

Où est maman ? Paysages de l'absence dans deux albums jeunesse illustrés

RÉSUMÉ: La figure de la mère est récurrente dans la littérature, et a fortiori dans la littérature de jeunesse. En envisageant sous un prisme anthropologique, psychanalytique et littéraire deux albums illustrés à la fois très semblables et très différents —*Piggybook* (Browne, 1986) et *Where's Our Mama ?* (Goode, 1991)— construits autour du thème de la mère absente et donc du rôle de la défaillance maternelle dans la construction de l'expérience, nous interrogeons ici les divers artifices dans ces textes destinés aux enfants. Nous explorons notamment la manière dont la littérature de jeunesse semble être passée de l'effet-personnage de persuasion aux effets de prétexte, de séduction et de tentation.

MOTS CLÉS: Littérature de jeunesse, mère, intertextualité, baroque, effet-personnage.

ABSTRACT: Mothers are recurring characters in literature, and even more so in children's literature. From an anthropological, psychoanalytical, and literary perspective, we approach two picture books—*Piggybook* (Browne, 1986) and *Where's Our Mama?* (Goode, 1991)—which bear great resemblance yet are simultaneously quite different, both structured around a plot of temporary and unexpected absence of the mother and thus the role it plays in developing experience. By analyzing several devices within these texts for children, we explore the way in which children's literature seems to have shifted from the character-effect of persuasion to the effects of pretext, seduction, and temptation.

KEYWORDS: Children's literature, mother, intertextuality, Baroque, character-effect.

Haydée Silva Ochoa
Universidad Nacional
Autónoma de México

Recibido : 22/11/2015

Aceptado: 12/04/2016

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 7

ENERO / JUNIO 2016

ISSN 2007-7319

La figure insaisissable de la mère est de celles qui hantent et façonnent sans cesse tout imaginaire. Érigé au statut d'archétype, le symbole maternel se métamorphose au gré des angoisses et des espérances de l'être humain. Il est naturel que la littérature, et à fortiori celle destinée à la jeunesse, se fasse l'écho de

ces incessantes transmutations, dont nous ne saurions ici rendre compte exhaustivement. Nous avons donc choisi, pour explorer les structures de l'imaginaire¹, de nous pencher sur une figure maternelle en particulier, celle de la mère *provisoirement* absente, la mère perdue et retrouvée. Parmi les nombreux récits qui se fondent sur ce motif, nous avons jeté notre dévolu sur deux albums illustrés anglophones : *Piggybook* (1986), de l'anglais Anthony Browne, et *Where's Our Mama ?* (1991), de l'américaine Diane Goode.

Notre étude s'est nourrie de diverses approches théoriques, ancrées entre autres dans l'anthropologie structurale, la psychanalyse et la théorie littéraire. En entrelaçant ces perspectives, nous chercherons à mieux appréhender la figure maternelle dans sa richesse et sa complexité, afin de dépister deux avatars du personnage de la mère, figure archétypale dont le jeune lecteur a tôt fait de découvrir l'ambivalence.

La mère dans la forêt de symboles
Avant de plonger dans l'analyse des albums, il est nécessaire de poser quelques jalons théoriques indispensables relatifs à la portée symbolique de la figure maternelle.

Réceptacle et matrice de vie, liée à la terre et à la mer, la mère évoque la sécurité de l'abri, de la chaleur, de la tendresse et la nourriture, mais aussi le risque d'oppression et d'étouffement. D'après Chevalier et Gheerbrant (1982),

¹ Ce travail est issu d'une réflexion menée dans le cadre du séminaire sur les structures de l'imaginaire animé par Jean Perrot à l'Université Paris Nord.

la mère divine est la sublimation la plus parfaite de l'instinct et l'harmonie la plus profonde de l'amour ; cependant, la générosité maternelle peut devenir captatrice et castratrice. La fixation à la mère exerce une fascination inconsciente et menace de paralyser le développement du Moi : « La mère personnelle recouvre l'archétype de la mère, symbole de l'inconscient, c'est-à-dire du non-moi. Ce non-moi est ressenti comme étant hostile, en raison de la crainte qu'inspire la mère et de la domination inconsciente qu'elle exerce. » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 627). Par conséquent, l'enfant devra apprendre l'art délicat de se dégager d'une emprise excessive sans pour autant rompre tous les liens d'attachement à sa mère.

Au sein du couple mère/enfant, apparemment harmonieux mais potentiellement dangereux, se noue un enjeu capital car

la mère est la première forme que prend pour l'individu l'expérience de l'anima, c'est-à-dire de l'inconscient. Celui-ci présente deux aspects, l'un constructif, l'autre destructeur. Il est destructeur en tant qu'il est la source de tous les instincts, la totalité de tous les archétypes... le résidu de tout ce que les hommes ont vécu depuis les plus lointains commencements, le lieu de l'expérience supra-individuelle. (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 626).

En outre, le statut maternel a cela de particulier qu'il ne peut être défini qu'en étroit rapport à l'Autre : on n'est pas mère en soi, mais mère *de quelqu'un*. Nous

rejoignons les arguments de Schaffer, pour qui

le comportement maternel constitue donc une réalité très complexe, d'autant plus qu'elle implique deux individus. Ce n'est certes pas une mince entreprise que de rendre justice à l'aspect d'interaction aussi bien qu'à l'étendue des activités et à la diversité de leur expression. Il n'est pas surprenant que tant de conceptions différentes aient été avancées sur ce qu'est l'essence de la conduite maternelle: on a vu dans la mère un professeur, une amoureuse, un guide, un juge, un dictateur, une séductrice, un modèle, une dompteuse, une nourricière, une protectrice. Dire qu'elle est tout cela est à la fois vrai et inutile — vrai, car, en effet, elle remplit ces fonctions (et d'autres); inutile, car semblable catalogue ne donne que peu d'indications sur la nature de l'interaction par laquelle l'enfant commence à s'intégrer à la société (1981: 6-7)

Du fait de cette remarquable polyvalence, la mère a souvent été en bonne place parmi les personnages littéraires. L'absence maternelle a été thématifiée à l'infini, ici comme une carence, là comme une délivrance... D'ailleurs, ce départ, provisoire ou définitif, est souvent encore plus crucial que la présence. Barbara Walter (1994) a pu consacrer tout un ouvrage aux avatars de la mère dans les contes de fées — la plupart du temps disparue et ayant cédé sa place à une marâtre ou à un père

incapable de tenir son rôle — et à leurs conséquences sur la construction d'une identité féminine.

Épuiser le thème de l'absence maternelle en littérature est une tâche impossible. À chaque absence correspondent des modalités et des raisons différentes. Pour notre part, nous avons choisi de parler des représentations de la mère perdue et retrouvée dans *Piggybook* et *Where's Our Mama?*, qui, à notre avis, offrent un contrepoint intéressant. Malgré leurs ressemblances évidentes, ces deux albums posent en fait des images de la mère très différentes, et le poids symbolique de l'absence y est tout autre. La mère — ou plus exactement la *quête* de la mère — en est le moteur narratif. L'interrogation à priori angoissante (« Où est Maman ? ») placée en titre de l'album de Goode occupe littéralement le centre du récit de Browne²; pourtant, la perte transitoire de la mère revêt dans le premier des aspects plus sereins que dans le deuxième, parcouru d'images catamorphes (liées à la chute).

Browne et Goode montrent tous deux, dans leurs figures de la mère, des personnages faiblement caractérisés, qui rejoignent aisément l'archétype et incarnent avec une certaine évidence des valeurs dites féminines et/ou maternelles. Le thème central de ces deux albums est celui de la mère qui s'absente pour mieux revenir, mais les ressorts de l'action sont radicalement différents dans chaque cas: alors que *Piggybook* est en quelque sorte

² « *Where's Mum? demanded Mr Piggott when he got home from work* » (Browne, 1986: 16; l'album compte un total de 32 pages).

récit d'une faute, d'une dégénérescence et d'une rédemption, *Where's Our Mama ?* se présente plutôt comme le prétexte à une heureuse exploration. Penchons-nous de plus près sur la première de ces deux figures du retour après l'absence.

Le féminisme ambigu: *Piggybook*

Un conflit latent dans un monde clos

L'album de Browne illustre une figure maternelle inscrite dans l'univers clos du foyer. La maison, symbole d'intimité rattaché au féminin, constitue d'après Durand (1969) le retournement nocturne du régime diurne. Contenant, demeure, repos, espace prétendument bienheureux, la maison offre ici la vision d'un microcosme au sein duquel va se dérouler un « drame de famille » : instabilité initiale, départ intempestif de la mère, dégénérescence animale ou thériomorphe quasi totale, puis retour de la mère et rétablissement de la situation mais sous un ordre nouveau.

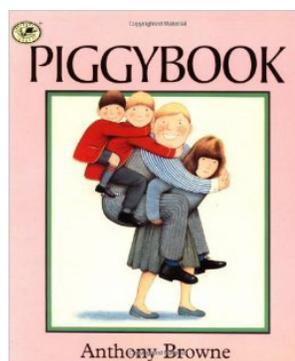
Browne met en scène une collectivité fermée et totale qui inclut quatre protagonistes : Mr Piggott, ses deux fils quasi identiques (Simon et Patrick), et finalement, non pas « Mrs Piggott », mais « la femme de » Mr Piggott, femme au foyer et employée.

D'emblée, le personnage féminin est privé de nom et défini exclusivement par son rapport d'asservissement et de soumission aux membres masculins de la famille. Le dessin de couverture —sur lequel on voit apparaître la mère de famille portant péniblement à califourchon sur son dos les trois hommes, souriants et roses de santé (voir fig. 1)— exprime très

bien ce déséquilibre entre l'entité féminine et l'entité masculine. La figure du fils, qui d'ordinaire joue le rôle symbolique de médiateur entre deux natures (mâle et femelle, divine et humaine), est ici nettement assimilée au pôle paternel ; père et fils se fondent caricaturalement en une seule figure masculine, en conflit avec la figure féminine de la mère.

Figure 1

Couverture de Piggybook (Browne, 1986)



Le jeu de l'énonciation

Le début de l'histoire nous présente un groupe familial constitué, fondé sur un déséquilibre notoire aux apparences de stabilité. Les valeurs bourgeoises traditionnelles sont soulignées dans la vignette initiale (Browne, 1986: 5) qui rappelle une longue tradition picturale des portraits de famille bourgeois : qui est ce Mr Piggott qui pose fièrement avec ses deux fils ? Mr Piggott, nous dit-on, vit « *in a nice house with a nice garden, and a nice car in the nice garage* » (Browne, 1986: 5) : la valeur esthétique de cet environnement, déjà remise en question par le dessin tout en lignes droites, est définitivement minée

par le jeu de la répétition. D'emblée, le lecteur est invité à remettre en question une affirmation contredite aussi bien par l'énonciation que par la représentation graphique.

Parmi les « possessions » de Mr Piggott, prétendument belles mais sans originalité aucune, seule sa femme — confinée à l'intérieur d'une maison dont les fenêtres fermées ne renvoient que des reflets — n'a pas eu la chance ou l'autorisation de figurer sur le tableau. Cette femme et mère exploitée n'apparaît donc pas tout de suite. Elle est pourtant là, destinataire des cris péremptaires dont la « tendresse » va toujours décroissant³. Bien que le travail du mari ou l'école des garçons soient qualifiés de « très importants » — ce qui implique une dévalorisation en creux des activités de la femme —, nous retrouvons encore la problématique de l'énonciation relative à ces appréciations axiologiques : le narrateur prend-il à son compte ces adjectifs (« nice » ; « very important ») ? Ironise-t-il ? La récurrence du procédé, inscrit dans la cohérence globale du récit, nous fait pencher pour cette deuxième hypothèse.

Mrs Piggott ou Madame Fourmi ?

Quand Mrs Piggott est enfin représentée, lors de la réalisation des tâches ménagères (Browne, 1986: 8-9), ce n'est évidemment pas sous le contraste dynamique des couleurs chaud/froid (rouge/vert) perceptible dans le portrait des hommes de la famille, mais voilée sous un contraste de qualité, souvent rattaché à l'intime, et

³ « *Hurry up [...], dear* », « *Hurry up [...], Mum* », « *Hurry up [...], old girl* » (Browne, 1986 : 6, 7, 10).

avec des tons marrons, certes sensuels et terrestres (donc proches du symbolique féminin) mais évocateurs aussi du travail et de l'attachement.

D'ailleurs, cette mère de famille moderne a un emploi à l'extérieur, mais pas d'auto(nomie) : elle s'y rend donc en autobus. Son visage, dont nous entrevoyons à peine le contour, reste toujours dissimulé, contribuant ainsi à la dépersonnalisation déjà constatée ; ce visage anonyme devient en fait plutôt inquiétant quatre pages plus loin (Browne, 1986: 13), lorsque nous apercevons une face vide, un masque dont les traits des lèvres et du nez sont si tenus qu'ils existent à peine.

En effet, juste avant la double page centrale, Anthony Browne oppose sur les pages 12 et 13 d'abord un très gros plan du père installé à table pour le dîner, puis quatre plans moyens ou mi-moyens de la ménagère. Nous sommes loin de la pose classique du premier portrait du « chef de famille » : du pictural on passe au cinématographique, car le haut du visage est coupé ici, ne laissant voir que la bouche et le nez, à rapprocher du groin du porc évoqué par son nom. Mr Piggott porte un nœud papillon très tonique, jaune à pois rouges⁴ ; il tient à la main droite un couteau levé, et à la gauche

⁴ Pour Montchaud, le jaune est « la plus criarde de toutes les couleurs. C'est le symbole de la connaissance, du savoir et de la science. » et le rouge « est la joie de vivre, la virilité, le dynamisme ! Mais aussi la brutalité et l'exaltation jusqu'à l'énervement. » Les tons orangés et marrons des vignettes rappellent par contre « l'accueillant, le chaud et l'intime » (1994: 116-117).

une fourchette avec une saucisse au bout. L'image, assez hiératique dans son ensemble, et dégageant une impression de puissance avec ces couverts comme des sceptres ou des glaives, paraît offrir un contrepoint fortement phallique aux quatre vignettes de la page opposée, où Mrs Piggott, tête baissée, traits effacés, s'affaire encore et encore : elle fait la vaisselle, lave le linge, repasse, et... se remet à faire la cuisine, juste après le dîner. Nous constaterons bientôt l'importance du symbolisme mordicant dans ce récit.

Artifices baroques

Le conflit qui grondait dès la page de couverture ne tardera pas à éclater. La double page centrale, qui n'a nul besoin de texte pour faire passer son message, illustre le point culminant du déséquilibre : au surmenage de la mère succède le désœuvrement patent des hommes de la maison. Dans un décor foisonnant de fleurs⁵, sous une lumière tamisée, confortablement installés dans ce foyer chaleureux animé par celle qu'on pourrait presque prendre pour une fée invisible, les trois hommes sont absorbés devant la télé. Ils ne se regardent pas, ne se touchent pas ; la présence du chat et du chien, qui apparaissent pour la première fois, ne change rien à l'atmosphère d'incommunicabilité générale. Par un procédé qui rappelle l'artifice baroque du tableau-miroir, le lecteur occupe la place du petit écran. Qui regarde qui ? Qui est donné en spectacle ?

⁵ Papier peint à fleurs roses, fauteuils également fleuris... faut-il y lire le signe d'une nature apprivoisée, voire cloîtrée par l'homme ?

Perrot a déjà montré comment la littérature de jeunesse participe d'une esthétique proche du baroque (1991a)⁶. Browne, très influencé par cet imaginaire, parvient à toucher les sens avant la raison, échappant ainsi de justesse à un trop explicite discours pédagogique et moralisateur sur la condition féminine. La deuxième moitié de l'album sera marquée par un foisonnement graphique extrêmement séduisant, avant de revenir dans les dernières pages à un dessin relativement plus épuré.

Nous voici parvenus au moment de rupture, marquée graphiquement par l'apparition des premiers groins de cochon (sur la pochette du fils aîné, sur l'interrupteur et la prise électriques, sur la poignée de porte, à la boutonnière du père) et textuellement par la question fatidique : « — *Where's Mum ?* ». Il y a par ailleurs lieu de souligner ici la confusion entre la femme-épouse et la femme-mère : Mrs Piggott est avant tout « maman », même pour son époux.

De malédictions et de thériomorphoses⁷

Maman a disparu, et avec elle, la féminité et le caractère protecteur de la maison.

⁶ Perrot cite Browne parmi Carroll, Maurois ou Ponti comme des auteurs dont l'univers est enraciné dans l'imaginaire baroque (1991a : 13).

⁷ Nous osons ici ce néologisme, à la suite de Durand, qui parle longuement des symboles animaux ou thériomorphes. Pour cet auteur, « l'animal se présente [... dans les contes et légendes] comme un abstrait spontané, l'objet d'une assimilation symbolique, ainsi qu'en témoigne l'universalité et la pluralité de sa présence tant dans une conscience civilisée que dans la mentalité primitive » (1969 : 37).

En tout cas, c'est ce que semble dire ce tableau à la manière de Gainsborough dont la place de la femme est occupée par une silhouette vide (Browne, 1986: 18). Les raisons de ce départ intempestif ne seront jamais explicitement fournies ni aux personnages ni aux lecteurs. Seule une lettre laconique vient mettre en mots ce que toute la première moitié de l'album mettait en images : « *You are pigs.* » (Browne, 1994: 19) L'ambivalence de la figure maternelle renvoie ici à celle de la Circé, fille d'Hélios : cette demi-déesse, célèbre pour avoir transformé les compagnons d'Ulysse en cochons en leur offrant un breuvage magique, « personnifie le pouvoir érotique des femmes dont les hommes auraient si peur. Ils seraient terrifiés à l'idée d'y perdre leur âme [...], mais s'ils savent apprivoiser ce pouvoir de jouissance issu de la lumière du soleil même, ils découvrent une amante qui leur dispense la sagesse. » (Cazenave, 1996: 146)

Déjà, par le pouvoir magique de la malédiction maternelle, la main de Mr Piggott n'est plus qu'une patte rose. Apparaissent alors progressivement les deux premiers thèmes négatifs inspirés par le symbolisme animal, à savoir la terreur devant le changement et devant la mort dévorante. Il suffit de revenir un peu en arrière pour lire les présages de cette métamorphose. Ils s'inscrivent dans le symbolisme de la gueule, archétype dévorant des symboles thériomorphes. Page 11, l'ombre du chef de famille dessinait déjà un groin ouvert. Un regard attentif aura même décelé, page 7, les petits cochons gourmands sur les boîtes de céréales. Lors de cette même scène initiale

de petit déjeuner, aux bouches grand ouvertes des garçons et du père viennent s'ajouter la béance des bols, des tasses, des flacons vides, des personnages figurant sur le journal, et jusqu'à celle des cases noires des mots croisés.

Sous le signe du cochon

Dans l'album de Browne, le cochon participe ouvertement du symbolisme mordicant, d'un grouillement anarchique qui se transforme en agressivité et en sadisme dentaire. En effet, au delà de la connotation de saleté —ici secondaire, car elle ne fait que renforcer la connotation principale—, le cochon est symbole de voracité : c'est un animal qui dévore tout ce qu'il trouve sur son passage (mais qui est aussi sous risque permanent d'être dévoré). Il est le symbole des tendances obscures, telles l'ignorance, la gourmandise, la luxure et l'égoïsme, dont nous avons vu des manifestations dans la triade masculine de ce livre. La mère, moderne magicienne, transforme les importuns en porcs conformément aux tendances profondes de leur caractère et de leur nature. La première réaction de ces hommes-cochons ne consiste-t-elle pas, après une exclamation de désespoir, à se préparer à manger (Browne, 1986: 20-21) ?

Les repas préparés sous contrainte par Mr Piggott et ses fils sont « *horrible[s]* ». Les personnages vont progressivement plonger dans un monde d'ordures et d'immondices, associé au péché. La pourriture, dont Lévi-Strauss parle comme « la limite entre l'aliment et l'excrément » (1973: 215), renvoie également à la mort (la charogne, le cadavre putréfié).

Pourtant, le mal devient très souvent un auxiliaire du bien, infléchissant le dualisme strict. En effet, la pourriture est aussi le creuset, la matrice placentaire où se régénère la vie ; et la thériomorphose est ici le prélude d'un redressement. Ainsi, la maison devenue porcherie (Browne, 1986: 22) n'est pas sans rappeler les propos de Winnicott : « Le cochon qui se vautre sur le fumier se roule sur le sein de sa nourrice » (cité par Perrot, 1991a: 82).

Avant le redressement —annoncé dès les toutes premières pages de l'album (Browne, 1986: 1 et 3) par des petits cochons roses ailés, bien souriants et propres, se déplaçant sur une diagonale ascendante—, il faudra pourtant aux Piggott subir les effets de la chute qu'ils ont appelée de leurs fautes.

Le schème catamorphe, souvent associé à la punition, est solidaire des ténèbres et de l'agitation. Il est donc naturel que le comble de l'angoisse pour les trois personnages survienne la nuit, dans le pullulement d'une animalité inquiétante et dangereuse, à l'heure où le loup rôde. Nous retrouvons alors réunis les trois visages que Durand attribue au temps (temps qui nous mène implacablement vers notre mort) : thériomorphe, catamorphe et nyctomorphe.

Avis aux égocentriques

Au début de l'histoire, les Piggott vivent exclusivement selon le principe de plaisir, cherchant des satisfactions immédiates sans penser une seconde aux autres ni à l'avenir. Ils renvoient en cela à la vision baroque « qui fait de l'enfant un être dominé par des pulsions incontrôlables et par un rigoureux

principe de plaisir [et qui] a entretenu la puissance d'envoûtement d'une image cherchant à solliciter son destinataire par l'exubérance de ses artifices» (Perrot, 1991a: 12). Cette exubérance est traduite au moment de la thériomorphose par l'invasion graphique des petits cochons (Browne, 1986: 18-25), installés dans le moindre recoin, dans le moindre repli du décor domestique : le papier peint, les moulures de la cheminée, les tisonniers, le carrelage, les portraits de famille, les tableaux anciens, les gommes de crayon, les pots à fleurs, l'horloge, le moulin à poivre et la salière, le téléphone, les robinets, la théière, le manche de la poêle, l'abat-jour... Même les animaux sont soumis à la métamorphose porcine, et la prolifération de l'image atteint le monde extérieur : les arbres sont taillés en forme de cochon et la lune montre son museau pâle.

Browne met ainsi en évidence l'absurdité d'une attitude égocentrique ; l'univers des trois personnages, habitués à considérer le monde extérieur uniquement en fonction de leur propre intérêt, rejoint l'absence d'objectivité censée caractériser la pensée enfantine et donc la pensée des jeunes lecteurs. Par ce procédé graphique, Browne rallie la mutation de la pédagogie morale —dont il reste pourtant proche— vers l'esthétique, mutation dont parle Perrot : « après le temps de la persuasion explicite, voici que le balancier de la sensibilité moderne remonte vers l'autre pôle du pédagogique, vers une théorie intimement liée à l'expression plus elliptique des valeurs et aux charmes du sensible. » (1991a: 168)

Le rôle de l'intertextualité

« Par les citations, les reprises et les transformations répétées des textes de fondation, un champ de références s'est constitué et organise un espace de création diversifié à l'infini par les artistes modernes », nous dit Perrot (1991a: 12). Nombreux lecteurs, bien avant l'apparition d'une silhouette de loup à la fenêtre des Piggott (Browne, 1986: 23), auront songé aux trois petits cochons menacés par le grand méchant loup. Pour l'imagination occidentale, ce carnivore est l'animal féroce par excellence, et reste de nos jours le symbole de peur panique, de menace et de punition. Bettelheim dit à son sujet qu'il « représente toutes les puissances asociales, inconscientes et dévorantes, contre lesquelles on doit apprendre à se protéger et que l'on peut détruire par la force du moi. » (1995: 156)

D'après Bettelheim, le conte des trois petits cochons raconte la transformation réussie de l'aîné, le conduisant vers un plaisir accru car obtenu en tenant compte des exigences de la réalité. Le héros comprend la fondamentale différence entre dévorer et manger, permettant au jeune lecteur de saisir la différence « entre le principe de plaisir incontrôlé, qui pousse à dévorer tout ce qui se présente, en ignorant les conséquences possibles, et le principe de réalité, sur lequel se conforme celui qui va intelligemment chercher sa nourriture » (Bettelheim, 1995: 158).

Persuasion versus séduction

Nous avons affaire au mécanisme décrit par Jouve : « L'être romanesque est, par définition, le lieu et l'objet d'une imitation, imitation d'une personne, certes, mais

aussi représentation d'un sens et figuration d'un fantasme » (1992: 220). Pourtant, tandis que le conte traditionnel fait appel à l'effet-personnel —lié à la persuasion, grâce à la présentation d'un héros sans faille, « translucide », qui ne permet d'appréhender à travers son caractère et sa figure qu'un code de référence parfaitement visible—, Browne met en jeu un effet-personne, lié à la séduction : le sujet de l'énonciation est occulté, le pathétique exploité. Le lecteur est mené à s'apitoyer tour à tour sur le sort de la mère asservie, puis sur celui des hommes abandonnés.

La sympathie ressentie pour ces personnages en détresse pourrait alors amener le lecteur à passer de l'intérêt affectif à l'intérêt idéologique et déboucher aussi bien sur une aliénation que sur un véritable enrichissement affectif. L'application des catégories proposées par Jouve vient confirmer les remarques précédentes sur la mutation de la morale (persuasion) vers l'esthétique (séduction).

Les vertus de la terre

Pour les Piggott, l'avisement atteint son comble lorsqu'ils découvrent qu'il n'y a définitivement plus rien à manger dans la maison, ce symbole féminin ; ils s'y sont jusqu'alors alimentés tant bien que mal de repas infects, mais il ne leur reste plus qu'à fouiller pour trouver des restes (Browne, 1986: 24). À quatre pattes, au milieu du séjour chaotique où trônait naguère la télévision-miroir, les trois hommes cherchent au sol de quoi se nourrir. Il ne faut pas y voir un symbole uniquement négatif. Une situation

relativement proche est présente dans *Un trou dans le grillage*, de François Sautereau, à propos duquel Perrot écrit : « la défaillance de la mère peut être réparée par un retour aux vertus souterraines de la terre. » (1987: 60)

Songons au mythe d'Antée, invulnérable tant qu'il était en contact avec sa mère Gaïa (la terre). Chevalier et Gheerbrant affirment que

Le contact avec la terre symbolise le besoin de se pénétrer des forces telluriques, de puiser au sein maternel, non plus par la bouche, mais par tous les pores, bref, de se recharger d'énergie. [...] La station couché à même le sol [...] correspond symboliquement à un passage par le repos de la mort, d'où l'on renaitra régénéré, pour s'affirmer ensuite dans la station debout. Se vautrer donne une image des mythes de la mort et de la résurrection. (1982: 995)

Et, en effet, c'est à ce moment-là que Mrs Piggott est enfin de retour (Browne, 1986: 25). La figure de la femme, ayant accédé à la dignité du nom et du visage, apparaît encadrée de lumière (Browne, 1986: 27), dans une verticalité et une humanité qui viennent rééquilibrer la situation : au schème catamorphe succède le schème ascensionnel, au schème nyctomorphe la luminosité ouranienne, à la gueule thériomorphe le schème de séparation ou diaïrétique de l'humain. Leur opposition est encore cruellement mise en évidence dans la scène où les trois cochons agenouillés et sales, humiliés et penauds, supplient la

mère de revenir, tandis que celle-ci les regarde souriante du haut de ses deux jambes (Browne, 1986: 26-27).

Inversion ou subversion ?

Au début de l'histoire, la triade masculine se laissait entraîner par le Ça et le principe de plaisir, tandis que la mère était écrasée par le Surmoi social. Le départ de la femme, et la chute masculine, ont permis un équilibre final du Moi, où principe de plaisir⁸ et principe de réalité se retrouvent harmonieusement. Au faux plaisir de la paresse vient se substituer le plaisir de l'action librement entreprise : les hommes partagent les tâches ménagères (illustrées à présent avec des couleurs claires et gaies), Mrs Piggott répare la voiture. Le bonheur familial est également scellé par ce repas aux couleurs chaudes, célébration commune mais aussi offrande des hommes parés de leurs gants et de leur tablier à la féminité retrouvée. La nourriture ainsi « domestiquée » et rendue à la mère devient un symbole de réciprocité : les hommes investissent l'intime du foyer, qui retrouve ses connotations positives⁹, tandis que la femme accède à la voiture, symbole de « l'évolution en marche et ses péripéties » (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 86) et véhicule vers l'extérieur.

⁸ Explicitement mentionné : « *They actually enjoyed it !* » (Browne, 1986: 30).

⁹ « Symbole de la vie en commun, de la maison, de l'union de l'homme et de la femme, de l'amour, de la conjonction du feu et de son réceptacle. En tant que centre solaire qui rapproche les êtres, par sa chaleur et sa lumière [...], il est centre de vie, de vie donnée, entretenue et propagée. » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 462-463).

Pourtant, le dénouement proposé par Browne semble consister plutôt dans le renversement des rôles que dans leur répartition. Du point de vue de la fiction, la solution est satisfaisante ; du point de vue idéologique, il resterait à analyser de plus près les implications de ce féminisme apparent qui se résout non pas par une subversion —« bouleversement [...] de l'ordre établi, des idées et des valeurs reçues » (Robert, 1992: t. 8, 1011)— mais par une inversion, simple renversement symétrique. Malgré la charge contestataire du livre, ce n'est pas véritablement le système de rôles qui paraît être remis en cause, même si le lecteur reste libre d'imaginer un échange aboutissant au partage et non au troc. Dans ce sens, il nous semble que cet album doit être considéré plus comme une leçon baroque contre l'égoïsme que comme un plaidoyer féministe.

Le portrait de la mère :
Where's Our Mama ?

Après la perte, la chute ou la quête

L'album de Diane Goode offre un contrepoint intéressant à divers aspects du travail d'Anthony Browne. La mère perdue y occupe également la place centrale, mais alors que les Piggott devaient se résigner à l'abandon, reclus dans un microcosme domestique devenu hostile, *Where's Our Mama ?* apparaît comme une histoire de socialisation, de découverte et d'ouverture au monde, dont les personnages évoluent principalement dans des lieux fermés mais publics.

Dans *Piggybook*, l'animalité, la chute et la nuit suivaient le départ volontaire d'une figure maternelle opprimée : avant le retour, il fallait suivre les étapes d'une rédemption. Ce n'est pas sous le signe de la faute que la jeune protagoniste de *Where's Our Mama ?* vit l'absence de sa mère ; il est logique que le schème catamorphe utilisé par Browne cède le pas à un scénario initiatique fondé sur une construction progressive de l'identité de la mère —et donc de son altérité— par vignettes emblématiques.

Les deux albums diffèrent également par la répartition des séquences. Browne consacre toute la première moitié de *Piggybook* à l'exposition d'une situation initiale conflictuelle, préalable au départ de la mère, alors que le récit de Goode démarre justement par la séparation. L'absence maternelle, conséquence funeste chez le premier, n'est qu'heureux prétexte chez la deuxième. L'angoisse du manque est d'ailleurs renforcée dans *Piggybook* par sa durée, longue, elliptique et indéterminée ; alors que l'aventure proposée par Goode se déroule sur une durée brève et continue.

Deux modes de narration, deux effets-personnage

Un autre point de divergence est celui de la narration. À la relative froideur du narrateur omniscient et extradiégétique, plus propre à l'effet-personnel de persuasion, choisi par Browne, il faut opposer la narration à la première personne d'une narratrice intradiégétique, adaptée à l'effet-personne de la séduction mais surtout à l'effet-prétexte de la tentation, tentation

des retrouvailles avec un Moi passé et inconnu. Ce troisième effet-personnage

introduit [...] aux scènes fondatrices de l'identité. En tant que vecteur fantasmatique, il cache et révèle en même temps les origines du « moi ». [...] C'est en « revivant » par l'intermédiaire des personnages les scènes originelles où tout s'est noué que le sujet peut trouver un nouvel équilibre en modifiant son rapport au passé. Remémoration et répétition structurent l'expérience romanesque. (Jouve, 1992: 214)

Le récit de Goode n'est pas fondé sur la résignation avilissante qui suivait le départ maternel dans *Piggybook*, mais sur une étourderie active et donc constructive. La petite fille ne sait certes pas où est maman, mais elle connaît le moment et la raison de son départ¹⁰ ; les deux enfants vont involontairement s'éloigner du lieu de la séparation, introduisant ainsi un dérèglement de la relation —« lancé dans l'exploration des êtres et des choses, l'enfant ne parvient pas à maîtriser les conséquences de ses actes » (Perrot, 1987: 25)—, mais aussi un jaillissement ambigu de liberté, comme nous le verrons plus loin.

Cet ensemble de caractéristiques narratives contribue à déclencher, chez la protagoniste qui met en mots

¹⁰ Arrivée à la gare avec ses deux jeunes enfants et un nourrisson, la maman perd son chapeau, emporté par le vent. Tandis qu'elle court pour le rattraper, les deux aînés s'assoient pour attendre (Goode, 1991 : 3-7).

son expérience¹¹ mais surtout chez le jeune lecteur, le principe constitutif de l'imagination cité par Durand : « figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer » (1969: 135).

Une défaillance nécessaire

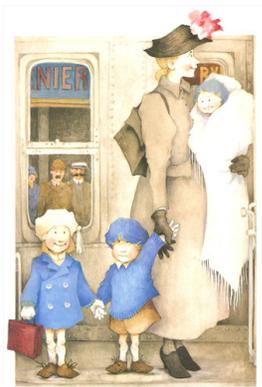
Pour apprendre à maîtriser son angoisse, il faut la vivre. Pour apprendre à vivre sans maman, il faut la perdre, ne serait-ce qu'un moment. Les jeunes Piggott l'ont appris contre leur gré, mais la protagoniste de Goode correspond plutôt aux propos de Winnicott :

Le bébé commence à avoir besoin d'une mère défaillante. Cette défaillance, elle aussi est un processus graduel qui ne s'apprend pas dans les livres. Il serait regrettable qu'un petit humain continue à faire l'expérience de l'omnipotence alors que son appareil psychique est devenu capable d'affronter les frustrations et les défaillances relatives de l'environnement. Lorsque la colère ne se transforme pas en désespoir, elle peut procurer de la satisfaction. (1987: 25)

¹¹ Malgré l'utilisation du « nous », la véritable protagoniste est la petite fille qui prend à son compte la narration. Ses deux frères ne semblent être là que pour souligner l'aspect maternel : le plus jeune, un nourrisson, est constamment porté par la mère ; le puîné n'intervient jamais, permettant en quelque sorte à la fillette d'exercer et de s'exercer à un rôle protecteur.

La petite fille présentée par Goode se trouve confrontée à cette défaillance tout au début du récit. Puisque *Where's Our Mama?* commence par une arrivée immédiatement suivie par une séparation (Goode, 1991: 3-5), la cohésion de la page 1 (voir fig. 2) ne sera donc véritablement rétablie qu'en page 32.

Figure 2
La famille au complet dans Where's Our Mama
(Goode, 1991: 1)

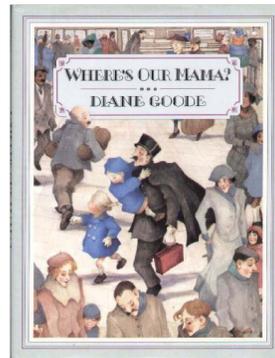


Le groupe familial, constitué de quatre membres, parmi lesquels on remarquera l'absence de pôle paternel, se trouve alors scindé en deux paires symétriques, constituées d'un personnage féminin actif¹² et d'un personnage masculin passif : d'un côté, la mère et son nourrisson totalement dépendant ; de l'autre, la petite fille et son jeune frère. S'y

¹² Les discrètes apparitions de la mère au fil des illustrations laissent penser qu'elle aussi mène une quête parallèle ; cela place son absence sur un tout autre registre que celui de l'abandon propre à Mrs Piggott.

ajoute dans le récit la figure du gendarme, adjuvant indispensable mis à l'honneur sur la couverture (voir fig. 3).

Figure 3
Couverture de Where's Our Mama
(Goode, 1991)



La dispersion familiale provoque certes les pleurs des deux enfants perdus, mais ce moment de désespoir est de courte durée et se transforme en quête, grâce à l'apparition providentielle de l'adjuvant, dont le secours est accepté sans la moindre hésitation. L'intervention d'un tiers permet à la jeune protagoniste de passer d'un degré de dépendance forte vers une autonomie partielle, qui lui permet de s'affirmer sans être gagnée par le découragement. À ce sujet, il convient d'évoquer encore Winnicott, pour qui

L'histoire de l'enfant qui grandit est celle d'un enfant qui passe en tâtonnant de la dépendance absolue à l'indépendance, avec des moments de moindre dépendance. Chez l'enfant mature et chez l'adulte,

l'indépendance est un heureux mélange de besoins et d'amour, un amour dont on ne prend conscience que lorsqu'on le perd et qu'on éprouve du chagrin. (1987: 117)

La construction de l'altérité

Ainsi, la narratrice et son jeune frère vont être secourus par un personnage extérieur au noyau familial : un gendarme. Ce personnage renvoie au père bon et est donc doublement associé à la loi. De plus, par son rôle dans le récit, nous pouvons le rapprocher du symbole de chef de gare cité par Chevalier et Gheerbrant (1982: 962), qui y voient une figure du Moi impersonnel, de la fonction transcendante qui tend vers la réalisation. L'adjuvant présenté par Goode joue le rôle d'un sujet collectif, d'un interprète social et légitime de la définition de la mère progressivement élaborée par la narratrice.

En effet, chaque fois que la petite fille énoncera une nouvelle qualité maternelle, le gendarme s'empressera de suggérer celle qui y répond par antonomase (Qui cuisine les meilleurs plats du monde ? une cuisinière ! Qui a une voix que tout le monde admire ? une chanteuse d'opéra, etc.). Bien que ce procédé favorise la multiplicité des facettes, il ne va naturellement pas sans quelques clichés.

Le processus d'identification va contribuer aux retrouvailles, jouant une fonction réparatrice. En définissant sa mère, la protagoniste lui donnera à la fois une identité et une altérité : maman est en partie ce que les autres femmes sont, en partie ce qu'elles ne sont pas, et

surtout ce que la fille n'est pas, en tout cas pas encore. La découverte ou plutôt la construction progressive de l'altérité maternelle entraîne bien entendu le renforcement de l'identité de l'enfant qui peut mieux se concevoir comme individu autonome, car « le soutien du moi de la mère facilite l'organisation du moi [de l'enfant] ». (Winnicott, 1987: 117)

La quête va opérer sur le mode d'un questionnement incessamment répété, quasi incantatoire : « *Is this your mama ? — Oh, no, sir. Our mama [+ attribut]* » (Goode, 1991: 11, 12, 15, 16, 19, 20, 23, 24). C'est ainsi, par accumulation et élimination d'attributs, qu'apparaîtra en plein et en creux le portrait de la mère idéale. Huit femmes sont évoquées tour à tour comme des mères potentielles, en raison d'une qualité qui les rapproche de la maman, mais chacune est « incomplète », leur défaut respectif ouvrant de nouvelles perspectives pour la quête : la femme coquette est belle mais faible ; la colporteuse est forte mais ne lit que des journaux ; la bibliothécaire lit des livres mais parle trop bas ; la diva a une belle voix mais elle est trop grosse ; la cuisinière est mince mais sans élégance ; la cliente du magasin de chapeaux est élégante mais peureuse ; la dompteuse de fauves est courageuse mais imprudente ; l'institutrice est raisonnable mais ne sait pas se faire écouter.

Ces « échecs » successifs, présentés sur les modes textuel et graphique, vont permettre de se rapprocher chaque fois davantage de la « vraie maman », dont les qualités échappent aux extrêmes et donc aux défauts qui y sont potentiellement liés. Maman est belle mais pas au point d'être

empêchée de porter ses paquets ; elle est courageuse mais pas au point de se fourrer dans la cage du lion...

La confrontation à l'environnement est une sorte d'exploration des possibles qui oblige l'enfant à prendre conscience de l'appartenance de sa mère à divers paradigmes sociaux, fondés sur des critères esthétiques, physiques, moraux et pragmatiques : la quête commence sur le parvis de la gare — lieu de transit — et se termine à l'école — lieu d'enseignement et de savoir partagé —, en passant par le kiosque à journaux — lieu d'information achetée et immédiate —, la bibliothèque — réserve de savoir intellectuel et livresque —, l'opéra — lieu de spectacle cultivé —, la cuisine d'un restaurant — lieu de préparation des aliments —, le magasin de chapeaux — lieu de commerce, lié à l'apparence physique — et le cirque — lieu de spectacle populaire.

On remarquera l'absence de plusieurs attributs maternels conventionnels, comme la tendresse, par exemple. Nous ne disposons pas non plus d'indications explicites relatives à la classe sociale de la mère, mais nous pouvons imaginer, à partir des éléments fournis par le récit (habillement, moyen de transport, quantité de bagages...) qu'elle se situe aussi au milieu de l'échelle. Aucune profession n'est indiquée pour ce personnage qui est avant tout la quintessence de la Maman, mais il ne faut probablement pas y voir le reflet d'une idéologie conservatrice, car six parmi les huit mères proposées par le gendarme exercent une activité professionnelle, dont une au moins classiquement associée aux hommes (dompteur).

Le juste milieu

La modération de la figure maternelle de cet album n'est pas sans rappeler le « juste milieu » cher aux « honnêtes hommes » des siècles passés. « Maman » est ce qu'elle est en fuyant toujours les extrêmes. Définie en premier lieu par sa beauté, par exemple, le dessin vient prouver qu'elle est moins belle que la femme coquette, sans être laide. Le chapeau perdu est sobre, voire sévère : plus élégant que la coiffe de la cuisinière, beaucoup moins extravagant que les chapeaux à la mode.

Même par la couleur, le personnage de la mère obéit à ce souci de discrétion. « Maman » porte une tenue grise, tendant vers le marron, qui la rapproche du symbolisme de l'intime et égayée à peine par le ruban rose de son chapeau. Le gris est une couleur terne, mais il est aussi censé être la couleur de l'harmonie, de la fusion, de l'équilibre voire du mystère. D'après Chevalier et Gheerbrant, il est au centre de la sphère des couleurs perçus par l'homme et il serait, pour l'enfant, le centre du monde de couleur, le terme de référence qui lui permet de comprendre que tout ce qu'il voit est couleur (1982: 487). Itten en reconnaît l'importance :

Une surface grise, unie et paraissant terne peut s'animer au moyen de modulations imperceptibles qui donnent finalement naissance à une vie mystérieuse. [...] Le gris neutre [...] subit facilement l'influence des contrastes de tons et de couleurs. Il est muet, mais il est facilement transformable en tons splendides. [...] En lui-même, le gris est neutre [... et]

ne reçoit de vie que par la proximité des autres couleurs, qui lui donnent alors un caractère. Il en affaiblit la force et les adoucit. (1986: 37-38)

En fait, la relative neutralité attribuée à cette figure rend possible la perception des différents paradigmes auxquels appartient la « mère personnelle » de la protagoniste, qui devient ainsi un véritable emblème de la maternité. Ce rôle emblématique explique qu'elle ne soit pas décrite en fonction de ses caractéristiques contingentes, telles la couleur de ses cheveux ou de ses vêtements, ou encore son prénom ou son nom de famille. Elle n'en a nul besoin, elle est tout simplement « Maman » ; personnage d'un récit situé dans un temps et un espace indéterminés¹³, « Maman » représente la perfection de toutes les mamans du monde, y comprise évidemment celle du lecteur.

Les chiffres de la complétude

On peut avancer à propos de cet album de Goode quelques hypothèses sur la portée symbolique des chiffres liés à la figure de la mère, d'après les éléments fournis par Chevalier et Gheerbrant. En effet, les huit étapes de la quête évoquent la somme des quatre directions cardinales et des quatre directions intermédiaires, et par conséquent l'épuisement de l'espace d'exploration possible. Le huit est également, nous disent ces auteurs,

¹³ Tout au plus peut-on avancer qu'il s'agit d'une ville occidentale, et que l'action se déroule au début du XXe siècle. Ce flou spatio-temporel nourrit certainement l'effet-séduction.

le nombre de l'équilibre cosmique, le symbole totalisateur du multiple, non pas « l'innombrable indéfini et dispersé » mais « l'innombrable constituant une entité. » (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 511) De nombreuses traditions, dont la chrétienne, font du huit un achèvement, une complétude. De la sorte, Goode, qui participe de l'imaginaire occidental, proposerait une quête initiatique composée du nombre idéal d'étapes nécessaires à son aboutissement.

À ces huit étapes succède la réapparition de « Maman », première femme du récit et neuvième mère potentielle, somme et réalisation des vertus maternelles. La portée symbolique générale du nombre neuf paraît convenir tout particulièrement à l'interprétation de *Where's Our Mama ?*, car il

semble être la mesure des gestations, des recherches fructueuses et symbolise le couronnement des efforts, l'achèvement d'une création. [...] le nombre neuf [...] est le symbole de la multiplicité faisant retour à l'unité [...] Il exprime la fin d'un cycle, l'achèvement d'une course, la fermeture de la boucle. (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 663-665)

Un lieu propice aux transitions

Le lieu de départ et d'arrivée de la quête est un hall de gare. « Non-lieu » par excellence, lieu d'inconnu et lieu de découverte, la gare participe de l'univers du train et du chemin de fer, à propos desquels Defourny a pu dire « Le train et le chemin de fer relèvent, à mon avis,

de ce que Roland Barthes appelait les signifiants purs [...]. Le train serait sa propre métaphore : une motrice tirant des wagons vides. À chacun de les charger de ce qu'il veut. » (dans Perrot, 1991b: 90-91)

La gare est favorable au changement, car elle contient une multiplicité de chemins possibles. Le *Dictionnaire des symboles* précise :

La gare de départ est un symbole de l'inconscient, où se trouve le point de départ de l'évolution, de nos nouvelles entreprises matérielles, physiques, spirituelles. De nombreuses directions sont possibles, mais il faut prendre celle qui convient. Ou, plus simplement, c'est un centre de circulation intense en toutes directions, pouvant évoquer le Soi. (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 962)

Dans ce même champ sémantique, les nombreux bagages confiés en quelque sorte à la garde de la petite fille ne réapparaissent plus à la fin du récit. Symboliquement, on pourrait y lire le détachement envers des auxiliaires que l'on croyait indispensables ; se débarrasser de ces impedimenta peut produire un profond sentiment de libération, car « dès lors les valeurs spirituelles ou intérieures ou personnelles prennent le dessus. L'abandon devient nécessaire de tout ce qui, désormais, est usé et périmé. » (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 963) Ainsi, *Where's Our Mama ?* est avant tout le récit d'une quête et d'une découverte de l'altérité par repérage de divers paradigmes sociaux.

Conclusion

La mère se tient aux premiers rangs dans la littérature pour la jeunesse, étant donné l'importance de son rôle dans la construction du sujet enfantin. Elle peut se présenter sous un jour favorable ou, au contraire, être source d'oppression et d'angoisse. Son absence, nous l'avons vu, peut être occasion de dégénérescence ou d'affirmation du Moi. Les jeunes lecteurs — ainsi que les moins jeunes — sont invités à répondre aux sollicitations affectives de la fiction, ce parcours dynamique et cinématique.

Les artifices baroques, les renvois intertextuels et le jeu de l'énonciation de Browne sont autant d'éléments enrichissants qui contribuent à une lecture active, venant nuancer ses tendances moralisatrices. Goode travaille davantage sur les mécanismes de répétition et de remémoration, suscitant un effet-prétexte qui peut s'avérer essentiel pour libérer les affects qui autrement deviendraient traumatiques. Son message est peut-être moins angoissant, mais l'effet-personnage choisi empêche par moments l'introduction de la dynamique entre distance et implication propre au véritable jeu de lecture que Browne a réussi à mettre en place.

La littérature de jeunesse des dernières décennies semble marquée par un recentrement des histoires sur l'enfant, dû à un rééquilibrage des rapports de force dans la dyade mère/enfant et en général du binôme parents/enfants. L'hypothèse selon laquelle on tend aujourd'hui davantage aux effets de séduction et de tentation plutôt qu'à la

persuasion paraît aussi être confirmée par de nombreux albums, dont les deux ici étudiés.

Les structures symboliques contemporaines sont à rattacher à celles des contes de fées traditionnels, mais il est certain que la valeur des éléments

et leur utilisation ont sensiblement varié. De la sorte, d'autres absences moins tragiques permettent de tisser des complicités nouvelles, telle la joyeuse subversion à deux de Josette et son père dans les *Contes* d'Eugène Ionesco. Mais cela est une autre histoire...

Bibliographie

Browne, Anthony. (1986) *Piggybook*. London: Walker Books.

Goode, Diane. (1991) *Where's Our Mama?* Boston: Dutton Children's Books.

*

Bettelheim, Bruno. (1995) *Psychanalyse des contes de fées*. Dans *Parents et enfants*. Paris: Laffont. Pp. 101-423

Cazenave, M. (1996). *Encyclopédie des symboles*. Paris: Librairie Générale Française.

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain (dirs.). (1982) *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont - Jupiter.

Durand, Gilbert. (1969) *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (11^e éd., 1992) Paris: Dunod.

Itten, Johannes. (1986) *Art de la couleur. Approche subjective et description objective de l'art*. Paris: Dessain et Tolra.

Jouve, Vincent. (1992) *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris: P.U.F.

Lévi-Strauss, Claude. (1973) *Anthropologie structurale II*. Paris: Plon.

Montchaud, Robert. (1994) *La Couleur et ses accords*. Paris: Fleurus.

Perrot, Jean. (1991a) *Art baroque, art d'enfance*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.

Perrot, Jean (dir.). (1991b) *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*. Paris: C.R.D.P. de l'Académie de Créteil et Université Paris Nord.

Perrot, Jean. (1987) *Du jeu, des enfants et des livres*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie.

Robert, P. (1992). *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (2^e éd. revue et enrichie par Alain Rey). Paris: Le Robert.

Schaffer, Rudolph. (1981) *Le Comportement maternel*. Bruxelles: Pierre Mardaga.

Walter, Barbara. (1994) *La Défaite des mères*. Paris: Desclée de Brouwer.

Winnicott, Donald Woods. (1992) *Le Bébé et sa mère*. Paris: Payot.