait de texte suivant : « Mme Lepic se garde de s'emporter. Elle nettoie, calme, indulgente, maternelle. Et même, le lendemain matin, comme un enfant gâté, Poil de carotte déjeune avant de se lever. »⁷¹ Les colères de Mme Lepic sont légendaires. Trois propositions montrent dans l'extrait présent la victimisation de Poil de carotte en mettant en vue le lien entre les mauvais traitements décriés de sa mère et l'enfant dorloté qu'elle couve. L'atténuation de ce trait de caractère se réalise grâce au parallèle entre son absence d'emportement et sa maternité qui se renforce grâce à la gradation ascendante suite à l'adjectivation qui s'en suit. À la chute de la dernière propositions la conclusion que Poil de carotte est surprotégé se conçoit grâce à l'analogie qui le compare à l'enfant gâté que sa mère refuse, même si elle peut lui permettre de déjeuner au lit.

Dans le même sens, une perception identique se fait au sujet de Zazie. Les critiques portent toutes sur l'éducation qui est donnée à Zazie. Beaucoup parlent de ses fréquentations. En vérité, le problème qui se découvre des descriptions faites reste sa mère. Car cette description de son parcours initiatique lui permet d'apprendre, montrant, ou plutôt, contrecarrant l'irresponsabilité de sa mère. Elle sent bien dans son parcours qui lui donne une connaissance personnelle de la réalité humaine, celle des adultes qui ne s'acquière que par l'expérience personnelle de l'adversité. La fin de l'œuvre le montre parfaitement. Elle met en confrontation directe Zazie et sa mère. Zazie met en échec sa mère qui l'interroge sur sa quête :

- T'as vu le métro ?
- Non.
- Alors qu'est-ce que t'as fait ?
- J'ai vieilli.⁷²

Le constat montre une mère qui s'interroge et une enfant avec des certitudes. Ceci laisse croire qu'elle est plus épanouie dans sa condition que sa mère ne se révèle dans la sienne. On peut alors croire que la condition de Jeanne Lalochère est ici plus malheureuse, incapable d'élever sa fille, elle laisse le soin à la rue de le faire et l'enfant en revient assez édifié. Cette leçon devient une parodie de la vie moderne plus versée dans le laxisme et l'abandon de l'éducation des enfants à la rue et à d'autre personnes qui n'ont rien à voir avec des enfants que d'autres font venir au monde de manière irresponsable.

⁷¹ Ibid., p.21.

⁷² *Zazie dans le métro*, p. 193.

II.2.1.2. L'espace littéraire

L'espace littéraire est aussi un mode de représentation narrative dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Il se retrouve au centre des préoccupations des œuvres. Il révèle deux sous espaces : l'espace physique puis les écoles et/ou mouvements littéraires.

L'espace littéraire s'accapare des espaces physiques pour dévoiler les faits qui s'y déroulent. Dans le même temps, les écoles et/ou mouvements littéraires permettent aux écrivains d'affiner leur art afin de mieux agencer fiction et réalité physique.

A. L'espace physique

L'espace physique s'assimile souvent aussi au départ au milieu géographique. Il recouvre des lieux comme les villes ou les fermes voire les régions. L'espace physique est une réalité descriptible, matérielle et palpable. Dans le cas des œuvres à l'étude, l'espace physique où la vulnérabilité de l'enfance s'effectue se trouve en campagne, à la ferme et dans les champs. La même représentation de la condition de l'enfant se réalise aussi en ville, à Paris plus précisément qui est le centre d'incubation des comportements normaux ou déviants.

- La campagne

La famille Lepic vit dans une ferme en campagne. Cette information se découvre dans le texte « la chasse ». M. Lepic, après qu'il a tué un lièvre, demande à Poil de le « laisser à la première ferme ou le cacher dans une haie »⁷³. Le champ lexical de la vie rurale se dévoile : « chasse », « la ferme », « champ de luzerne », « poules », « lapins », « cochon d'inde », « village »⁷⁴... On sait par exemple qu'il voyage souvent pour aller en ville : en effet, « M. Lepic arrive de Paris ce matin même. »⁷⁵ Mais, aucune information ne révèle clairement l'endroit où se trouve la ferme ou le village où vit sa famille. Les traces de la ruralité permettent seules de montrer l'espace physique qui présente l'image de l'enfance dans *Poil de carotte*. Le thème de la ruralité peut ainsi s'accorder avec celui de condition malheureuse par leur complémentarité. On peut croire que la description du caractère rustre des habitants, ici les parents de Poil de carotte, les associe inconsciemment à l'éducation brute des enfants.

Le chef de famille est chasseur, « comme à l'ordinaire, M. Lepic vide sa carnassière sur la table. »⁷⁶ Ce rappel que la chasse est un fait habituel de ce père de famille montre également

⁷³ *Zazie dans le métro*, p. 114.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 36-38.

⁷⁵ *Poil de carotte*, p.40.

⁷⁶ *Poil de Carotte*, p. 17.

l'espace occupé d'une part et le comportement qui peut être le sien. Ce comportement est par extension copié par son épouse qui semble plus extroverti dans sa manifestation.

- La ville

Elle est le milieu d'expression physique où Zazie dessine l'image à retenir de son enfance. Paris est une ville connue, elle contraste avec la province d'où Zazie vient qui est plus discrète : elle vient de la ville de Lyon. On le sait dès la première page. La gare d'Austerlitz, le métro, autant d'indices qui renvoient à Paris,

« ce qui change le paysage. La foule parfumée dirige ses multiples regards vers les arrivants qui commencent à défiler, les hommes d'affaires en tête au pas accéléré avec leur porte-documents au bout des bras pour tout bagage et leur air de savoir voyager mieux que les autres. »⁷⁷

Le contraste se dévoile immédiatement entre la campagne de *Poil de carotte* et le milieu citadin d'où Zazie s'introduit un peu par effraction. La vulnérabilité de l'enfance s'enrichit alors de ce contraste marquant entre deux types d'enfances : l'enfance rurale plus soumise, plus polie et respectueuse des parents et celle citadine abandonnée à elle-même, plus audacieuse et espiègle. Taxis, cabarets, marchés et lieux de plaisirs ou de débauche sont pour Zazie des lieux de découverte de la ville et de ses mœurs. Ce sont ces vérités, pastorale et réaliste, qui s'opposent tout en mettant en évidence la vulnérabilité de l'enfance considérée comme malheureuse par beaucoup de critiques littéraires dans ces deux œuvres, *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Le roman devient alors, par ses descriptions réalistes de l'espace physique, un relai qui façonne la mentalité des parents et des enfants aussi.

B. Les courants littéraires

Le contexte pastoral et réaliste des deux romans fait que les écrivains s'inspirent de la réalité physique et sociale pour construire leur récit sur la représentation de l'enfance dans les deux œuvres. Cela va se traduire par une double appartenance des œuvres étudiées au courant pastoral et à celui réaliste.

• La pastorale et le réalisme

Poil de carotte s'insère à la fois dans le courant ancien de la pastorale qui caractérise des siècles auparavant le théâtre et qui va s'adopter par certains écrivains au XIX^{ème} siècle comme Bernardin de saint-Pierre et Jules Renard pour décrire l'atmosphère bucolique de la campagne

⁷⁷ *Zazie dans le métro*, p.9.

dans le roman français. Si la pastorale naît en poésie puis se développe au théâtre, Jules Renard va forcer l'entrée de ce style littéraire en présentant la campagne et le milieu rural, ses plaisirs et la candeur des campagnards comme le cadre d'épanouissement du récit. Cette éclosion du roman pastoral qui ne connaît pas beaucoup d'auteurs fait vivre le milieu rural en littérature française.

Le réalisme des descriptions fait évoluer le roman pastoral vers le courant réaliste qui s'inspire de la réalité pour construire la fiction. Honoré de Balzac pense à cet effet dans l'avant-propos de *La Comédie humaine* de 1842 que l'écrivain doit faire « concurrence à l'état civil. »⁷⁸ il se dévoile ici le fait que les nombreuses descriptions qu'on retrouve dans *Poil de carotte* soulignent l'interaction entre le milieu physique présenté et les personnages qui y évoluent comme Poil de carotte et Mme Lepic par exemple. Plus encore, il est suffisant de lire le portrait physique de Mme Lepic ou celui de son mari ou encore la description de leur cadre de vie pour comprendre leur psychologie. Le lecteur se retrouve là en principe dans les principes et les fondements du réalisme.

• Le néo-réalisme

Dans la même perspective, Raymond Queneau s'inscrit dans la perspective du roman réaliste. Il fait la description réaliste d'une certaine société française. La précision et la subtilité des descriptions montrent les mutations de la société française : le féminisme de Jeanne Lalochère qui refuse la maternité, y étant rentrée presque accidentellement, elle refuse de l'assumer en soustrayant l'éducation de son enfant. Si cependant de nombreux signes montrent que c'est une société parisienne encore traditionnelle : Queneau décrit les appartements sans salle de bain, le taxi de Charles est archaïque⁷⁹, on trouve encore à Paris les « échoppes de remailleuses »⁸⁰. Queneau décrit aussi les « grosses bacchantes noires » et ces chapeaux « melon » qui font ressembler Zazie à « un acteur en vadrouille, un de l'ancien temps. »⁸¹ La ville de Paris le demeure pourtant un peu moins que celle purement rurale que peint Jules Renard : les fermes, la chasse, les champs de luzerne contrastent avec le métro, les cabarets et les taxis parisiens. On a construit à la périphérie de Paris des « gratte-ciel »⁸² Zazie parle de la « tévé »⁸³ qui a déjà fait son apparition.

Le passage transitoire entre l'ancienne société incarnée par *Poil de carotte* et la société nouvelle de *Zazie dans le métro* est plus palpable. Les changements physiques et les mutations

⁷⁸ Honoré, Balzac (de), *La Comédie humaine*, Paris, 1842.

⁷⁹ *Zazie dans le métro*, p. 15.

⁸⁰ Ibid., p.41.

⁸¹ Ibid., p.44.

⁸² *Zazie dans le métro*, p.43.

⁸³ Ibid., p.23.

sociales mettent donc aussi la vulnérabilité de l'enfance qui suit la même courbe d'évolution : l'autorité du parent sur l'enfant telle qu'elle se présente dans *Poil de carotte* apparaît alors prétorienne que celle qui ressort de *Zazie dans le métro*. La perception libertaire que préfigure Zazie et qui fait apparaître Jeanne Lalochère devient un phénomène naturel lié au fonctionnement d'une société en mutation qui juge elle-même la période qui la précède archaïque et décalée. Le temps de l'énonciation va alors décrire ce phénomène singulier.

II.2.2. Le temps de représentation : l'énonciation

L'énonciation permet de décrire la manière dont la narration se fait dans les deux romans du corpus. Ainsi sur le plan énonciatif, il y a le proprement dit qui dévoile les temps de son évolution et le discours qui permet aux personnages de dialoguer. Le caractère polyphonique fait en sorte que l'insertion des dialogues dans les récits oblige à la prise en compte de ce facteur dans la présentation de la manière dont les récits évoluent. Ainsi, si prioritairement la description porte sur les temps du récit, elle va tout de même s'intéresser au discours qui permet aux personnages de s'exprimer directement et de donner à vif leur point de vue.

II.2.2.1. Les temps du récit dans les deux œuvres

Il se fait au moyen des temps narratifs et des temps descriptifs. Si les temps narratifs permettent au narrateur de faire avancer les récits, les temps descriptifs mettent une pause pour décrire des situations plus ou moins particulières. Un contraste frappant apparaît à la lecture des deux œuvres du point de vue de l'actualisation des événements : tandis que le récit dans *Zazie dans le métro* suit la trajectoire classique du récit romanesque qui veut qu'on ait les temps narratifs et les temps descriptifs pour narrer, *Poil de carotte* voit le sien s'accélérer du début à la fin. Ce qui y est le plus rare dans ce roman, *Poil de carotte*, devient les temps du récit eux-mêmes, constituant ainsi une enfreinte à la règle. La transgression se compense par un temps du discours qui prend valeur narrative : le présent de narration qui devient parfois le présent historique dans ce roman.

A. Le récit narratif

Il se fait au moyen de deux temps principaux : le passé simple et le passé antérieur. Il est plus courant et visible dans *Zazie dans le métro*. Queneau l'utilise dans deux situations particulières :

- Le récit proprement dit

Il se retrouve sous ses deux déclinaisons dans les situations où le récit a besoin d'avancer.

1. Le passé simple

Le passé simple est plus usité par Queneau. Il use de ce temps verbal pour raconter les événements tels qu'ils se sont déroulés. Cet extrait montre bien que la perspective du récit vise à le faire évoluer : « ils entrèrent dans la salle à manger et Marceline se jeta sur Zazie en manifestant la plus grande joie de retrouver cet enfant. Gabriel lui dit : offre donc quelque chose au messieu, mais l'autre lui signifia qu'il ne voulait rien ingurgiter. »⁸⁴

Il est visible et clair que l'intention de Queneau consiste juste à raconter les faits qui se sont produits en un instant passé précis. Cette option est confortée par la présence de certains verbes d'action qui montrent soit le mouvement, « entrer » et « se jeter », soit qui rapportent un fait, « dire » qu'on retrouve dans les deux phrases choisies.

- L'incise

L'usage le plus courant du passé dans le récit est aussi de rapporter le discours. Il est alors introduit dans l'incise. On le retrouve régulièrement dans *Zazie dans le métro*. Il se fait souvent comme dans les situations ordinaires d'usage de cet élément, l'incise, grâce aux verbes de volonté, de parole et d'autres comme l'illustrent ces deux exemples de la page 13 : « Je m'en fous, dit Zazie... » et « Et ça, mugit-il... » ; les verbes « dire » et « mugir » montrent ici une attitude du personnage que le narrateur rapporte au lecteur.

Il s'observe du point de vue de l'aspect du récit que le narrateur rapporte des faits en cours d'accomplissement à l'instant de la parole. Ceci semble justifier l'exclusion du passé antérieur qui n'apparaît pas dans le récit pourtant assez long de *Poil de carotte*, sauf exclusivement à l'incise avec : « ai-je envie ? se dit-il »⁸⁵. Cet usage est d'ailleurs régulier à cet endroit dans le roman. D'autres temps du récit sont :

2. Le passé antérieur

Le passé antérieur est présent dans *Zazie dans le métro*. Il sert à rapporter les faits qui se déroulent avant d'autres encore au moment où le narrateur les rapporte. C'est l'illustration que cet extrait apporte : « aussi, quand le type eut déclaré que c'était pas tout ça, où c'est qu'elle habitait, elle lui donna sans hésiter son adresse. »⁸⁶ Il est perceptible que les faits rapportés sont totalement accomplis au moment de la parole. Ce qui est le contraire avec le passé simple.

⁸⁴ *Zazie dans le métro*, p.59.

⁸⁵ *Poil de carotte*, p. 21.

⁸⁶ *Zazie dans le métro*, p. 59.

B. Le récit descriptif

Il se réalise à l'aide de l'imparfait de l'indicatif et du plus-que-parfait.

1. L'imparfait de l'indicatif

Queneau emploie également abondamment l'imparfait de l'indicatif dans son roman. Il s'agit des moments cruciaux de description qui évoquent les pérégrinations de Zazie à Paris ou d'autres choses. L'exemple de l'attitude respectable que Gabriel souhaite se donner est marquant dans cet extrait : « il préférerait disparaître du champ de leur vision que de leur laisser l'image pustuleuse et répréhensible d'un bourreau d'enfant. »⁸⁷ Là aussi, on observe que l'imparfait de l'indicatif rend l'action non accompli dans l'extrait autant elle est indéterminée. Ces actions sont aussi souvent itératives dans *Zazie dans le métro* avec cette « bourgeoise qui maraudait dans le coin »⁸⁸. Elles prennent alors le caractère d'une habitude. Le moment le plus exceptionnel du récit se trouve peut-être dans cet extrait narratif⁸⁹ de la page 106 où l'on retrouve tous les temps du récit réunis à l'exception du plus-que-parfait. Les corrélations entre les différents temps verbaux du récit sont alors plus visibles en se traduisant concrètement dans un texte littéraire, comme les énonce la règle de grammaire.

Tout comme avec le récit narratif, celui descriptif est presque totalement exclu de *Poil de carotte*. C'est son apparition rare qui paraît plus une surprise comme ici dans la bouche de Mme Lepic : « je n'y pensais plus. »⁹⁰ Il faut attendre les pages 21 et 61 pour voir une autre apparition anecdotique de l'imparfait de l'indicatif dans *Poil de carotte* « c'était inévitable, se dit Poil de carotte »⁹¹, des apparitions qui se raréfient au fil du temps où l'on avance dans la lecture. Ceci devient caractéristique du style de Renard.

La valeur d'indétermination de ce temps pour rapporter les faits qui se déroulent à un moment indéterminé du temps passé ou répétitifs contraste avec le fait que les actes de brimade sont pourtant réguliers et répétés. L'appréciation que le souvenir ou la mémoire de l'auteur se transcrit dans le roman qui est dit autobiographique devrait permettre qu'on en parle sous cette forme. Cependant, Jules Renard installe le lecteur au cœur de l'action par l'utilisation d'un temps qui bâtit le récit dans le discours.

⁸⁷ Ibid., p. 101.

⁸⁸ Ibid., p.102.

⁸⁹ Ibid., p.106. « Hello ! s'écrièrent les gens qui descendaient du taxi...se replièrent sur des positions plus moins esposées au tintouin. »

⁹⁰ *Poil de carotte*, p.15.

⁹¹ *Poil de Carotte*, p.21.

2. Le plus-que-parfait de l'indicatif

Ce temps est moins fréquent dans les deux romans du corpus. Certes, il est présent dans *Zazie dans le métro*, mais la fréquence est faible. Bien qu'on puisse produire l'extrait suivant où il apparaît, cela est insuffisant pour en faire un temps du récit de référence dans le corpus : « traumatisé, il avait changé de disque. »⁹² L'action est totalement réalisée. Elle se rapporte à la bagarre qui oppose en fin de roman Gabriel à *La meute limonadière* en présence de Zazie. Malgré les coups et la violence, ce qui importe à Gabriel reste la soirée passée dans ce lieu de débauche. Son traumatisme devient donc subsidiaire.

II.2.2.2. Les temps du discours

Le discours inscrit l'action temporelle généralement dans le présent d'abord, dans le futur aussi. D'autres temps peuvent apparaître comme le conditionnel présent ou le subjonctif. Contrairement au récit qui choisit toujours le mode indicatif pour s'actualiser dans le temps, le discours rapporte les actions réelles avec le présent de l'indicatif ou le futur simple, mais aussi il peut l'accomplir grâce au subjonctif présent ou au conditionnel qui rend les actions soit virtuelles. L'éventualité de le voir se réaliser devient hypothétique bien que le lecteur ait l'impression d'assister à leur début d'effectivité ou non. Il y a enfin l'impératif qui permet aux ordres de s'accomplir ou aux exhortations et aux prières de se réaliser.

A. Le discours réel

Quatre temps lui permettent de prendre forme : deux temps simples, le présent de l'indicatif et le futur simple et deux temps composés, le passé composé et le futur antérieur.

1. Les temps simples du discours

Les temps simples du discours sont les suivants :

- Le présent de l'indicatif

Ce temps est essentiellement utilisé par Jules Renard dans son roman *Poils de carotte*. Son usage y est complexe. Il y apparaît d'abord comme temps du récit. En effet, le présent de l'indicatif s'utilise par Renard comme moyen narratif. Le présent de narration est un fait palpable du début à la fin de l'œuvre. Renard installe le lecteur dans le récit en l'actualisant. Il s'agit d'une accélération qui fait que le passé se transforme sans avertissement en présent. Ce ne sont pas les dialogues nombreux qui changent grand-chose à l'usage que Renard fait de ce présent de narration ou historique. On apprend effectivement dans *La nouvelle grammaire*, qu'

⁹² *Zazie dans le métro*, p.184.

on peut donner à un récit la forme d'un discours, en présentant comme actuelle une situation passée.

Le présent peut alors se substituer au passé simple ou à l'imparfait (c'est le présent historique) »⁹³

Ce principe est d'ailleurs amplement utilisé par V. Hugo dans *Les Misérables* où le lecteur semble vivre l'action comme se déroulant en sa présence avec le jeune Gavroche, un personnage enfantin qui deviendra lui-même représentatif de la vulnérabilité malheureuse de l'enfant. La condition funeste de l'enfant n'est donc plus lointaine dans le temps ; elle est présente au moment où l'on lit l'œuvre.

Le présent de l'indicatif a un autre usage cette fois dans les deux œuvres, *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Il permet à travers les dialogues de rendre les vérités générales qu'on découvre dans le texte sur les enfants, sur leur vulnérabilité et leur condition malheureuse, et aussi sur leur environnement : « il neige. Pour que le jour de l'An réussisse, il faut qu'il neige. »⁹⁴ La vérité sur la neige s'impose alors ici comme une nécessité impérieuse qui fait croire à l'enfant que son bonheur se trouve dans la présence de la neige. La neige prend alors vocation à changer l'univers tout entier, ce qui est faux. Raymond Queneau se sert plus du présent de l'indicatif pour les dialogues. Il le conjoint souvent à la phrase déclarative et aussi à celle interrogative. Dans ce dernier cas, l'usage se fait parfois sans point d'interrogation, souvent inséré au récit comme c'en n'est l'exemple ici : « qu'est-ce que tu veux, dit Gabriel, j'aimais pas leurs manières(gestes). »⁹⁵ Ceci est le contraire de l'usage que Jules Renard fait du présent de l'indicatif dans les mêmes conditions, bien que l'usage soit en commun courant : « qu'est-ce que tu as ? » Il peut devenir soutenu lorsque Poil de carotte, « comme tous les soirs, il s'interroge : Ai-je envie ? se dit-il ; n'ai-je pas envie ? »⁹⁶

- Le futur simple

Il est aussi d'usage dans les deux romans. Il sert à se projeter dans l'avenir comme lorsqu'Ernestine promet à *Poil de carotte* de l'attendre : « j'attendrai là, dit-elle. »⁹⁷ Le futur peut apparaître aussi avec la forme d'un ordre comme sur ce qui ressemble à une recommandation mais qui est en réalité un ordre lorsque c'est dit de la « voix naturelle » de Mme Lepic : « Poil de carotte, tu iras les fermer tous les soirs. »⁹⁸ Dans *Zazie dans le métro*, le futur dans le présent avec aller +

⁹³ Jean, Dubois, René, Lagane, *La nouvelle grammaire du français*, Paris, Larousse, 1973, p.217.

⁹⁴ *Poil de carotte*, p. 61.

⁹⁵ *Zazie dans le métro*, p. 185.

⁹⁶ *Poil de carotte*, p. 23.

⁹⁷ Ibid., p.16.

⁹⁸ Ibid., p.17.

verbe à l'infinitif est courant. L'illustration se fait à la page 13 où cette forme apparaît deux fois. Gabriel le fait en disant à Charles : « on va demander à un passant ».⁹⁹ Mais le futur simple apparaît aussi dans sa forme classique lorsque Charles s'adresse à Gabriel pour lui parler de sa nièce : « tu pourras pas cacher que ta nièce elle est drôlement mal élevée. »¹⁰⁰ Il est même aisé d'en trouver sur un paragraphe entier de l'œuvre : « je serai vache comme tout avec elles. Je leur ferai lécher le parquet. Je leur ferai manger l'éponge du tableau noir. Je leur enfoncerai des compas dans le derrière. Je leur botterai les fesses. Parce que je porterai les bottes. »¹⁰¹

- L'impératif présent

Il est employé pour donner les ordres : « monte, dit Gabriel, et sois pas snob. »¹⁰² L'impératif permet également de rassurer son interlocuteur comme se présente le cas de cet extrait où Marceline veut rassurer Zazie afin qu'elle se confie à elle : « allons, ma petite, n'aie pas peur, dis-le-moi ce qu'il t'a dit le vilain messieu ? »¹⁰³ L'impératif prend ici une valeur d'exhortation ou supplicative.

Les valeurs d'emploi de l'impératif restent identiques dans *Poil de carotte*. Elles traduisent souvent le caractère impérial de Mme Lepic d'un côté et de l'autre bord, l'impératif marque la soumission de Poil de carotte. La démonstration se fait néanmoins avec les marques d'autorité qu'elle exerce vis-à-vis de Félix et Ernestine. Mme Lepic est au lit donnant à Poil de carotte son repas. Elle intime alors cet ordre à ses deux autres enfants : « Attention ! préparez-vous ! »¹⁰⁴ D'autres valeurs peuvent s'attribuer à l'impératif comme le montre cet ordre de Poil de carotte lorsqu'il dit véhément à grand Félix : partons !¹⁰⁵

2. Les temps composés du discours

Il y a le passé composé et le futur antérieur. Le passé composé va seul intéresser cette étude. Comme temps du discours, « le passé composé se substitue normalement dans la forme du discours au passé simple de la forme du récit. »¹⁰⁶ souvent au passé simple dans le récit. C'est cet usage qui est fait du passé composé dans *Poil de carotte* par Jules Renard. Le début du récit de « le pot » est ainsi fait ; on peut y lire : « comme il lui est arrivé déjà plus d'un malheur au lit, Poil de

⁹⁹ *Zazie dans le métro*, p.13.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰² *Ibid.*, p. 12.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁴ *Poil de carotte*, p.22.

¹⁰⁵ *Poil de Carotte*, p. 35.

¹⁰⁶ *La Grammaire nouvelle du français*, p. 217.

carotte a bien soin de prendre ses précautions. »¹⁰⁷ Il acquière la même valeur d'emploi pour permettre au discours de faire avancer la narration comme cela se réaliserait dans un récit ordinaire.

B. Le discours virtuel

Il est le fait du conditionnel qui se présente comme le temps de l'incertitude ou de la réserve de celui qui parle par rapport à son énoncé. Il est aussi le fait du subjonctif qui envisage les faits comme possibles ou seulement souhaités¹⁰⁸.

- Le conditionnel présent

Le discours virtuel est en effet employé par les auteurs Renard et Queneau grâce à l'usage du conditionnel présent. Les nombreuses éventualités des faits qui plongent les personnages dans l'incertitude ou qui leur font émettre des conjectures possibles d'actions ou des situations hypothétiques s'ouvrent dans les deux romans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*.

Dès le texte « Les perdrix », la volonté de Poil de carotte se confronte à l'autorité de sa mère. On voit alors que l'éventualité de réaliser son vœu se heurte à la réalité plus forte et contraignante de sa mère qui lui impose la vérité dont elle est maîtresse à l'opposé de ses désirs enfantins. Cet extrait de dialogue traduit concrètement la différence de valeurs entre le conditionnel comme temps verbal et mode face à l'indicatif :

Mme Lepic : Qu'est-ce que tu attends pour les tuer ?

- Poil de carotte : Maman, j'aimerais autant les marquer sur l'ardoise, à mon tour.

- Mme Lepic : L'ardoise est trop haute pour toi.

- Poil de carotte : Alors j'aimerais autant les plumer.¹⁰⁹

Dans *Zazie dans le métro*, le conditionnel apparaît cette fois avec la conjonction de subordination « si » dans ces propos de Gabriel et sa volonté de partir : « si je pouvais me tirer, murmura Gabriel. » On remarque cependant que la phrase apparaît incomplète dans la pensée qu'elle apporte car il y a la subordonnée mais la principale est absente. En vérité la volonté de se tirer n'obéit pas au murmure de Gabriel, mais à une idée principale qui n'apparaît pas. Cette forme contraste dans l'usage dans cette autre phrase où l'on a deux propositions effectivement, l'une principale et l'autre subordonnée, autour desquelles gravite une idée complète. Celle-ci explique et conditionne la cocasse de la situation : « ce serait comique si je devenais veuve une seconde fois avant d'être mariée. »¹¹⁰

¹⁰⁷ *Poil de carotte*, p. 22.

¹⁰⁸ *La Grammaire nouvelle du français*, p. 214.

¹⁰⁹ *Poil de carotte*, p. 17.

¹¹⁰ *Zazie dans le métro*, p.153.

- Le subjonctif présent

Enfin, avec le subjonctif présent, une possibilité d'usage particulière s'offre : l'éventualité peut renvoyer à une réalisation évidente. C'est le cas de cette déclaration de Félix : « S'ils s'imaginent que je les attendrai ! »¹¹¹ L'hypothèse de l'action envisagée est donc réalisable : il refuse de se soumettre à l'attente que les autres veulent lui imposer. Dans *Zazie dans le métro*, le subjonctif présent s'utilise pour donner un ordre : « qu'il crie Charles. »¹¹² Il s'utilise aussi dans une subordonnée complétive pour exprimer le doute comme le fait Gabriel : « il paraît qu'il y a une goutte dans les produits des meilleures firmes. »¹¹³ Ce sont les mêmes usages qui se font dans *Poil de carotte*.

Conclusion partielle

Cette partie comporte deux chapitres. Le premier chapitre a fait une étude des paratextes des œuvres du corpus. Il s'est agi de décrire les seuils des romans, leurs différents titres et leurs préfaces. Le deuxième chapitre a fait la description des structures narratives en présentant les instances et les statuts narratifs des deux récits. L'espace et le temps des récits ont également fait l'objet de description. La deuxième partie s'est intéressée à l'analyse poétique de la vulnérabilité de l'enfance dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*.

¹¹¹ Ibid., p. 34.

¹¹² Ibid., p.146.

¹¹³ Ibid., p. 71.

**DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE POÉTIQUE DE
LA VULNÉRABILITÉ DE L'ENFANCE DANS *POIL DE CAROTTE*
ET *ZAZIE DANS LE MÉTRO*.**

L'Analyse poétique de la vulnérabilité de l'enfance dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* porte le lecteur au cœur des œuvres citées. Il s'agit de faire un examen des différentes histoires que les œuvres rapportent. La première observation qui se fait dans cette partie est qu'on peut établir un parallèle entre la narratologie dont l'intérêt se porte sur les structures du récit, c'est-à-dire son contenant. Elle fait l'examen du matériel employé pour raconter l'histoire. La sémiotique narrative étudie dans le même temps les structures historiques, c'est-à-dire sur le contenu de l'histoire qui est en vérité ce qu'on raconte. La sémiotique narrative postule alors à dégager les structures sur le plan du signifié concret autant que cela puisse se réaliser avec le signifiant qui est abstrait et renvoie à l'expression acoustique du signe.

Dès lors le champ d'analyse de la sémiotique narrative va vite et amplement déborder le vaste domaine de la littérature. Il s'agira pour lui de se pencher sur l'histoire indépendamment du pilier qui la supporte, le pylône étant dans le cas présent l'œuvre littéraire ou romanesque. Deux sujets sont donc au centre de l'étude en sémiotique de la narration : l'intrigue et le personnage. Le troisième chapitre de cette deuxième partie va alors analyser l'intrigue. Le quatrième chapitre va avoir pour intérêt le personnage.

**CHAPITRE III : ANALYSE DES INTRIGUES DE
POIL DE CAROTTE ET DE *ZAZIE DANS LE MÉTRO***

Le constat qui se fait au regard de la sémiotique narrative est clair : toutes les histoires sont semblables indépendamment du lieu ou de l'époque où elles surviennent. L'évidence des affinités établit une proximité entre *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*, si l'on se contente de prendre ce seul exemple qui peut s'étendre à d'autres romans qui portent sur le thème fondateur qui les réunit. Un personnage cherche à accomplir un but. Il a ainsi l'obligation impérieuse de braver une série d'épreuves. La logique de l'adversité n'évolue pas fondamentalement entre le personnage de Gavroche chez Hugo dans *Les Misérables* et Brasse-Bouillon de Bazin dans *Vipère au poing* qui apparaît plus tard. Entre ces deux personnages, on peut citer Jacques de *L'Enfant* chez Vallès, Poil de carotte de Renard ou Zazie de Queneau. Indifféremment des motivations de leur quête dans le roman de l'enfance ou avec d'autres personnages dans d'autres thèmes littéraires, la constance structurelle demeure. Si donc chaque fois qu'une histoire se raconte, un schéma identique s'utilise, la tentation de postuler que ces derniers, universels, constituent l'imaginaire humain devient plus présente. Il est alors intéressant de chercher déjà même à comprendre tout d'abord ce qui fonde le romanesque dans les deux œuvres étudiées par cette analyse.

III.1. Le romanesque dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*

Le contenu du roman fait apparaître inévitablement la notion du « romanesque ». Le mot dérive lui-même du nom roman. Il peut à la fois être un nom déterminé, il acquiert alors la valeur substantive : c'est l'exemple ici du nom « le romanesque ». Il peut également devenir un nom indéterminé par son adjectivation qualificative. Il caractérise alors un nom déterminé. Il faut ainsi définir plus clairement la notion de romanesque.

III.1.1. Le romanesque comme définition

La définition recouvre les origines du mot et son évolution dans le temps et l'espace. Mais avant de le définir, rappelons que la narration qui concorde celle de l'écriture romanesque est une activité sémiotique qui consiste à représenter les événements. Autrement dit, le récit est juste un phénomène sémiotique qui ne se lie à aucun code particulier et dépasse le cadre des genres même si le roman l'affectionne. Le roman en est friand. Le récit qui rapporte les événements n'a aucune longueur préétablie.

III.1.1.1. Les origines du romanesque

Pour définir le *romanesque*, la notion étymologique de roman¹¹⁴ va intervenir. Le mot roman est d'origine latine, le *romanus* il signifie « romain ». Il désigne alors la langue vulgaire parlée durant le Haut Moyen Âge, il s'oppose à la langue savante. Le mot connaît un glissement sémantique par la suite en évoluant dans le temps pour désigner un genre littéraire ; il ajoute alors la fiction et l'imaginaire pour se développer.

Le roman joue sur la liberté pour se développer. Il adopte ainsi une grande variété de formes : le cas de *Poil de carotte* est illustratif dans sa présentation dans les temps modernes de l'évolution du roman. Les textes sont assemblés individuellement avec des titres. Le récit est généralement en prose, c'est le cas déjà de *Poil de carotte* ou de *Zazie dans le métro*. La longueur du roman le rend différent d'autres genres comme la nouvelle.

Le roman joue également sur ses prétentions morales. Il est dépouillé de dignité jusqu'au XIX^{ème} siècle. Cela le met alors au pied de la hiérarchie des genres. Le roman, en raison de ses faveurs pour l'amour et l'imagination, se voit comme futile voire dangereux selon le regard des moralistes. La préoccupation des moralistes trouve sa pertinence par rapport au contenu des histoires. La morale puritaine de la France qui est profondément « catholique » n'admet pas une certaine prise de distance avec la pureté d'esprit et les écarts avec la morale. C'est la raison pour laquelle par exemple *Poil de carotte* doit « écouter, sans opinion préconçue, et le moment venu sortir de l'ombre et, comme une personne réfléchie »¹¹⁵, chaque fois qu'il est en présence des adultes. C'est tout le contraire avec *Zazie* dont la mauvaise éducation est réputée, redoutée et légendaire. Voilà la raison qui fait en sorte que les nostalgiques pensent que « les choses n'ont plus le même sens qu'autrefois. »¹¹⁶ Ce contraste idéologique est marqué dans les deux œuvres par la constance de l'apparition de la vision religieuse dans *Poil de carotte* qui tranche avec l'anticléricalisme évident de *Zazie dans le métro*. Ce déclin est symptomatique de la rupture du roman avec la morale. Il est également symbolique de l'image défigurée de l'enfance qui va se projeter dans tous les sens : l'insouciance des mères devient ainsi avec les féministes un attribut d'émancipation ; la rigueur éducative se présente en retour une marque de recul des droits de l'enfant.

¹¹⁴ Les données sur le roman et par extension le romanesque sont extraites de l'ouvrage *La Littérature de A à Z*. Claude, Eterstein, *La littérature de A à Z*, Paris, Hatier, 1998, p.379.

¹¹⁵ *Poil de carotte*, p.51.

¹¹⁶ *Zazie dans le métro*, p. 108.

La vulnérabilité de l'enfance s'inscrit dès lors sur la mouvance des préoccupations morales dans la mesure où la réalité et le roman vont faire au cours des siècles bon ménage ; la prétention balzacienne de « faire concurrence à l'état civil »¹¹⁷ trouve tout son sens chez Renard ou chez Queneau avec la description presque sociologique de la réalité. Certes la réalité romanesque n'est jamais que la peinture habile de la fiction que construit l'auteur, plus encore l'autobiographie par sa vraisemblance conforte cette relation incestueuse entre le roman et la réalité qui fait naître le romanesque. Il faut ainsi s'interroger sur le romanesque.

III.1.1.2. Le romanesque

Le romanesque se définit, selon *le Petit Larousse*, comme « propre au genre du roman ». Il est ce « qui présente les caractères attribués traditionnellement au roman. » La définition va plus loin en parlant du romanesque comme émouvant ou sentimental. En entendant le romanesque dans une acceptation plus large, il serait l'ensemble des traits définitoires qui se rattachent à son contenu. Sur cette base, il n'y aurait pas de roman-type. Il y a par contre deux grandes orientations qui se sont développées en parallèle dès la naissance du genre romanesque. Thomas Pavel distingue ainsi un courant idéaliste du roman et un courant « sceptique »¹¹⁸ Le courant idéaliste met en service les personnages admirables animés par un idéal moral. Le second courant se charge d'analyser les faiblesses et les défauts de l'homme sans illusion sur la nature humaine.

À l'instar de ce que Pavel écrit sur la valeur anthropologique du roman qui pose la question de la place de l'homme dans le monde, les deux romans étudiés posent ici la question de la représentation de l'enfant dans la société indépendamment des lieux. Le contexte social dans lequel la question se pose devient essentiel. Les deux romans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* qu'on analyse ici sont de deux siècles différents. Si le roman idéaliste du XIX^{ème} se singularise par la volonté de « naturaliser » un idéal, celui-ci ne pouvant s'atteindre que par l'enracinement dans le monde et l'intégration dans la communauté, Jules Renard à travers *Poil de carotte* inscrit l'action décrite dans le même sillage. Les aspirations du personnage Poil de carotte illustrent cette tendance par la froideur de leur détermination qui est liée à son cadre physique et social de vie. Idées, comportements, habitudes et volontés dictent les actions posées par le personnage.

Zazie dans le métro qui paraît au XX^{ème} siècle reste lié à la caractérisation idéaliste du roman. Cependant, une rupture s'effectue quand l'art exprime sa volonté d'occuper la place vide

¹¹⁷ *La littérature de A à Z*, p.379.

¹¹⁸ Thomas, Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 57.

laissée par la décadence de l'idéalisme moral. Chez Queneau, le personnage Zazie ne cherche pas la perfection morale dans l'idéalisme de son comportement. Il montre les tares sociales par la transgression des normes morales. En retour, la découverte autonome de la règle devient le moyen de la retenir définitivement. La chute se présente ainsi comme un moyen d'apprentissage certes douloureux. Ainsi établit, la définition du romanesque jette les fondements de son expression paroxystique.

III.1.2. Le romanesque comme expression paroxystique

Le caractère paroxystique est ce qui donne au roman son caractère. Schaeffer attribue au romanesque quatre traits. Ce sont :

III.1.2.1. L'importance des passions et des sentiments

Il y a au sein de l'histoire le rôle joué par les affects. Il est essentiel sur deux points de vue :

A. Les passions et les sentiments

Les passions ont un rôle moteur dans la dynamique de la narration. Elles l'extériorisent grâce à la présence du personnage. Elle recueille l'adhésion du narrateur. Dans les deux romans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*, la passion et les sentiments sont un élément clé de l'intrigue. L'amour controversé de Mme Lepic, et manière globale, les relations affectives dans la famille Lepic sont au centre de l'action. L'intrigue prend l'évolution du mouvement social : la vie est rurale dans *Poil de carotte* ou citadine dans *Zazie dans le métro*. L'inspiration née de cette situation est indissociable de la tournure prise par le récit chez l'un et l'autre auteur : l'usage du mot « maman »¹¹⁹ est purement affectif. Dans l'ensemble du roman, ce nom qui incarne une tendresse certaine et évidente qui marque l'intrusion de la sentimentalité, reste très présent du début à la fin.

La relation entre Mme Lepic et son fils Poil de carotte est elle-même à la fois fusionnelle voire passionnelle : « Mme Lepic l'embrasse devant tout le monde »¹²⁰, quelques jours auparavant, la fin de l'année à eut lieu. La sœur Ernestine vient souhaiter la bonne année à ses parents, accompagnée de Poil de carotte¹²¹, prononçant des mots de tendresse émouvants.

Chez Queneau, la passion et les sentiments prennent une orientation différente : Zazie se passionne pour la découverte des secrets et les mystères de Paris. L'affection n'est pas physique et destinée à un être humain. Elle est intellectuelle et philosophique : Zazie s'enthousiasme pour la vie frivole parisienne et les lieux de déviance. En effet, tandis que ses accompagnateurs s'activent

¹¹⁹ *Poil de carotte*, p. 106. C'est la seule désignation qui contraste avec son synonyme *mère* et s'utilise par l'auteur.

¹²⁰ *Ibid.*, p.121.

¹²¹ *Ibid.* p. 62.

pour les choses physiques, la fillette réfléchit sur des choses plus intellectuelles. Marceline qui fait une « déclaration d'amour »¹²² à l'inspecteur Poiré n'impressionne pas Zazie qui montre un intérêt feint. Poiré poursuit ces épanchements passionnels d'affection plus loin pour dire toujours en présence de Zazie à Marceline cette fois ces mots : « je pense sincèrement que mon charme personnel ne vous laissera pas indifférente, finalement. »¹²³ La curiosité est que Zazie malgré tout ce qui se dit autour d'elle reste impassible. Elle réfléchit plutôt sur la « psychologie » de Bertin Poiré et celle de Marceline. Elle la juge volage et s'interroge alors sur leur caractère d'adulte. Ceci a pour conséquence de faire revenir les trois protagonistes sur des réflexions intellectuelles ; on consulte le dictionnaire : « regardez le dictionnaire [...] C'est que vous êtes en plus une intellectuelle. »¹²⁴ Il y a au-delà de la passion et des sentiments, la place de l'intensification et saturation évènementielle.

B. Intensification et saturation évènementielle

Les auteurs usent également de l'art du récit pour donner une intensité à leur narration. Il se passe toujours quelque chose dans un roman. Les rebondissements se suivent sans aucun répit. Quand l'action principale s'amoindrit, d'autres actions nombreuses prennent le relai. La multiplication des intrigues permet de garder une intensité au récit. Dans *Poils de carotte* ou dans *Zazie dans le métro*, l'art du récit se découvre dans l'hyperbolisation des faits narrés. Les deux auteurs, Renard et Queneau manient à la perfection l'art de l'exagération.

Mieux, la saturation des événements permet au lecteur d'échapper à l'ennui et à la routine. Ceci fait en sorte que le roman lui-même garde une certaine attraction car le lecteur est toujours sûr de trouver quelque chose de nouveau. La verdeur du récit réside dans l'intensité qu'il acquière grâce à la saturation des événements qui l'accompagne. Zazie vit une aventure pleine de rebondissements. Cela ne manque pas d'attiser son attention. Elle plus épanouit à vivre des situations compliquées comme vers la fin du roman lorsqu'elle échappe à la mort en compagnie de son oncle : ils sont sauvés en s'engouffrant dans une cage de descente d'une entreprise de travaux publics. L'activité reste intense tout au long du roman.

¹²² *Zazie dans le métro*, p.158.

¹²³ *Ibid.*, p.161.

¹²⁴ *Ibid.*, p.164.

C. Écart entre monde réel et monde romanesque

L'écart entre le monde réel et le monde romanesque réside sur l'effectivité des faits narrés et l'ampleur qu'ils acquièrent d'un univers à l'autre. Si le monde réel rapporte les faits réels palpables, le monde romanesque rapporte les mêmes faits en les travestissant ou en les conservant plus ou moins à l'identique. L'illusion du vrai devient alors le point de bascule car il permet plus au destinataire de distinguer ce qui est réel et ce qui est imaginaire dans un récit romanesque. Dès lors, les sorties nocturnes de Poil de carotte pour fermer l'enclos des poules tout au début du roman, les escapades de Zazie ainsi que toutes ces histoires de beuverie à la brasserie au boulevard Turbigo¹²⁵ crée alors une confusion dans l'esprit du lecteur qui installe simplement dans un monde unique propre à la création de chaque auteur. C'est ce fait particulier qui fait en sorte que l'examen même de l'intrigue s'impose dans la compréhension de romanesque.

III.2. L'intrigue dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*

Il se constate du point de vue de la sémiologie narrative que toutes les histoires dans les divers romans se ressemblent entre elles. Il n'aurait donc pas de différence entre *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* selon elle. Pour la sémiologie narrative, chaque fois qu'on raconte une histoire, l'utilisation des schémas est visible. La sémiologie utilise alors dans son système d'analyse le modèle de Propp et le schéma quinaire pour expliquer l'intrigue.

III.2.1. Analyse morphologique de *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*

L'analyse morphologique se fonde sur le modèle de Propp. Propp qui analyse les récits des contes russes remarque que malgré leur singularité, tous les récits merveilleux se ressemblent. Cette remarque de Propp ouvre alors une nouvelle approche du texte de narration. Celle-ci propose l'utilisation du schéma quinaire.

III.2.1.1. Le schéma quinaire

Le schéma quinaire de *Poil de carotte* comme celui de *Zazie dans le métro* propose cinq étapes : l'état initial, la provocation, l'action, la sanction et l'après.

A. L'avant

Il se désigne aussi par l'état initial. Poil de carotte se trouve dans une famille normale. Il y a un père et une mère. Il est le dernier né de la famille. Il devient donc très jeune l'homme à tout faire de la maisonnée. Sa mère autoritaire n'impose pas les mêmes contraintes à ses deux frères et

¹²⁵ *Zazie dans le métro*, p. 123. Il existe à Paris une rue Turbigo mais pas un boulevard de ce nom.

sœur. Un soupçon de mauvais traitement naît dans maints esprits. Selon Propp, il s'agit d'un équilibre qu'il qualifie encore d'état initial.

Si le récit de *Zazie dans le métro* est différent dans la forme, le fond reste identique. On observe en effet que le début est bien pareil avec *Poil de carotte* dans la mesure où le scénario est presque identique dans le fond. Zazie est une jeune fille qui veut découvrir le métro. Elle en a entendu parler, mais elle ne l'a jamais vu : elle habite la province. Sa mère la fait donc venir à Paris où elle est confiée à un oncle dévergondé.

À l'observation, il y a exactement une situation initiale qui fait en sorte qu'on a un avant qui pousse le héros à entreprendre l'action. C'est bien cette volonté résolue d'agir qui pousse à la provocation ou la déclenche.

B. La provocation

Ce qui provoque l'action chez Poil de carotte reste le sentiment d'être brimé né de sa condition initiale. Il entreprend alors une démarche révolutionnaire intérieure pour sortir du joug de sa mère et des autres membres de sa famille qui sont ses supérieurs : il pose des questions, il rouspète de temps en temps pour s'initier à sa démarcher et s'imprégner des mécanismes d'action.

Pour élargir les similitudes, on observe que l'entreprise est presque identique avec Zazie qui arrive à Paris au pire moment : l'entreprise qui gère métro est en grève. Elle n'a donc pas l'occasion immédiate d'assouvir sa curiosité. Ce qui va déclencher son action est ici la frustration occasionnée par le mouvement de grève. Il lui faut alors comme avec Poil de carotte initier une sortie : sa curiosité doit trouver un exutoire pour s'exprimer en toute liberté.

Il y a une forme de détonation qui se fait à la suite de cette manœuvre qui donne à Zazie le sentiment d'être honnie par la grande ville Paris qui refuse de lui dévoiler ses merveilles et surtout le métro qui l'a amenée de province pour la capitale. La même démarche intérieure observée chez Poil de carotte réapparaît chez Zazie sous une autre forme.

C. L'action

Les tribulations diverses dans la forme mais identiques dans le fond conduisent Poil de carotte et Zazie dans les œuvres éponymes à proposer chacun un point de vue unique pour manifester leur présence au monde. Ainsi si Poil de carotte développe une forme de solitude pour attirer l'attention sur lui, Zazie met en valeur une candeur feinte pour faire changer les choses. En face de la présence de la figure paternelle chez Poil de carotte se trouve l'absence de cette figure paternelle chez Zazie.

L'appropriation de la langue par Zazie participe alors de l'action pour la découverte de Paris d'abord et de ses réalités ensuite. Face à cette attitude extravertie de Zazie, Poil de carotte propose auparavant un comportement introverti en se murant parfois dans l'isolement et la solitude. La mission suit ainsi une trajectoire commune dans la forme en demeurant du point de vue du fond fidèle au modèle proppien.

D. La conséquence

Le constat de la maltraitance ou de l'abandon est la conséquence de la situation que présentent Poil de carotte et Zazie de leur condition. Ils font apparaître une figure différente de l'enfant que celle dont on a l'habitude de voir. Cette réalité est plus palpable avec Zazie : elle modifie tous les codes langagiers et stylistiques comme c'est le cas dans cet extrait :

- ... j'ai la confession qui m'étrangle la pipe...la confession ... enfin la racontouse, quoi ...j'en ai tout de même un bout à dégoïser ...
(Silence)
- Bien sûr, dit Fédor Balanovitch, un moustique vola dans la côneerie de la lueur d'un réverbère.¹²⁶

La sanction est immédiate : la langue est devenue un objet incontournable d'analyse et d'étude pour la compréhension de l'œuvre littéraire. Elle permet même de poser le problème de la question identitaire en explorant le milieu complexe où elle vit par ce moyen. L'absurdité de ce milieu apparaît au moyen des mécanismes d'usage de la langue : on écrit monsieur mais elle prononce « meussieu¹²⁷ » ; on lit « esclama¹²⁸ » et on écrit « exclama ». Elle semble donc tout simplement réclamer la conformité de l'écriture et de la prononciation sans le dire explicitement.

E. L'après ou état final

On pourrait se poser la question de savoir si les deux personnages parviennent à leur fin ? Il s'agit de dire si les deux parviennent à l'accomplissement du programme élaboré au début de leur mission. La réponse est différente selon qu'on se situe dans *Poil de carotte* ou dans *Zazie dans le métro*. D'abord dans *Poil de carotte*, on ne peut pas dire que la quête d'affection de Poil de carotte est totalement assouvie. Il continue à souffrir de l'indifférence de sa mère. Le fait accentue le tragique de son existence d'une part et renforce d'autre part son sentiment de solitude. La quête

¹²⁶ *Zazie dans le métro*, p.169.

¹²⁷ Ibid., p.58. Ces exemples ne sont pas les seuls ni les plus illustratifs du phénomène.

¹²⁸ Ibid., p.67.

affective de Poil de carotte demeure alors insatisfaite malgré quelques instants de tendresse que Mme Lepic consacre à son dernier né.

La fin du récit montre également la perte de l'innocence de Poil de carotte. Il n'y a aucune rédemption à la fin, Poil de carotte reste dans l'incompréhension de sa condition et son désespoir reste entier. Une réflexion naît alors sur la transition entre l'enfance et l'âge adulte. Il faut surtout porter le regard sur la déception qui accompagne souvent la transition.

S'agissant de *Zazie dans le métro*, la quête qui a révélé une jeune fille pétillante et curieuse se manifeste à travers les rues de Paris. Ses aventures ne lui permettent pas toujours la découverte du métro qu'elle est venue voir. Elle découvre plutôt autre chose que l'objet initial. Ces pérégrinations deviennent une forme de parcours initiatique. Sa quête d'identité l'amène alors à la découverte de sa place dans un milieu parisien dont la réalité est différente de la vision naïve de départ qui l'habitait à son arrivée dans la capitale française.

L'affrontement de l'adversité devient le point commun de l'aboutissement de la quête. La vulnérabilité de l'enfance dans sa condition surtout malheureuse cesse alors d'être une question de l'enfance ; elle devient l'image de l'homme face à son destin avec tout ce que cette situation peut comporter de complexe et d'absurde dans le chemin de l'être confronter à la vie tout court. Au demeurant on constate beaucoup de similitudes dans la réalisation du schéma quinaire des œuvres. Tout ceci peut également resurgir dans le schéma actantiel.

III.2.2.2. Le schéma actantiel des œuvres.

Le schéma actantiel des deux œuvres montre un destinataire qui adresse un message au destinataire. Il évoque ses adjuvants et les opposants à sa quête. Le sujet va donc en mission pour rechercher un objet.

A. Les destinataires

Dans l'une et l'autre œuvre, il y a un destinataire qui s'exprime. Dans *Poil de carotte*, c'est le personnage du même nom. Dans *Zazie dans le métro*, il y a Zazie. Leur propos porte sur l'envie de reconnaissance et de découverte, reconnaissance familiale et découverte de la vie, rurale ou urbaine. Celle-ci se met en place à la suite des événements particuliers qui surviennent dans leur quotient : brimade, contretemps et imprévus de la vie. Leurs parcours commencent donc sur des incidents au départ anodins, qui vont se révéler comme fondamentaux dans le message qu'ils adressent aux destinataires.

B. Les messages

Ils sont simples : la condition de l'enfance est malheureuse. Malheureuse renvoie à la candeur qui recouvre la mission vers laquelle ils s'engagent. Car la perception que les adultes en face qui sont leurs parents ont du bonheur est totalement différente de la leur. C'est cette conception antagonique qui fait la différence dans la compréhension de leur volonté. L'objet de recherche renvoie alors dans une quête purement bien qu'elle deviendra extérieure dans sa confrontation avec l'autre et aussi dans la vision que les regards lointains ont de leur recherche.

C. Le destinataire

Les destinataires sont selon toute vraisemblance ces autres inconnus qui reçoivent un message qui est d'abord personnel aux personnages, ce sont des œuvres autobiographiques. Ils veulent embarquer le destinataire en le faisant compatir à sa condition : la lecture qui est faite de sa figure doit ainsi être pathétique en attirant la compassion. Dès le départ, la lecture de chacune des deux œuvres met en scène des situations qui attirent l'attention sur le désarroi des enfants : Poil de carotte doit sortir dans la nuit fermer l'enclos des poules tandis que Zazie est privée malgré elle de la visite du métro.

D. Les adjuvants

Ils sont aidés dans leur mission par un ensemble de personnes et de choses pour parvenir à leur quête. Ce sont, dans le cas de Poil de carotte, la maman et ses frères qui permettent inconsciemment et involontairement à leur cadet de montrer par leurs brimades que sa cause est fondée. Ce sont aussi les éléments de la nature que l'auteur convoque pour montrer, grâce à leur présence et leur intervention, le caractère injuste du traitement réservé à Poil de carotte.

Dans les conditions similaires, Zazie est aidée par sa mère et tous ces autres personnages qui interviennent pour faciliter son insertion dans la société parisienne. Sans en donner réellement l'air, ils participent de diverses manières à donner une visibilité à la quête entreprise par la fillette.

E. Les sujets

Les sujets Poil de carotte et Zazie recherche une amélioration de la figure de l'enfance. Cette recherche est due à l'insensibilité des parents et à leur manque d'affection pour leurs enfants. Cette mission est d'abord personnelle aux deux personnages.

F. Les opposants

Ceux qui s'opposent à cette mission sont en réalité les mêmes qui aident involontairement les sujets. Ce sont aussi ceux qui restent inactifs ou passifs par complicités ou par simple faiblesse ;

dans *Poil de carotte*, c'est le père Lepic, apathique devant son épouse toute puissante. C'est aussi Mme Lepic qui refuse outrancièrement de donner son affection à son dernier enfant. De l'autre côté, il y a la mère de Zazie, Jeanne Lalochère qui a confié sa fille à une bande d'individus à la moralité douteuse.

Il y a enfin les grévistes qui veulent empêcher Zazie de se livrer à sa mission. Mais le coup du sort parvient à la faire demeurer à Paris pour des raisons autres que celle qui l'a fait venir ici. La déception de n'avoir pas pu voir le métro se transforme en opportunité pour découvrir heureusement Paris sous d'autres aspects. Ainsi, que ce soit le schéma quinaire ou que ce soit celui actantiel, la vulnérabilité de l'enfance ne semble pas connaître une véritable révolution du point de vue de sa perception. La structure profonde des deux récits apporte alors plus d'explication sur la résolution du problème.

III.2.2. La structure profonde des récits

L'analyse de la structure profonde des récits va se limiter à l'observation de la fin des récits et aux signaux. Avant d'en parler proprement, on notera que

la déconstruction du roman à l'époque contemporaine [...] s'expliquent donc en grande partie par une volonté de remettre en cause une forme idéologique très marquée. [...] Le schéma quinaire (et actantiel) en montrant en quoi les histoires sont marquées par les valeurs, explique aussi pourquoi elles sont lues. La force idéologique d'un texte et sa lisibilité, toutes deux fondées sur la reconnaissance, ne sont pas séparables l'une de l'autre.¹²⁹

III.2.2.1. La fin du récit

L'interrogation sur l'histoire et sur ses enjeux ne peut se faire en faisant abstraction de la fin réservée à l'histoire. Vincent Jouve fait remarquer qu'il existe « une distinction entre la fin de l'histoire (le dénouement factuel) et la fin matériel du livre. »¹³⁰ La fin de l'histoire a ici une importance sémantique : c'est la conclusion du roman. Elle fonctionne comme une clé de lecture.

En observant *Poil de carotte*, la lecture de cet extrait du texte intitulé l'album montre que les choses n'ont pas beaucoup évolué malgré tout. Poil de carotte fait face à son père. Il ne peut pas tenir certains propos. Vraisemblablement tout le monde a grandi puisqu'Ernestine a déjà un amant. Mais les vestiges de l'éducation rigoureuse de M. et Mme Lepic demeurent. Sur ces faits,

¹²⁹ *La poétique du roman*, p.82.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 82-83.

Poil de Carotte a ces mots malheureux : comme M. Lepic le taquine depuis ce matin, cette énormité échappe à Poil de Carotte :

- Laisse –moi tranquille, imbécile !
- Il lui semble aussitôt que l'air gèle autour de lui, et qu'il a deux sources brûlantes dans les yeux.
- Il balbutie, prêt à rentrer dans la terre, sur un signe¹³¹.

Poil de Carotte semble avoir connu un relâchement des bonnes habitudes et des règles de bonne éducation. Il le manifeste dans son comportement : il balbutie et la terre sembler se dérober sous ses pieds. La peur de la punition ne l'a donc pas quitté bien qu'il a grandi. L'extrait devient représentatif de l'évolution du problème tout au long de l'œuvre.

Dans *Zazie dans le métro*, le retour du métro coïncide avec la fin de l'œuvre et l'expérience initiatique de Zazie : le lecteur ne saura jamais si Zazie est monté dans le métro, source de l'histoire, ou non. Étant à la fin, l'arrêt de l'histoire bifurque sur l'humour et l'ironie de Zazie envers sa mère¹³² qu'elle retrouve également. La faim du lecteur reste donc entière : personne ne lui dit rien sur ce métro. Elle ne parle en revanche en ces derniers instants que de l'irresponsabilité parentale qui rend l'enfance malheureuse.

III.2.2.2. Les signaux

La fin de l'histoire s'accompagne dans les deux œuvres par de brusques variations dans le récit. La clause qui renvoie à l'ensemble des procédés qui signalent la fin de l'histoire avertit le lecteur qu'on est à la fin de l'histoire ou à la fin du récit. Il y a ainsi l'énonciation qui accompagne la fin du récit et l'énoncé pour la fin de l'histoire.

A. La fin des récits

Elle s'accompagne par un changement de temps de manière habituelle. Mais dans les deux œuvres, les auteurs dérogent à la règle.

Dans *Poil de Carotte*, le présent de narration reste jusqu'à la fin de l'œuvre. La variation temporelle n'est pas susceptible d'avertir le lecteur dans ce cas de la fin du récit. De même, avec *Zazie dans le métro*, un scénario identique se produit : le passé simple qui est utilisé au début du récit reste présent jusqu'à la dernière page. Le procédé des dialogues reste également semblable à celui du début de l'œuvre. Seule la tonalité des dialogues et leurs intensités deviennent des présages pour le lecteur qu'il se dirige vers la fin des récits.

¹³¹ *Poil de Carotte*, p. 149.

¹³² *Zazie dans le métro*, pp. 192-193.

B. La fin des histoires

La fin de l'histoire se remarque dans les énoncés mis en place pour le réaliser. La fin du roman n'est pas, selon Vincent Jouve, uniquement la fin du récit. Elle est aussi la fin de l'histoire. Selon les mêmes sources, si la clausule se manifeste sur le plan de l'énonciation, elle se laisse également lire sur le plan de l'énoncé.

Ainsi sur le plan du contenu, les deux romans se distinguent l'un de l'autre du point de vue évènementiel, clôture sémantique, et thématique. On le voit dans les phases précédentes, la transformation n'est que partielle pour Poil de Carotte tandis qu'elle est à peu près totale pour Zazie. Si le passage de la situation A qui correspond à la phase initiale pour la situation B qui est la phase finale, la métamorphose des mentalités est demeurée assez statique. Par contre, au sujet de Zazie, sa propre évolution laisse percevoir une évolution grâce à son initiation réussie qui lui donne une autre conception de la vie citadine.

Sur le plan thématique la vulnérabilité de l'enfance se caractérise alors dans l'une et l'autre œuvre par des aspects particuliers comme : la quête identitaire, le rejet familial, la résilience et l'évocation de l'enfance et de sa condition, pour ne citer que ces thèmes-là. La métamorphose¹³³ de Zazie, elle la déclare et la reconnaît : « j'ai vieilli », correspond ainsi à une nouvelle naissance. Dans une situation similaire, le mariage d'Ernestine auquel Poil de Carotte participe activement, « sœur Ernestine va bientôt se marier », ¹³⁴ correspond à une nouvelle ouverture voire à un nouveau départ personnel d'abord, familial aussi.

¹³³ *Zazie dans le métro*, p.193.

¹³⁴ *Poil de Carotte*, p. 149.

Conclusion partielle

Le troisième chapitre a fait un exposé en deux sous-parties : le romanesque dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*, puis la structure profonde des récits. Dans la première sous-partie, l'analyse morphologique de *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Elle s'est occupée de l'analyse des schémas quinaire et actantiel. Elle a également réalisé une étude du romanesque comme expression paroxystique et aussi elle s'est occupée de l'analyse morphologique de *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. De même, l'analyse s'est occupée des temps dans la narration : les temps du discours et les temps du récit. Plus, dans le même sillage, s'est faite l'étude de la fin des récits et celle de la fin des histoires. La deuxième sous-partie a fait l'analyse de la structure profonde des récits. Il y a l'étude des récits et celle des signaux. On a ainsi pu constater que la fin des récits ne correspond pas à celle des histoires.

**CHAPITRE IV : L'ANALYSE DES ACTEURS DES RÉCITS
ET BILAN : LES PERSONNAGES**

Cette analyse permet l'étude des acteurs des récits, elle permet également d'élaborer un bilan : le personnage est au centre de l'analyse. Le personnage est après l'intrigue l'autre objet d'étude que la sémiotique privilégie. Pour Greimas l'infinité des récits n'exclut pas de les ramener au même système des personnages. Toute histoire trouve son fondement dans le conflit. Il y a dès lors dans tout roman au moins deux « rôles » qui se présentent : celui de sujet et le rôle d'adversaire. L'analyse sémiotique va ainsi s'intéresser à ce que fait le personnage comme « être de papier ». Il s'agit ainsi de ses fonctions, de son parcours et de son portrait comme les envisage Philippe Hamon¹³⁵ dans une perspective plus poéticienne. Le personnage obéit dans son éclosion et dans son élaboration par l'auteur à un ensemble de codes qui suscitent l'adhésion en se référant aux contingences diverses : narrative, culturelle ou affective. Si donc le personnage est un exécutant qui prend en charge les rôles actanciels nécessaires au déroulement de récit, sa place va se justifier par un exemple de données comme ses fonctions et surtout sa manifestation étiatique laquelle en fait un signe.

IV.1. Les personnages et leur fonction dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*

L'étude des personnages dans *Poil de carotte* et dans *Zazie dans le métro* est à la fois sémiologique et fonctionnelle. Vincent Jouve déclare au sujet du personnage qu'il « est, après l'intrigue, le deuxième objet d'étude privilégié par la sémiotique. »¹³⁶ Pour lui, le personnage est le « moteur » du roman. Le personnage est inexistant en sémiotique narrative. Néanmoins, cela ne signifie pas qu'on n'en parle pas ; au contraire, il se décline sous trois aspects : il est un acteur, un actant et joue un rôle thématique.

IV.1.1. Rôle thématique

Le personnage ne va pas s'envisager sous le même angle en tant que celui qui conduit le récit. On va distinguer dans *Poil de carotte* et dans *Zazie dans le métro* les personnages principaux et les personnages secondaires. Ce sont dans *Poil de carotte* les suivants : Poil de carotte, Mme Lepic et les deux frères et sœurs de Poil de carotte ainsi que son père. Dans *Zazie dans le métro* les personnages sont plus nombreux. Mais, Zazie, sa mère Jeanne Lalochère et son oncle Gabriel sont retenus pour servir d'objet d'étude. En tant qu'actants et acteurs, l'étude fait leur portrait en établissant leur parcours et leur programme.

¹³⁵ Philippe, Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », poétique du récit, Paris, Ed. Seuil, Coll. « Points », 1977.

¹³⁶ *Poétique du roman*, p. 99.

IV.1.1.1. Acteurs, actants et rôle thématique

La composante narrative des deux romans comprend le niveau de manifestation de la grammaire du récit reconstruite par l'étude. On peut ainsi sans s'attarder sur les définitions proposer d'analyser les acteurs des romans à l'étude.

A. L'acteur

Un récit a besoin des actions pour avancer et pour son fonctionnement. La nécessité d'un narrateur s'impose. L'acteur intervient au niveau de l'expression ou du témoignage. Vincent Jouve déclare que « l'acteur est l'instance chargée de les assumer. »¹³⁷ Dans la pratique, Poil de carotte et Zazie s'investissent d'une mission identique pour rapporter la vulnérabilité de l'enfance, elle apparaît malheureuse si l'on se positionne par rapport à une culture et à un contexte social déterminés. Le sentiment que projettent Poil de carotte et Zazie ne semble pas totalement souscrire à cette opinion, étant les personnages principaux des œuvres étudiées.

L'acteur est le concept qui se rapproche le plus de la notion traditionnelle de personnage. Dans *Poil de carotte* et dans *Zazie dans le métro* les personnages éponymes construisent les récits sur une opposition entre un sujet et son adversaire ; Poil de carotte et sa mère d'une part, d'autre part Zazie et la société parisienne qui l'accueille défavorablement à son goût : il est venu voir et monter dans le métro qu'on lui a tant vanté. Malheureusement, la société qui gère le métro est en grève, à son arrivée. Elle va vivre tout autre chose que ce que son désir a voulu assister. Son escapade parisienne se transforme alors en calvaire, si son malheur se limite à ce simple contre temps. Car, pour le reste, Zazie semble plutôt se plaire à son aventure parisienne en compagnie de son oncle et des autres membres de son équipe d'accompagnateurs.

Lorsqu'elle annonce à la fin du roman à sa mère avoir « vieilli »¹³⁸ dans les rues et les milieux infâmes de Paris, Zazie ne manifeste pas seulement sa satisfaction d'avoir appris où l'on a prédit sa chute. Elle remet aussi en cause l'idée que son passage soit en totalité une expérience malheureuse. Certes, sa chance de réussite n'est pas commune et ne mérite pas d'être encouragée. Cependant, elle lui a tout de même permis de mûrir. Les valeurs négatives de la rue se transforme alors en arguments positifs par la magie du personnage qui va véhiculer une image valorisante de l'abandon d'enfant.

¹³⁷ *Poétique du roman*, p.100.

¹³⁸ *Zazie dans le métro*, p.193.

Il faut reconnaître que Poil de carotte joue déjà, en tant qu'acteur, sur le contraste de perception entre le critique et sa propre conception de sa condition : pour lui-même, sa vulnérabilité n'apparaît pas aussi malheureuse que le regard pessimiste que les autres donnent à l'autorité et au traitement que lui inflige sa mère. Le contexte social de *Poil de carotte* voudrait que le parent soit exigeant envers son enfant, il délègue l'autorité paternelle à la mère. C'est par exemple la raison contextuelle pour laquelle « le dimanche, Mme Lepic exige que ses fils aillent à la messe. »¹³⁹ Le personnage devient ainsi le véhicule des valeurs à défendre par une société donnée¹⁴⁰.

B. Les actants

Ce terme s'utilise dans l'analyse de la composante narrative. Les personnages n'en continuent pas moins à être saisis à travers leur seul rôle fonctionnel¹⁴¹. En effet la notion d'«actant» est, à l'origine, empruntée à la linguistique. C'est l'analyse du texte qui construit cette notion. Tout récit se construit en effet sur une quête, selon Greimas. Tesnière définit pour sa part les actants comme des rôles invariants permettant le jeu des fonctions syntaxiques dans l'énoncé élémentaire. Une telle approche, comme le remarque Greimas dans *Sémantique structurale*¹⁴², assimile l'énoncé à une sorte de spectacle dont la distribution est toujours identique.

Dans le cas des deux œuvres *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*, cette quête vise la sortie de l'enfant de sa condition malheureuse ou de son abandon. Toutes choses qui ne sont en réalité que les traitements dégradants infligés à l'enfant : *Poil de carotte* est mal-aimé de sa mère Mme Lepic. Il est traité bestialement par tout le reste de sa famille. Cette impression contraire vue de l'extérieur a une considération différente à l'intérieur de la famille.

Une idée doit être explorée. Le regard posé par l'homme du vingt-unième siècle sur la vulnérabilité de l'enfant est-il le même que celui des siècles précédents ? La réponse est positive, car au vingtième siècle déjà le regard se fait déjà différent sur les mêmes sujets. La dynamique de l'évolution mentale et sociale des hommes fait que la perception de la vulnérabilité de l'enfance varie avec le temps et les milieux.

Le jugement sur le traitement social ou familial administré à l'enfant doit ainsi être atténué car il doit tenir compte de la réalité du moment qui le conditionne : la vérité d'hier n'est pas celle

¹³⁹ *Poil de carotte*, p.41.

¹⁴⁰ Jules Renard et son frère sont baptisés catholiques et élevés dans la foi de cette religion bien que leur père, franc-maçon, eût été reçu maître à l'Orient de Montereau. Ils seront tous trois enterrés civilement. Ibid., p.33.

¹⁴¹ Cf. L. Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959.

¹⁴² Algirdas-Julien, Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, PUF, Coll « Formes sémiotiques », 1986, p.173.

de ce jour. C'est donc la situation du moment qui dicte la perception de la vulnérabilité de l'enfance : la manière d'éduquer l'enfant qui est jugée archaïque aujourd'hui, elle renvoie à ce qu'on qualifie de condition ou de vulnérabilité malheureuse de l'enfance, était le modèle des époques concernées dans les œuvres *Poil de carotte* ou *Zazie dans le métro* où il se pratique. Si le même jugement n'encourage pas un retour à l'antiquité, le monde étant évolutif, il doit néanmoins être atténué du point de vue postmoderne qui interroge la raison, la tendance étant au retour vers les valeurs anciennes rejetées par la modernité. Il faut donc évaluer le degré d'intolérance des parents, les mères en particulier, pour voir ce qu'il faut améliorer.

La contrariété des ambitions justifie la différence de considération sur la question : la vision rigoureuse des parents à l'intérieur des familles à travers la mère recherche la réussite sociale de ses enfants. Le regard laxiste des pourfendeurs de l'autorité qui accable de l'extérieur sa charge maternelle est sans intérêt, si ce n'est celui de conduire à l'échec la bonne éducation de l'enfant. Les critiques s'épanouissent alors pour condamner l'éducation forte des enfants qui est conforme au temps, même si la brutalité admise à l'époque de *Poil de carotte* doit être exclue à celle présente. Car rigueur ne signifie point brutalité. Les actants interviennent alors pour conduire et expliquer raisonnablement dans leurs composantes les différents constituants du schéma actanciel et leur utilité dans la quête vers laquelle ils projettent. L'interprétation des motivations de la quête elle-même va se bouleverser, se modifiant dans sa perception au gré de l'évolution de la connaissance humaine.

Dans l'autre cas, *Zazie* reçoit une éducation légère du fait de l'abandon de sa mère qui n'en veut pas comme enfant : elle l'abandonne à la société pour l'éduquer sous le couvert de la confier à un oncle, le nommé Gabriel est un être amoral : est-il homosexuel ou non ? Personne ne le saura véritablement. Les condamnations de Jeanne Lalochère tiennent plus compte d'un contexte social où une femme qui abandonne un enfant est stigmatisée : l'avortement et l'infanticide sont des faits gravement condamnés par la société.

L'orientation de la trajectoire à donner à la condition de *Zazie* est ainsi révolutionnaire, pour Jeanne, et anormale pour le reste de la société ou du moins ceux qui ne sont pas du même avis. L'action des actants se formalise alors de ces considérations sociales pour organiser la quête des actants principaux et les épreuves qui vont la joncher. Le récit se construit ainsi par les deux auteurs autour de six actants qui sont : sujet – objet ; adjuvant – opposant ; destinataire – destinataire. Ce sont ceux-là qui se trouvent en confrontation dans le schéma actanciel. La quête

trouve ainsi son origine et sa finalité dans la condition générale que le parent réserve à l'enfant dans ces deux romans qui valorise l'enfance déçue.

IV.1.1.2. La fonction thématique

Elle désigne l'acteur qui s'entrevoit du point de vue de sa figure porteuse de signification ou de sens. Vincent Jouve dit à son sujet que : « le rôle thématique renvoie ainsi à des catégories psychologiques (la femme infidèle, l'hypocrite, le lâche, etc.) ou sociale (le banquier, l'ouvrier, l'instituteur, etc.) qui permettent d'identifier le personnage sur le plan du contenu. »¹⁴³ L'identification thématique permet aux personnes des romans *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro* de trouver une identité thématique tournée vers la condition de leur enfance qui pour certains paraît compliquée. Pourtant pour les concernés, la chose ne prend pas au tragique. La candeur de leur esprit encore juvénile anime leur conception de l'enfance. On peut comprendre cette attitude de naïveté et la relier à leur inexpérience de la vie. La quête d'une identité prend alors tout son sens à partir de l'ignorance qui recouvre encore leur vue de la réalité sociale ambiante. Le thème de la vulnérabilité de l'enfance devient aléatoire dans la perception de son objet d'analyse.

Cette identification dont on parle se traduit dans les faits par les qualités physiques et psychologiques : Poil de carotte a les cheveux roux, des taches de rousseur apparaissent également sur son corps. Il se distingue des autres enfants de la famille Lepic par sa soumission et sa docilité. Dans les mêmes circonstances, Zazie est frêle de corps, elle est curieuse et espiègle. Elle est naturelle et cet état de nature se manifeste dans sa spontanéité et son vocabulaire ordurier qui montrent une éducation négligée. Il se découvre alors ici que la signification des deux romans étudiée se dévoile dans la combinaison entre les rôles actantiels et les rôles thématiques des acteurs. Ceci permettra l'étude de leur parcours et celle de leurs différents programmes.

IV.1.2. Leur parcours et leur programme

L'analyse se porte sur le parcours narratif des personnages des œuvres *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Elle évalue également leur programme.

IV.1.1.1. Leur parcours

Le modèle sémiotique du récit ne se destine pas à l'étude des textes ; il est fait pour mettre au point une grammaire narrative. La notion de programme narratif acquière ainsi chez Greimas une importance capitale.

¹⁴³ Algirdas, Greimas, *Du sens, II*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 66.

A. La manipulation

Le programme narratif (PN) mis en route par Poil de carotte et celui de Zazie correspondent aux objectifs des destinateurs (auteurs Jules Renard et Raymond Queneau) qui transmettent aux sujets de la quête qui sont pour l'un Poil de carotte et pour l'autre Zazie, un vouloir – faire ou un devoir-faire. Tandis que Poil de carotte est mue par l'absence de considération qui fait de lui le souffre-douleur de la famille Lepic, Zazie est mue par contre par l'absence de morale sociale qui lui impose une éducation quelconque. Les membres de leur famille auxquels s'opposent Poil de carotte et Zazie ont pour ambition unique et commune le plaisir sadique de nuire. Ils vont ainsi s'opposer coûte que coûte à la réalisation tranquille de la quête projetée par Poil de carotte ou par Zazie. Cette phase de mise en place des valeurs permet de passer aux compétences des quêtes.

B. Compétences

Poil de carotte et Zazie passent chacun une série d'épreuves qualifiantes qui leur donnent le pouvoir-faire : Poil de carotte est brimé tour à tour par sa mère qui l'envoie de nuit fermer la porte du poulailler après le refus de Félix qu'on dit « indolent et poltron »¹⁴⁴ Il s'enfuit de terreur par la suite dans la nuit quand il est contraint d'aller sous la violence du vent et sous les ténèbres assurer les taches des personnes adultes dans ce même poulailler.¹⁴⁵ L'influence d'autres romans d'enfance malheureuse est évidente dans ce récit de Renard. Deux antécédents célèbres de récit de peur nocturne chez un enfant se découvrent déjà auparavant chez Rousseau dans le livre second de l'*Émile*. On les retrouve également chez Jules Vallès au début du roman *L'Enfant*. Le sujet est de retour en 1885 dans les contes de *Coquecigrues* : il semble bien avoir beaucoup d'intérêt pour Renard et lui semble d'ailleurs obsessionnel.

La compétence de Poil de carotte va ainsi s'organiser autour de la peur. Elle mue d'ailleurs en un autre titre, « le cauchemar » à la page 20, qui l'initie à la frayeur en dehors d'autres titres moins explicites encore qui se rapportent au même sujet. La compétence des deux principaux personnages des romans examinés va s'éprouver à partir d'un thème donne une excroissance. Tout d'abord, l'image d'enfant malheureux qui colle à Poil de carotte dans le roman éponyme se construit sur les peurs : peur de la nature : peur des ténèbres et de l'obscurité de la nuit, « poil de carotte, les fesses collées, les talons plantés, se met à trembler dans les ténèbres »¹⁴⁶ peur de sa

¹⁴⁴ *Poil de carotte*, p.15.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.16.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 16.

mère ; « maman j'ai peur »¹⁴⁷ et de ses frères, peur des fonctions naturelles¹⁴⁸ prêtes à lui jouer des tours : c'est le cas dans « le pot »¹⁴⁹. La peur l'habite comme une obsession jusqu'à la fin du roman où chacun de ses mots est choisi par peur de se créer un ennui. Son caractère se forge alors à l'aune de sa capacité à affronter la peur.

Queneau reprend le thème de la peur en lui donnant une évolution vers l'abandon. L'expérience personnelle de Renard qui lui permet de construire un roman autobiographique inspire bien Queneau. Bien sûr, le choix de mettre en action une femme n'influence en rien les choix thématiques de l'auteur et l'analyse sémiotique qui accompagne le personnage de Zazie. Son parcours narratif s'ouvre sur la frayeur que la fillette expérimente au quotidien dans ses pérégrinations et ses aventures parisiennes avec ou sans son oncle Gabriel. Zazie est abandonnée à son oncle Gabriel comme un « objet ». Elle est menacée de lynchage puis d'emprisonnement après le vol du blue-jeans, car personne ne veut la protéger : « - *Tu n'as pas honte, petite voleuse. Pendant que j'avais le dos tourné.*

Il fit ensuite appel à la foule s'amassant. »¹⁵⁰

Elle est confrontée et pratiquement abandonnée au vice du proxénétisme avec Marceline qui l'initie habilement à la prostitution pour son âge¹⁵¹. Sa rencontre avec cette femme dévoyée¹⁵² lui fait perdre sa candeur : livrée à elle-même sans défense, elle sera abusée de cette enfant. Elle s'évanouit suite à une attaque à la mitraillette¹⁵³. Elle accumule ainsi de l'expérience et peut la valoriser.

Ayant acquis un savoir suffisant sur le monde qui les environne, les deux personnages vont transformer sous un aspect positif leur parcours traversant et braving, une à une, les épreuves à la fin des deux romans. Leur compétence acquise s'examinera à l'aune de la performance réalisée.

IV.1.1.2. Leurs programmes

Il s'accomplit également en deux instances : la performance et la sanction qui couronne la performance de la quête.

¹⁴⁷ *Poil de Carotte.*, p.17.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.20.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.22.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.57.

¹⁵¹ *Zazie dans le métro*, pp. 160 -163.

¹⁵² *Ibid.*, p.67.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 188.

A. Performance

La performance constitue la phase d'accomplissement. La sanction la suit comme ultime phase de cette séquence. L'interprétation de l'action se fait et s'évalue alors. De façon concrète, en relisant le texte de *Poil de carotte* qui est plus bref que celui de *Zazie dans le métro*, en prenant appui sur les quatre étapes étudiées, le programme narratif (PN) de chacun des romans se dévoile. En identifiant les principaux personnages des deux œuvres, la découverte du thème commun de la condition de l'enfant donne deux excroissances : pour Jules Renard il s'agit de l'enfance malheureuse ; elle est négligée pour Raymond Queneau et pousse à l'abandon des enfants finalement mal éduqués. Ce qui produit le même résultat : la vulnérabilité de l'enfant est malheureuse.

Zazie se distingue essentiellement et plus spécifiquement par deux faits : elle est de mauvaise moralité et son expression est grossière pour son âge. Du point de vue de la pratique de la langue, le niveau linguistique est basilectal, la syntaxe est négligée ; la négligence rejaillit sur l'écriture et la morphologie même des mots pour traduire la pratique argotique qui est faite à l'oral¹⁵⁴. Dans le même temps l'expression est correcte et le style est recherché chez *Poil de carotte*, ce qui traduit le désir de lui donner une formation morale solide. Cela va se manifester dans la qualité même de son expression et la maîtrise des règles linguistiques. Ceci produit un contraste : tandis qu'on veut donner une formation solide en brimant *Poil de carotte*, de l'autre côté, la formation morale de *Zazie* est négligée.

B. Sanctions

L'intérêt dans un récit comme le fait L. Korthals Altes dans son exemple d'étude sémiotique consiste à montrer dans la clôture de l'action l'obtention du résultat recherché. La reconnaissance des différents personnages et l'évaluation de leur parcours narratif permet de juger de la justesse ou non de la sanction. L'interprétation du résultat se fait alors sur ces données objectives.

Dans les deux cas qui se présentent dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*, la sanction est variable. Les paroles d'affection de *Poil de carotte* au sujet de sa mère sont-elles dues à la peur ou sont-elles sincères ? Si la tendresse réelle ou supposée d'une mère est sans limite, malgré ce que l'on en dit, l'affection d'un enfant pour sa mère reste par contre un sujet à caution. Cependant, que

¹⁵⁴ *Poil de carotte*, Le choix des pages 66 et 67 est purement fortuit car on aurait choisi n'importe quelles autres pages que le résultat serait exactement le même. Encore que d'autres pages pourraient même être plus représentative de ce qu'on vise à prouver des points de vue linguistique, stylistique, morphologique ou syntaxique.

son « excepté maman »¹⁵⁵ soit feint à la fin du roman, on ne peut non plus également en avoir le soupçon effectif. Avec le courage et l'aisance de l'expression que ses frères lui attribuent, ainsi que son caractère dégourdi, il aurait pu dire autre chose.

La quête de Poil de carotte recherche donc finalement le rapprochement et l'harmonie entre lui et sa mère. Dans le même temps, d'autres n'envisagent pas avec sérénité cette ouverture de la relation filiale normale avec des vagues de tendresse entre Mme Lepic et son dernier né. La critique trouvera ainsi feintes les propos de Poil de carotte qui fait de sa mère la seule personne d'exception qui puisse l'aimer. Il est donc ainsi curieux et cynique à la fois de douter de la sincérité d'un enfant qui apprécie sa mère. En redire sur cette affection serait de la mauvaise foi et une volonté de figurer négativement chaque fois le regard que l'on porte dans la relation, verticale ou horizontale, entre une mère et son enfant.

D'autres personnages ont en effet campé sur leur position dans d'autres romans jusqu'à la fin¹⁵⁶. Il n'est donc pas crédible d'attribuer la déclaration d'amour de Poil de carotte pour sa mère à la peur de son autorité forte. Ceci laisse donc effectivement croire que la vulnérabilité malheureuse de son enfance est plus celle du monde extérieur à la famille Lepic. Sa maman, Mme Lepic, qui a suivi les propos de son enfant a « un sourire aux lèvres ».¹⁵⁷ Rien ne justifie le caractère dangereux qu'on veut attribuer à ce fait en croyant que l'adjectif apposé terrible qui est conjoint au sourire soit une preuve de la guerre larvée qu'elle lui mènerait prochainement.

Par contre, le ton ironique de Zazie à la fin du roman montre bien la déception face au rejet que sa mère a eu d'elle. C'est le même ton qui transforme en réussite une situation compromise dès le départ. Le cadre éducatif, celui familial et le compagnonnage de Zazie le vouent à l'échec. Mais, au fil des pages, on la voit subir des transformations. C'est la mort qu'elle risque de rencontrer dans un milieu hostile par son évanouissement¹⁵⁸ qui eût été un échec. Toute l'expérience de sa vie bohème et dangereuse à Paris prend tout son sens : elle est venue pour voir et monter dans le métro. Elle ressort de cette expérience en parodiant la vie moderne des villes et ironisant sur l'affection de sa mère pour elle. La vulnérabilité malheureuse de l'enfance serait ainsi controversée.

¹⁵⁵ Ibid., p.150.

¹⁵⁶ Brasse-Bouillon mène sa guerre contre sa mère jusqu'au bout dans *Vipère au poing* de Hervé Bazin. Il l'affirme dans une formule demeurée légendaire : « je suis celui qui marche vipère au poing. »

¹⁵⁷ *Poil de carotte*, p. 150.

¹⁵⁸ *Zazie dans le métro*, pp.184 -185,

IV.2. Le personnage comme signes dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*

Le personnage se présente comme un signe linguistique avec ses deux faces : un signifiant et un signifié. L'analyse se porte sur le signifié auquel s'intéresse la littérature. Sa matérialité permet d'évaluer ses actions, le personnage étant une entité réelle qui a une existence dans la société du roman. Celle-ci est calquée sur les sociétés réelles que la fiction transforme au moyen de l'imagination pour les transposer sur le roman en lui donnant l'illusion du vrai.

IV.2.1. L'« être » des personnages : nom et portrait

L'intérêt d'étudier les personnages du point de vue de leur biographie et de leur fonctionnalité s'impose de lui-même.

IV.2.1.1. Le portrait biographique des personnages

Il porte sur les personnages Poil de carotte et Mme Lepic d'une part ; d'autre part, sur Zazie, sa mère et son oncle Gabriel.

A. Poil de carotte

Il est le personnage essentiel de l'œuvre éponyme. C'est la quatrième de couverture qui permet d'en faire un portrait rapide et détaillé. C'est un enfant mal-aimé : il a beau se tailler les joues pour qu'elles rosissent, personne ne l'embrasse. Il a les cheveux roux et est le dernier né d'une fratrie de trois enfants, deux garçons, Félix, l'aîné, lui-même Poil de carotte qui est le dernier né et sa sœur Ernestine. Ses frère et sœur disent en le comparant l'un et l'autre qu'« il est hardi comme un bouc » et qu' « il ne craint rien, ni personne. »¹⁵⁹ Pourtant, Poil de carotte a le sentiment précoce qu'il est malheureux. Ceci le pousse souvent à se répéter chaque fois : « tout le monde ne peut pas être orphelin »¹⁶⁰ ; car, si nul ne choisit rien de l'espace et du temps, ni son lieu de naissance, ni sa mère, ni son père, ni ses frères, ni sa famille. Mais, l'homme choisit la vie qu'il mène.

B. Mme Lepic

C'est l'épouse de M. Lepic. Elle est la mère biologique de Poil de carotte. Elle a « trois enfants »¹⁶¹. Elle appelle son dernier-né par un surnom qu'elle considère comme une marque d'affection, Poil de carotte : « elle donne ce petit nom d'amour à son dernier-né parce qu'il a les

¹⁵⁹ *Poil de carotte*, p.16.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.114.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

cheveux roux et la peau tâchée. »¹⁶² Mme Lepic a des soucis avec le physique de son petit dernier, car elle pense que la rousseur de cet enfant lui porte malheur en raison des croyances de cette époque-là. L'amour qu'elle porte à cet enfant connote le sentiment funeste que Mme Lepic éprouve en voyant ces marques sur son rejeton, d'une part ; d'autre part, leur relation dénote chez Poil de carotte l'acception stoïque de l'adversité à laquelle il sera confronté toute son existence durant.

Mais, après tout, les manifestations d'affection que Mme Lepic a pour son enfant sont incompréhensibles : « Mme Lepic ne supporte pas qu'une autre personne touche à Poil de carotte. »¹⁶³ Elle se fera amputer le doigt à la suite d'un accident où elle s'enfonce un hameçon dans le membre. Il est donc exagéré de croire que Mme Lepic n'aime pas son enfant, car enfant c'est précieux pour une mère sérieuse. Il faut cependant atténuer cette idée qui ne semble pas correspondre à la réalité de ce qui est présenté dans les épanchements d'affection qui les traversent tout au long de l'œuvre.

C. Zazie

Zazie est une « gosse » indésirée par Jeanne Lalochère qui est sa mère ; elle a même assassiné son père. Elle vient de province. Elle vient vraisemblablement d'un milieu modeste. Personne ne sait grand-chose de cette fillette. Physiquement son portrait est donc compliqué. Pourtant sur le plan moral ; on sait qu'elle est indisciplinée. Le lecteur est presque dans l'ignorance totale de sa vie physique : quel est son âge ? Dix ans à peu près, si l'on se fie au roman. Zazie va bien à l'école¹⁶⁴, mais son expression semble confirmer qu'il n'y va pas : il aurait tout de même des bribes de notions de langue et d'éducation morale. Elle a un goût prononcé pour les « bloudjinns »¹⁶⁵. Elle semble très affectée par la guerre et ses atrocités. Elle nourrit le rêve américain par son amour Des produits venus de là-bas¹⁶⁶. Elle est impétueuse. Bref, ce qu'on retient le plus de Zazie reste son côté moral.

D. Jeanne Lalochère et Gabriel

Jeanne Lalochère et Gabriel sont parentés : ils sont frère et sœur. Comme avec Zazie, peu de choses sont connues des deux. Si on sait que Gabriel est « hormossessuel »¹⁶⁷ comme le dit sa

¹⁶² Idem, p.15.

¹⁶³ *Poil de Carottes*, p.15, "Les poules".

¹⁶⁴ La question que Marceline lui pose montre bien qu'elle va à l'école, c'est la suivante : Mais, toi, Zazie, est-ce qu'on t'a brutalisée à l'école ? *Zazie dans le métro*, p. 23.

¹⁶⁵ Ibid., p. 46, p.66, etc.

¹⁶⁶ *Zazie dans le métro*, p.46.

¹⁶⁷ Ibid., p. 186.

nièce Zazie régulièrement de lui, il récuse pourtant cette accusation avec fortes dénégations¹⁶⁸. Jeanne et son frère sont désœuvrés. Jeanne semble même se prostituer. Quant à Gabriel, il passe le temps à divaguer dans Paris en compagnie d'un chauffeur de taxi Turandot. Il est celui qui va guider les pas de Zazie dans son éducation délurée, sa sœur lui ayant dès la première page confié « l'objet ».

L'insistance à la chosification de l'enfant et l'intensification de la complicité entre les deux comparses se montrent au cours du dialogue qui les met en scène au moment où Jeanne confie Zazie à Gabriel : « t'as bien voulu t'en charger, eh bien le voilà. »¹⁶⁹ La neutralité du ton qui reste placide et l'usage de l'adverbe « voilà » montrent à la fois l'éloignement affectif de cette mère avec son enfant et son caractère froid propre aux gens habitués au mal qui manquent d'émotion : on se serait attendu à voir la phrase se terminer par un point d'exclamation en lieu et place du point.

IV.2.1.2. Leur importance hiérarchique

Le portrait de ces personnages consiste à leur assurer deux fonctions : la première est leur hiérarchisation à l'échelle de l'œuvre en leur donnant une importance certaine. La deuxième fonction est de leur donner les effets de lecture en s'intéressant à la réception qui en est faite.

A. Hiérarchisation à l'échelle de l'œuvre

Le portrait des personnages qui sont faits dans les deux romans permettent de les décrire en les situant dans l'espace et dans le temps en tant qu'êtres vivants dans les sociétés des romans où ils apparaissent. Il permet également d'appréhender leur psychologie en vue d'expliquer leurs agissements qui peuvent être propres aux sociétés qui les voient naître. Les différents portraits ont ainsi valeur explicative, psychique voire scientifique : le comportement de Zazie s'explique ainsi par le fait de la guerre qui jette les enfants dans la rue ; ils sont abandonnés à eux-mêmes ou encore les gens chargés de leur éducation sont accaparés par les besoins de survie. L'explication chez Mme Lepic a une valeur explicative aussi : avoir les cheveux roux ou des taches de rousseur est signe d'infortune.

Ainsi selon leur ordre d'apparition et la convocation qui en est faite, on trouve que Poil de carotte et sa mère occupent hiérarchiquement le rôle principal et peuvent être pris pour les acteurs de premier rang. La même importance est réservée à Zazie et à Gabriel qui du point de vue de la qualification et de la distribution des rôles ont des caractéristiques liées à la nature et à leur

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ *Zazie dans le métro*, p.9.

apparition constante dans l'espace des romans et le plus longtemps possible souvent : ils sont constamment sollicités.

B. Effets de lecture

L'effet de lecture de ces personnages renvoie à la manière dont ils sont reçus par le public qui lit les deux œuvres *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Il s'observe en effet que, en tant que personnel narratif, ces différents personnages principaux qui ont été relevés permettent à la fois d'anticiper sur le sens du texte et de faire des projections sur la suite des romans.

Quand on se retrouve à l'incipit de l'un et l'autre roman du corpus des questions se posent. En examinant le début de *Poil de carotte*, le réalisme du texte fait vivre au lecteur une scène banale de son quotidien. Mais cette banalité fait déjà que le lecteur se prédispose au choix affectif sur les personnages proposés à sa lecture : qui est sympathique et qui est rebutant ? Il cherche alors à les adopter et à trouver les motifs qui fondent son choix. En tant que personne, le nom ou le surnom peuvent attirer le lecteur et lui faire adopter voire aimer un personnage.

L'effet de lecture permet aussi au lecteur d'avoir sa propre perception des situations. On observe ainsi dans les deux œuvres deux objets qui attire l'attention du lecteur : dans *Poil de Carotte*, on se retrouve dans une situation conflictuelle tandis que *Zazie* donne au lecteur la sensation de se trouver dans le métro dans un espace carcéral. Voilà deux effets de lecture qui retiennent l'attention.

Au sujet de la situation conflictuelle dans laquelle le lecteur se trouve embarqué, il remarque un état psychologique intenable pour « Poil de Carotte » : on a oublié son nom et le surnom est le seul patronyme par lequel on le désigne dans l'œuvre. C'est le premier conflit. Il y a un deuxième conflit : M. et Mme Lepic ne se parlent plus depuis des lustres. Ils se retrouvent seulement aux moments où le repas doit se prendre, « à chaque réunion les visages se renfrognent. »¹⁷⁰ Ainsi par exemple si M. Lepic veut encore manger, il met son assiette à côté du plat. Mme Lepic donne alors des ordres à sa servante par des gestes, pour que son mari n'écoute pas sa voix. Quelques fois, elle parle au chien, une manière de s'adresser à son mari : « M. Lepic, clame-t-elle, ne dit jamais rien, mais rien ne lui échappe. On s'imagine qu'il est indifférent : erreur ! Il observe et tout se grave derrière son front. »¹⁷¹ C'est exactement la même situation avec M. Lepic lorsqu'il veut s'adresser à son épouse, *Poil de Carotte* est l'intermédiaire attitré : « Poil de Carotte, il manque un bouton à

¹⁷⁰ Dimitri, Voutsinas, Une situation conflictuelle : *Poil de Carotte*, in Bulletin de psychologie, p.531.

¹⁷¹ Idem, p.531.

cette chemise. »¹⁷² Le garçon porte alors la chemise à sa mère. Au regard de cette situation, l'enfant est mis au centre d'un conflit dont ne connaît ni les origines ni le moyen de s'en sortir en raison de son statut d'enfant. Il devient la victime de la perte d'amour de Mme Lepic. Le traumatisme favorise alors chez elle une tendance à se venger sur le pauvre dernier né qui est encore le plus vulnérable ; elle devient sadique envers Poil de Carotte sans que le père ne puisse agir : elle atteint voir le père agir pour exploser sa rancœur à son visage. Ces épisodes sadomasochistes sont ainsi simplement une forme de provocation envers Lepic mais elles ne trouvent pas de réponses : Lepic les a bien compris et ne cède donc pas. Son regard indifférent s'explique donc par un refus de tomber dans le piège de Mme Lepic.

Dans le cas de Zazie, le métro donne l'effet de claustration. Le métro est présenté comme un espace carcéral tant sur le plan physique que sur celui symbolique. Il est la représentation de la perte de contact avec le reste du monde. Zazie découvre l'autre à travers le métro qu'elle ne prend pas depuis son arrivée à Paris. C'est grâce au métro qu'elle découvre l'urbanité et ses tendances, elle s'enferme alors dans sa quête et son rêve ; c'est le même qui lui sert de révélateur de la ville et de ses identités. Zazie qui vient de la province la ville c'est le métro. Njeukam déclare sur le sujet : « le métro se caractérise par sa clôture et s'assimile ainsi à une prison où se joue un drame. il est le symbole de la perte de contact. »¹⁷³ Le déplacement en métro donne alors la sensation et l'effet d'une révélation de l'identité et de la qualité de citoyen pour Zazie.

Plus encore, l'effet de lecture donne de manière générale au lecteur l'occasion de regarder avant coup la représentation qui se fait de l'enfant dans la société française. Qu'elle soit campagnarde ou urbaine, une représentation particulière se construit : Poil de Carotte aime sa campagne qu'il peint avec beaucoup de couleur. Pour cet enfant la ruralité est une merveille, il a alors une certaine fierté à la décrire. Pour Zazie en retour le départ pour la ville signifie la sortie de l'obscurantisme. Il y a donc ici deux modèles d'enfance : l'enfance rurale et l'enfance urbaine. L'enfance rurale représente ainsi la tradition et le conservatisme : la famille Lepic a un père, une mère et les enfants même si le ménage connaît des problèmes, on chasse et on vit dans une ferme. C'est aussi une famille chrétienne : M. Lepic et les siens vont à la messe.

¹⁷² Dimitri, Voutsinas, Une situation conflictuelle : *Poil de Carotte*, in Bulletin de psychologie, p.531.

¹⁷³ Njeukam, Marcek, Nouago, L'espace et le temps, romanesque : deux paramètres poétiques de lisibilité de l'échec de la quête de la modernité dans l'Aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane, <http://www.edition.harmattan.fr>

La famille chez Zazie est disloquée et inexistante : la mère a tué le père. La mère ne vit pas elle-même avec l'enfant qu'elle a confié à un oncle. L'enfant est éduqué dans la rue. Cette famille est à l'image de la modernité et des amours citadins qui se fondent sur des valeurs éphémères et frivoles : l'alcoolisme, les déviances et les fantasmes. Cette enfance représente la modernité avec ses désirs libertaires et la volonté d'évasion, le goût de l'émancipation précoce et le besoin de détachement de la famille : les fugues sont fréquentes à tous les niveaux et chez tous, enfants et adultes. Ceci installe l'irresponsabilité parentale comme norme. L'enfant va ainsi souvent grandir en socialisant dans la rue. Les parents n'interviennent plus pour l'éduquer ; il apprend dans la rue, à l'école, au quartier au contact d'autres éducations multiples. L'enfant s'éduque ainsi par tâtonnement. Il copie des modèles au bonheur de ses contacts avec l'extérieur.

Si donc les aspirations d'une société s'expriment à travers les modèles d'enfants que la société produit, est agréable d'avoir les bons modèles que les pires. Les parents doivent alors s'impliquer au lieu de laisser la rue et le quartier s'en charger. Ce sont ces deux orientations qui apparaissent au lecteur et qui, par leur effet, ne lui donne pas simplement l'impression qu'il y a une évolution historique entre Poil de Carotte et Zazie. Mais, bien plus encore, il observe qu'il y a un effritement du regard de la société sur les enfants. Le décalage entre Poil de Carotte et Zazie est ainsi à l'image de la société qui les a vus naître comme personnages elle-même. Ceci annonce l'illusion du réel qui subsiste dans ces œuvres et qui marque la vision du monde des auteurs Renard et Queneau.

Conclusion partielle

La deuxième partie a fait une analyse poétique de la vulnérabilité de l'enfance dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Elle a présenté dans le troisième chapitre le cœur des romans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* en analysant l'intrigue de chacun d'eux. L'analyse s'est focalisée sur le romanesque dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* par un examen de sa définition. Elle a ensuite examiné le même romanesque comme une expression paroxystique de l'action par son intensité. L'étude de l'intrigue de *Poil de carotte* et celle de *Zazie dans le métro* a permis de réaliser une analyse morphologique des œuvres *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* et aussi de dévoiler la structure profonde de leurs récits.

Le chapitre quatre a, quant à lui, analysé les acteurs des récits et a fait le bilan : les personnages et leur fonction ont été dévoilés dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. On a ainsi

pu observer que le personnage a une fonction thématique pour l'essentiel et effectue un parcours dans programme. Plus encore, le personnage se comporte comme un signe linguistique : il a un signifié et un signifiant. Il a un « être » c'est-à-dire qu'il porte un nom et on peut réaliser son portrait physique et/ou moral, ceci confère une importance hiérarchique aux personnages principaux par rapport aux autres qui sont secondaires. L'analyse a dévoilé leur nom et fait leur portrait, ce portrait est celui biographique des personnages. Il a fallu ensuite présenter leur importance hiérarchique. Cette hiérarchisation se fait à l'échelle de l'œuvre en tenant compte aussi des effets de lecture cette hiérarchisation induit. Il s'agit de montrer la manière dont les œuvres étudiées sont reçues par le lectorat et le public de manière générale.

**TROISIÈME PARTIE : PROBLÉMATIQUE DE LA VULNÉRABILITÉ
DE L'ENFANT EN FRANCE : LA PLACE DU RÉEL DANS *POIL DE
CAROTTE* ET *ZAZIE DANS LE MÉTRO* ET LEUR RÉCEPTION.**

La problématique de la vulnérabilité de l'enfant en France n'est pas nouvelle. Elle réapparaît sur le plan littéraire depuis des siècles de manière lancinante chaque fois. Que ce soit avec les auteurs comme Victor Hugo, Marcel Pagnol, Jules Vallès, Hervé Bazin ou Françoise Sagan par exemple pour ne citer que ces seuls auteurs, que ce soit avec des romans restés célèbres comme *Les Misérables*, *Le Petit chose* ou *L'enfant*, elle nourrit des querelles littéraires intenses sur la vulnérabilité que l'enfance livre à la société française. Cette image aura des extensions même dans la sphère francophone à un moment avec des interrogations idéologiques sur la condition de l'enfant dans ces régions avant et après l'accession à l'indépendance des pays francophones africains. Toutes ces réflexions montrent que la question ne laisse personne insensible.

Du fait de cet intérêt croissant pour le sujet, on peut alors du point de vue critique s'interroger sur le rôle joué par le réel dans l'élaboration des récits sur la vulnérabilité de l'enfance, d'une part, mais surtout l'influence que joue le réel sur la perception de cette condition. Il est important que le message porté par les auteurs a le discours pour support. En effet, comme le postule Vincent Jouve,

Si le roman est d'abord un fait de langage, un ensemble de formes, il n'en reçoit pas moins la marque du contexte dans lequel il a vu le jour. L'époque et la personnalité de du romancier ne peuvent manquer de se refléter, d'une façon ou d'une autre dans l'œuvre dont il est la source¹⁷⁴.

Il devient alors important dans les mêmes conditions de l'analyse et d'en tirer la vision du monde qui y transparaît par l'établissement d'un lien entre ce qui est dit de manière explicite et ce qui est pensé de façon implicite. Il s'agit de montrer ici que le texte est clos et qu'il n'a pas besoin d'éléments extérieurs pour fournir des explications cohérentes. Plus encore, on peut même trouver dans le texte littéraire, l'œuvre littéraire en est un, des traces de réel, même si la réalité est ici certes celle propre au texte décrit. Mais comment échapper à la tentation de croire que c'est la vérité et la réalité que les narrateurs rapportent ou que c'est le mensonge et l'affabulation si une comparaison peut se faire avec le quotidien qui fait vivre au lecteur les faits identiques ? Il devient ainsi essentiel d'étudier tous ces rapports avec le réel qui apparaissent dans leur clarté dans les textes et font penser à la réalité. Ce sont les mêmes qui font penser que ce rapport du texte littéraire avec la réalité est véritablement une manière d'en faire la satire ou la critique. Ce sont ces deux aspects qui constituent pour le premier le chapitre V et pour le second le chapitre VI.

¹⁷⁴ *Poétique du roman*, p.142.

**CHAPITRE V : LA PLACE DU RÉEL DANS *POIL DE CAROTTE*
ET *ZAZIE DANS LE MÉTRO***

La définition étymologique du mot réel que donne *Grand Larousse* dit que c'est un adjectif qualificatif qui vient du latin *realis*, res, chose. Est donc réel ce qui existe ou a existé véritablement. En se substantivant, réel va désigner ce « qui est bien tel qu'on le dit : authentique, véritable »¹⁷⁵. Comme, nous allons le remarquer à partir de la définition donnée, le réel porte sur ce qui est vrai dans les deux œuvres étudiées. Il s'agit de montrer que le discours que les auteurs tiennent participe à dévoiler la réalité de la figure de l'enfance pour persifler la société par divers niveaux d'interprétation. Le premier étage sera purement énonciatif. Le second niveau d'interprétation est sémantique en donnant un sens aux mots. L'œuvre va également se présenter dans sa réalité comme le reflet social ou simplement l'image, déformée ou réformée, de la société. Cette image laisse sa trace dans l'historicité du milieu social. La réception faite d'une œuvre en devient le symbole de son installation et de son acception par le lectorat.

Enfin, il faut bien accepter que le discours puisse être porteur d'une dimension ironique de la pensée. Le critique envisage alors de percevoir dans cette manifestation de la raillerie la fonction jouée par cette attitude dans les œuvres littéraires, surtout en mettant bout à bout la distance et le texte, de dire les intentions qui s'abritent derrière le texte.

V.1. - Le discours dans *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro*

Les linguistes montrent que le sens d'un énoncé n'est pas dépendant uniquement du code linguiste, il suppose aussi la prise en compte du contexte dans lequel se fait l'énonciation. Il faut noter selon Ducrot que l'énonciation, comme

la production linguistique peut être considérée : soit comme une suite de phrases, identifiée sans référence) une apparition particulière de ces phrases [...] soit comme un acte de langage au cours duquel ces phrases s'actualisent, assumées par un locuteur particulier, dans des circonstances spatiales et temporelles par un locuteur précis.¹⁷⁶

L'énonciation permet de faire une critique de la société des romans. Ainsi, nous pouvons observer ce fait à travers un ensemble d'aspects liés à la langue. Ce sont : le niveau sémantique, celui syntaxique, métaphorique et pragmatique.

L'étude des relations entre le texte et les réalités à son origine relève-t-elle encore de la poétique ? Envisager le roman comme le résultat de normes culturelles ou le produit d'un inconscient ne nous éloigne-t-il pas d'une analyse strictement textuelle ? ¹⁷⁷

¹⁷⁵ *Le Grand Larousse*, p.867.

¹⁷⁶ Oswald, Ducrot, et, Tzetan, Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », p.405.

¹⁷⁷ *Poétique du roman*, p. 157.

On peut à partir de ces éléments envisager le regard des auteurs sur le monde qui les environne à l'aune de ces faits.

V.1.1. L'énonciation

En prenant en compte l'énonciation, de nombreuses perspectives s'offrent dans la compréhension des idées des auteurs par rapport à leurs sociétés respectives. L'inscription dans la subjectivité du discours aide à mettre un pont entre l'énonciateur et l'énoncé. Une interprétation de celui de Jules Renard ou celui de Raymond Queneau permet de dire un ensemble de choses. Mais avant toute interprétation des ressources de l'énoncé, il est d'un intérêt certain de dire : « lorsqu'on parle d'énonciation en linguistique, on prend ce terme en un sens plus étroit [...] ce que la linguistique retient, c'est l'empreinte du procès d'énonciation dans l'énoncé. »¹⁷⁸ Ceci suggère l'idée que les deux romans rapportent le chemin compliqué de l'enfance vers l'âge adulte.

S'agissant de Jules Renard et de Raymond Queneau, on peut penser que leur discours fait découvrir l'enfance et la solitude de l'enfance, la quête de l'identité et surtout la quête d'amour et de l'acceptation.

V.1.1.1. L'enfance et la solitude

L'enfance est un thème littéraire ancien et très apprécié par les auteurs. Son emploi dans le cas des œuvres de Jules Renard et de Raymond Queneau énonce simplement les points de vue défendus depuis de siècles en France sur la condition de l'enfant. Cela est visible par le choix des marques de subjectivité qui apparaissent dans les deux œuvres et montrent que la vision de l'enfance est similaire chez les deux auteurs. La principale marque de subjectivité utilisée par les auteurs Renard et Queneau est l'effet-sujet.

L'effet-sujet prend en compte la relation entre l'énonciateur et l'énonciataire. Il y a la situation de communication qui découle : elle fait voir que Poil de carotte et Queneau se présente comme des récits autobiographiques, c'est-à-dire des récits à la première personne. Il faut essayer de comprendre la raison de ce choix. Le pronom de la première personne et toutes ses déclinaisons visent à montrer une certaine vérité. En présentant le récit personnel de leur enfance respective, Jules Renard et Raymond Queneau veulent des exemples vivants qui montrent les difficultés et surtout la solitude des enfants.

Dès la première page de *Poil de carotte*, on observe le choix du dialogue et l'emploi de la première personne comme mode d'écriture. Le lecteur peut à travers les conversations entre Poil

¹⁷⁸ Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p.405.

de carotte, sa mère et ses proches découvrir lui-même la condition laborieuse vécue par cet enfant. L'actualisation qui se fait grâce au présent de l'indicatif fait croire au lecteur qu'il assiste aux événements. En participant silencieusement au dialogue le jugement, le lecteur peut se faire ainsi lui-même sa propre idée de la condition de l'enfant. Il assiste impuissant au mauvais traitement qu'il subit. Il le voit dans sa solitude et l'isolement dans lequel ses parents adultes et ses frères plus âgés que le lui le plonge. La ruse des propos des uns et l'ironie des autres servent juste à utiliser Poil de carotte comme un objet.

Le plus dramatique est que la propre mère de l'enfant Poil de carotte participe activement à cette mise en scène funeste : « Dieu, que je suis bête ! Dit Mme Lepic. Je n'y pensais plus. Poil de carotte, va fermer les poules. »¹⁷⁹ Elle feint l'ignorance pour flatter l'enfant après le refus des aînés d'exécuter la tâche qu'elle leur a confié et que Poil de carotte va finalement réaliser : « ces compliments enorgueillissent Poil de carotte »¹⁸⁰. Il y a donc ici du deux poids deux mesures. L'enfant accepte innocemment se faire utiliser tandis que les autres se rebellent à l'autorité maternelle. Au-delà de sa solitude, il y a sa candeur qui lui fait croire naïvement qu'il est brave. Mais en réalité, il est berné de manière éhontée par les siens.

Plus encore la même situation vécue par Poil de carotte se répète avec plus d'acuité dans *Zazie dans le métro*. L'énonciation est le moyen utilisé pour montrer la quête identitaire de Zazie. Ainsi, la syntaxe est mise à contribution pour manifester la quête : la phrase se construit de manière incohérente et alambiquée ; c'est le cas avec cette série de phrases : « Bin oui : y a grève. »¹⁸¹, « il est rien moche son bahut, dit Zazie. »¹⁸², « Chuis Zazie, j'parie que tu es mon tonton Gabriel »¹⁸³. Il apparaît clairement que cette manière de procéder vise montrer la distance entre la société et le système éducatif normés d'une part et le désir de se démarquer des règles syntaxiques connues. Raymond Queneau montre à travers Zazie le fossé entre la réalité de langue parlée dans les quartiers qui se pratique allègrement et la fumisterie des règles enseignées dans le système scolaire courant qui est rejeté instinctivement. La quête d'une identité apparaît donc ici comme une forme de révolte contre le circuit éducatif formel.

¹⁷⁹ *Poil de carotte*, p.15.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.15.

¹⁸¹ *Zazie dans le métro*, p.11.

¹⁸² *Ibid.*, p.12.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 9.

Du point de vue lexical, le rejet identique se manifeste sur le plan lexical et orthographique. Zazie remet en cause le système scripturaire tel qu'il est conçu et accepté dans la langue française diffusé officiellement dans les manuels de référence. On retrouve ainsi les mots comme « esspliquer », « « egzécuta ».¹⁸⁴ La remise en cause va plus loin avec par exemple la phrase entière « pauvr'vieille... Allez chuis pas un mauvais cheval »¹⁸⁵ Il apparaît ainsi que la solitude éducative de Zazie ne lui permet pas d'acquérir les fondements solides d'une scolarisation acceptable.

Le pronom de la première personne « je » se transforme en « chuis », ce qui traduit d'ailleurs le désir d'affirmation de Zazie du point de vue de la communication en mettant son ego en avant. Si, Jules Renard reste fidèle à la langue parlée à son époque, Raymond Queneau se démarque par le phénomène d'appropriation de la langue en multipliant les usages argotiques la langue, « - Ah ! les jtrouas, rgardez-moi cqu'elle avait voulu mfaucher.

Et il agitait le pacson au-dessus de sa tête. »¹⁸⁶

Il multiplie également les écritures phonétiques avec les mots qui sont transcrits sous forme de sons, c'est l'exemple de « esspliquer » ou « « egzécuta ».¹⁸⁷ Il faut ajouter que l'écriture phonétique est incomplète parce qu'elle n'est pas totalement appliquée dans les deux exemples précédents par ailleurs. La solitude de l'enfance devient ainsi le prétexte pour les auteurs d'une motivation qui de remet en cause la langue telle qu'elle est enseignée. La critique qui reste muette sur la langue chez Renard, encourage alors les écarts avec les règles. Zazie devient ainsi le porte-parole de l'auteur Queneau qui brise les codes linguistiques. Le rejet des règles devient conforme à la classe sociale de Zazie qui reprend le langage de son entourage majoritairement illettré. C'est le milieu populaire de Paris qui est valorisé. On peut donc croire qu'en raison de l'absence d'un guide, Zazie apprend à parler en « coutant les autres. L'enfant qu'elle est découvre la solitude de son environnement le vice et tout ce qui peut l'entraîner par le langage surtout qu'il y a la prédisposition de l'âge. Son adolescence devient précoce et l'acquisition de l'argot devient le signe de sa maturation.

V.1.1.2. La quête identitaire et d'amour

La quête d'une identité accompagne la recherche de l'amour. Renard cherche à travers Poil de carotte à montrer le déficit d'amour des enfants. L'autobiographie devient ainsi une forme de

¹⁸⁴ *Zazie dans le métro*, p.121.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.129.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.57. Le choix d'exemples est étendu car celui-ci reste juste représentatif parmi des milliers d'autres dans le texte qui peuvent exactement le remplacer avec la même incidence explicative.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.121.

témoignage qui confirme le statut délicat des enfants. Dans le cas de Poil de Carotte, l'énonciation permet de voir la souffrance qui peut être la sienne. Le portrait que Renard fait de Poil de Carotte dans l'« Album de Poil de Carotte » est évocateur : La quête de l'identité se révèle être ainsi dans ces circonstances la volonté de réformer la langue scolaire en l'adaptant au milieu populaire et aussi en rendant visible la langue vulgaire. La langue se présente ainsi comme un enjeu de la quête identitaire.

Ce contraste entre Renard et Queneau montre la différence de la quête chez l'un et chez l'autre personnage. Si Poil de Carotte se met en avant à travers un ensemble d'éléments énonciatifs diffus, Zazie cesse de montrer la condition malheureuse de l'enfance pour organiser une démarche émancipatrice face aux règles linguistiques élaborées par les adultes pour s'imposer sa propre pratique de la langue. La condition ou la vulnérabilité de l'enfance se révèle donc aussi être une critique au regard de Zazie et de son créateur Queneau un procès contre les incohérences entre la phonétique et la graphie des mots en français. La quête de l'identité chez Zazie et celle affective chez les deux personnages s'investissent d'un relent de remise en cause des structures sociales et scolaires.

L'investissement va plus loin en se présentant comme un combat pour l'acceptation de l'enfance et de ses frasques : la langue telle que Zazie l'utilise sans règle avec toute la légèreté que le fait implique deviendrait inexploitable et ne saurait se mettre réellement au service de la communication. Si les éléments objectifs qui permettent au lecteur de reconnaître la présence objective ou subjective d'un locuteur ne sont plus communs à tous les utilisateurs de la langue, la recherche effrénée d'une identité que Zazie entreprend à travers ce moyen devient utopique. Si Poil de carotte ne le fait pas avant lui ce n'est pas faute de reconnaître le caractère dynamique de la langue. L'ironie de Mme Lepic¹⁸⁸ montre bien que la langue a suffisamment d'éléments pour rester dans la forme en évoluant dans le fond. Elle peut ainsi atténuer les traitements inacceptables qu'elle inflige à son rejeton en utilisant des paroles courtisanes : « si Mme Lepic me mangeait de caresses, elle commencerait par le nez. »¹⁸⁹ Poil de Carotte montre de façon détournée la relation complexe et ambiguë qu'elle entretient avec sa mère. L'amour vrai ou feint que les deux entretiennent reste naturel en se plaçant sous le prisme de la maternité pour l'une et de la filiation pour l'autre. Sur le plan mythologique, on parlerait du complexe d'Œdipe. L'énonciation dévoile alors ce point crucial

¹⁸⁸ *Poil de carotte*, p.145.

¹⁸⁹ *Idem.*, p.145.

qui est rapporté au travers d'une déclaration affective voilée et couverte par une haine feinte : on sait les enfants malgré tout l'amour qu'ils ont pour leur mère ne manquent jamais de les critiquer. Le point de vue novateur qui se fait sur l'énonciation se poursuit également au niveau sémantique.

V.1.2. Le niveau sémantique

Au sujet de la sémantique, la démarche est similaire autant pour Renard que pour Queneau. On observe bien que la subjectivité des deux auteurs nommés transparait d'abord dans ce qu'ils choisissent de dire. Ainsi, au-delà de parler de la vulnérabilité de l'enfance, le style est pour chacun caractéristique, le registre de langue bien que différent, rend distinct chacun des deux auteurs dans la façon de dire les choses et les figures stylistiques comme l'ironie et la satire apparaissent à profusion dans les deux œuvres.

V.1.2.1. Le Choix thématique

S'agissant du choix thématique, la vulnérabilité de l'enfance est sensible en France depuis des siècles ; le sujet n'est donc pas nouveau en France. Le choix d'en reparler pour Jules Renard et Queneau vise simplement à renforcer l'opinion négativement que les uns ont du traitement qui est donné aux enfants, mais aussi pour Queneau en particulier il est question de remettre en cause les rouages de la langue qui sont enseignés de manière formelle aux enfants. Il y a cependant une contradiction de vision entre Renard et Queneau. Renard commence par s'opposer à d'autres auteurs comme Hugo ou Pagnol sur la perception même qu'on fait du visage de l'enfant. Son roman sert alors faire la démonstration de ce ces propos qu'il tenait en 1890, dans disant : « l'enfant, Victor Hugo et bien d'autres l'ont vu ange. C'est féroce et infernal qu'il faut le voir. »¹⁹⁰ Renard croit donc que l'enfant doit être traité avec rigueur. Le vocabulaire s'adapte alors aux circonstances pour montrer l'exemple de ce qu'il souhaite voir. Le roman s'inscrit alors dans une démarche argumentative qui justifie les propos qu'on vient d'évoquer.

En effet, si pour le critique, qui a lui-même aussi sa propre logique et sa propre perception de la situation, le traitement de Poil de carotte est médiocre, Renard a une vision contraire qui tend à montrer que Poil de carotte s'endurcit à force des contraintes qu'il subit. Le conflit sociétal entre les auteurs se transporte alors dans le domaine littéraire. Le roman devient le reflet des idées de son auteur. Le style empreint d'ironie de l'œuvre traduit alors simplement un état d'esprit populaire qui tend à dire le contraire chaque fois de ce que l'on pense. La vérité sur ce caractère typiquement gaulois est l'hypocrisie qui en découle. Sa mère le montre encore avec plus de suffisance dans et

¹⁹⁰ Jules Renard cité dans la thèse de doctorat Ph/D. intitulée *L'univers infantile* d'Ondoua Ngondi Soter L., p.134.

extrait où elle tient à Poil de carotte ces mots pleinement ironiques : « Bravo, superbes ! Je te félicite, Poil de Carotte, et je déplore d'autant plus ton entêtement qu'une imitation ne vaut jamais l'original. »¹⁹¹ Les lettres¹⁹² que Poil de Carotte adresse à M. Lepic et les réponses que son père lui retourne sont une illustration palpable de cet état d'esprit qui fait de l'ironie une marque de fabrique d'un comportement caractéristique.

V.1.2.2. Le registre langagier

Le registre langagier est mis à contribution pour montrer de manière détournée que l'enfant est un dur à cuire qui doit être traité avec assez de rigueur. Le texte se présente tout entier comme un discours qui montre le traitement sévère infligé à Poil de carotte : les temps du discours sont les plus présents dans le roman, l'intention de faire participer le lecteur à la vie quotidienne de la famille Lepic. Les sociolectes de l'élevage, de l'agriculture, le personnage principal de Renard a le mot « carotte » dans son nom, de la « campagne » avec la « chasse », « le gibier » et d'autres montrent son importance. C'est encore le cas avec *Zazie dans le métro* où les sociolectes de la ville, la langue de la rue et les comportements de la rue sont mis en valeur. Tous ces codes apportent des indications sur les intentions des auteurs qui s'en servent dans l'expression des idées et des points de vue défendus. Le lecteur est mis en contribution pour assister aux événements ; il peut de lui-même se faire une idée précise du comportement de chacun et des situations qui entraînent certaines réactions ou certains actes. Il peut alors juger en toute conscience sur ce qu'il juge normal ou inacceptable pour un enfant.

On peut dès lors dire qu'au regard de la déclaration précédemment reprise qui est de Renard, par exemple, celui-ci tient un discours argumentatif qui justifie ses opinions dans son texte et en dehors de son œuvre. Cette observation est valable pour Queneau aussi qui fait de son roman une tribune pour l'expression de ses idées. Des nuances apparaissent pourtant dans la façon d'exprimer ces vues, en fonction des ambitions et des époques. Ainsi en exemple, le vocabulaire utilisé par la famille Lepic laisse percevoir son niveau de culture élevé. Ceci se traduit dans le choix des mots même pour la conversation familiale. Le choix des thèmes ne fait non plus croire que les Lepic sont des gens incultes : on parle de l'éducation, de l'histoire et de la culture latine avec l'évocation des noms célèbres comme « Brutus » ou « Caton ».¹⁹³ La syntaxe est bien faite, le vocabulaire est

¹⁹¹ *Poil de Carotte*, p.83.

¹⁹² " Lettres choisies ", Ibid., pp.85-86.

¹⁹³ Lettres choisie, pp.85-86.

recherché, le style est châtié et sérieux, la culture littéraire le confirme avec les connaissances hellénistiques qui s'en dégagent.

La solidité de l'éducation de Poil de Carotte et de ses frères se confirme d'ailleurs par la connaissance précise des faits qui font l'évocation des noms présentés. Pour l'illustrer, la conversation entre M. Lepic, Félix et Poil de Carotte qui vaut aux trois de montrer leur culture parle de Caton et de Brutus effectivement : le lecteur apprend ainsi que Poil de Carotte imite le célèbre homme politique romain, le prince Brutus¹⁹⁴ de la cour antique de Rome. Cette séquence corrobore l'idée que Renard se fait de la vulnérabilité de l'enfant : il doit être éduqué et cultivé. C'est celle-là qu'il envisage voir qu'il projette et fait apparaître chez son personnage principal Poil de Carotte. Plus encore, il fait même appliquer cette vision dans la famille Lepic.

Au XIX^{ème} siècle, une solide éducation accompagne encore la soumission de l'enfant à la gouverne parentale. Il n'est donc pas contradictoire de voir que l'autorité maternelle à la maison coïncide avec l'exigence de docilité à la fois à la maison et à l'école, et aussi avec le devoir d'avoir l'esprit ouvert à l'apprentissage. La correction de l'expression, la rectitude de l'attitude dans la conversation privée ou publique doit refléter ces qualités éducatives. C'est ce à quoi s'acharne à montrer Renard dans le personnage de Poil de Carotte. On peut ainsi lire pour l'illustrer cette interrogation de Mr Lepic à l'endroit de Poil de Carotte : « quelle place as-tu occupé dans la dernière composition ? J'espère que tu n'es pas à la queue. »¹⁹⁵

Pour Jules Renard comme pour les gens de son temps, l'école est donc le moyen d'accès à la notoriété et au succès. L'attitude de Mr Lepic conforte ainsi cette vision sociale et de la famille propre à une époque qui pense que la valeur d'un être se mesure à la qualité de son éducation voire à son degré d'instruction. On pourrait aujourd'hui penser que Renard est conservateur dans une société contemporaine permissive qui rejette les valeurs traditionnelles et chrétiennes qui apparaissent en abondance dans *Poil de Carotte*. La société moderne de nos jours trouve ainsi très rigoureuse et contraignante voire inacceptable une éducation fondée sur la soumission et le respect qui promeut la culture et l'éducation comme le moyen d'accès au mérite et à la félicité sociale.

¹⁹⁴ *Poil de Carotte*, pp.83. « Madame Lepic : Peu importe. Ne vous disputez plus. L'essentiel est d'avoir un Brutus dans sa famille, et nous l'avons. Que grâce à Poil de Carotte on nous envie ! Nous ne connaissons point notre honneur. Admirez le nouveau Brutus. Il parle latin comme un évêque et refuse de dire deux fois la messe pour les sourds. [...] Espèce de petite brute, va ! »

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 67.

C'est tout le contraire de ce qui se fait avec Zazie. Le vocabulaire et le registre de langue de cette héroïne sont vulgaires. L'éducation approximative de Zazie est le miroir de celle dévoyée des enfants de la rue dans les grandes métropoles, des quartiers malfamés de Paris ou des secteurs difficiles des bidonvilles. Au-delà de la vulgarité de l'expression de Zazie, se trouve son caractère primaire. Si certes l'auteur se distingue du narrateur au sens de Balzac dans la préface du *Lys dans la vallée*, et ne peut donc pas dans ces circonstances se rendre complice de ses agissements dans le roman, il faut néanmoins discuter certaines libertés prises par le narrateur lorsqu'elles peuvent être problématiques pour les esprits suggestibles, car l'œuvre littéraire est vouée à la réception.

Aussi, si une œuvre n'est pas lue, elle meurt. Ce qui n'est pas le cas de celle de Queneau qui a une formation de philosophe. *Zazie dans le métro* n'encouragerait-elle donc pas le laxisme et l'éducation de la rue à travers Zazie qui en devient la porte étendard ? De même, ne serait-on pas aux sources des problèmes de la langue, au regard de cette licence donnée à l'argot, à la familiarité et à la facilité de l'expression au nom de la quête d'une identité qui brise tous les codes linguistiques acceptés conventionnellement par le système : la syntaxe chez Zazie est maladroite et impropre, son style est argotique et négligé. Pour mieux traduire l'abandon de l'enfant Zazie sur tous les plans par sa mère et un père inexistant, personne ne fait allusion à sa présence dans l'œuvre, ce qui suppose que c'est un enfant naturel, l'écriture reproduit exactement sa manière de dire les choses, chaque fois que Zazie s'exprime. Comme le dit un proverbe africain, « un arbre qui tombe fait plus de bruit que la forêt qui pousse. »¹⁹⁶ On peut alors s'inquiéter de ce que la critique soit pire que le vice, que le remède soit plus dangereux et plus pernicieux que la maladie, si jamais l'œuvre tombe entre les mains expertes des paresseux qui n'attendent que des occasions similaires pour s'extérioriser par la copie béate des modèles comme celui que Zazie propose ici ; « - Ah ! les jtrouas, rgardez-moi cqu'elle avait voulu mfaucher. »

Et il agitait le pacson au-dessus de sa tête. »¹⁹⁷

Si chez Renard, la vision éprouvée de la vulnérabilité de l'enfance reste conforme au désir permanent d'une époque de former l'homme et tout l'homme malgré la rigueur des méthodes qui peut être reprouvée, il est plus certain que chez Queneau l'énonciation et les autres ressources du langage contribuent sans doute à encourager l'enfance dans une quête identitaire révolutionnaire. Zazie envisage sa condition à l'aune de l'apprentissage personnel qu'elle réalise à partir d'une

¹⁹⁶ Ce proverbe est issu de la sagesse populaire africaine assez connue ; l'oralité est effectivement reconnue comme une forme de littérature et est attestée comme telle.

¹⁹⁷ *Zazie dans le métro*, p.57.

situation familiale désagréable. L'apprentissage fait de manière autonome et informelle semble ainsi plus porteur pour elle ; la preuve est qu'à la fin de l'œuvre lorsqu'elle retrouve sa mère, elle lui avoue avoir reçu la formation qu'elle a refusé, il s'agit de sa mère, de lui donner. La vision du monde de ce point de vue envisage donc des ambitions et des orientations contraires pour un but identique qui demeure une vulnérabilité meilleure de l'enfance. Ainsi va se poser la question de la réception des œuvres et de son influence sur la vision du monde des auteurs.

V.2. La réception des œuvres

Selon Alain Viala, « tout texte est une réalité sociale. »¹⁹⁸ Il entend dire par là que le texte littéraire comporte en lui une vérité propre à une société et la présente sous forme matérielle. On suppose que le texte littéraire soit un signe linguistique. Il aura à présenter dans ses deux faces un signifiant et son signifié. La littérature qui s'intéresse plus au signifié va évaluer ici la vision du monde grâce aux éléments palpables qui ressortent de l'analyse du signifié. Ainsi, l'œuvre va, comme miroir de la société, en être le reflet. Dans un second temps, le texte littéraire fait partie des textes qui sont ouverts à plusieurs lecteurs qu'ils ne peuvent prévoir. Cette spécification peut se vérifier *a contrario* quand des textes non littéraires au départ le deviennent comme le sont Lettres de Madame de Sévigné. Cet exemple peut effectivement s'appliquer à *Poil de Carotte* et aussi à *Zazie dans le métro*. Là, on peut y découvrir les empreintes de l'histoire. Ces deux points vont alors permettre de voir comment la réception peut aider à comprendre la vision du monde des deux auteurs.

V.2.1. L'œuvre comme miroir de la société

En effet, l'œuvre littéraire ne naît pas ex nihilo. Les auteurs ne vivent pas dans des îlots isolés, coupés du monde où ils sont présents. Ils l'observent et s'en font l'écho des réalités quotidiennes et de celles de leurs contemporains. L'œuvre connaît donc comme les humains une trajectoire de socialisation qui fait qu'elle transmet un message aux contemporains et aussi aux générations futures. Par l'exploration qu'elles font des sentiments personnels, Renard et Queneau exposent les sources de rejets ou d'incompréhension qui abîment les familles. Ce sont : les relations qui se tendent en raison des abus et du déficit affectif.

¹⁹⁸ Georges, Molinié, et, Alain, Viala, *Approche de la réception*, Paris, Gibert & Jeune, 1993, p.149.

V.2.1.1. La socialisation des œuvres

L'œuvre littéraire connaît le phénomène de socialisation au sens d'Honoré de Balzac qui pense que « l'œuvre littéraire est un miroir qui se promène le long d'une rue. »¹⁹⁹ Dès que l'œuvre est laissée dans l'espace public, elle s'émancipe de son auteur. Le message qu'elle porte n'est plus secret et se divulgue plus ou moins rapidement. Le même message aura des interprétations multiples selon la sensibilité et même les opinions que l'on voudrait défendre ou répandre. La prise en compte de la subjectivité de chaque lecteur est donc importante.

Dans la préface de *Poil de carotte* rédigée par Sabatier, le préfacer se projette ou plutôt s'incarne en Poil de Carotte mettant même en avant sa subjectivité par l'antéposition du caractérisant évaluatif admirable dans cet extrait :

lorsque je lus pour la première fois *Poil de carotte*, cet admirable livre publiée en 1894 et toujours actuel, je sortais à peine de l'enfance, une enfance de petit orphelin qui a constitué le fondement de plusieurs de mes romans. Je ne manquai pas alors de chercher des analogies entre la situation familiale du petit garçon roux et la mienne (ne disait-on pas dans mon entourage que j'étais un petit Poil de Carotte ?) [...] Je reconnus certes quelques aspects de ma vie enfantine – comme tout lecteur ou toute lectrice en retrouvera...²⁰⁰

Si l'on s'en tient à cet extrait la subjectivité du lecteur, les attentes qu'il charrie par rapport à un texte conditionne la réception qu'il en fait autant que la réputation bonne ou mauvaise qu'il en diffuse aux lecteurs éventuels. L'œuvre devient effectivement ainsi un miroir qui reflète la société.

On s'aperçoit que la réception dépend de fait à la lumière des propos du préfacer d'un ensemble de manières de penser, de percevoir et de réagir, qui se partagent communément par les membres d'un groupe social. Ces manières vont structurer inconsciemment l'imaginaire du groupe social tout comme les productions littéraires ou artistiques du groupe. Lucien Goldmann le montre dans *Le Dieu caché*. De manière pratique, trois faits sont observables dans les propos de Sabatier qui concordent et se rapportent à la vision du monde de Renard et aussi sans doute à celle de Queneau.

Sur le plan lexical, Sabatier utilise l'adjectif évaluatif « admirable » pour parler de *Poil de Carotte*, il met en valeur ses sentiments personnels dans la formulation appréciative de l'œuvre. Sur le plan du genre et du statut social du personnage principal, Sabatier dit qu'il est lui-même

¹⁹⁹ Honoré, (de) Balzac, préface de *Le Lys dans la vallée*, Paris, Flammarion, 1984.

²⁰⁰ *Poil de Carotte*, p.7.

orphelin et se reconnaît comme garçon en Poil de Carotte. Cela se découvre dit-il dans sa production littéraire. Il y a alors des similitudes qu'il établit et qui relèvent de la situation sociale commune. C'est donc un groupe qui s'exprime à travers un auteur ; les lecteurs se reconnaissent en conséquence en s'identifiant à lui. Il y a de fait une corrélation entre le littéraire et le social.

V.2.1.2. L'idéologie

Il y a une approche idéologique de la réception dans ce cas. Elle touche aux procédures textuelles qui engagent la façon de programmer l'attribution de sens, les zones névralgiques du texte, où cette conférence de sens est inscrite dans les manières dont le texte pose un type de représentation du réel, un type de validation des représentations. C'est le narratif qui transparaît dans les propos de Sabatier et également plus encore dans *Zazie dans le métro*. En lisant l'œuvre et la posture du personnage de Zazie, on peut présager que les couches populaires de Paris se sentent entièrement concernées par le roman de Queneau. Pour mieux s'assimiler aux couches populaires auxquelles l'œuvre se destine, Queneau va employer leur langage et présenter leur mode de penser, montrer leur société comme elle est dans son état vrai.

À cet égard, la manière de construire et de légitimer les personnages, la manière de se définir des deux œuvres, *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro*, par rapprochement ou par opposition, avec d'autres systèmes de signes comme la peinture ou la sculpture font partie des points de départ explicite qui nous permettent de montrer la vision du monde de Renard et de Queneau, si l'on s'en tient à cet effet par exemple aux travaux de Philippe Hamon²⁰¹ qui en donne un aperçu. On peut donc penser que les deux auteurs ont la socialisation de l'œuvre en point mire dans leur vision du monde. Il faut alors se consacrer aussi à l'histoire pour observer ce regard particulier.

V.2.2. Les traces de l'histoire dans *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro*

Les relations entre le texte, la société et l'histoire mettent en avant la notion de genre. En considérant, la langue comme « un système modélisant premier ». Cette notion se redistribue en principe, dans son appréciation des marques de l'histoire en un ensemble de structures du texte qui le reconstituent en : structures mentales, leur déformation et reformation, structures sociales.

V.2.2.1. Les structures mentales

Elles sont un ensemble de « structures catégorielles qui régissent la conscience collective et sont transposées dans l'univers imaginaire créé par l'artiste ne sont ni conscientes ni inconscientes

²⁰¹ Philippe, Hamon, *Texte et idéologies*, Paris, PUF, 1984, p.6.

[...] »²⁰² On observe que la vision du monde de chacun des deux auteurs s'occupe moins de texte mais prend plus en compte la transcription de la réalité qu'il décrit. On voit bien dans les deux cas que les histoires s'incorporent dans les textes et prennent le contour socio-idéologique dans leur genèse. On sait déjà que Renard s'oppose mentalement à d'autres auteurs de son temps comme cela a été souligné auparavant sur la question de la considération à accorder à l'enfant. La conception éducative de Renard qui est peinte des gens de rang modeste qui souhaite accéder à la félicité sociale des aristocrates auxquels appartient Victor Hugo ne peut donc en aucun cas faire corps avec cette autre. On observe ici que les structures mentales vont faire corps avec celles sociales : la souffrance émotionnelle de Poil de Carotte ou de Zazie coïncide avec la dynamique même de la famille pour les deux personnages et pour Zazie à la vision de la masculinité.

En s'attardant sur Zazie, l'absence du père donne une légèreté certaine à la vie et tient d'une vision sociale naissante à cette époque : l'homme empêche l'épanouissement de la femme. Cette vision se développera au fil des ans pour aboutir à l'émancipation féministe. Queneau qui est un philosophe flaire cette évolution. L'organisation de l'intrigue devient futuriste en projetant les incongruités sentimentales qui vont s'installer plus tard dans la société française suite à la question du féminisme. Sa vision de l'enfance est donc sous la dépendance des opinions philosophiques qui recourent la vision sociale nouvelle qui s'annonce :

Sur un autre plan de l'évolution sociale, cette fois linguistique, on observe les changements qui ont cours. Queneau qui est un grand connaisseur de la langue et de la littérature semble plus proche du surréalisme que du réalisme dans son œuvre. Dans l'exercice de style auquel il se livre, on peut aussi noter des rapprochements avec l'existentialisme sartrien lequel pense que l'homme devient ce qu'il se fait ; il ne devient pas ce qu'on voudrait faire de lui. Plus encore le libertarisme de Zazie semble bien devenir un courant philosophique réactionnaire affilié à l'existentialisme : sa recherche frénétique sur l'identité et la vérité le montre. Le roman ne semble plus uniquement chez Queneau reproduire un groupe social représenté par les enfants de la rue, il met en scène tout le pittoresque de la capitale Paris.

Mieux, la société met finalement en place tout un système qui refuse à l'enfant de trouver son chemin, un point de vue qui conforte le désir de rejet de la famille et de l'autorité paternelle qui apparaît ainsi libertaire : Zazie ne va jamais prendre le métro pour lequel il est venu à Paris.

²⁰² Lucien, Goldmann, *Structures mentales et création culturelles*, Paris, Anthropos, 1971, p.28.

Pourtant, tout cela n'est dû qu'à un concours de circonstances malheureuses. Mais dans l'inconscient collectif le choix voudrait montrer la discrimination qui est faite aux filles.

L'opportunité est alors accordée à Zazie de tenter d'autres expériences en vue de découvrir la vérité. Le résultat est celui produit à la fin de *Zazie dans le métro*, énoncé de la bouche même de la concernée : « j'ai vieilli ». On peut supposer qu'elle trouve son identité et la vérité aussi dans cette déclaration qui semble renfermer beaucoup de fierté dans le ton par rapport aux questions qu'elle se pose sur « l'homosexualité de son oncle » : il l'est bien sa femme Marceline devient Marcel à la fin du roman²⁰³. Elle le fait avant l'âge ; il y a alors un fossé entre la réalité physique de Zazie qui ne semble pas beaucoup évoluer à la fin de l'œuvre et sa réalité mentale qui a totalement changé. D'autre part, les insinuations de l'auteur sont une apologie pour la sexualité déviante de Gabriel.

V.2.2.2. Déformation et reformation de la réalité

L'art du récit est assez important pour comprendre la question de la déformation et de la réformation de la réalité qui passe vers l'imaginaire pour produire un récit. Il permet au texte qui réagit au modèle idéologique courant dans la société, de prendre des formes. On peut alors voir apparaître d'abord les personnages semblent au peuple. Ensuite on retrouvera les objets courants au quotidien du peuple. Il y a enfin l'enjeu de la réécriture pour reproduire les modèles sociaux en vigueur. D'abord sur les personnages, Mme Lepic est le modèle de la femme au foyer qui a des enfants sous son autorité. Sa fermeté est représentative de la société du XIX^{ème} siècle. Il faut absolument à cette bonne dame des enfants de tout type pour exprimer ses qualités de mère et de femme au foyer. Ses deux types d'enfants, d'un côté Félix et Ernestine, représentent les enfants insoumis ; de l'autre côté, Poil de Carotte est le modèle de l'acceptation de l'autorité vigoureuse de la mère. Il faut donc nécessairement à Mme Lepic l'enfant Poil de Carotte et à Renard ces deux personnages pour incarner son temps. Un scénario identique à Queneau pour valoriser sa démonstration. La quête identitaire n'est possible dans *Zazie dans le métro* que parce que le personnage reflète cette idée propre à la population imprégnée des idées sur l'absurde de la condition humaine et de l'existentialisme.

Les objets courants permettent également aux auteurs d'être présents parmi le peuple : Renard propose la vie monotone de la campagne tandis que Zazie vient de la province vers la ville

²⁰³ *Zazie dans le métro*, p.193. « Zazie s'amenait accompagnée par un type qui lui portait sa valoché.

- Tiens, dit Jeanne Lalochère, Marcel. »

de Paris dans un mouvement inverse. Elle veut découvrir le métro devenu un objet courant pour le petit parisien mais étrange et secret pour Zazie au point d'effectuer tout un voyage pour le découvrir. L'exode rural prend alors ici un point d'appui pour attirer en ville toute l'ignorance des campagnards qui veulent aussi profiter des bienfaits de l'industrialisation et du développement. Si le contraste existe entre Poil de Carotte et Zazie du point de vue de l'émancipation matérielle, on observe bien que le degré de développement de la société fait en sorte que des objets nouveaux apparaissent et déplacent les centres d'intérêts vers des objectifs de plus en plus ludiques pour Zazie et plus intellectuels pour Poil de carotte. La déformation et la reformation du récit d'une réalité propre à chacun des auteurs obéit alors aussi aux réalités du moment : en les reproduisant de manière particulière, les auteurs leur donnent une vie et une valeur que le quotidien ne leur aurait pas attribuée. L'hyperbolisation et les autres formes d'exagération peuvent alors donner une vie extraordinaire et exceptionnelle aux objets les plus anodins. C'est le cas du métro connu mais rendu exotique par la simple volonté de Zazie de le découvrir.

V.2.2.3. Les structures sociales

La vision du monde est enfin le fait des structures sociales dans lesquelles les personnages habitent et se meuvent, les objets peuvent acquérir un rayonnement grâce à elles. Ces structures sociales sont la famille en premier lieu et les structures syndicales et/ou les corporatistes comme les syndicats. Celle de Poil de Carotte est stable, c'est un couple légalement établi. Zazie est issue d'une famille monoparentale : on connaît sa mère, elle se nomme Jeanne Lalochère ; mais le nom de son père est inconnu. On sait juste que sa mère a assassiné cet ivrogne. Cette différence entre les deux familles rend bien l'évolution sociale de la famille française du XIX^{ème} siècle au XX^{ème} siècle. C'est cette évolution qui fait en sorte que les intentions des uns et des autres divergent sur la perception de la vulnérabilité de l'enfance : estimant que la condition sociale de l'enfance est médiocre dans Poil de Carotte, Zazie veut l'améliorer en entreprenant une quête identitaire osée dans la rue où elle finit par trouver son chemin.

Les syndicats en grève, comme autre structure sociale, montre également cette évolution sociale. Tandis que la campagne dans *Poil de Carotte* est calme, la capitale où arrive Zazie est privée d'activité en raison de la grève. La curiosité de Zazie trouve alors une raison de plus pour montrer l'agacement de ce personnage. Ces repères historiques permettent alors de croire que le roman chez l'un et l'autre auteur devient le lieu d'incubation des idées sociales défendues ou encore celui de leur éclosion. Pour se faire ces idées ont besoin de transiter dans le moule de l'imaginaire

des auteurs qui mettent en action le processus de déformation et de reformation de l'intrigue quand bien même on se retrouverait dans l'autobiographie comme c'est le cas dans *Poil de Carotte*.

Conclusion partielle

Pour conclure, le chapitre cinq montre que l'œuvre littéraire chez Renard et Queneau est le miroir de leur société respectives. Pour cela, les deux auteurs utilisent les ressources de l'énonciation pour manifester les idées des auteurs sur leur société. Dans un autre sens, la réception des œuvres ouvre la porte aux structures mentales, à l'idéologie et aux ressources de l'histoire pour traduire le point de vue des deux auteurs sur leur société respective. Il faut dès lors interroger aussi L'ironie dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*, pour comprendre plus en profondeur encore la vision du monde des deux œuvres étudiées.

**CHAPITRE VI : L'IRONIE DANS *POIL DE CAROTTE*
ET *ZAZIE DANS LE MÉTRO***

Lorsqu'on parle de l'ironie dans *Poil de carotte* et dans *Zazie dans le métro*, il s'agit en vérité de montrer le rôle qu'elle joue comme support pour traduire la vision du monde des auteurs Renard et Queneau. On peut de ce fait s'inspirer de ces propos de Vincent Jouve qui pense que

dans la mesure où elle se construit sur un double discours, l'ironie participe du jeu des voix au fondement du roman. En tant que structure polyphonique, elle relève directement de la question de l'énonciation. L'étude de son fonctionnement permet d'approfondir la question de l'intention et des enjeux du récit.²⁰⁴

Cela étant dit, on note bien ici que le fonctionnement de l'ironie peut nous faire comprendre les intentions des auteurs sur le monde dans lequel ils se retrouvent au moment d'écrire. Mais au-delà de la fonction qu'exerce l'ironie, il est intéressant pour la compréhension de définir l'ironie.

L'ironie va se définir de manière étymologique, comme le « fait d'interroger en feignant l'ignorance. Ironiser, c'est donc à l'origine, poser une question faussement naïve. »²⁰⁵ Il se trouve que l'ironie en dehors de ce sens primaire qu'on tient de Socrate, transfère son usage en passant dans la langue pour devenir finalement une figure rhétorique.

L'énonciation va s'envisager, à la suite des travaux de Spencer et Wilson, à l'échelon de l'énonciation. Oswald Ducrot propose par exemple ainsi d'appréhender l'ironie à travers la question des voix narratives. On a donc encore cette autre définition qui pense que « parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E. »²⁰⁶ Une extension peut se faire en présentant l'ironie comme une citation implicite, au regard de la réflexion et des explications menées par Jouve, qui consiste pour l'énonciateur à faire entendre dans ses propos une voix qui n'est pas la sienne. Cela se réalise par une simple suite d'indices qui tiennent parfois au seul contexte. Si donc l'ironie peut s'appréhender de manière possible comme un jeu entre plusieurs voix, elle peut alors se présenter soit comme un phénomène localisé, soit s'entendre à l'ensemble de l'énonciation.

VI.1. L'espace de l'ironie : de l'énoncé aux récits

L'ironie dans les romans qui sont à l'étude dans ce corpus porte sur les énoncés. La manière d'exposer l'image de l'enfant par les auteurs Renard et Queneau fait réfléchir sur les intentions cachées. Cette réflexion pour être méthodique va se charger de voir la fonction que revêt l'ironie dans les œuvres et aussi de constater qu'il y a une distance à observer entre la société et l'ironie.

²⁰⁴ *Poétique du roman*, p.148.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.149.

²⁰⁶ *Idem.*

VI.1.1. Fonctions de l'ironie dans les œuvres

L'ironie comme discours allusif et détourné permet au locuteur de dire de manière subtile et voilée ce qu'il ne peut dire ou ne veut pas dire au risque de blesser son auditoire ou son auditeur et de s'attirer la colère. La norme socioculturelle et le contexte idéologique voire politique peuvent, dans le cas des œuvres *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro*, avoir influencé l'usage chaque fois par l'un et l'autre auteur de l'ironie. Ces facteurs vont ainsi réorienter les deux récits dans une dimension politique qui décourage voire interdit l'autorité parentale de s'exprimer ou qui encourage l'espièglerie enfantine à s'exprimer. L'ironie acquière alors dans ce cadre deux fonctions dans les deux œuvres : la fonction critique et la fonction expressive.

VI.1.1.1. La fonction critique de l'ironie

En allant cas par cas, on observe que Renard emploie abondamment l'ironie. L'œuvre paraît au XIX^{ème} siècle et présente le contexte social moulé par *les Lumières* et la *Révolution française*. Même si l'œuvre paraît à la fin du siècle les deux événements qui s'accompagne d'un troisième, la révolution industrielle, conditionnent les comportements, font changer ou plutôt évoluer les mentalités. Tout le monde veut vivre dans une anarchie libertaire où les écrivains comme Victor Hugo ont une influence certaine et avérée sur leur société. Au regard des positions de ce dernier sur la figure de l'enfant qu'il magnifie, il devient difficile de dire les choses autrement, si l'on ne veut pas passer pour quelqu'un de décaler par rapport à la modernité sociale qui impose une façon particulière de traiter les enfants. La politique qui suit ces conseils va désormais imposer par ailleurs des lois contraintes pour limiter l'autorité trop rigoureuse des parents qui restent attachés à la tradition.

Il est alors compréhensible que Renard use d'ironie pour dire subtilement ce qu'il ne peut se permettre d'avancer avec plus de transparence. Renard veut attaquer et ridiculiser l'enfant-ange qui est vanté à son époque par d'autres auteurs. Son ironie prend le lecteur comme un complice qui observe avec lui, Renard, les turpides de *Poil de Carotte*. L'extrait de texte à suivre va illustrer ce désir de critiquer une société qui décourage l'intelligence mais plutôt la paresse en prenant *Poil de carotte* pour exemple. L'ironie apparaît dans l'extrait suivant du texte intitulé *Comme Brutus* dans la bouche de Mme Lepic. Elle dit ce qui suit :

Peu importe. Ne vous disputez plus. L'essentiel est d'avoir un Brutus dans sa famille, et nous l'avons. Que grâce à *Poil de Carotte*, on nous envie ! Nous ne connaissons point notre honneur. Admirez le nouveau Brutus. Il parle latin comme un évêque et refuse de dire deux fois la messe pour les sourds. Tournez-le : vu de face, il montre

les taches d'une veste qu'il étrenne aujourd'hui et vu de dos son pantalon déchiré,
Seigneur, où s'est-il encore fourré ? Non, mais, regardez-moi la bouche de Poil de
Carotte Brutus ! Espèce de petite brute, va ! ²⁰⁷

Ce qu'il faut remarquer ici derrière la voix pleine d'emphase de Mme Lepic, c'est son ironie. Elle commence par apaiser une querelle familiale en s'intéressant simplement à l'essentiel, c'est « d'avoir un Brutus dans sa famille ». Brutus est un prince traître de la cour de Rome. Elle va ensuite aller de manière croissante, utilisant un vocabulaire laudatif et mélioratif teinté d'émotion : « on nous envie ! », « Admirez le nouveau Brutus ». Elle présente les mérites et les honneurs que cette présence attire à la famille. La gradation reste dans son ascension profondément plongée dans l'ironie. Elle chute alors brutalement à la fin en fustigeant Poil de Carotte qui, il y a encore un moment, était très encouragé et loué pour l'éconduire avec une extrême violence : « Espèce de brute, va ! » Renard fait donc ici une évocation pathétique de son enfance.

L'ironie s'accompagne de figure métaphorique et comparative : « le nouveau Brutus » se substitue explicitement à Poil de Carotte, l'analogie avec « un évêque » feint la pureté et la dévotion, elle fait croire vainement aux qualités humaines et intellectuelles. Mais le contraste qui survient dans le refus de servir la bonne nouvelle devient le clou et le comble de l'ironie : la vraie face de l'homme est derrière lui, le pantalon déchiré, tandis que son visage angélique parfait est trompeur. On voit alors ici que Renard se sert de l'ironie pour critiquer au-delà de Poil de Carotte une société hypocrite qui se sert de la protection de l'enfant pour diffuser en l'abritant le vice.

L'ironie permet à Renard de montrer de façon détournée les travers de l'enfant Poil de Carotte. Il se livre, comme tout enfant, aux erreurs et aux étourderies. Il faut alors nécessairement le recadrer. Pourtant, le parent est empêché d'agir lorsque l'enfant dérape dans son comportement. Mme Lepic, en caractérisant péjorativement la bestialité du comportement de Poil de Carotte, ne répudie pas seulement l'innocent enfant mais aussi surtout les contraintes sociales qui deviennent politiques et qui empêchent une éducation sereine des enfants de la société. Cette disposition est contraire à ce que Queneau entrevoit à travers Zazie sur l'ironie.

Queneau ironise par contre sur l'enfant moderne. En effet, le contexte social dominé par la fin de la Deuxième Guerre mondiale fait que l'ironie critique de manière subtile encore l'abandon qui est fait de l'enfant à la suite d'une société partagée entre la peur de la mort et l'espoir de survivre. Le choix devient délicat entre élever un enfant dans un contexte économique et social

²⁰⁷ *Poil de Carotte*, pp.83-84.

instable et compliqué, on n'a pas encore la certitude que la vie économique va reprendre, et l'abandonner à la nature pour qu'il se développe au gré de la fortune. Plus encore, les idées philosophiques qui prennent le dessus sur le rationalisme après la guerre font que l'on s'interroge de plus en plus sur la condition humaine, sur l'absurdité de la vie et sur l'existence elle-même.

Le raisonnement se construit alors chez Queneau en ironisant sur la quête de l'identité et sur la recherche de la vérité qui amènent les parents à laisser dans la rue leurs enfants. Peut-être encore plus les enfants eux-mêmes qui estiment qu'être sous la coupe parentale le temps de l'enfance est une absence de personnalité. Il faut alors se donner du caractère n s'émancipant le plus tôt possible. Sans doute Zazie ne choisit pas la trajectoire qu'elle suit. Mais, au regard e l'évolution sociale de tous les temps modernes et contemporains, elle n'hésiterait pas à suivre la même voix si elle ne lui avait pas été offerte cette fois-ci pourtant malgré elle. Ceci permet d'examiner la fonction expressive de l'ironie.

VI.1.1.2. Fonction expressive

La force particulière que l'ironie peut procurer à l'expression d'une idée est également avérée. La présentation d'une idée comme une antiphrase lui donne une certaine puissance en rendant le style évocateur. On sort de la vulgarité pour se singulariser dans la pratique et la manière de dire les choses.

Ainsi, Zazie, qui vit à Paris avec son temps, est le contraire des enfants bourgeois qui sont sous la protection parentale. La fortune parentale est pour ces enfants un paravent même si Zazie ne s'occupe pas particulièrement d'eux. Néanmoins, elle les côtoie ou les voit de loin. De même la société dans laquelle vit Zazie sort fraîchement des atrocités de la guerre. Tandis qu'une partie de la société française post-guerre s'embourgeoise, une autre franche vit au seuil de la pauvreté : Jeanne Lalochère ne peut pas élever seule sa fille. On ne se nettoie jamais à Paris ; on pue encore le gorille en plein Paris.²⁰⁸ Zazie fait alors une critique de la modernité : les attentes sociales des populations ont du mal à être comblées par une société qui n'offre pas à tous la vie idéale souhaitée.

Ce qui paraît étonnant et curieux pour beaucoup de non parisiens est mis en avant par Queneau pour caractériser la capitale : ce sont déjà les simples difficultés pour les gens démunis de trouver les moyens simplement de prendre une douche plus encore de se soulager. Pour un enfant et pour une femme seule sans moyens comme Jeanne Lalochère cela devient compliqué. La fin du roman confirme le fait que Zazie, qui est inexpérimenté à son arrivée à Paris, apprend très

²⁰⁸ *Zazie dans le Métro*, pp. 7-8.

vite tout au long de l'œuvre. Elle finit par acquérir l'expérience de la vie citadine devenant mature ; sa sortie à la fin du roman le montre.

Autre chose, l'abandon de Zazie et la manière dont elle est confiée à Gabriel pose des questions sur la parenté responsable. Zazie s'inscrit alors ainsi dans le sillage du roman d'apprentissage. Zazie ne semble pas avoir un père connu. Le « Jules » de Jeanne Lalochère qu'elle va d'ailleurs quitter à la fin du roman pendant que ce dernier dort n'est pas le père de Zazie. Jeanne Lalochère confie alors l'éducation et la sécurité de la fillette aux gens de moralité douteuse. La façon de montrer les faits choisis par Queneau est si subtile, en se fondant sur la définition de l'ironie, qui s'apparenterait à première vue à un encouragement des vices nocifs qu'on devrait rejeter. En les observant au second degré, en observant le contexte social des années de l'après Deuxième Guerre mondiale où l'émancipation de la femme commence à devenir un sujet sensible en France avec la montée du féminisme, il devient compliqué de parler des sujets qui concernent la femme sans recul, de peur d'être blâmé voire ostraciser.

On cesse donc avec Zazie d'être dans l'ironie élémentaire, on verse dans la satire sociale et la raillerie des comportements ou des faits qui semblent encouragés dans le roman. De même, on peut déjà voir dans *Poil de Carotte* que l'art, qui se caractérise par l'hyperbolisation des traits ou des caractères, participe de l'expressivité recherchée pour mieux railler les contempteurs. Poil de Carotte se distingue particulièrement par les actes répréhensibles qu'il pose : la violence dans laquelle Poil de Carotte excelle est à la fois morale et physique, il fait partir la bonne Honorine, il refuse d'étudier et il ment, il brutalise les animaux à l'instar du chat qu'il tue. Il est très souvent puni pour ces maux dont les uns et les autres le reprochent. Il faut alors prendre une certaine distance avec l'ironie pour comprendre les rapports entretenus avec la société.

Pour tout dire, l'ironie sert aux deux auteurs de force d'inspiration : elle stimule la pensée, elle suggère sans le dire de manière transparente d'autres points de vue sur la figure de l'enfant. Elle donne à penser sur la perception que l'on se fait de la condition de l'enfant et des enjeux que ces thèmes soulèvent. L'ironie est dans le cas des textes étudiés finalement un instrument polémique en laissant l'interprétation de faits ouverte. On peut alors dire ici que l'ironie envisage, à la lecture de *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro*, la rupture avec les modèles culturels de perception de la vulnérabilité de l'enfant. L'ironie montre une réelle unité du thème ainsi que la cohérence du sujet entre les deux auteurs par la critique voire la satire sociale qu'ils mettent en place même si les positions de départ semblent diverger sur les finalités envisagées.

VI.1.2. Ironie et distance par rapport à la société

Le recul est nécessaire pour comprendre le rapport entre l'ironie et la distance à prendre. En commençant par *Poil de Carotte*, il faut observer qu'il y a une part d'autobiographie à prendre en compte. En ce qui concerne Zazie, l'image de l'enfant dans la société française qui transparaît. M. Augé a en guise d'illustration sur le rapport entre société et ironie ces mots pleins de sens sur le sujet « le métro est le miroir de ce qui se produit dans notre société à la surface. »²⁰⁹ On peut se fonder sur les différents principes qui permettent de montrer la distanciation entre le roman et la société tel que les énonce Vincent Jouve dans *La poétique du roman*.

VI.1.2.1. L'autobiographie et l'inscription sociale

Pour montrer son inscription dans la réalité sociale de son temps, Renard se sert de l'autobiographie pour convaincre le lecteur. Cette technique met en principe en évidence l'appartenance de l'auteur au groupe social auquel il s'adresse (in)directement dans son énonciation. On voit ici que l'illusion que la fiction élabore se rompt avec la présence subjective du récit personnel qui est évidente. Si le nom de Renard n'apparaît pas clairement, néanmoins, le récit à la première personne permet de dire que *Poil de Carotte* est une autobiographie romancée. De nombreuses critiques disent que « ce roman est la conséquence de l'auteur sur son enfance qu'il a pu accepter. »²¹⁰ Cette acceptation se fait sur deux points précis : la prise de recul sur une enfance acceptée et sur l'utilisation qu'il fait de l'humour et de la dérision pour atténuer son drame. On est donc ici dans un rejet larvé de l'idéal familial par les deux auteurs à travers leurs émotions.

A. Prise de recul et acceptation de l'enfance

Beaucoup d'études affirment que *Poil de Carotte* retrace l'enfance de son auteur. D'ailleurs, Jules Renard avoue lui-même dans son *Journal* qu'il devait « à sa famille des romans tout faits. »²¹¹ Malgré cette réalité, il faut mentionner que l'auteur dispose d'un certain recul sur sa propre existence et sur ce qu'il écrit. Puis, l'œuvre ne serait qu'un simple document historique si l'auteur se contente de reprendre *in extenso* sa vie personnelle. Renard peut ainsi relater de façon cynique son enfance en rapportant de manière romanesque ses (més)aventures. Ce point de vue est valable pour Queneau et Zazie, même si le lecteur n'a pas affaire avec l'autobiographie ici mais qui rapportent l'épopée d'une enfance.

²⁰⁹ Marc, Augé, *Le métro revisité*, Paris, Seuil, 2014.

²¹⁰ Dimitri, Voutsinas, Une situation conflictuelle : *Poil de Carotte*, in *Bulletin de psychologie*, p.121.

²¹¹ Jules, Renard, *Journal*, 1925.

B. De l'humour et de la dérision

Ces traits de caractères sont propres à la culture française ; la société s'en délecte. Des auteurs très connus mettent en valeur cet aspect du caractère social individuel. D'ailleurs l'humour et la dérision accompagnent le français dans et en dehors des textes. Mathilde manifeste ce comportement dans une plaisanterie bien montée et orchestrée par Mme Lepic elle-même. Renard le reproduit dans l'œuvre en donnant à Poil de Carotte « l'orgueil de s'écrier : Qu'est-ce ça fait, pourvu qu'on rigole ! »²¹² Les sentiments des deux enfants sont tournés en dérision et ils sont humiliés publiquement. Mais, Poil de Carotte ne prend pas la chose au tragique, ce qu'un adulte n'aurait pas accepté. Chacun pourrait alors se souvenir de son enfance dans ce couple factice entre Poil de Carotte et Mathilde. Tout le comique de la scène consiste simplement à mettre en dérision les facéties d'une société encline à tout prendre à la légère. L'humour sert alors à Renard dans sa vision sociale de moyen de dérision à la fois pour la société et surtout pour son propre personnage.

Le clou de la dérision transparaît surtout dans la théâtralisation cynique de la scène de mariage²¹³. Le sort de Poil de Carotte et de Mathilde est pathétique en raison des conséquences psychologiques et physiques subies et de la frustration générée. Si la cérémonie est une méchante plaisanterie, il n'en demeure pas moins qu'elle les amuse plutôt eux-mêmes, manifestant ainsi leur candeur d'esprit. Mathilde recevra d'ailleurs à sa suite une fessée, de retour à sa maison, pour quelque chose qu'elle n'a pas organisée. La mauvaise fortune a juste fait d'elle une actrice innocente. L'humour se sert alors de la dérision pour « corriger les mœurs » comme au théâtre, la vie qui se nourrit de comédie et de drames étant elle-même un théâtre.

Néanmoins, si l'enfance de Poil de Carotte n'est pas des meilleures, elle n'apparaît pas pire en retour. Il n'y a donc pas que de l'hypocrisie, au regard du narratif sur l'amour maternel que voue Mme Lepic à ce rejeton, dernier-né. Malgré ce qui est dit, tout semble davantage relever de cette volonté de provoquer l'émoi de la mère dont les enfants sont coutumiers. Les galipettes et les facéties de Poil de Carotte pour échapper à la punition sont alors vraisemblablement les réminiscences des malices faites par Renard dans sa propre enfance. L'humour sert enfin ici à atténuer les drames.

²¹² *Poil de Carotte*, p. 105.

²¹³ *Ibid.*, "Mathilde", pp.102-103.

VI.1.2.2. Zazie ou l'image de l'enfant dans la société française

Un enfant conserve une part d'innocence, il ne peut donc appréhender toutes les conséquences des actes qu'il pose dans l'enfance. Les écrivains reproduisent leur temps. Le contexte devient essentiel dans la création littéraire. De même, le temps et l'espace deviennent des facteurs de productions le fondent les observations. Le lien entre le personnage et la réalité quotidienne permet alors d'établir des rapprochements pour tirer des conclusions. Ainsi par exemple, on prendra en compte l'histoire personnelle de Zazie pour la mettre en parallèle de celles connues dans la société normale.

A. L'histoire personnelle de Zazie

Elle est d'une grande complexité. Zazie naît au milieu d'un drame familial terrible : sa mère tue son père alcoolique « d'un coup de hache » ; les procédures judiciaires servent donc de paravent à sa mère pour s'en débarrasser comme d'un « objet ». Ce père a tenté lui-même auparavant de la violer. On sait aussi seulement qu'elle arrive de la province, ce qui explique un peu son caractère brut et son étonnement face aux moindres choses que les citadins prennent pour des futilités. La preuve est qu'elle se déplace spécialement pour voir le métro et sans doute le prendre. En toute vraisemblance, Zazie ne va pas à l'école : la langue qu'elle utilise donne la preuve. Enfin en regardant la situation familiale qui vient d'être décrite, on peut se dire que son encadrement est négligé absolument. On dirait simplement sur plan karmique que cette famille a une dette à payer individuellement ou collectivement à la nature en raison des comportements déviants qu'elle expose : un père alcoolique et violeur, une mère criminelle et une fille abandonnée à la nature qui subit les sévices en s'exposant vraisemblablement aux vices. Tout cet amalgame donne une illusion du vrai au lecteur.

B. L'illusion du réel

L'histoire personnelle de Zazie est tragique, triste et pathétique au goût certainement du narrataire qui la lie. Elle ressemble, point par point, aux faits divers et événements sociétaux quotidiens qu'il vit ou qu'il voit. Il peut s'y reconnaître ou tout au moins s'en rapprocher. Paris, le métro et les noms des cabarets parisiens comme le Moulin rouge sont connus. Ce qui serait alors la trace de la réalité. La fiction vient juste gommer les aspérités les plus visibles d'une réalité transfigurée : tout ce qui se dit est rapportée par la narratrice Zazie qui prend en charge les volontés de l'auteur Queneau. La construction classique du roman qui met en instance les personnages, l'espace et le temps, puis une intrigue permet certes, d'avoir une illusion du réel. Mais celle-ci sert

juste à faire comprendre au narrataire que l'auteur critique vivement les mœurs de son temps : Zazie qui n'est qu'une fillette à peine dix ans est désorientée face aux déviances qu'elle voit, le comportement marginal de son oncle l'amène à s'interroger sur ce qui se nomme aujourd'hui orientation sexuelle qu'elle ne connaît ni ne comprend. Il y a donc une illusion vraie de la réalité qui se met du coup en fiction.

C. Les déviances sociales

On s'aperçoit ainsi aussi que Queneau écrit les faits de son époque pour les gens de son époque. Plus encore, Queneau est visionnaire : tous les faits exposés dans Zazie dans le métro se réalisent ou se découvrent, aujourd'hui, l'homosexualité n'est plus au stade des questionnements comme le fait Zazie dans la société française, elle en est une réalité. Dominique Fernandez en parle comme étant une maladie scandaleuse : « homosexuel ! Tu te rends compte de l'horreur de ce terme, inventé par un médecin hongrois ? Cette étiquette pendue au cou, tu étais fiché, comme au dispensaire. Pis qu'une maladie honteuse ! Tu fournissais un sujet d'étude à la science. La science te tenait à l'œil et ne te tolérait que si tu promettais d'en guérir. »²¹⁴ Le fait explique les interrogations de Zazie. La pédophilie et les comportements incestueux, les meurtres des époux au prétexte de l'alcoolisme ou les violences conjugales sont monnaie courante. L'appropriation de la langue comme le fait Zazie et tous les autres personnages inscrit la langue dans une dynamique de plus en plus incontrôlable : les règles, pour ne citer qu'elles, sont de plus en plus biaisées, offensant la norme et négligeant le style. Queneau prévoit en réalité la survenue de ces faits qu'il observe dans la société de son temps. Queneau se reconnaît alors par l'atemporalité de sa vision, ce qui inscrit son œuvre dans l'actualité.

VI.2. Les empreintes du « moi » dans *Poils de carotte* et *Zazie dans le métro*

Les œuvres littéraires sont le lieu souvent d'expression de l'inconscient ou des fantasmes personnels. On peut même parler à leur sujet du cadre réputé d'expression des conflits psychiques personnels. Ainsi voit-on s'organiser autour d'un thème des éléments précis qui présentent un caractère unifié. La personnalité et l'époque de l'écrivain ne vont ainsi jamais manquer de se refléter dans son roman. Vincent Jouve parle alors à cet effet du hors-texte qui apparaît comme une inscription dans le réel du roman. Celui-ci par son analyse permet de montrer aussi particulièrement de dévoiler les intentions cachées des romanciers.

²¹⁴ Dominique Fernandez, *La gloire du paria*, Paris, Bernard Grasset, 1987, p. 42.

VI.2.1. Expression de l'imaginaire des auteurs

L'imaginaire des auteurs relate leur inconscient. Écrire est pour eux un rêve éveillé. La marque de cet inconscient va apparaître dans les textes comme le signe de la phobie et relever de l'imaginaire. Le style introspectif usé par Renard et Queneau trouve son fond dans leur psychisme.

VI.2.1.1. Phobie

À la lecture des romans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*, on s'aperçoit que les auteurs présentent les symptômes des conflits psychiques personnels qui se découvrent être des phobies. Ainsi, l'enfant courageux qui sort toujours dans le noir qu'on essaie de vanter chez Poil de Carotte, l'oncle « hormosessuel » qui obsède Zazie sont des traces d'un inconscient trouble. Le roman devient le miroir où les deux écrivains Renard et Queneau se regardent chacun. Cet inconscient donne livre lui-même des secrets sur chacun des deux auteurs.

S'agissant d'abord de Renard, l'obscurité est omniprésente dans l'œuvre. Dès le départ, Mme Lepic envoie Poil de Carotte dans l'obscurité de la nuit fermer la porte du poulailler. La commission se fait après que Felix et Ernestine ont refusé d'aller assumer la même tâche, eux qui sont plus grands. On suppose que le fait d'être ses aînés devrait leur donner plus de courage. C'est tout le contraire qui se produit. Poil de Carotte sort courageusement fermer la porte dans l'obscurité sinistre de la nuit. Tout le monde se plaît à louer son esprit décisif. La peur qui donne la phobie aux autres ne l'intimide pas outre mesure.

On peut alors croire en revenant dans la vie de Renard que son enfance est marquée par la phobie de l'obscurité. L'extrait de texte à suivre est illustratif de l'un des épisodes qui montre l'effectivité de la hantise qui obsède le petit Poil de Carotte.

-Au moins, éclairez-moi dit.

Mme Lepic hausse les épaules, Félix sourit avec mépris. Seule pitoyable, Ernestine prend une bougie et accompagne petit frère jusqu'au bout du corridor

-- Je t'attendrai, dit-elle.

Mais, elle s'enfuit tout de suite, terrifiée parce qu'un fort coup de vent fait vaciller la lumière et l'éteint. Poil de Carotte, les fesses collées, les talons plantés se met à trembler dans les ténèbres. Elles sont si épaisses qu'il se croit aveugle. Parfois une rafale l'enveloppe comme un drap glacé, pour l'emporter.²¹⁵

Lorsque Poil de Carotte supplie qu'on l'éclaire, il montre en toute sincérité la peur qui l'habite. Cela avec raison : sa maman réagit par son indifférence et son insensibilité en haussant simplement les épaules. Son grand frère est tout autant cynique. La sœur qui a eu un peu de courage

²¹⁵ *Poil de Carotte* p. 16.

s'échappe et l'abandonne dans l'obscurité au premier coup de vent. Voilà le décor qui se plante pour expliquer la phobie de Poil de Carotte. On peut croire raisonnablement que Jules Renard a connu des situations similaires véritablement dans son enfance. Il ne fait donc ici que traduire sa peur ou sa hantise des ténèbres.

Il est ainsi possible de croire que ces situations véritablement vécues et qui continuent sans doute à obséder l'auteur viennent tout simplement resurgir dans son œuvre avec acuité. L'auteur Renard prend d'ailleurs de rappeler lui-même en bas de page que ces situations où l'enfant est confronté à l'obscurité ne sont pas singulières à Poil de Carotte. Il mentionne bien que « l'obscurité nocturne a au moins deux antécédents célèbres : dans le livre second de *L'Émile* de Rousseau et au début de *L'Enfant de Jules Vallès*. »²¹⁶

Nous nous trouvons ici face à un témoignage de l'auteur qui parle sans doute de l'influence qu'il aurait subie de la part de ces deux autres auteurs qu'il cite. Mais aussi, il montre clairement en reprenant le sujet que l'obscurité est un fait marquant de son enfance. La succession des épisodes où il en parle dans son œuvre fait passer le sujet de la fiction à un fait marquant personnel de la vie de l'auteur Renard qui garde à travers cette phobie du noir un souvenir marquant de sa vie.

De l'autre côté, Zazie est hantée par la vie sentimentale de son oncle Gabriel. Depuis le début de l'œuvre, elle est troublée par l'ambiguïté de la vie sentimentale de son oncle. Zazie s'interroge sur la relation entre Marceline et Gabriel car Marceline n'a aucun trait de féminité. Zazie est habituée à voir un homme et une femme. Retrouver deux en couple devient ainsi surprenant pour elle. La situation lui étant inconnue, Zazie cherche absolument à percer le mystère de cette affaire. Son dilemme est d'autant plus compréhensible que socialement, elle sait qu'une relation sentimentale réunit deux être différents. Cette interrogation existentielle se pose encore plus lorsqu'au chapitre 6 Marceline, Zazie, Gabriel et celui que la narratrice désigne par « l'homme » se retrouvent ensemble, Gabriel est contraint de s'expliquer. Il déclare alors :

Elle mentait doucement la Marceline, car elle entendait fort bien le type qui disait comme ça : Alors c'est pour ça, parce que vous êtes une pédale. [...] Puisque je vous dis que je n'en suis pas. »²¹⁷ Zazie continue et pose de nouveau la question :

Qu'est-ce que c'est un homosessuel ? demanda Zazie.

²¹⁶ Jules, Renard, *Poil de Carotte*, note de bas de page, p.16.

²¹⁷ *Zazie dans le métro*, p.64. +

- C'est un homme qui met des bloudjinnzes, dit doucement Marceline. Gabriel devrait le mettre à la porte.²¹⁸

La première réponse donnée à l'enfant ne la satisfait. Il ne suffit de lui dire qu'on n'est pas marginal pour qu'elle prenne ces mots pour argent comptant. Zazie attend des preuves. Son insistance à poser de nouvelles questions montre sa soif de vérité et son entêtement à découvrir la vérité. La science et la nature sont pris de court ; Zazie veut ainsi éclairer le mystère pour comprendre ce qui peut se passer dans l'esprit de son oncle au point d'avoir l'attitude réprouvable qui est la sienne.

Si l'on considère, comme le dit Roland Barthes dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits », que l'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un « être », mais comme un « participant »²¹⁹, il n'y a pas lieu d'incriminer les personnages Poil de Carotte et Zazie dans leur conduite phobique. Puisqu'il faut donc comprendre leur posture du point de vue psychologique, il faut questionner l'inconscient de leur propre créateur pour l'expliquer et le comprendre.

Ces auteurs se sont confrontés sans doute l'un et l'autre aux faits exposés dans leur enfance ou dans leur environnement. Les relater peut ainsi s'apparenter à une cure contre ce qui serait un traumatisme. Ce serait aussi dans certain cas une manière de sublimer les désirs refoulés qui n'auraient pas pu s'exprimer ouvertement en raison de l'intolérance sociale à cette période face au comportement social qui hante Zazie. L'évolution de l'histoire dans Occident actuel montre le virage pris pour légaliser un comportement considéré pendant longtemps et sans doute présentement par les gens à l'esprit raisonnable comme une maladie. Eux, les personnages deviennent simplement des outils ou des objets entre les mains de Renard et Queneau qui racontent leur propre sensibilité face à certaines situations plus ou moins particulières. Il s'agit ainsi là de l'histoire personnelle qui se transmet à tous au moyen de l'écriture romanesque pour devenir l'histoire commune. En même temps, le récit commun prendra des bifurcations singulières en fonction des réceptivités face à la narration.

Il y a alors ici deux tendances à observer : la première consiste à rapporter les faits refoulés pour les blâmer ou les condamner. C'est le cas de Poil de Carotte. La seconde propension revient

²¹⁸ Ibid., p.65.

²¹⁹ Roland, Barthes, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1977, p.34.

simplement à les exposer pour les encourager en devenant le défenseur virtuel des faits vrais dont on n'ose avouer ouvertement et certainement la dépendance. Le roman étant le seul endroit où l'on peut commettre des crimes sans avoir peur d'être condamner, ces récits deviennent des messages subliminaux ou intimes, qu'on fait passer dans la conscience collective.

VI.2.1.2. L'imaginaire

L'imaginaire chez l'enfant comme chez beaucoup d'autres êtres évolués est le lieu du symbolique. Pour l'enfant, l'imaginaire est le cadre de l'initiation au symbolique. Cela semble bien se vérifier aussi avec Poil de Carotte et Zazie.

S'agissant d'abord de Poil de Carotte, on remarque que son imagination est fertile. Il excelle dans de l'affabulation. Le récit est tapissé de détails qui relèvent du quotidien d'une époque révolue. Il rappelle à chaque narrataire qu'il a été lui-même enfant. Renard garde une verdeur d'esprit sans borne. Le texte intitulé "Le pot" rappelle effectivement cette situation et devient illustratif du fait que les auteurs parfois rappelle aussi leur propre quotidien et leur société dans les écrits. Les nuits des enfants souffrent toute de la crainte d'uriner souvent involontairement au lit. La réaction après avoir mouillé sa couche est toujours identique chez tous les enfants. Renard prend soin de le montrer en mettant de façon particulière les mésaventures de Poil de Carotte. Il raconte ce qui suit à son sujet :

À peine a-t-il fermé les yeux qu'il éprouve un malaise connu.

- C'était inévitable, se dit Poil de Carotte.

Un autre se lèverait. Mais Poil de Carotte sait qu'il n'y a pas de pot sous le lit. Quoique Mme Lepic puisse jurer le contraire, elle oublie toujours d'en mettre un. D'ailleurs, à quoi bon ce pot, puisque Poil de Carotte prend toujours ses précautions ?

Et Poil de Carotte raisonne au lieu de se lever.²²⁰

Il y a deux idées contradictoires qui prennent dans l'esprit de Poil de Carotte la volonté de dormir et la sensation d'indisposition qui le gêne et le traverse. Dans le même temps, il est conscient qu'il risque d'enfreindre la loi qui lui interdit d'uriner au lit. Face au dilemme, il n'a pas le courage d'entreprendre l'action salvatrice. Il se contente de se prélasser au lieu de se lever. Pourtant, il sait bien qu'il risque d'être puni s'il commet l'irréparable. Il n'a pas l'audace de passer de la paresse du sommeil à la force de l'éveil pour échapper à la sanction.

Tous les enfants ont expérimenté cette situation compliquée qui met sur la balance son imaginaire et le symbolique de la loi morale. Vincent Jouve affirme dans *la poétique du roman* que

²²⁰ *Poil de Carotte*, p. 23-24.

« l’imaginaire est lié au désir, à la mère et à l’image, le symbolique est lié à la loi, au père et au langage. »²²¹ Les deux entités apparaissent dans leur effectivité dans la situation imaginaire de poil de Carotte.

Dans le cas de Zazie, on assiste plutôt à la mise en situation irréaliste d’une évidence sociale peut ordinaire et peu courante. Si les sociétés occidentales parlent de la déviance qui fait l’objet de débats entre Zazie, son oncle et d’autres personnages en la nommant, les sociétés africaines ne la connaissent pas pour la nommer. L’imaginaire fertile de Zazie qui est féconde sa réflexion sur ce vice morale et scientifique peut alors lui-même traduire aussi l’incompréhension de beaucoup de personnes. En effet sur le plan subconscient, l’attrait entre deux individus chargés tous deux positivement ou négativement ne s’explique pas en toute logique. C’est ce qui trouble l’imaginaire de la fillette qui va à la quête de la vérité sur son environnement et dans tous ses états. Il devient ainsi difficilement compréhensible pour Zazie de l’accepter.

Si la société rejette cette option sentimentale impraticable même chez les êtres inférieurs, l’imaginaire de l’auteur doit alors user de précautions pour en parler en termes diffus. Son imaginaire là encore fait face au symbolique. La pratique fait face à la loi sociale et à la logique scientifique qui ne la comprend pas. La société qui se considère ici comme la mère une fois encore va sanctionner celui qui s’oriente vers le sens contraire de ses préceptes.

Le langage est alors un objet essentiel pour tous. Le ton par lequel l’on s’exprime, le registre de la langue, les mots utilisés pour le dire servent ou desservent l’imaginaire et renforcent l’emprise du symbolique en présentant l’image d’une identité problématique et fluctuante. Dans les deux romans Poil de Carotte et Zazie dans le métro, les mots, la tonalité, le style et les thèmes restent hantés par l’image obsessionnelle des scènes originaires et des comportements anormaux qui traduisent la présence au monde qui les environne des auteurs Renard et Queneau. Si les phobies et l’imaginaire des auteurs sont constance qui permet de découvrir leur vision du monde, il reste que les fantasmes peuvent tout autant être un objet d’étude sérieux pour lire le regard particulier que les auteurs portent sur le monde qui les entoure ou sur leurs contemporains ; car si ce regard est tantôt amusé, tantôt satirique ou blâmable voire courtisan pour le vice, il relève aussi souvent des fantasmes qui traversent l’esprit des créateurs. Il y a finalement un contraste dans la régulation de leur imaginaire en rapport aussi avec la figure paternelle : chez Poil de Carotte est contraignante et symbolise dans son imaginaire une forme de dictature et d’aliénation chez Zazie en revanche

²²¹ *La poétique du roman*, p.170.

son absence signifie et symbolise la liberté absolue. Le résultat est clair : la présence ou l'absence du père influence la dynamique familiale voire la trajectoire future de vie de l'enfant les façonnant.

VI.2.2. Expression des fantasmes

Les fantasmes des auteurs gardent plusieurs sources. On peut parler par exemple du fantasme originaire, on peut aussi évoquer le principe même du plaisir et de celui de la réalité. Les fantasmes se révèlent de la sorte être des vies inconscientes qui se dévoilent dans l'acte d'écriture.

VI.2.2.1. Les créations originaires

L'enfant réfléchit le milieu de son existence comme un miroir. Il prend conscience de sa propre existence à travers les autres. L'autre devient ainsi sa source d'inspiration et le moyen de structuration de sa personnalité. Il apprend ainsi les règles sociales en observant les autres membres de la société. Cependant son esprit organise ses propres rêves, cherche dans l'imaginaire des excitations et des affabulations. La séduction de ces fantasmes prend naissance dans la vie intra utérine ; elle est donc la conséquence du mystère de la naissance. À en croire Vincent Jouve, « tout « enfant des hommes » chercherait à percer le secret de son existence. L'ensemble de ces fantasmes infantiles se rapporte en effet aux origines. : en tant que représentation, ils apportent une réponse aux questions que se pose l'enfant. »²²²

Ce rêve utérin s'explique logiquement chez les deux personnages enfantins qui sont Poil de Carotte et Zazie. Poil de Carotte de temps en temps veut se comporter comme un bébé en présence de sa mère. Cette dernière, Mme Lepic, ne cesse pour sa part de lui rappeler qu'il n'est plus bébé. Ce conflit larvé en les deux continue à les obséder tous deux. Lorsque Poil de Carotte s'en va demander à Mathilde sa mère la dorlote, c'est rapport à sa propre situation qu'il n'évoque pas explicitement. Poil de Carotte est le dernier né. Il souhaite avoir une affection particulière. Renard semble vouloir mettre en valeur cette position à la fois privilégiée et défavorable pour Poil de Carotte. On peut le remarquer dans le texte " Les idées personnelles" qui recoupe déjà en lui-même l'idée de fantasme. Poil de Carotte y tient un discours bizarre alors qu'il se réunit avec son père sa sœur et son frère. Seule Mme Lepic est absente. Il va faire cette déclaration surprenante :

Pour moi, dit-il, les titres de famille ne signifient rien. Ainsi, papa, tu sais comme je t'aime ! or, je t'aime non parce que tu es mon père ; je t'aime parce que tu es mon ami. En effet, tu n'as aucun mérite à être mon père, mais je regarde ton amitié comme une haute faveur que tu ne me dois pas et que tu m'accordes généreusement. ²²³

²²² *Poétique du roman*, p. 169.

²²³ *Poil de Carotte*, p.128.

Un enfant ne demande pas à naître. Il arrive par la seule volonté de ses parents. Ce n'est donc pas une faveur pour ces derniers de s'occuper du résultat de leur œuvre. De même, l'amour qui tisse leur lien ne ressemble en rien à une amitié car entre l'amour d'un père envers son fil ou celui d'un fils envers son père existe un fossé. L'amour reste l'amour et l'amitié restera à sa place en raison de la nuance de sens qu'il y a entre ces deux mots qui ont pourtant le même étymon mais qui reste totalement différent. Le propos de Poil de Carotte a plus grave encore pour être fantasmatique : il juge son père en lui déniait tout aptitude provenant de sa paternité. Il trouve qu'il ne doit pas jouir de ce statut qu'il juge privilégié. De telles insinuations font dire de Poil de Carotte qu'il est simplement un radoteur. Un enfant aurait-il le droit d'avoir des jugements de valeur sur ses ascendants ? La réponse à cette question trouve le fait inacceptable. Pourtant Poil de Carotte va jusqu'à cette extrémité dangereuse.

On peut donc croire que Renard cultive en Poil de Carotte des utopies qui relèvent d'un conflit personnel avec son esprit. En estimant que ce fantasme de Poil de Carotte naît d'un désir inavoué de reconnaître ses origines, il devrait également lui permettre de trouver le chemin personnel de son existence. Ses parents doivent pourtant lui permettre de trouver sa voie : tout au long de l'œuvre Poil de Carotte désigne ses parents par la dénomination très affective de « papa » et de « maman ». Poil de Carotte semble ici confondu entre sa rancœur personnelle éventuelle envers ses parents, la fidélité et l'obéissance qu'il leur doit. Renard ironise donc en vérité sur les enfants maudits qui attirent leur chute en se vengeant sur leurs parents de manière indécente.

Une trajectoire différente est suivie par Zazie. Tandis que Poil de Carotte s'en tient à sa seule famille, Zazie porte son action au-delà des siens. Sa famille devient simplement un échantillon pour évaluer la société française. Si la fillette Zazie est obsédée par le comportement déviant de son oncle, elle fantasme de prendre le métro. Dans les deux, c'est une évaluation sans concession de la société française qui est mise sur la sellette. C'est la modernité née de l'industrialisation qui est indexée avec tout ce qu'elle entraîne. *Zazie dans le métro* est publiée alors que la guerre vient de se terminée. Quatorze ans c'est à la fois long et court à l'échelle d'une guerre aussi dévastatrice que le deuxième conflit mondial. Il faut bien reconnaître comme le montre la grève des cheminots qui paralyse les métros empêchant Zazie d'assouvir son rêve que ce sont les problèmes économiques et le coût de la vie qui sont la cause de la guerre.

Certes les rivalités politiques vont directement entraîner les combats, mais il faut reconnaître que le niveau de vie fait en sorte que les dirigeants prennent des décisions parfois

douloureuses : le père de Zazie est alcoolique et désœuvré, son oncle cache une déviance comportement réprimée, le chemin de fer se met en grève et les enfants comme Zazie sont abandonnés. La guerre a donc compliqué la vie. Les enfants comme le fait Zazie se lance précocement à la conquête de leur propre chemin qu'on nomme quête identitaire. Il leur faut alors apprendre à transgresser les interdits, à suivre des voies peu ordinaires voire délurées pour découvrir les tristes vérités et réalités de la vie. Si la guerre a toujours existé parmi les humains, la modernité vient l'exacerber. De même, le vice qui est un compagnon et une réalité très proche des humains ne vient plus seulement habiter parmi eux ; avec la modernité, il s'incarne, prend corps et vit en eux désormais. Les fantasmes et d'autres illusions que se fait l'esprit humain ne sont plus la seule volonté des personnages romanesques, leurs créateurs peuvent en devenir les chantres par la transcription des mythes célèbres comme celui d'Œdipe. Les fantasmes permettent ainsi aux auteurs aussi d'aller à la découverte de soi en mettant en lumière les rêves du peuple lui-même et leur point de vue sur certains sujets précis.

VI.2.2.2. Les principes de plaisir et de réalité

Les fantasmes peuvent aussi avoir pour origine le plaisir et le besoin d'expérimenter la réalité. L'expérience centrale de Poil de Carotte et Zazie dès le début des œuvres porte effectivement sur ces deux aspects de l'expérience personnelle de la vie. Tout va alors reporter à leur découverte illusoire comme moyen de positionnement social pour l'un et l'autre. On peut alors se demander si cette posture ne serait pas le résultat des antécédents vécus par les auteurs.

Poil de Carotte prend naïvement plaisir à se montrer serviable envers ses parents. Il veut assumer toutes les tâches qu'on lui confie montrer. Son courage est légendaire ; lorsqu'il dit) la première page : « maman, j'ai aussi peur moi » ²²⁴, personne ne le croit vraiment. Tous les compliments que ses frères feront, visent à l'encourager à rester dans sa logique ancienne parce qu'ils ne sont de bons modèles pour lui. S'il cherche à satisfaire tout le monde par les voies les plus courtes, est en opposition avec la réalité qu'il rencontre auprès des siens : il est brimé, il est trompé et les autres se servent juste de lui. Il est alors mélancolique ; il se concentre sur l'expérience de vie d'enfance plus ou moins malheureuse.

Poil de Carotte veut faire plaisir à sa mère en aimant seulement les personnes qu'elle aime en raison du rejet que son père fait de sa mère. Il devient la réplique de sa mère. Il mange ce qu'elle aime. On lui dira ces mots alors que l'enfant a déjà : « il ne reste plus de melon pour toi.

²²⁴ *Poil de Carotte*, p.15.

D'ailleurs tu es comme moi, tu ne l'aimes pas. »²²⁵ C'est de cette manière que Poil de Carotte « se gonfle de riz qu'il n'aime pas pour flatter Mme Lepic qui seule de la famille l'aime beaucoup. » Mme Lepic se sert donc en vérité de son enfant pour reconquérir son mari ou pour finalement détruire le peu d'amour qui peut encore subsister en lui envers elle.

Le cas de Zazie reste illustratif du fossé qui existe entre le plaisir, d'une part, et, d'autre part, la réalité qui subsiste avant l'atteinte des rêves où l'on se projette. L'absence du père fait que Zazie a la boulimie : elle veut manger à tout moment. On passe ainsi au stade oral du plaisir. Il s'observe que Poil de Carotte et Zazie semblent se construire dans un univers subjectif où ils entendent régner en maîtres. Mais la réalité les rattrape ; ce sont les adultes qui commandent. Dans l'une et l'autre œuvre la confrontation met en jeu les gens plus âgés que les protagonistes principaux. Ils doivent donc obéir aux ordres. On peut alors croire que les adultes ont pour rôle de montrer le droit chemin.

Conclusion partielle

Le chapitre sur l'ironie dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* a montré la vision critique de leur environnement des auteurs Renard et Queneau grâce à l'espace que l'ironie occupe en examinant le rapport entre l'énoncé et le récit. On a pu ainsi montrer la fonction de l'ironie dans les deux œuvres, soit la fonction critique, soit celle expressive. Dans un second moment, on a montré que l'Ironie prend la distance par rapport à la société. L'autobiographie présente alors socialement les auteurs. Zazie devient ainsi par exemple l'image de l'enfant dans la société française. Il y a aussi les empreintes du « moi » qui apparaissent sous la forme autobiographique dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Elles expriment de l'imaginaire des auteurs en montrant leur phobie et en étudiant leur imaginaire. Il y a enfin les fantasmes des auteurs qui peuvent s'exprimer à travers leur imaginaire ; ils trouvent leurs sources dans les plaisirs à la rencontre de la réalité.

²²⁵ Dimitri, Voutsinas, Une situation conflictuelle : *Poil de Carotte*, in Bulletin de psychologie, p.532.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le titre de cette recherche est la vulnérabilité de l'enfance dans les romans *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro*. Il s'est fait en trois parties. La première partie s'est intitulée : description poétique de la vulnérabilité de l'enfance dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Elle comporte deux chapitres et deux sous-parties. Le premier chapitre est intitulé : au seuil des romans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Il fait une étude descriptive des seuils en expliquant leur nature. Dans un premier, l'étude des seuils se fait alternativement dans *Poil de carotte* et de *Zazie dans le métro*. On découvre ainsi qu'il existe parmi les seuils les péritextes et épitextes dans les deux romans étudiés. Il y a aussi dans ces œuvres la présence des préfaces pour montrer l'idée qui se conçoit derrière les notions citées. Puis, il y a l'étude des titres des œuvres : *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro* qui vise à montrer que le titre est dans une œuvre littéraire son identité. On constate alors ici que le choix du titre n'est pas fortuit, il obéit à un ensemble de contraintes particulières. Ainsi, en se fondant sur ces données, nous avons commenté les épitextes des œuvres *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro*.

La deuxième sous-partie a étudié les commentaires faits sur les œuvres étudiées et leurs appendices. Les commentaires particuliers sur chacun des romans ont retenu l'attention du travail ainsi que l'examen du journal intime des auteurs a permis de découvrir leurs points de vue sur la vulnérabilité de l'enfance et la condition de l'enfant. Les dossiers de lecture de *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro* font croire alors à leur tour que nous nous trouvons en présence des romans d'initiation ou d'apprentissage.

Le chapitre deux fait l'étude structurale du récit dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Celle-ci porte sur les structures de la narration dans les deux romans étudiés. Ces structures comportent les instances ; on note les instances de la fiction narrative comme celle de l'auteur et celle du narrateur. Il y a aussi le lecteur et le narrataire qui apparaissent parmi ces instances. Pour poursuivre la description, on a étudié l'espace de la représentation dans *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro*. Il comprend deux aires : l'espace social et l'espace littéraire. Sur un autre point, le temps de représentation a été étudié. Il s'est attardé sur l'énonciation en observant celle des œuvres sous ses deux aspects qui sont : les temps du récit et les temps du discours qui apparaissent dans Deuxième partie dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*.

La deuxième partie a fait une analyse poétique de la vulnérabilité de l'enfance. La partie comporte également, comme la précédente, deux chapitres. Le troisième chapitre analyse ainsi les intrigues de *Poil de carotte* et de *Zazie dans le métro*. Il s'agit d'une exégèse de ce qui constitue

ou fonde le caractère du romanesque dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. L'analyse commence par la définition du romanesque ; les origines du romanesque sont données à travers la découverte étymologique de la notion, puis l'étude du romanesque. On apprend ainsi que le romanesque se présente comme une expression paroxystique en deux aspects : on mentionne l'importance des passions et des sentiments dans le romanesque, puis on montre l'écart qui existe entre monde réel et monde romanesque. L'intrigue dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* est analysée sous son aspect morphologique : on analyse alors le schéma quinaire et celui actantiel des œuvres. La structure profonde des récits a également fait l'objet d'une analyse qui se fonde sur les éléments objectifs observables comme la fin des récits des œuvres.

Le quatrième chapitre a analysé les acteurs des récits tout comme il a fait le bilan en faisant le portrait des personnages. Les personnages ont ainsi chacun une fonction à remplir dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Celles-ci se présentent sous forme de rôle, celui mis en exergue ici est celui thématique. On a dans ce rôle des acteurs et des actants qui accompagnent la fonction thématique. Chaque personnage a un parcours et un programme à exécuter. Les personnages se présentent en effet comme des signes linguistiques dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. On peut alors les étudier de la même manière à travers leur « être, en établissant pour chacun un portrait qui les identifie physiquement et psychologiquement. Il y a toujours sur le sujet l'importance hiérarchique que les personnages acquièrent dans les œuvres par l'occupation d'une certaine place.

La troisième partie pose la problématique de l'enfance malheureuse en France : il faut alors montrer la place que le réel prend dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* et dans la réception qui est faite des deux œuvres. Le chapitre cinq commence par montrer que le réel tient une place choisie dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. Le discours dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* le montre à travers l'énonciation : on découvre le regard que les auteurs montrent sur l'enfance et la solitude que cet état génère sur les plus petits. Ils sont alors obligés de se lancer dans une quête identitaire effrénée comme le fait Zazie. Le niveau sémantique de la vision du monde montre ainsi que le choix thématique lui-même n'est pas fortuit sur le sujet : le registre langagier concourt à montrer une vision d'un monde rejeté par les enfants et une structure familiale qui aliène leur volonté.

La réception des œuvres les présente comme les miroirs de la société. Il ne s'agit pas uniquement de la société française qui y est représentée, mais plus encore elles sont le reflet de

l'universalité de l'écriture littéraire qui transcende le temps et les espaces. Certes, elles montrent à travers leur volonté de se socialiser leur caractère idéologique qui les installe finalement sous cet angle quelque part dans l'espace géographique déterminé et des périodes déterminées en France métropolitaine. Les traces de l'histoire qui apparaissent d'ailleurs confortent l'aspect idéologique des textes de *Poil de Carotte* et *Zazie dans le métro*. Ainsi, les structures mentales, des personnages, la déformation et la reformation qu'ils font de la réalité et les structures sociales coïncident alors en créant une osmose entre elles.

Sous un autre angle, le chapitre six montre que l'ironie des auteurs dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro* participe d'une logique sociale qui fait de l'ironie une manière de vivre et d'agir. La transition qui fonde le passage de l'énoncé aux récits reprend alors simplement un caractère typique ; l'ironie trouve alors des fonctions dans la société des œuvres étudiées pour apporter le point de vue des auteurs : critiquer en atténuant le contenu ou en disant son contraire, exprimer la désapprobation en semblant l'accepter. L'ironie couvre alors une forme d'hypocrisie ou la lâcheté. Puis, il se trouve qu'il n'y a pas de réelle distance entre l'ironie et la société dans l'expression de la vision du monde des auteurs. L'autobiographie comme moyen d'écriture inscrit socialement l'auteur, c'est le cas de Renard ; elle permet également à l'auteur de donner l'image d'un groupe social en se tenant comme un exemple vivant qui représente la société dite : c'est le cas avec Zazie qui devient l'image de l'enfant dans la société française par la seule volonté de Queneau.

Le « moi » inconscient que soulève l'autobiographie a des traces sociales, il laisse ses empreintes qui apparaissent aussi dans *Poil de carotte* et *Zazie dans le métro*. L'imaginaire des auteurs les exprime alors sous forme de phobie ou en revalorisant l'imaginaire des auteurs dans leur création littéraire. Les fantasmes peuvent aussi exprimer finalement autant ce « moi », l'œuvre littéraire se présente donc en tout comme un mélange entre l'imaginaire et le réel qui se fonde sur les fantasmes ainsi que sur les principes comme le plaisir et la réalité.

BIBLIOGRAPHIE

A – Œuvres étudiées

- Jules, Renard, *Poil de Carotte*, Paris, LGF, 1984.
- Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Édition Gallimard, 1959, revue en 2006.

B – Autres œuvres citées

- Dominique, Fernandez, *La gloire du paria*, Paris, Bernard Grasset, 1987.
- Hervé Bazin, *Vipère au poing*, Paris, Bernard Grasset, 1948.
- Honoré, Balzac (de), *La Comédie humaine*, Paris, 1842.
- Jean-Jacques, *Émile, ou De l'éducation*, Paris, Flammarion, 1966.
- Jules, Vallès, *L'Enfant*, Paris, 1879.
- Victor, Hugo, *Les misérables*, Paris, 1862.

C – Ouvrages méthodologiques et théoriques

- Agiras-Julien, Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, PUF, Coll « Formes sémiotiques », 1986, p.173.
- Algirdas, Greimas, *Du sens, II*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.
- Charles, Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, La Haye, Mouton, 1973.
- Fraenkel, Béatrice, *Écriture et connotation : ce qui est écrit dans l'écrit - Propriétés de l'écriture* - Paris, P.U.F, 1998.
- Gérard, Genette, *Au Seuil du roman*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1987.
- Georges, Molinié, et, Alain, Viala, *Approches de la réception*, Paris, Gibert & Jeune, 1993.
- Lucien, Goldmann, *Structures mentales et création culturelles*, Paris, Anthropos, 1971.
- Lucien, Tesnicrc, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959.
- Marc, Augé, *Le métro revisité*, Paris, Seuil, 2014.
- Philippe, Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- Roland, Bourneuf, et, Real, Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1972.
- Thomas, Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- Tzetan, Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique*, Edition du Seuil, 1968.
- Valette, Bernard, *L'esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1985.
- Vincent, Jouve, *Poétique du roman*, Paris, A. Colin, 2020.
- Vircondelet, Alain, *Un charmant petit monstre*, Paris, Flammarion, 2002

D – OUVRAGES GÉNÉRAUX

- Claude, Eterstein, et, alii, *La littérature de A à Z*, Paris, Hatier, 1998 ;
- Jean, Dubois, René, Lagane, *La nouvelle grammaire du français*, Paris, Larousse, 1973 ;
- Oswald, Ducrot, et, Tzetan, Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points ».

E - Articles scientifiques

- Devanne, Bernard, *Littérature de jeunesse et apprentissage de la langue écrite à l'école élémentaire*, dans L. PASA, S. Ragano & É. Edition Fijalkow, 2006.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *poétique du récit*, Paris, Ed. Seuil, Coll. « Points », 1977.
- Omba, Richard, Laurent, « La sublimation de l'enfant dans *La Gloire de mon père* de Marcel Pagnol », *L'enfance* n°2, Yaoundé, AMA, 1995.
- Owona Ndougoussa, François-Xavier, « Une lecture psychanalytique de la relation objectale enfant-adulte dans *Le Journal d'une fille de Harlem* », in *Lecture*, n° 2, 2^e Trimestre, Yaoundé, 1995.
- Souchier, Émile, « L'image du texte. « L'image du texte. Pour une théorie de renonciation éditoriale », *Cahiers de médiologie* n° 6, 1998.
- Tang, Alice-Delphine, « La mémoire d'enfant dans le roman français et canadien : le cas de *Dans un gang de fer* de Claire Martin et *La vie devant soi* de Romain Gary, *Annales de la FALSH*, Vol. 1, N° 5, Yaoundé, 2006.
- Dimitri, Voutsinas, Une situation conflictuelle : *Poils de Carotte*, in *Bulletin de psychologie*.
- Maryline Lamer et Sandra Breux, *Se déplacer en métro, une révélation identitaire*, Érudit.

F – Mémoires et Thèses

- Sara, Ngo Ngom, *La reine more, Fils de personne et Demain, il fera un autre jour*, université de Yaoundé, 2003.
- André, Marcel, Djockoua, *La salle des profs* de Liliane Wouters et *La salle des professeurs* de Gaston Paul Effa, Université de Yaoundé, 1978.
- Bérengère, Morichaud Airaud, *La représentation des discours de l'enfance* dans le texte d'Annie Ernaux, CEFEDM, 2010.

- Emile Drouin, *La petite fille qui aimait trop le langage : les enfants et le langage, on construit son identité par l'énonciation*, 2012.
- Soter, L., Ondoua, Ngondi, *L'univers infantile*, Université de Yaoundé, 2022.
- Sylvain, Eloundou, Mvondo, *Le personnage de l'enfant, : récit mnémonique comme prétexte à la quête identitaire*, Université de Yaoundé, 2015.

G – Webographie

- *Zazie, un enfant moderne ?*, Aurélie, Mauri, Souvignet, [Https : www.cairn.info](https://www.cairn.info)
- *Zazie-dans-le-métro-résumé*,/ Amélie Vioux.
- *Poil de Carotte* par Jules Renard.
- Njeukam, Marcek, Nouago, L'espace et le temps, romanesque : deux paramètres poétiques de lisibilité de l'échec de la quête de la modernité dans *l'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, <http://www.edition.harmattan>.
- [http//w.w.w.poe.org](http://w.w.w.poe.org).

H – Dictionnaire

- Dictionnaire *Le Petit Larousse (Grand format)*, Paris, 1999.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE.....	i
REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT	iv
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
PREMIÈRE PARTIE : POÉTIQUE DE LA VULNÉRABILITÉ DE L'ENFANCE DANS <i>POIL DE CAROTTE</i> ET <i>ZAZIE DANS LE MÉTRO</i>.....	12
CHAPITRE I : AU SEUIL DES ROMANS <i>POIL DE CAROTTE</i> ET <i>ZAZIE DANS LE MÉTRO</i>....	14
I.1. Étude des seuils dans <i>Poil de carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>.....	16
I.1.1. Péritextes et épitextes de <i>Poil de carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	17
I.1.1.1. Les péritextes.....	17
A. L'image de couverture	17
1. La fonction descriptive de l'image	17
2. La fonction référentielle de l'image	19
B. L'image comme acte d'énonciation.....	20
1. La fonction énonciative	20
2. La fonction thématique et éditoriale	21
I.1.1.2. La préface	22
A. Les fonctions de la préface.....	22
B. Le type de préface	22
C. L'incipit	23
I.1.2. Les titres des œuvres	25
I.1.2.1. Le titres comme identité	25
A. Nommer l'œuvre.....	25
B. Informer sur l'œuvre.....	25
I.1.2.2. Le choix du titre	26
A. Le choix éditorial	26
B. Le choix auctorial	27
I.2. Les épitextes	27
I.2.1. Les commentaires et appendices.....	27
I.2.1.1. Les commentaires	28
A. La publicité.....	28
B. Appendices.....	29
I.2.1.2. Le journal intime	29

A. La fonction informative	30
B. Fonction de confession.....	30
I.2.2. Les dossiers de lecture	31
I.2.2.1. L'analyse du roman	32
A. L'image.....	32
B. La conception du roman	32
C. Le roman d'initiation ou d'apprentissage	34
Conclusion partielle.....	35
CHAPITRE II : LES STRUCTURES DU RÉCIT DANS <i>POIL DE CAROTTE</i> ET <i>ZAZIE DANS LE MÉTRO</i>.....	36
II.1. Les structures de la narration dans <i>Poil de carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	37
II.1.1. Les instances de la fiction narrative : auteur et narrateur	37
II.1.1.1. Auteur.....	37
II.1.1.2. Le narrateur.....	38
II.1.2 Lecteur et narrataire.....	38
II.1.2.1. Le lecteur.....	38
II.1.2.2. Le narrataire.....	38
II.2. Les représentations narratives dans <i>Poil de carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	39
II.2.1. Espaces représentés dans <i>Poil de Carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	39
II.2.1.1. L'espace social	39
A. Le milieu familial des œuvres	39
B. L'éducation des enfants des œuvres	41
C. La psychologie des enfants des œuvres	43
II.2.1.2. L'espace littéraire.....	46
A. L'espace physique.....	46
B. Les courants littéraires.....	47
II.2.2. Le temps de représentation : l'énonciation	49
II.2.2.1. Les temps du récit dans les deux œuvres.....	49
A. Le récit narratif	49
1. Le passé simple	50
2. Le passé antérieur	50
B. Le récit descriptif.....	51
1. L'imparfait de l'indicatif	51
2. Le plus-que-parfait de l'indicatif	52

II.2.2.2. Les temps du discours	52
A. Le discours réel	52
1. Les temps simples du discours.....	52
2. Les temps composés du discours	54
B. Le discours virtuel	55
Conclusion partielle.....	56
DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE POÉTIQUE DE LA VULNÉRABILITÉ DE L'ENFANCE DANS <i>POIL DE CAROTTE</i> ET <i>ZAZIE DANS LE MÉTRO</i>.....	57
CHAPITRE III : ANALYSE DES INTRIGUES DE	59
<i>POIL DE CAROTTE</i> ET DE <i>ZAZIE DANS LE MÉTRO</i>	59
III.1. Le romanesque dans <i>Poil de carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	60
III.1.1. Le romanesque comme définition	60
III.1.1.1. Les origines du romanesque.....	61
III.1.1.2. Le romanesque	62
III.1.2. Le romanesque comme expression paroxystique	63
III.1.2.1. L'importance des passions et des sentiments	63
A. Les passions et les sentiments	63
B. Intensification et saturation événementielle	64
C. Écart entre monde réel et monde romanesque	65
III.2. L'intrigue dans <i>Poil de carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	65
III.2.1. Analyse morphologique de <i>Poil de carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	65
III.2.1.1. Le schéma quinaire.....	65
A. L'avant	65
B. La provocation	66
C. L'action.....	66
D. La conséquence	67
E. L'après ou état final.....	67
III.2.2.2. Le schéma actantiel des œuvres.....	68
A. Les destinataires	68
B. Les messages.....	69
C. Le destinataire	69
D. Les adjuvants	69
E. Les sujets.....	69
F. Les opposants	69

III.2.2. La structure profonde des récits.....	70
III.2.2.1. La fin du récit.....	70
III.2.2.2. Les signaux	71
A. La fin des récits.....	71
B. La fin des histoires	72
Conclusion partielle.....	73
CHAPITRE IV : L'ANALYSE DES ACTEURS DES RÉCITS ET BILAN : LES PERSONNAGES	74
IV.1. Les personnages et leur fonction dans <i>Poil de carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	75
IV.1.1. Rôle thématique	75
IV.1.1.1. Acteurs, actants et rôle thématique	76
A. L'acteur	76
B. Les actants	77
IV.1.1.2. La fonction thématique.....	79
IV.1.2. Leur parcours et leur programme.....	79
IV.1.2.1. Leur parcours.....	79
A. La manipulation.....	80
B. Compétences.....	80
IV.1.2.2. Leurs programmes.....	81
A. Performance.....	82
B. Sanctions.....	82
IV.2. Le personnage comme signes dans <i>Poil de carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	84
IV.2.1. L'« être » des personnages : nom et portrait.....	84
IV.2.1.1. Le portrait biographique des personnages	84
A. Poil de carotte	84
B. Mme Lepic.....	84
C. Zazie.....	85
D. Jeanne Lalochère et Gabriel.....	85
IV.2.1.2. Leur importance hiérarchique.....	86
A. Hiérarchisation à l'échelle de l'œuvre	86
B. Effets de lecture.....	87
Conclusion partielle.....	89

TROISIÈME PARTIE : PROBLÉMATIQUE DE LA VULNÉRABILITÉ DE L'ENFANT EN FRANCE : LA PLACE DU RÉEL DANS <i>POIL DE CAROTTE</i> ET <i>ZAZIE DANS LE MÉTRO</i> ET LEUR RÉCEPTION.	91
CHAPITRE V : LA PLACE DU RÉEL DANS <i>POIL DE CAROTTE</i> ET <i>ZAZIE DANS LE MÉTRO</i>	93
V.1. - Le discours dans <i>Poil de Carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	94
V.1.1. L'énonciation	95
V.1.1.1. L'enfance et la solitude	95
V.1.1.2. La quête identitaire et d'amour	97
V.1.2. Le niveau sémantique	99
V.1.2.1. Le Choix thématique	99
V.1.2.2. Le registre langagier	100
V.2. La réception des œuvres	103
V.2.1. L'œuvre comme miroir de la société	103
V.2.1.1. La socialisation des œuvres	104
V.2.1.2. L'idéologie	105
V.2.2. Les traces de l'histoire dans <i>Poil de Carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	105
V.2.2.1. Les structures mentales	105
V.2.2.2. Déformation et reformation de la réalité	107
V.2.2.3. Les structures sociales	108
Conclusion partielle	109
CHAPITRE VI : L'IRONIE DANS <i>POIL DE CAROTTE</i> ET <i>ZAZIE DANS LE MÉTRO</i>	110
VI.1. L'espace de l'ironie : de l'énoncé aux récits	111
VI.1.1. Fonctions de l'ironie dans les œuvres	112
VI.1.1.1. La fonction critique de l'ironie	112
VI.1.1.2. Fonction expressive	114
VI.1.2. Ironie et distance par rapport à la société	116
VI.1.2.1. L'autobiographie et l'inscription sociale	116
A. Prise de recul et acceptation de l'enfance	116
B. De l'humour et de la dérision	117
VI.1.2.2. Zazie ou l'image de l'enfant dans la société française	118
A. L'histoire personnelle de Zazie	118
B. L'illusion du réel	118
C. Les déviances sociales	119

VI.2. Les empreintes du « moi » dans <i>Poil de carotte</i> et <i>Zazie dans le métro</i>	119
VI.2.1. Expression de l'imaginaire des auteurs	120
VI.2.1.1. Phobie.....	120
VI.2.1.2. L'imaginaire	123
VI.2.2. Expression des fantasmes	125
VI.2.2.1. Les créations originaires.....	125
VI.2.2.2. Les principes de plaisir et de réalité.....	127
Conclusion partielle.....	128
CONCLUSION GÉNÉRALE	129
BIBLIOGRAPHIE	133
TABLE DES MATIÈRES	137