



2013-n°3

Patricia Eichel-Lojkine, Nathalie Prince (dir.), *La simplicité, une notion complexe*

---

« Les entrelacs de la simplicité et de la complexité dans le langage de l'enfance :

Horacio Quiroga, María Elena Walsh, José Sebastián Tallon»

Maud Gaultier (Le Mans Université)

---



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

## Résumé

Horacio Quiroga, grand écrivain du Río de la Plata, dont une importante partie de l'œuvre est destinée au public enfantin, justifie, dans le prologue à *Cartas de un cazador*, la simplicité de son style par la nécessité d'être parfaitement compris des « jeunes enfants ». Si, en effet, comprise comme la nécessaire adaptation à la capacité d'intellection des enfants, la simplicité semble *a priori* être consubstantielle à la littérature enfantine, l'analyse d'un *corpus* de textes argentins pour la jeunesse nous permet de montrer à quel point les stratégies mises en œuvre pour atteindre le jeune public diffèrent d'un auteur à l'autre. Si certains écrivains, au début du vingtième siècle, au nom des limitations inhérentes à la jeunesse du public, sont tombés dans le piège de la simplification à outrance, affadissant leurs œuvres par souci de clarté, nous pouvons distinguer désormais, dans la production contemporaine, deux attitudes bien distinctes. La première consiste à jouer habilement avec la langue sans renoncer à la complexité : le style peut être volontairement alambiqué, ambigu, difficile d'accès. Ainsi, María Elena Walsh, par exemple, n'hésite pas à créer de nombreux néologismes, à jouer sur la polysémie des mots ou à conserver à certains énoncés leur caractère énigmatique. La seconde attitude consiste à considérer la simplicité comme un véritable idéal esthétique, ce qui instaure avec le public enfantin un autre type de rapport aux textes.

## Abstract

Horacio Quiroga, a great writer of the Río de la Plata, devotes a significant part of his work to child audiences. In the prologue to *Cartas de un Cazador* he justifies the simplicity of his style by the need to be fully understood by "children of tender years". If we consider that simplicity is a necessary adaptation to the children's ability, it seems to be consubstantial to children's literature. Nevertheless, our analysis of a *corpus* of Argentine children books will show how the strategies used to reach young audiences differ from one author to another. Some writers, in the early twentieth century, have fallen into the trap of oversimplification, dulling their work in the name of clarity. Yet in contemporary fiction, we can see two distinct attitudes. The first one consists in playing skilfully with language without sacrificing complexity : the style may be deliberately convoluted, ambiguous, difficult to understand. María Elena Walsh doesn't hesitate to create many neologisms, to play on the multiple meanings of words. The second approach considers simplicity as a real aesthetic ideal, which introduces a different kind of relationship between the child audience and the texts.

Dans un ouvrage paru en 1992, dont la vocation était de dresser un état des lieux de la littérature pour enfants dans son pays, la journaliste Argentine Ruth Mehl a établi plus de 500 « fiches de lecture » visant à dépeindre succinctement les œuvres destinées aux jeunes<sup>1</sup>. Il est intéressant de noter qu'elle utilise les mots de *simple* et de *simplicidad*, ainsi que leurs synonymes *sencillo* et *sencillez*, avec une extrême fréquence, lorsqu'elle tente de caractériser la trame, le ton, l'écriture d'une œuvre, ou même de décrire les illustrations qui l'accompagnent généralement. Le plus souvent valorisée, la simplicité apparaît dans cet ouvrage également parfois comme un défaut. Si la simplicité est souvent associée à l'idée d'une œuvre « réussie », on a du mal à savoir dans quelle mesure telle œuvre est jugée positivement, *parce qu'elle* est simple, ou au contraire, *malgré* sa simplicité... L'hésitation qui transparait ici, on la retrouve dans l'emploi qui est fait du terme depuis qu'en Argentine la critique et les auteurs tentent de cerner la nature de la littérature vouée à la jeunesse. Tantôt présentée comme un idéal vers lequel il faudrait tendre, tantôt vécue comme un écueil à éviter, la simplicité n'est pas aisée à définir.

L'Argentine possède une littérature destinée aux enfants, riche et foisonnante, qui, si elle a émergé plus tardivement que sur le vieux continent<sup>2</sup> – dont elle s'est longtemps inspirée et continue parfois à le faire bien qu'elle vole désormais de ses propres ailes – peut aujourd'hui revendiquer plus d'un siècle d'Histoire nationale. Un tour d'horizon sur l'ensemble de la production nous permet de nous rendre compte de la grande diversité du *corpus*, où quasiment tous les genres sont représentés. Diversité générique, donc, diversité thématique, aussi, mais également diversité dans les différentes pratiques d'écriture, chaque auteur cultivant son propre monde, son propre rapport au texte, possédant son propre *style*. C'est sur la question du style que nous allons nous centrer ici, entendue comme manière d'écrire, comme façon d'utiliser le langage, de choisir et d'agencer les mots. Si Mariane Bury a montré, dans *La nostalgie du simple*, que « la simplicité représente un idéal formel, [...] qui va du style simple strictement compris à la définition du génie<sup>3</sup> », nous allons quant à nous nous cantonner à une approche beaucoup plus « basique » de la notion : le style simple sera, au moins dans un premier temps, un style dépouillé d'artifices, basé sur une économie de moyens et une expression la plus directe possible de la pensée.

À travers quelques exemples représentant des moments saillants de l'histoire de la littérature enfantine argentine, nous examinerons en quels termes la question de la simplicité a été appréhendée, et ce que cette question révèle, quant à la nature même de cette littérature.

---

<sup>1</sup> MEHL Ruth, *Con este sí, con este no*, Buenos Aires, Colihue, 1992.

<sup>2</sup> En 1869, 80% de la population argentine était analphabète. Seule une classe restreinte, constituée par l'oligarchie, avait accès à la lecture. Les enfants de cette couche minoritaire recevaient des livres importés d'Europe (qui étaient traduits s'ils ne provenaient pas d'Espagne), comme les fables d'Iriarte ou de La Fontaine. Les plus connues d'entre elles furent les fables de Félix María Samaniego, publiées dans la péninsule ibérique en 1781 mais divulguées en Argentine dans la première moitié du siècle suivant.

<sup>3</sup> BURY Mariane., *La nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique du XIXe siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 229.

## I. Vers une première définition de la simplicité

### 1. De la simplicité d'Horacio Quiroga...

Il n'est pas étonnant que la spécificité du lecteur enfant, dont la capacité de compréhension apparaît *a priori* comme réduite (mais cette assertion demandera à être nuancée), ait placé la notion de simplicité au cœur des problématiques qui touchent la littérature enfantine. Être simple semble être une contrainte inhérente au genre, dont les auteurs réussissent plus ou moins habilement à tirer parti. Une des premières voix véritablement littéraires, à proposer une œuvre destinée au jeune public, dans le *Río de La Plata*, fut celle, avant même les années 1920, d'Horacio Quiroga<sup>4</sup>. En 1924, il publie *Cartas de un cazador* (Lettres d'un chasseur), recueil de nouvelles dans lequel chaque récit est présenté comme une lettre d'un chasseur relatant à ses enfants un épisode de sa propre vie dans la jungle.

Lors d'un avertissement à ses lecteurs<sup>5</sup>, notre auteur se livre à un jeu métalectique qui se focalise précisément sur la question de la simplicité des récits adressés aux enfants ; en effet, par le truchement d'un narrateur qui fait entrer la figure de l'écrivain lui-même dans le jeu de la fiction, Quiroga attire l'attention sur la simplicité du style qu'il emploie, en même temps qu'il livre les raisons d'un tel choix : « La première chose que le lecteur de ces histoires remarquera, ce sont *les expressions très familières à l'oreille* que le chasseur utilise dans ses récits<sup>6</sup> » note-t-il. La première raison à cette « familiarité » des récits est, très subtilement d'ailleurs, présentée comme une raison *interne* à la narration ; en effet, le narrateur poursuit immédiatement : « Mais cela est dû au fait que ces histoires ont été racontées dans des lettres à des jeunes enfants, par leur père lui-même, qui écrivait *dans le but d'être parfaitement compris*<sup>7</sup>. » Ainsi, la simplicité serait due à la volonté de faire coïncider les caractéristiques du récit et la situation d'énonciation mise en place au sein de la fiction.

La nécessité d'être compris, soulignée dans l'exemple *supra*, va au-delà du souci de

---

<sup>4</sup> La revue *Billiken* publie hebdomadairement, à partir de 1924, une longue série de récits destinés aux enfants, retraçant les aventures d'un certain *Dum-Dum*, chasseur dans la selva de *Misiones*, de ce grand maître de la nouvelle latino-américaine. Mais Quiroga n'avait pas attendu l'apparition de *Billiken* pour s'intéresser à la littérature enfantine, puisqu'en 1921 était paru *Anaconda*, livre très influencé par le *Livre de la Jungle*, de Rudyard Kipling, et en 1918, *Cuentos de la selva para niños*, aujourd'hui devenu un classique du livre pour enfants (traduit et paru en France sous le titre « Contes de la forêt vierge »). Quelques récits destinés au jeune lecteur furent même publiés avant cette date, dans des revues comme *Caras y Caretas* ou *Fray Mocho*, et Quiroga continua de diffuser ses œuvres pour enfants tout au long de sa vie, dans toutes sortes de publications périodiques, comme *El Hogar* ou *El Monitor de la Educación Común*.

<sup>5</sup> Il faut noter que cet avertissement se nomme « El hombre frente a las fieras » (« L'homme face aux bêtes sauvages »), et non « prologue » ou « avertissement » ; il apparaît donc par son titre comme le premier des récits du recueil, alors qu'il fait réellement office de prologue, dans la mesure où il contient une présentation des différents récits de l'ouvrage ainsi que plusieurs remarques sur la construction même de cet univers fictionnel. Cette ambiguïté sur le statut même de cet « avertissement au lecteur » est d'ailleurs renforcée par un ensemble d'éléments liés au statut du narrateur de ce même prologue.

<sup>6</sup> « Lo que primero notará el lector de esas historias, son las expresiones muy familiares a su oído, que usa en sus relatos el cazador. » QUIROGA H., *Cartas de un cazador*, Montevideo, Arca editorial S.R.L., 1977, p. 17. Les premiers contes de la série ont été publiés dans une revue *Mundo Argentino* en 1922.

<sup>7</sup>*Ibid.* « Pero esto se debe a que estas historias fueron contadas por cartas a unas tiernas criaturas, por su mismo padre, quien las escribió así a fin de ser perfectamente comprendido. » C'est nous qui soulignons.

vraisemblance affiché ici. Elle constitue bien une préoccupation de l'écrivain Quiroga lui-même, qui d'ailleurs rajoute, dans la bouche de son narrateur :

Et si nous faisons cette remarque c'est parce que le langage des histoires pour les enfants ne s'adapte presque jamais à *la connaissance encore limitée que ceux-ci possèdent de la langue*. Les grandes personnes doivent alors leur lire les contes, en leur expliquant pas à pas les mots et les expressions que les enfants de quatorze ans connaissent déjà, mais que les enfants de six à dix ans ignorent encore<sup>8</sup>.

Ainsi, Horacio Quiroga affirme se démarquer – avec raison – des fictions destinées aux enfants de son époque, jugeant celles-ci peu adaptées, trop complexes pour être lues sans la médiation d'un adulte. Le langage des livres pour enfants se devrait donc de *ne pas offrir de résistance à la compréhension immédiate de l'enfant*, dans une sorte de limpidité, d'intelligibilité parfaite sans lesquelles l'enfant ne peut recevoir le texte de façon autonome.

Quiroga a été relativement fidèle aux préceptes annoncés ici : les termes susceptibles de ne pas être compris sont expliqués dans le cours même du récit, d'où la présence constante d'un métalangage, si habilement inséré dans les histoires, que ces dernières ne perdent en rien leur spontanéité. Les explications données sont toujours étayées par des exemples concrets, le texte renvoie sans cesse à l'expérience du petit lecteur. Ainsi, pour expliquer la notion de « tigre cebado », le narrateur commence par renvoyer l'enfant à une pancarte que ce dernier est susceptible d'avoir lue lors d'une visite au zoo de Buenos Aires : « Quel tigre, mes enfants ! Vous vous souvenez sûrement que dans les cages du zoo il y a une pancarte sur laquelle est écrite : « tigre mangeur d'hommes ». Cela signifie<sup>9</sup> [...] ». Une dizaine de lignes vont ensuite s'attarder sur la définition de cette expression. Il s'agit d'une véritable pause dans l'action, mise en relief par le narrateur lorsqu'il renoue le fil de son histoire. Cette phrase de transition sera même mise à profit pour synthétiser en quelques mots les explications antérieures : « Bon, mes enfants. Le tigre que je viens de chasser était un tigre mangeur d'hommes. Et maintenant que vous savez que c'est une bête sauvage folle de chair humaine, je continue mon histoire<sup>10</sup>. »

Le premier souci de l'écrivain est de ne pas brouiller la communication, avec un langage qui s'interposerait entre le narrateur et le narrataire. Si les nombreuses pauses explicatives<sup>11</sup> ont

---

<sup>8</sup> « Y si hacemos esta advertencia es porque casi nunca el lenguaje de las historias para niños se adapta al *escaso conocimiento del idioma que aún tienen ellos*. Es menester que las personas mayores les lean los cuentos, explicándoles paso a paso las palabras y expresiones que los niños de catorce años conocen ya, pero que los niños de seis a diez ignoran todavía. » *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

<sup>9</sup> « ¿Qué tigre, hijitos míos! Ustedes recordarán que en las jaulas del zoo hay un letrero que dice : « Tigre cebado ». Esto quiere decir que... [...] » (*Ibid.*, p. 21).

<sup>10</sup> « Bien, chiquitos. El tigre que acabo de cazar era un tigre cebado. Y ahora que están enterados de lo que es una fiera así enloquecida por la carne humana, prosigo mi historia. » Citons également : « Ahora, chiquitos míos, enterados ya de la vida y milagros de las víboras, prosigo mi relato. » *Ibid.* (« Maintenant, mes enfants, puisque vous connaissez la vie et les miracles des vipères, je continue mon récit. »)

<sup>11</sup> Notons par exemple le recours très fréquent aux parenthèses, comme dans l'exemple suivant : « (Las uñas de los animales, hijitos míos, están siempre muy sucias, y se precisa lavar y desinfectar muy bien las heridas que producen. Yo lo hice así ; y a pesar de todo estuve muy enfermo y envenenado por los microbios.) » *Ibid.*, p. 27. (« Les griffes des animaux, mes enfants, sont toujours très sales, et il faut très bien laver et désinfecter les blessures qu'elles provoquent. C'est ce que j'ai fait ; et malgré cela, j'ai été malade et empoisonné par les microbes. »)

pour but de clarifier l'écriture en n'y laissant aucune zone d'ombre, celles-ci n'ont pas une vocation didactique à proprement parler. Il ne s'agit pas de digressions qui seraient autant de prétextes à transmettre un enseignement à l'enfant ; toutes ces pauses sont en réalité au service de l'action elle-même, et apparaissent donc comme des moteurs à part entière de l'histoire. Quand elles risquent d'être perçues comme un peu superflues, le narrateur prend soin de justifier leur présence. Par exemple, dans « Cacería de la víbora de cascabel » (« La chasse au serpent à sonnette ») après quelques lignes entre parenthèses sur les différences entre deux espèces de serpents, le narrateur note : « Et je vous raconte tout cela, mes enfants, pour qu'un jour vous ne vous trompiez pas en voulant vendre des sacs ou des valises fabriquées avec les cuirs d'un serpent à sonnette ou d'un serpent crucera<sup>12</sup>. » Si transmission d'un savoir il y a, celui-ci est tout sauf scolaire, ce qui situe Horacio Quiroga à l'opposé des pratiques d'écriture lui étant contemporaines, ayant pour cible le public infantin.

Quiroga tient donc la main de l'enfant en balisant continuellement sa lecture par souci d'intelligibilité. Alors que l'on peut reprocher à d'autres textes de l'époque<sup>13</sup> de s'éloigner de l'enfant en tentant continuellement de lui enseigner quelque chose, Quiroga se rapproche de lui par un chemin presque paradoxal : sans viser à éduquer le jeune lecteur, sa littérature est pourtant truffée d'explications en tout genre, destinées à simplifier l'accès de l'enfant au livre en le rendant autonome dans sa lecture.

En outre, la différenciation, de mise dans les œuvres de l'époque, entre langage écrit et langage oral, est complètement remise en cause par cet écrivain novateur. La simplicité des textes de Quiroga vient également de cette oralité, revendiquée par l'auteur lui-même avec insistance puisqu'il note encore dans ce même « prologue » :

C'est un père qui a écrit ces lettres, et il les a écrites à ses propres enfants, dans le même langage et dans le même style que s'il parlait directement avec eux. Si nous nous sommes trompés en essayant de les atteindre sans intermédiaire, patience ; si non, nous serons extrêmement heureux de voir notre tentative couronnée de succès<sup>14</sup>.

La stratégie de Quiroga, présentée par lui-même comme la clé de son style, consisterait donc à se mettre à la portée de l'enfant, pour l'atteindre. En effet, les textes sont structurés comme des dialogues entre le père et ses enfants, le premier imaginant constamment les réactions des seconds au fil de la lecture. C'est pourquoi il les interpelle en permanence dans un

---

<sup>12</sup> « Y les cuento todo esto, chiquitos, para que un día no se equivoquen cuando pretendan venderles carteras o petacas fabricadas con cueros de víboras de cascabel o de la cruz. » (*Ibid.*, p. 25).

<sup>13</sup> Le créateur même de la revue *Billiken* dans laquelle Quiroga a publié ses récits pour enfants, Constancio C. Vigil, est lui-même l'auteur de textes qui, en voulant s'adapter au lectorat infantin, confondent mièvrerie didactique et simplicité.

<sup>14</sup> « Quien escribió estas cartas fue un padre ; y las escribió a sus dos hijitos, *en el mismo lenguaje y en el mismo estilo que si hablara directamente con ellos*. Si nos equivocamos al pretender llegar hasta ellos sin intermediario, paciencia; si no, nos felicitaremos vivamente de haberlo intentado con éxito. » QUIROGA, H., *Op. cit.*, p.17.

langage vivant, dont l'effet est de sembler très naturel<sup>15</sup>. Questions et exclamations abondent, les phrases sont courtes, les tournures simples, le vocabulaire n'est pas recherché, mais extrêmement précis.

Ce style propre à notre écrivain a souvent étonné, voire choqué. Lorsque Quiroga a voulu faire inclure une autre série de contes, intitulée *Cuentos de la selva*, et rédigée avec la même « simplicité de style », dans le *cursus* scolaire des petits Uruguayens, celle-ci a été refusée par le Conseil de l'Enseignement Primaire. La raison invoquée étant : l'incorrection de la langue<sup>16</sup> ! Cette simplicité, telle qu'elle apparaît dans les œuvres pour enfants de Quiroga, est donc très loin d'être un gage de consensus.

Le style de l'écrivain en révolte certains, en « titille » d'autres. Le pédagogue et écrivain uruguayen pour les enfants, Germán Berdiales, contemporain de Quiroga, ne peut s'empêcher de souligner la hardiesse de ce dernier : « Beaucoup d'entre nous aurions hésité avant de nous décider à [utiliser cette expression], effrayés par une impropriété qui n'en est pas vraiment une<sup>17</sup> », avoue-t-il. Dans un autre passage du même livre, Berdiales parle de « l'apparente, mais seulement apparente, négligence du style<sup>18</sup> » de Quiroga.

## 2...à la complexité de María Elena Walsh

Si un auteur comme Horacio Quiroga s'adresse aux enfants dans un style que l'on peut aisément qualifier de « simple », il ne semble pas évident d'en dire autant des textes d'une María Elena Walsh, qui n'hésite pas à créer de nombreux néologismes, à jouer sur la polysémie des mots ou à conserver à certains énoncés leur caractère énigmatique. Son style peut être volontairement alambiqué, ambigu, parfois même difficile d'accès. C'est en 1960 que notre auteur introduit en Argentine une esthétique nouvelle, en rupture avec les pratiques d'écriture antérieures.

La poétesse crée son propre langage, en utilisant de multiples procédés chers à un Robert Desnos<sup>19</sup>, par exemple, dont elle admire l'œuvre, qui n'était pas encore diffusée à l'époque en Argentine. Par de petites modifications introduites dans les règles de l'espagnol, l'écrivaine élabore une langue nouvelle, jouant constamment sur des dérivations sémantiques et

---

<sup>15</sup> Les enfants sont interpellés directement plus de cent fois au cours du recueil *Cartas de un cazador*, qui compte onze nouvelles de trois ou quatre pages chacune.

<sup>16</sup> Cf. DELGADO J. M., BRIGNOLE A., *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Montevideo, Claudio García, 1939, p. 251.

<sup>17</sup> BERDIALES G., *El cuento infantil rioplatense*. Santa Fe, Librería y editorial Castellví, colección ensayos, 1958, p. 27. « Ya sé que muchos hubiéramos titubeado antes de decidirnos a llamar pescados a los peces, asustándonos ante una impropiedad que no llega a serlo. »

<sup>18</sup> *Ibid.* « aparente, pero sólo aparente, negligencia del estilo ».

<sup>19</sup> María Elena Walsh relate, à propos des poèmes de Desnos : « Una anécdota : tanto suele tenerse a menos el escribir para niños que cuando yo comenté el libro de Desnos ante un grupo de intelectuales franceses, se escandalizaron de oírme decir que era un libro para niños. Ellos, contradiciendo al autor, consideraban que era poesía a secas, poesía surrealista. » (WALSH M. E., « La poesía en la primera infancia », *Hojas de Lectura*, Fundalectura, 1995, p. 17). « Une anecdote : il est tellement dévalorisé d'écrire pour les enfants que lorsque j'ai parlé du livre de Desnos devant un groupe d'intellectuels français, ils furent outrés de m'entendre dire qu'il s'agissait d'un livre pour enfants. Allant contre les dires de l'auteur lui-même, ils considéraient que c'était seulement de la poésie, de la poésie surréaliste. »

morphologiques. Ainsi, aussi bien dans sa prose que dans ses poèmes, elle invente des mots-valises, se livre à toutes sortes de métoplasmes, rajoute quelques syllabes parasites à la fin des mots, etc.

Nous sommes donc loin d'un langage instrument, qui devrait se faire oublier pour se mettre au service exclusif de l'histoire, mais sommes en présence d'un langage opaque, qui attire constamment l'attention sur lui-même. La plupart du temps, les récits semblent même naître uniquement d'un jeu verbal, de l'euphonie d'une phrase ou des échos sonores créés par la ressemblance entre plusieurs termes (par exemple la paronomase entre « *sombra* » – l'ombre – et « *sombrero* » – chapeau – devient le point de départ d'une histoire où un arbre fait pousser dans son ombre des chapeaux<sup>20</sup>).

Dans cet univers très carrollien de María Elena Walsh, le langage est projeté au premier plan. La langue devenant musique, les mots y sont exploités en tant que sons. Puisés dans un registre relativement élevé, leur sens est parfois ignoré des petits lecteurs. Qu'à cela ne tienne : l'enfant est happé par la musicalité du texte, à tel point que celle-ci en constitue l'un des aspects essentiels. Nous pourrions dire, pour reprendre la terminologie de Jakobson, que la fonction dénotative du langage est éclipsée par la fonction poétique. Parfois, le langage est même restreint, comme dans de nombreuses comptines, à une simple émission sonore. Le sens déserte alors le langage pour laisser place à du « pseudo-langage ». Vidé de sa capacité à produire du sens, le langage est alors presque utilisé dans sa seule fonction phatique.

Les textes, directement inspirés du *nonsense* et des *limericks* anglais, semblent remettre continuellement en jeu les rapports complexes existant entre le sujet parlant et les mots. Ils ne vont cependant pas jusqu'à engendrer une défiance vis-à-vis du langage et du monde<sup>21</sup>. Au contraire, les jeux avec le langage constituent une véritable fête qui n'a d'autre objet que de célébrer la confiance infinie du sujet parlant dans les capacités ludiques du mot, dans son éternel pouvoir de surprendre et d'émerveiller. La fluctuation du sens et le désordre du langage s'avèrent être une richesse. Avant d'être un instrument de communication ou d'exploration du monde – dans l'hypothèse où il parviendrait à l'être – le langage est un acte gratuit, une source de pure délectation. C'est pourquoi la langue est traitée dans les œuvres comme un véritable jouet, et elle est valorisée en tant que telle.

Si le style de María Elena Walsh n'est pas limpide, ou plutôt n'est pas « lisse », c'est parce que l'une des vocations de la littérature enfantine est précisément de ne pas se restreindre à la capacité de compréhension de son lectorat : « Je crois que l'enfant aime particulièrement ce qu'il

---

<sup>20</sup> WALSH M. E., *Cuentopos de Gulubú*, Buenos Aires, Fariña Editor, 1966.

<sup>21</sup> C'est ce qu'a montré Jean Gattegno chez Lewis Carroll : « Le comique verbal de Carroll débouche sur une mise en garde envers le langage : trompeur, par les ambiguïtés sans nombre qu'il recèle ; subjectif, par la faculté que chacun d'entre nous a de créer les mots qu'il veut ou de donner aux mots un sens nouveau ; vide le plus souvent, dans la mesure où nous parlons, strictement, pour ne rien dire. Comment serait-il moyen de communication, médiation entre deux individus ? Et comment croire à la réalité qu'il prétend décrire ? » (GATTEGNO J., *L'univers de Lewis Carroll*. Paris, José Corti, 1990, p. 134).

ne comprend pas<sup>22</sup> », écrit-elle. Cette écriture, faite d'hyperbates, de ruptures syntaxiques en tout genre, et de multiples créations verbales, n'est pas sans rappeler le langage, à la fois fautif, et créatif, des enfants eux-mêmes lors de leur assimilation progressive de la langue<sup>23</sup>. D'une certaine manière, le *nonsense* ne fait que transformer les incartades langagières des enfants en un véritable procédé littéraire.

Ce principe gouverne l'ensemble de la production de María Elena Walsh, et a durablement marqué tout l'univers des livres pour enfants en Argentine. La génération d'écrivains pour enfants postérieure à celle de María Elena Walsh a basé son écriture sur ces procédés : dans « Un cuento, ¡ puajjj ! » (Un conte, beurk !), Laura Devetach opère un premier glissement analogique très courant chez les enfants ; à propos d'un personnage qui n'arrête pas de dire « puajjj », elle invente, en s'inspirant de « tener hipo » (avoir le hoquet), l'expression « tener puajjj ». Mais elle ne s'arrête pas là, et crée l'intraduisible verbe « empuajar », qui, au participe passé, donne naissance à « empuajada<sup>24</sup> ». Graciela Montes, plutôt que de choisir le mot « inventeur » pour décrire le métier de son personnage Teodo, crée le mot valise « inventodo<sup>25</sup> », en jouant sur les suffixes « odo » (créature inventée par l'auteur) et « todo » (tout). Gustavo Roldán, lui, crée « trompudo<sup>26</sup> » sur le modèle de « narigudo » (qui a un grand nez), pour décrire un éléphant.

Graciela Montes, une des figures de proue de cette génération « post-walshienne », s'interroge sur la nature du rapport unissant le lecteur au texte littéraire, dans un article sur le plaisir de la lecture. À propos d'un sonnet de Quevedo, dont le sens ne se livre pas facilement (à l'adulte), elle note :

[Ces vers] *ne me prennent pas par la main* et ne me semblent pas faciles, il y a de nombreuses contorsions, des clés cachées, de surprenants enjambements. Ils sont exigeants, plutôt, et ils me déstabilisent. [...] J'aime qu'ils ne se consomment pas, qu'ils ne s'épuisent pas dans la lecture, qu'ils me laissent la sensation que je peux continuer à les mastiquer et à leur voler leur plus secrète sève jusqu'à la fin de mes jours<sup>27</sup>.

Lire demande un effort, donc, et c'est précisément dans cet effort que se situe le plaisir. Ce plaisir de la lecture, et de la relecture, est d'ailleurs particulièrement frappant chez les enfants, qui à la fois aiment relire un même texte sur une courte période, et aiment également à le redécouvrir, au fil du temps : ils puisent alors dans le texte ce qu'ils sont en mesure de recevoir à

---

<sup>22</sup> « Creo que el niño ama especialmente lo que no entiende. » (WALSH M. E., « La poesía en la primera infancia », *op. cit.*, p. 17-18).

<sup>23</sup> « Hace poco que aprendió a hablar, y se supone que no sólo aprendió para expresar sentimientos y sobre todo necesidades, sino que también aprendió a hablar por hablar, a enamorarse muy temprano del simple sonido de las palabras y de sus posibilidades de juego. » *Ibid.*

<sup>24</sup> DEVETACH, L., *Un cuento, ¡ puajjj !*. Buenos Aires, Colihue, 1994, p. 4.

<sup>25</sup> MONTES, G., *Amadeo y otra gente extraordinaria*. Buenos Aires, Gramón Colihue, 1995, p. 27.

<sup>26</sup> ROLDAN, G., *La noche del elefante*. Buenos Aires, Colihue, 1995, p. 14.

<sup>27</sup> « *No me llevan de la mano* ni me resultan fáciles, hay muchas contorsiones, claves ocultas, asombrosos encabalgamientos. Me exigen más bien y me sobresaltan. [...] Me gusta que no se consuman, que no se me agoten en la lectura, que me dejen la sensación de que puedo seguir mascándolas y robándoles los jugos secretos para siempre. » (MONTES G., *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 79-80) C'est nous qui soulignons.

ce moment précis.

## II . Style simple et style « approprié »

### 1. *Le besoin de connivence*

Il ne s'agit pas ici de renvoyer dos à dos une conception « quiroguienne » et une conception « walshienne » de la littérature enfantine : la caractérisation, que nous venons d'opérer, de leurs styles respectifs, l'un soit disant simple, et l'autre apparemment complexe, va nous permettre de mieux comprendre ce que peut signifier de destiner une œuvre au jeune lectorat.

En effet, il faut d'abord noter que le style des *Cartas de un cazador* est en parfaite cohérence avec les histoires racontées : l'écriture, mise en scène dans la fiction elle-même, porte tout bonnement les marques de l'urgence des situations évoquées. La carapace du tatou que le chasseur vient de tuer sert ainsi de bureau improvisé, tandis que les lettres, tâchées de sang, portent les traces des blessures des combattants. Comme nous l'avons noté dans la première partie de cet article, les récits *fonctionnent* donc parfaitement, non pas grâce à l'effort de simplification du style annoncé par Quiroga, mais bien parce qu'il existe une véritable symbiose entre l'écriture et les histoires relatées.

La symbiose s'opère également au niveau de la relation entre la voix qui s'exprime dans les textes et l'enfant auquel celle-ci s'adresse. Lorsque Quiroga insiste sur la nécessité d'être parfaitement compris des petits lecteurs, il décrit également la capacité de ses textes à créer ce que Jean Perrot appelle une « malicieuse connivence » avec ses lecteurs. En cela, Quiroga rejoint, ou plutôt anticipe, la conception que María Elena Walsh imposera ensuite en Argentine. En effet, les « fantaisies » verbales d'*Alice au pays des merveilles* sont d'après Jean Perrot à l'origine d'une importante mutation dans le panorama de la littérature enfantine mondiale :

Le trait caractéristique d'une telle mutation réside dans la prise en charge de la fantaisie enfantine par la voix de l'adulte, lui-même. Ainsi l'expression poétique participe-t-elle à la création de nouveaux univers rapprochant les partenaires dans une malicieuse connivence<sup>28</sup>.

Quoi que semble en dire Quiroga lui-même dans son prologue, ajuster les textes au public enfantin était déjà, dans son œuvre, un acte dépassant très largement une simple mise au niveau des facultés de compréhension du lectorat.

Par ailleurs, soulignons également que, chose rare chez un écrivain, il est très difficile de faire une véritable différence entre le style des récits de Quiroga destinés à la jeunesse, et celui des récits pour adultes. Les éditeurs eux-mêmes s'y « perdent », ou feignent de s'y perdre !, en publiant souvent des récits initialement destinés aux adultes dans des ouvrages clairement

---

<sup>28</sup> PERROT Jean, *Du jeu, des enfants et des livres*, Paris, Edition du Cercle de la Librairie, 1987, p. 267.

ciblés pour la jeunesse. Mais surtout, les textes dans lesquels Quiroga glose son écriture pour les adultes (présentés ironiquement comme des méthodes exposant l'art de tout bon nouvelliste) permettent de nous rendre compte à quel point la simplicité du style fait partie intégrante de l'esthétique quiroguienne, indépendamment du type de lectorat auquel l'écrivain destine ses récits ; il s'agira toujours de trouver les mots justes, en faisant primer l'exactitude sur l'effet esthétique :

Si tu veux exprimer avec exactitude cette circonstance : « depuis le fleuve soufflait un vent froid », il n'y a dans la langue humaine pas d'autres mots que ceux que je viens d'écrire pour l'exprimer. Une fois maître de tes mots, ne cherche pas à savoir s'ils riment entre eux ou pas. N'abuse pas des adjectifs sans nécessité. Toutes les couches de couleurs apposées sur un substantif faible seront inutiles. Si tu trouves celui dont tu as besoin, lui seul aura une couleur incomparable. Mais il te faut le trouver<sup>29</sup>.

De même, si Quiroga considère que l'autonomie du petit lecteur passe par la nécessité de se mettre en quelque sorte au diapason avec lui, il faut noter que ses récits pour adultes sont régis par les mêmes principes. Ce n'est donc pas seulement de l'enfant, dont la capacité de compréhension demande des ajustements, qu'il ne faut pas abuser, mais bien de tout lecteur :

Prends les personnages par la main et conduis-les avec fermeté jusqu'à la fin, sans rien voir d'autre que le chemin que tu leur as tracé. Ne te distraies pas en voyant ce qu'ils ne peuvent ou ne veulent pas voir. *N'abuse pas du lecteur*<sup>30</sup>.

C'est donc le rapport au texte du lecteur au sens large qui se trouve en jeu dans l'écriture quiroguienne, et plus précisément le rapport au récit bref. Quiroga, quel que soit l'âge de son lecteur, recherche toujours l'intensité, la force du récit, à travers une économie de moyens.

Les critiques qui lui ont été adressées au sujet du style de ses récits pour les enfants, sont d'ailleurs exactement les mêmes que celles qui ont été formulées au sujet de sa production pour les adultes. Il est même intéressant de noter que ce sont d'ailleurs les récits destinés aux adultes qui ont été le plus sévèrement critiqués, au non du « bien dire<sup>31</sup> », et ce de la part de personnalités dont les préoccupations se situaient très loin du problème spécifique du public enfantin.

---

<sup>29</sup> QUIROGA Horacio, *Los trucos del perfecto cuentista*, Buenos Aires, Alianza editorial, 1993, p. 113.

<sup>30</sup> « Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. *No abuses del lector.* » *Ibid.*

<sup>31</sup> Voir à ce sujet RODRIGUEZ MONEGAL E., *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1967, p. 145. Emir Rodriguez Monegal revient sur la polémique au sujet du fameux style de Quiroga, dont plusieurs figures éminentes avaient durement critiqué le caractère maladroit et fautif. Il cite notamment un extrait des paroles de l'Espagnol Guillermo de Torre, que l'on peut reproduire ici « Al modo barojiano quizá, infravalorizando la literatura ante la acción, el autor de « El salvaje » había llegado a menospreciar excesivamente las artes del bien decir... En rigor, no sentía la materia idiomática, no tenía el menor escrúpulo de pureza verbal. » DE TORRE G, « Prólogo a H. Quiroga », *Cuentos escogidos*, Aguilar, Madrid, 1950, p. 19. (« Comme Pío Baroja peut-être, dévalorisant la littérature par rapport à l'action, l'auteur de « El salvaje » avait fini par dédaigner de manière excessive l'art du bien dire... En réalité, il ne sentait pas la langue, il n'avait aucun scrupule de pureté verbale. »)

La simplicité résulte donc, en matière de littérature enfantine comme de littérature « générale », d'un choix esthétique beaucoup plus profond que celui qui relèverait de la simple nécessité de se faire comprendre de son lectorat.

## 2. *Simplicité et minimalisme*

Si chez Quiroga la simplicité peut être vue comme une recherche d'*efficacité*, elle relève souvent chez d'autres auteurs, de ce que nous pourrions appeler une « esthétique de la contemplation ». Au même titre qu'une María Elena Walsh met le langage au premier plan par les procédés que nous avons décrits, d'autres auteurs (et parfois même María Elena Walsh elle-même) ont une stratégie différente : c'est à travers un véritable dépouillement, qui confine au minimalisme, que les mots sont cette fois-ci mis en valeur. Le langage apparaît alors tout de même sous un jour un peu différent que dans la pratique walshienne du *nonsense* : de l'opacité recherchée, nous passons alors à une sorte de transparence. Sans totalement s'effacer devant la chose elle-même, le mot fonctionne comme un pont entre nous et le monde. C'est son pouvoir d'évocation qui est surtout exploité dans ce style simple. Toute la subjectivité du lecteur ne demande alors qu'à s'engouffrer dans ces petites fenêtres ouvertes sur le monde et créatrices d'images que sont les poèmes ou les récits en prose. Nous ne sommes plus vraiment dans le jeu, mais dans la recherche d'une certaine pureté, comme si l'on cherchait à atteindre l'essence des choses. C'est là que l'on pourrait parler, avec Mariane Bury, de la « dimension ontologique » de la simplicité.

Un auteur comme José Sebastián Tallon, contemporain de Quiroga, propose dans un petit recueil tout à fait étonnant, *Las torres de Nuremberg (Les tours de Nuremberg)*, une grande variété de textes dont certains sont d'une simplicité extrême :

Vacances

La plage au soleil. Les vagues,  
de blanc vêtues, se répandent.

La plage blonde, la plage,

Est en tenue de mariée !

Le soleil, la chaleur, l'eau,

la solitude bruissante.

Et les enfants ! Sur le rivage

leurs petits tas d'habits<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> TALLON, J. S., *Las torres de Nuremberg*, Buenos Aires, Colihue, 2007, p. 85.

Ma traduction n'a pas su rendre réellement le minimalisme du texte original, qui utilise moins de verbes encore. Elle permet tout de même de restituer la subtilité avec laquelle le langage est ici manié : comme si le simple fait de nommer les choses suffisait à les faire surgir, ou même exister, les substantifs concrets (plage, chaleur, eau) ne semblent régner sur le texte que pour mettre en valeur le seul substantif abstrait du poème : la solitude. Solitude que le titre ne laissait pas présager, et qui étonne d'autant plus qu'elle est accolée à l'un des deux seuls adjectifs du poème : « rumorosa » (bruisante), formant ainsi presque un oxymore.

Je ne m'attarderai pas ici sur le commentaire de ce poème, dont on perçoit clairement comment le langage épuré ne constitue pas un obstacle, mais au contraire contribue à la richesse d'un texte qui, lui aussi, malgré son « style simple », se prête à de multiples relectures...

## Conclusion

Interrogée sur sa pratique poétique, María Elena Walsh affirme :

Opérer une sélection de façon à ce que les vers soient absolument compréhensibles me semblent être un acte insensé. La poésie primitive, celle de l'enfant ou celle des peuples, est toujours peines de rengaines, de refrains, d'onomatopées et de sons incompréhensibles. Bien sûr que ces jeux verbaux peuvent difficilement être improvisés. S'ils ne proviennent pas du folklore ou d'un authentique poète, ils peuvent tomber dans la plus grande niaiserie. Dans le folklore, les jeux verbaux ont été approuvés et décantés par le savoir-faire de nombreuses générations. Ce n'est que grâce à sa longue expérience de la *langua*, qu'un authentique poète peut en recréer, ou en inventer<sup>33</sup>.

Nous pouvons donc conclure que, dans la littérature enfantine, il ne s'agit évidemment pas pour l'écrivain « d'abaisser » son discours au niveau de l'enfant, ce qui l'obligerait automatiquement à proposer à son lecteur des textes non pas simples mais simplistes, au tout au moins exclusivement didactiques ; il s'agit au contraire, par l'intermédiaire d'un langage *approprié*, d'un langage qui n'est pas à l'image que l'auteur se fait de la capacité de compréhension de son lecteur, mais qui est au contraire à l'image de son propre univers d'écrivain, d'associer l'enfant à un plaisir ressenti avant tout par l'adulte lui-même : celui qui surgit des mots. Qu'il s'agisse d'un langage axé davantage sur la communication, d'un langage porteur d'une véritable exploration du monde, ou d'un langage dont l'un des buts premiers est de s'offrir au lecteur comme un jouet ou une gourmandise, il s'agit dans tous les cas de renouer symboliquement avec le « langage de l'enfance », c'est à dire un langage « primitif », « originel », qui n'a pas encore été vidé de « l'expérience vitale ».

---

<sup>33</sup> « Seleccionar los versos en la medida en que sean absolutamente comprensibles es un acto insensato. La poesía primitiva – del niño o de los pueblos – está siempre llena de sonsonetes, de estribillos, de onomatopeyas y sonidos incomprensibles. Claro que estos juegos verbales difícilmente pueden ser improvisados. Si no provienen del folclor (sic) o de un auténtico poeta pueden caer en la más obvia ñoñería. En el folklor, los juegos verbales han sido aprobados y decantados por la sabiduría de generaciones. Y un auténtico poeta puede recrearlos o inventar otros también, gracias a su prolongado uso del idioma. » (WALSH M. E., « La poesía en la primera infancia », *op. cit.*, p. 17-18)