



Université de Limoges

Mémoire

dirigé par Vivien Bessières

*Le format sériel, instrument idéal du lecteur en devenir ?
Le cas de Geronimo Stilton et La Cabane magique,
entre compétences et plaisirs de lecture.*

Sara Giretti

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Master 2 Métiers du livre et de l'édition

Année universitaire 2020/2021

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier le directeur de ce mémoire, Vivien Bessières, pour ses conseils et ses encouragements précieux.

Je suis également profondément reconnaissante envers ma famille, notamment mes parents pour leur amour et leur soutien inconditionnels, même lorsque leur compréhension de mes recherches était toute relative.

Je voudrais enfin exprimer mon absolue gratitude à mes amies du master et particulièrement à Coline et Léonie pour leur appui indéfectible, leur extraordinaire gentillesse et leur humour ravageur.

Introduction

L'« effet série » est un phénomène dont font état de nombreux classements de ventes¹ et de prêts en bibliothèques depuis une vingtaine d'années. L'appartenance à une série participerait de la « best-sellerisation » et du succès d'un ouvrage, la parution d'un nouveau volume amplifiant le succès et contribuant à un regain d'intérêt pour l'ensemble, ce qui expliquerait l'omniprésence des séries dans les meilleures ventes chaque année. Ce phénomène est d'autant plus manifeste dans certaines catégories éditoriales : la bande dessinée et la littérature jeunesse. Ces deux domaines éditoriaux, proches de la littérature populaire, possèdent tous deux une histoire fortement liée à la presse, à la parution périodique et donc à la narration sérielle. La forte proportion d'ouvrages appartenant à un ensemble dans ces deux catégories est liée à une particularité qui consiste en l'adéquation la plus stricte au principe sériel. « Série » est un terme générique qui tend à désigner tout ce qui appartient à un ensemble. La série, en bande dessinée et en littérature jeunesse, est bien un ensemble, mais un ensemble dont chaque partie est distincte, indépendante, autonome, et pourtant en tout semblable aux autres. Ce modèle sériel, radical s'il est possible de le qualifier ainsi, est une caractéristique spécifique de la bande dessinée et de la littérature jeunesse, tant il est rare de le trouver sous d'autres formes littéraires. La persistance de ce modèle sériel strict n'est toutefois pas la même entre les deux catégories éditoriales. En effet, en bande dessinée, il ne souffre aucune limite d'âge ou de genre. Art et médium spécifique, la bande dessinée apparaît comme un objet d'étude à part entière. En revanche, la littérature jeunesse, bien qu'adressée à un public déterminé, répond aux mêmes codes que la littérature générale. La particularité de son traitement de la sérialité prend dès lors un intérêt remarquable. Ainsi, en littérature jeunesse, le modèle sériel strict n'est observable qu'à destination d'une classe d'âge délimitée et bien précise, et

1 Lacôte-Gabrysiak, « 1984-2016 : 32 ans de best-sellers en France », *Revue critique de fiction française contemporaine*

évolue ensuite en d'autres formes de sérialité. Cette circonscription fondée sur l'âge du public consommateur appelle de nombreuses questions qui ne semblent pourtant pas avoir fait l'objet d'études spécifiques malgré l'intérêt que suscitent de tels phénomènes chez les chercheurs. En effet, la sérialité et la sérialisation apparaissent comme des phénomènes de plus en plus visibles et importants dans la production culturelle, médiatique et littéraire. De nombreux spécialistes se sont donc penchés et se penchent sur ces questions. En ce qui concerne les questions de définition, l'ouvrage d'Anne Besson sur les cycles et les séries (2004) fait autorité. Cet ouvrage met au jour les caractéristiques des différents modèles sériels dans la littérature de genre et s'intéresse principalement au cycle romanesque, un choix compréhensible compte tenu du domaine restreint qu'occupe la série en littérature générale. En effet, seule l'enquête policière semble se prêter au format strict de la série par son intrigue et sa temporalité « fermées ». De nombreuses autres études de ces dernières années interrogent la littérature sérielle et les pratiques sérielles, souvent dans le cadre de réflexions plus larges sur la paralittérature ou sur la « culture sérielle »². Et si toutes ces études mentionnent le cas particulier de la littérature jeunesse et le goût appuyé de l'enfant pour le format sériel et le retour du même, ces éléments sont présentés comme des faits établis, sans que soient questionnées les possibles causes d'un succès considérable qui ne se dément pas depuis les années 1950.³ La proximité incontestable entre la série et la littérature jeunesse ne semble pas avoir intéressé les critiques.

Quelles peuvent en être les causes ? En fait, souvent associée à la paralittérature, la série a longtemps été considérée comme un format facile flattant un plaisir régressif. La littérature jeunesse, un domaine qui commence tout juste à être reconnu par les instances littéraires officielles, ne fait pas exception à la règle,

2 C'est le cas de Matthieu Letourneux notamment.

3 À l'occasion du salon du livre de Montreuil, en 1985, un sondage réalisé en partenariat avec *Télérama* (n°1925) faisait état d'un succès grandissant de la série, la prédilection des enfants pour le format avoisinant les 34%. Aujourd'hui encore, les classements de meilleures ventes établis par *Livres Hebdo* reflètent ce succès avec les trois quarts des ouvrages les plus vendus appartenant à des ensembles romanesques, cycles ou séries.

voire amplifie la marginalisation de la série. En effet, méprisée par les prescripteurs, l'enfant lecteur est encouragé à ne pas l'approcher ou à s'en éloigner le plus rapidement possible. De plus, si la manière dont est considérée la série en littérature jeunesse a un peu évolué, notamment sous l'impulsion des éditeurs, ce format est toujours vu comme une sous-littérature. Dans le cadre d'un ouvrage sur *Le Club des cinq*, les Mathieu-Colas avaient recueilli les avis de nombreux prescripteurs (bibliothécaires, enseignants, universitaires) sur la place qu'il fallait accorder, selon eux, au *Club des cinq*, et donc par extension – *Le Club des cinq* pouvant être considéré comme le parangon du format –, à la série jeunesse. L'ensemble des avis recueillis permet de rendre compte de la *doxa* sur la série, et celle-ci n'est pas très positive. En effet, la série n'est pas considérée comme de la « vraie » littérature. Les prescripteurs interrogés concèdent qu'elle puisse être source de plaisir mais y voient uniquement des conséquences négatives : la lecture est plaisante car elle est simple, trop simple, ce qui aurait tendance à décourager les lecteurs qui s'essaient à la « vraie » lecture par la suite. La série serait de ce fait réservée aux mauvais lecteurs. La série est présentée comme un produit commercial (par opposition à l'œuvre littéraire) et vendue comme tel en exploitant la tendance enfantine à collectionner et en proposant un objet attrayant au contenu répétitif et stéréotypé. Pour certains de ces prescripteurs qui s'exprimaient en 1983, *Le Club des cinq* n'avait même pas sa place en bibliothèque, un avis tranché et quelque peu extrême. Depuis lors, et notamment depuis les grands succès de librairie des années 1990 et 2000, les éditeurs ont œuvré pour redorer le blason de la série. Malgré tout, celle-ci n'est dans le meilleur des cas présentée que comme un complément de la littérature, censée attirer les lecteurs précaires et inciter à la lecture. La série, qui fait vendre plus que jamais, semble ne pas parvenir à se départir de son statut de format méprisé. Il faut bien sûr insister sur le rôle que jouent les prescripteurs dans la pérennité de cette conception. Enseignants, bibliothécaires, libraires, tous semblent se liguer contre la série. Si leur accompagnement des enfants vers des ouvrages littéraires reconnus (les œuvres de Ponti ou Sendak par exemple) est primordial, il semble toutefois dommage de vouloir éloigner à tout prix les jeunes

lecteurs du format sériel qui les attire pourtant tant et qui présente des qualités certaines.

En fait, le format sériel, répétitif, relève d'un étonnant paradoxe. En effet, si la série est déconsidérée et méprisée, les spécialistes de l'enseignement et de la didactique reconnaissent cependant volontiers l'efficacité de l'usage du mécanisme sériel dans l'apprentissage de la lecture. Ce dernier s'appuie sur une nécessaire répétition jouant un rôle majeur dans l'établissement de la mémoire à long terme et dans l'automatisation de l'acte de lecture. La proximité du format sériel avec le processus cognitif qui correspond à la lecture apparaît dès lors révélatrice. En effet, la série est omniprésente en littérature jeunesse pour des tranches d'âge bien spécifiques qui correspondent à la période d'apprentissage de la lecture prise de manière large : des premières leçons jusqu'à l'acquisition du statut de lecteur par l'enfant. La durée de cette période peut varier selon l'enfant mais est souvent placée entre six et douze ans. Il paraît alors légitime de se demander si le succès de la série n'est pas, contrairement à l'idée la plus répandue, dû à la tendance enfantine à collectionner mais plutôt à des besoins et des désirs spécifiques liés à l'apprentissage de la lecture. Il semble également nécessaire de soulever le rôle que peut jouer le statut ambivalent de la série. Il s'agit d'un format qui favorise le divertissement et le plaisir de lecture, un format critiqué et rejeté par les prescripteurs et plébiscité par les enfants. Le statut subversif du format est-il une des conditions de son succès ? La liberté octroyée à l'enfant dans le choix d'une lecture quelque peu délictueuse est-elle déterminante ? Dans le prolongement de cette idée, une distinction apparaît également indispensable dans l'approche de la série : celle entre lecture et littérature. Au cours de la conférence inaugurale d'une journée d'étude consacrée à la lecture, Michel Picard revenait sur les différentes acceptions du mot lecture, et chacune semble pouvoir être prise comme l'approfondissement de la précédente. La lecture correspond d'abord au déchiffrement, à la compréhension des signes écrits, première étape longue et laborieuse pour l'enfant lecteur. La lecture consiste ensuite en une prise d'informations, elle revêt un aspect utilitaire. C'est la lecture

la plus courante, pratiquée tous les jours par chaque individu et qui est enseignée à l'école primaire : il s'agit de lire un texte pour en extraire des données. Ensuite arrive une nouvelle étape que Michel Picard nomme l'aliénation et qui correspond à la lecture comme évasion, distraction, et qui se manifeste par un oubli de soi et du monde, une absorption dans la fiction. Enfin, stade « ultime » de la lecture, la lecture comme art, ou ce qui est plus communément appelé « littérature ». Cette dernière étape est ce qui est traditionnellement tenu en haute estime par les instances critiques et considéré comme ce vers quoi devrait tendre le lecteur accompli. Il semble toutefois difficile d'atteindre ce dernier stade de lecture sans passer d'abord par les autres. Or, dans les faits, il apparaît que l'école ait à cœur de faire passer directement l'enfant de la deuxième à la dernière étape de lecture, peut-être de peur qu'il ne se perde dans l'aliénation. Cependant, la découverte du plaisir de lecture est nécessaire avant d'espérer éprouver le plaisir *esthétique* de la littérature. Et il semble que pour l'enfant lecteur, la série ait ici un rôle déterminant à jouer. La série apparaît comme l'un des premiers formats dédiés à la lecture évasion, s'opposant ainsi au déchiffrement et à l'information scolaire. Avec la série, ou une autre lecture dite « facile », l'enfant découvre une nouvelle acception de la lecture. Par ailleurs, Michel Picard associe cette lecture évasion à une lecture passive, et il écrit : « la lecture [est] passive car elle est facile, et sans difficulté de lecture, il n'y a pas conscience de la lecture⁴ ». Il semble que la série favorise cet état d'esprit, cette possibilité de lecture qui fait disparaître l'acte comme effort, comme difficulté. Ce dispositif de lecture, jugé négativement, pourrait en fait constituer l'intérêt le plus précieux de la série pour l'enfant.

Ces différents aspects – bien que discutables : pourquoi la lecture « évasion » aurait-elle moins de valeur qu'une lecture dite « littéraire » ?⁵ – doivent être pris en compte dans l'approche de la lecture qu'induit la série car ils mettent au jour une fonction du format. Il est en effet légitime de se demander si la série ne serait

4 Picard, « La lecture comme jeu » in *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français* (n°167), p. 8

5 Un autre mémoire serait nécessaire pour se pencher sur cette question.

pas, après tout, qu'un outil pour l'enfant, un objet qui l'aide à devenir un lecteur accompli, qui lui permet d'accéder à une lecture plaisir, d'accéder au statut de « lecteur ». Dans ce cas, la série remplirait des missions bien spécifiques ayant pour fonction première d'accompagner l'enfant lecteur. Toutefois, il faut également rappeler qu'une série est souvent le fait d'une maison d'édition, parfois bien plus pensée et portée par un éditeur que par un auteur. La série peut donc tout aussi bien apparaître comme l'instrumentalisation de besoins spécifiques de l'enfant dans un but commercial. Le format sériel serait conçu pour répondre parfaitement aux demandes de l'enfant lecteur afin de le pousser à l'achat. Ces deux approches, didactique et commerciale, apparaissent nécessairement complémentaires, puisqu'elles se fondent sur le même constat initial. En effet, outil pour le lecteur ou instrument pour l'éditeur, il existe un point commun important : la série se conçoit comme un format qui n'est pas une fin en soi mais qui favorise plutôt une transition. En effet, par le domaine restreint qui la caractérise, il apparaît que la série amène l'enfant lecteur *vers* autre chose, vers une autre forme de lecture, vers une autre forme d'œuvre. Sans remettre en question le goût des lecteurs pour les ensembles romanesques, la série, elle, se limite à un certain type de lecteur : une forme pivot corrélée à l'âge pivot du lecteur entre petite enfance et adolescence. Alors dans quelle mesure la série, format apparemment régressif, peut-elle constituer une forme charnière, un jalon performant vers l'accès au statut de lecteur et à la littérature ? Pourquoi la série constitue-elle un outil efficace pour que l'enfant lecteur devienne un lecteur complet ? Quelles caractéristiques lui permettent de favoriser à la fois le développement de compétences de lecture, c'est-à-dire la maîtrise de la lecture comme pratique, et celui du goût pour la lecture ? Ces caractéristiques relèvent-elles du contenu ? des compétences qu'en demande la lecture ? de la consommation qu'elle appelle ? Enfin, est-ce cette richesse – cette fonction de la série – qui la condamne paradoxalement à n'exister que comme format transitoire ? À ne susciter qu'un intérêt temporaire ? Plus encore, la péremption de son attrait n'est-elle pas le signe de sa réussite ? de l'accomplissement de son dessein ?

Pour tenter de répondre à ces questions, il semble nécessaire d'inscrire la réflexion à la fois dans le domaine littéraire, en interrogeant la construction de l'intrigue, la conception des personnages et le phénomène d'identification (primordial en littérature jeunesse), la structure et l'agencement des récurrences et des répétitions, le choix des thèmes et motifs, etc., et dans le domaine éditorial, en soulevant notamment la manière dont est conçue une série par un éditeur : logique de collection, élaboration du paratexte, conception de l'objet-livre, stratégies et procédés mis en place pour attirer l'enfant et l'adulte acheteur, élargissement de l'univers dans une logique transmédiatique, etc. La production de séries correspondant au format sériel strict est à la fois vaste, des séries des années 1950 comme *Le Club des cinq* et *Alice* à des séries récentes encore peu connues, et à la fois restreinte dans le sens où il nous semblait nécessaire d'exclure de notre étude les novellisations qui sont légion dans la production éditoriale actuelle. L'adaptation apparaît en effet comme un cas très spécifique qui pose de nombreux autres problèmes concernant le statut littéraire d'une œuvre, mettant notamment en exergue l'importance de l'intention d'auteur. Bien qu'étant un format éditorial en pleine expansion, il ne se prête guère à nos questionnements.

Une fois cette clarification faite, le choix des deux séries composant le corpus de référence s'est naturellement porté sur deux œuvres : *La Cabane magique* [*Magic Tree House*] de Mary Pope Osborne, publiée à partir de 1992 aux États-Unis, et *Geronimo Stilton* d'Elisabetta Dami dont le premier tome a été publié en Italie en 2000. Il s'agit de deux séries assez récentes pour que ne se posent pas les écueils des séries des années 1950, dont le contenu est marqué par des valeurs datées et rétrogrades, et assez anciennes pour que le succès rencontré soit aisé à démontrer. Car pour mener à bien notre réflexion, il semblait nécessaire de choisir des séries ayant été (et qui sont toujours) de véritables succès de librairie. Il s'agit de deux séries étrangères, la tradition littéraire élitiste à la française ayant fortement limité la production nationale de séries en littérature jeunesse, et qui ont rencontré un succès incroyable à la fois dans leur pays d'origine (qu'on peut élargir au monde anglo-saxon dans son ensemble pour *La Cabane magique*)

et en France. Il s'agit de deux séries dont les premiers volumes ont été publiés presque concomitamment en France, 2002 pour *La Cabane magique*, 2003 pour *Geronimo Stilton*, et qui peuvent se targuer d'avoir été de véritables phénomènes générationnels, au même titre que *Le Club des cinq* l'avait été plusieurs décennies auparavant. Il suffit en effet de demander à un jeune vingtenaire s'il connaît *La Cabane magique*, et vous ferez remonter de nombreux souvenirs à coup sûr. Ces deux séries sont très différentes : l'une est anglo-saxonne, l'autre italienne, l'une s'inscrit dans une veine pédagogique, l'autre pas, chacune s'inscrit dans une tradition littéraire qu'il est possible de qualifier de nationale. Toutefois, *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* possèdent de nombreux points communs qui rendent leur étude particulièrement appropriée. Les deux séries s'adressent d'abord à la même tranche d'âge, les lecteurs à partir de sept ans environ, ce qui se traduit par la présence d'illustrations qui accompagnent le texte. De plus, leur dispositif éditorial sort de l'ordinaire, ce qui en fait un sujet d'étude particulièrement intéressant. Enfin, les deux séries mettent en avant un lien fort au livre, elles promeuvent un véritable amour de la lecture. En ce qui concerne le corpus d'étude, au sens le plus strict, nous nous pencherons sur les trois premiers volumes publiés en France de chacune des deux séries. En effet, le choix de trois tomes nous semblait assez conséquent en volume pour rendre compte de l'ensemble tout en permettant un relevé précis et détaillé, nous donnant l'opportunité de fournir un travail presque exhaustif. De plus, nous avons choisi les trois premiers épisodes car ils renferment en quelque sorte la substance de la série : ils établissent en effet nécessairement la donnée de départ (son « schéma », ses invariants, nous y reviendrons) et ses caractéristiques apparaissent donc exacerbées. Enfin, pour chacune des séries, les volumes choisis ont été écrits avant que l'ensemble ne rencontre le succès, impliquant l'absence complète d'influence du public sur leur rédaction, ce qui n'est pas le cas d'autres tomes. Pour *La Cabane magique*, notamment, Mary Pope Osborne n'avait prévu qu'un nombre très restreint d'aventures et n'a poursuivi la série que sur les demandes et les encouragements de ses lecteurs. Il nous semblait donc intéressant d'accorder son importance à l'intention d'auteur qui se trouve à l'origine de la série.

Pour mener à bien cette étude, nous allons articuler notre réflexion en deux temps. Tout d'abord, s'impose un temps consacré à l'exposition des nombreux enjeux liés à la série : après une nécessaire définition sur le plan formel, nous nous intéresserons aux traits qui font de la série un format éditorial prisé par les enfants. Ensuite, au cours d'un temps plus analytique, nous devons nous pencher sur l'exploitation des attributs mis au jour dans notre première partie par les deux séries à succès qui composent notre corpus. Cette étude approfondie nous permettra de mettre à l'épreuve les connaissances et les présupposés établis.

Première partie

La série, nous l'avons souligné, apparaît comme une notion fourre-tout qu'il nous faut éclaircir et préciser afin d'en révéler les enjeux. Après avoir soigneusement défini la série telle qu'elle nous interroge et en avoir retracé l'histoire dans les grandes lignes, nous serons en mesure de mettre au jour ses caractéristiques les plus saillantes, du point de vue éditorial notamment, en nous intéressant à ce qui fait sa spécificité : son public cible. Nous laisserons au soin des prescripteurs les jugements de valeur et nous nous contenterons plutôt de faits et d'observations pour tenter d'expliquer l'élection du modèle sériel auprès des enfants.

Chapitre 1. Séries ou série ? Les ensembles romanesques

I. Ensembles romanesques : typologie

Dans un domaine artistique, le terme série désigne un « ensemble composé d'œuvres qui possèdent entre elles une unité et forment un tout cohérent⁶ ». Terme générique, utilisé de manière courante, mais qui ne permet pas de rendre compte des nombreuses subtilités et formes qu'il peut recouvrir. En littérature, en effet, il existe maintes manières pour une œuvre de s'inscrire dans un ensemble. De nombreux termes, également, existent, souvent employés à tort de façon interchangeable : saga, série, cycle. En fait, il semble que le terme générique le plus approprié pour désigner ces différents modèles sériels soit « ensemble romanesque ». Cependant, dans l'usage, c'est « série » qui l'a emporté : plus court, plus clair, adapté à d'autres formes de récit que le roman. Cette éviction de l'hyperonyme « ensemble romanesque » provoque donc un flou terminologique qui impose quelques clarifications. La série présente en effet la difficulté de désigner à la fois un type d'ensemble romanesque précis, mais aussi n'importe quel ensemble romanesque.⁷

Pour plus de clarté, et avant de nous consacrer exclusivement à la série, commençons par une rapide typologie des ensembles romanesques.

Le premier ensemble que nous pouvons citer est la collection. Elle est définie

6 « Série », *Trésor de la langue française*, [en ligne], disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/s%C3%A9rie/substantif>

7 Besson, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, p. 15-16

par la BNF comme une « publication en série regroupant sous un même titre des documents ayant chacun son titre particulier ». Dans les faits, les collections servent principalement à structurer les catalogues des maisons d'édition. Ayant une fonction utilitaire, la majorité se fondent sur un critère thématique ou sur l'âge du lecteur cible. L'identité d'une collection dépend de la maison qui l'a créée. Elles peuvent regrouper des séries (la « Bibliothèque verte » par exemple), mais ce n'est pas toujours le cas. Depuis plusieurs années, les collections en littérature jeunesse se diversifient et tendent à s'affiner, notamment du point de vue de l'âge du lecteur cible, allant des collections d'albums pour les très jeunes lecteurs (comme « Les lutins » à l'École des loisirs) aux collections pour adolescents ou *young adult* (« Black Moon » chez Hachette ou « Wiz » chez Albin Michel Jeunesse). Il nous faut néanmoins noter un cas particulier : celui de « Chair de poule » chez Bayard. Il s'agit d'une collection, puisque chaque titre propose une intrigue et des personnages différents tout en relevant d'une même thématique, l'horreur, qui lui confère son unité. Cependant, l'ambiguïté est forte car tous les titres de la collection ont été écrits par le même auteur : R. L. Stine. Il est donc souvent fait référence à « Chair de poule » comme une série, bien qu'elle n'en ait pas les caractéristiques.

Le deuxième ensemble romanesque est le feuilleton. Le feuilleton (ou « roman-feuilleton ») est intrinsèquement lié à son support : la presse. Il s'agit d'un roman, c'est-à-dire une œuvre complète et pensée comme un ensemble, dont la publication se fait par épisodes. Traditionnellement, chaque épisode s'achève par la mention « à suivre » censée fidéliser le lecteur. La publication en épisodes a des conséquences sur l'intrigue et sa construction (suspense à la fin d'un épisode ou « cliffhanger ») car il faut donner envie au lecteur de lire la suite. Le roman-feuilleton se développe au milieu du XIX^e avec l'essor de la presse mais est aujourd'hui assez rare. On trouve encore des périodiques pour la jeunesse qui jouent de ce procédé mais principalement pour des bandes dessinées. Le roman-feuilleton est donc lié à son support de publication, et, s'il existe une confusion entre feuilleton et série, celle-ci est en fait due à sa transposition médiatique, notamment télévisuelle. On

considère en effet qu'un feuilleton est « une série qui met en scène une histoire qui s'étend sur toute une saison⁸ ».

Le troisième ensemble, le cycle romanesque, est celui qui est le plus communément confondu avec la série. Le cycle romanesque consiste à donner au lecteur « *davantage* de ce qu'il a déjà plébiscité⁹ ». Anne Besson, qui y a consacré un ouvrage, écrit à son propos :

Les intrigues de chaque partie peuvent être largement indépendantes mais la présence entre elles d'une temporalité partagée dans la durée fait que le monde présenté ne peut que se développer ou se transformer au fur et à mesure de leurs apparitions, et même le doit pour préserver un quelconque intérêt et justifier ainsi son existence ; en tant que donnée de départ, il est d'emblée posé comme modifiable : évolutif, approfondissable.¹⁰

Dans son ouvrage, Anne Besson insiste sur les deux caractéristiques principales du cycle romanesque : continuité et totalisation. Héritier du feuilleton, le cycle est le modèle d'ensembles romanesques le plus plébiscité par les lecteurs à partir de 12-13 ans. L'offre éditoriale est pléthorique et le succès souvent immense, l'exemple le plus significatif de ce point de vue étant *Harry Potter*. En littérature jeunesse, la longueur des cycles varie selon l'âge du lecteur cible, de même que le dispositif de rappel intégré aux textes. La dimension de rappel, très forte dans les œuvres pour les jeunes lecteurs comme dans *Le Journal d'un dégonflé* de Jeff Kinney, s'efface à mesure que le lecteur vieillit. Aussi, la majeure partie de la production éditoriale de cycles est destinée aux adolescents et au segment *young adult*, souvent sous la forme de trilogies (Suzanne Collins, *Hunger Games* ; Erika Johansen, *La Trilogie du Tearling*) mais pas uniquement (Christelle Dabos, *La Passe-Miroir*, 4 tomes par exemple).

8 Sur le feuilleton, voir : Benassi, *Séries et feuilletons TV : pour une typologie* et Carrazé, *Les Séries télé*.

9 Besson, *op. cit.*, p. 19

10 *Ibid.*, p. 23

Enfin, le dernier ensemble romanesque est la série. Si celle-ci est souvent confondue avec le cycle romanesque, cela tient à leur consommation. Pour Anne Besson, les cycles et les séries constituent en effet « deux réponses à un même objectif : la lecture d'un épisode isolé, toujours possible, mais plus ou moins satisfaisante, doit conduire à l'achat des autres épisodes¹¹ ». Ainsi, là où le cycle implique une évolution des personnages et des intrigues entre les volumes, imposant la lecture du volume précédent, la série « insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes, qui forment un ensemble discontinu¹² ». La série est donc caractérisée par la complète discontinuité qui existe entre les volumes qui la composent. Cette complète discontinuité est liée à un traitement très particulier de la temporalité qu'Anne Besson résume ainsi :

La série est l'ensemble où les parties l'emportent sur le tout, c'est-à-dire où chaque partie vaut fondamentalement pour le tout, non seulement parce que chacune présente une intrigue complète et sans lien chronologique réel avec les autres, mais aussi parce que, en conséquence, le monde fictionnel présenté et représenté ne peut pas, et même ne doit pas, se transformer ou se développer ; il est une donnée de départ, complète d'emblée, et très peu modifiable par la suite ; en particulier, le passage du temps n'exerce pas sur lui sa fonction métamorphosante. Des intrigues analogues se déroulent dans un monde fictionnel inaltérable d'où la chronologie est absente.¹³

Ainsi, la série se fonde sur trois principes majeurs : la discontinuité, l'atemporalité et la répétition, ce qui en fait un format particulièrement codifié.

¹¹ Besson, *op. cit.*, p. 22

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 22-23

Précisons encore le propos sur la série : Anne Besson souligne l'amplification récente du phénomène sériel, notamment au sein d'autres médias, et qui contribue à brouiller les frontières établies entre série et cycle, les deux modèles se contaminant l'un l'autre. Elle distingue donc la « série fermée », la « série mixte » et la « série à fin ouverte ».

La série « fin fermée » est le modèle sériel le plus strictement respecté. Il s'agit du cas le plus simple, le plus en accord avec les caractéristiques formelles de la série que sont la discontinuité, la répétition et le fractionnement. Transposée dans un autre médium, c'est ce qui est appelée une « série bouclée », c'est-à-dire une série dont les épisodes se suivent indépendamment les uns des autres et dont l'unité tient à la présence de héros récurrents. C'est le cas notamment pour les dessins animés (*Les Teletubbies*, *Dora l'exploratrice*, *Scooby-Doo* et les *Totally Spies* n'en sont que quelques exemples). En littérature générale, ce format est privilégié pour le genre du roman policier, citons notamment les romans d'Agatha Christie. En littérature jeunesse, les séries fin fermées sont principalement destinées aux jeunes enfants : en albums d'abord (Antoon Krings, *Les Drôles de petites bêtes* ; Enid Blyton, *Oui-Oui* ; Jean de Brunhoff, *Babar*) et en romans, souvent illustrés, ensuite (Enid Blyton, *Le Club des cinq* ; Mary Pope Osborne, *La Cabane magique* ; Elisabetta Dami, *Geronimo Stilton*).

La série « fin ouverte » apparaît profondément paradoxale car elle semble adopter un dispositif linéaire et non fractionné comme c'est le cas de la série. Mais « la linéarité de la série ouverte s'avère largement illusoire¹⁴ » comme le démontre Anne Besson en prenant l'exemple de *Fantomas* et son utilisation détournée du « à suivre » qui revêt une fonction purement promotionnelle et n'est utilisée qu'à des fins de renouvellement de la consommation. En effet, dans les séries fin ouverte, le retour à l'ordre de départ est généralement temporaire ou partiel. Il s'agit d'un dispositif bien connu de séries télévisuelles qui mettent en scène une mystérieuse figure maléfique envoyant un sous-fifre différent s'attaquer au héros à chaque

14 Besson, *op. cit.*, p. 26

épisode. Si le sous-fifre est vaincu et le héros célébré, le prochain épisode marquera toutefois inévitablement l'arrivée d'un nouvel opposant. La série fin ouverte reste une variation peu courante.

La série « mixte » enfin est le cas le plus problématique. En effet, la série mixte consiste en la superposition d'intrigues fermées pour chaque volume et d'une intrigue continue assurant un lien entre les épisodes. Elle conserve ainsi une certaine discontinuité des intrigues mais introduit une continuité temporelle entre les épisodes, sous la forme d'un fil conducteur (souvent consacré à la vie personnelle du personnage principal). Attention toutefois à ne pas confondre la série mixte avec le cycle car, comme le souligne Anne Besson :

L'intrigue continue peut passer au second plan pour laisser se développer des épisodes complètement indépendants : pour la série mixte, le mode de liaison par enchaînement n'est pas contraint mais facultatif ; il constitue un supplément de continuité, une assurance de fidélité du public, et non, comme dans le cas du cycle, un gage nécessaire de perceptibilité.¹⁵

Ce modèle sériel est de plus en plus répandu, notamment pour les productions télévisuelles, et il contribue à brouiller les frontières entre cycles et séries.

« La » série est donc constituée de modèles hétéroclites. Nous faisons ici le choix de nous consacrer uniquement au modèle le plus fidèle au principe sériel : la série fin fermée. Aussi, dès à présent, il s'agit du modèle auquel nous ferons exclusivement référence lorsque nous utiliserons le terme « série ».

¹⁵ Besson, *op. cit.*, p. 28-29

II. Définition

Penchons-nous donc plus précisément sur les traits définitoires de la série. La série possède des caractéristiques formelles assez strictes, des invariants, qui en font un format particulièrement codifié. Ces invariants sont :

➔ Une complète discontinuité entre les épisodes

Avec une série, il est possible de lire chaque volume de manière indépendante et dans l'ordre le plus arbitraire possible, sans entamer en rien la compréhension du récit ou le plaisir de lecture. Le but visé par la série est bien entendu la consommation de plusieurs épisodes. La multitude de volumes permet une appréciation unique de l'œuvre dans son entièreté (l'œuvre correspondant à la série comme ensemble), en offrant au lecteur une forme de connivence : il peut y percevoir des renvois et des échos discrets, l'intertextualité jouant ici un rôle fondamental. Il peut également expérimenter un phénomène de l'ordre des retrouvailles, avec les personnages, leurs manies, leurs expressions. La consommation de plusieurs épisodes est donc à privilégier, mais l'ordre des volumes n'est au mieux qu'indicatif.

➔ Un « schéma » récurrent pour régir les intrigues

Si la série se conforme à l'impératif de départ, à savoir une réitération du semblable, sa consommation doit pouvoir se résumer à un principe : quand le lecteur a lu un volume, il les a tous lus. En effet, chaque épisode est en tout point semblable au précédant et au suivant : l'organisation de l'intrigue, les réactions des personnages, le style, tout doit être, si ce n'est identique, au moins analogue au schéma de départ. Umberto Eco, notamment, a relevé l'existence (et l'importance) de ce schéma en littérature populaire :

Une série d'événements se répétant selon un schéma fixe (itérativement, si bien que chaque événement recommence par un début virtuel, en ignorant le point d'arrivée de ce qui précède), n'est

*pas nouveau dans l'art narratif populaire, c'est au contraire l'une de ses formes les plus caractéristiques.*¹⁶

La structure doit donc être reconnaissable pour le lecteur qui, ayant déjà lu et apprécié une première occurrence du schéma, en cherche le renouvellement à l'identique et se plaît à constater le « respect » d'une norme qu'il a intégrée et anticipée. Ce n'est ensuite qu'au sein de cette structure prédéfinie que peut intervenir le différent, la nouveauté. Eco prend l'exemple de la série des *James Bond* de Ian Fleming et il en établit le schéma, notamment en ce qui concerne les péripéties. Il montre que, si l'ordre de ces péripéties change et qu'au sein de celles-ci, des variations opèrent, elles appartiennent cependant toutes à un canevas précis, conçu pour son efficacité. Pour Eco, ce canevas va même au-delà de la simple organisation du récit : « Il ne s'agit pas seulement d'un schématisation dans l'ordre de l'action, mais d'un schématisation stable des sentiments et des attitudes psychologiques mêmes¹⁷ ». C'est ainsi que notre troisième invariant se fait jour.

➔ Des personnages récurrents et stéréotypés

Une série se fonde, dans la plus grande majorité des cas, sur un personnage récurrent qui, presque à lui seul, donne sens à la série. Daniel Couégnas relève en effet l'intérêt du personnage récurrent devenant héros populaire. Il écrit :

*Son succès fait naître une série qui est susceptible de se prolonger indéfiniment si la demande du public perdure. Le héros devient ainsi l'enseigne de la série, comme en témoignent nombre de titres. Il est un excellent argument de vente parce qu'il est au cœur de l'intérêt romanesque comme stimulus des rêves et des fantasmes du lecteur.*¹⁸

¹⁶ Eco, *De Superman au surhomme*, p. 131

¹⁷ *Ibid.*, p. 132

¹⁸ Couégnas, « Qu'est-ce que le roman populaire ? », § 17

Cet intérêt pour un héros récurrent s'observe notamment dans le cas des récits policiers, les romans d'Agatha Christie mettant en scène Hercule Poirot ou Miss Marple en sont d'excellents exemples. C'est également le cas, et ce de manière très nette, des bandes dessinées et des comics, même si nous ne les incluons pas dans notre objet étude, ils en sont la manifestation la plus évidente. Enfin, c'est le cas des séries pour la jeunesse, qui possèdent la particularité de privilégier des groupes de personnages, la dynamique de groupe, induite par la rencontre des personnalités de chacun, prenant le pas sur un héros unique. Quoiqu'il en soit, héros unique ou groupe, les personnages n'en sont pas moins stéréotypés et « statiques ». En effet, les personnages ne vieillissent pas, leur psychologie, comme l'avait noté Eco, ne change pas. Ces personnages ne souffrent aucune évolution : leur caractère, leurs qualités, leurs défauts, leurs manies et habitudes, leurs goûts, leurs expressions, leur état d'esprit, leur physique, tout ce qui participe de la caractérisation du personnage appartient à une donnée de départ (inclue dans le « schéma ») qui ne peut pas, et ne doit pas, être modifiée, sous peine de mettre en péril l'ensemble. Cette absence d'évolution, cette impossibilité même, d'évolution, a souvent été critiquée : les personnages sont dans l'incapacité de progresser, car leurs aventures ne peuvent leur servir à tirer des leçons en vue des prochaines. Ils sont toutefois également dans l'incapacité de régresser. Ils sont permanents, constants, immuables. Cette immuabilité est due au dernier invariant qui apparaît comme le plus important et le plus distinctif de la série.

➔ L'atemporalité

S'il existe bien une temporalité du récit, les aventures des personnages étant soumises au passage implacable du temps, c'est la temporalité entre les aventures, entre les différents volumes donc, qui est inexistante. Cette atemporalité de l'ensemble apparaît comme la condition *sine qua non* à la complète indépendance des épisodes et à la discontinuité entre les volumes. Les éléments temporels qui inscrivent chaque intrigue dans un cadre spatio-temporel (saison, mois, moment de la journée, période historique, etc.) restent assez imprécis pour que le

lecteur ne puisse pas (et ne cherche pas à ?) situer chaque aventure par rapport aux autres. Dans l'ensemble que constitue la série, le temps n'est pas une ligne droite sur laquelle chaque volume, prenant la forme d'un événement, peut être placé chronologiquement. En fait, chaque volume semble pouvoir advenir au même moment que tous les autres : le protagoniste est identique, les relations interpersonnelles n'ont pas changé, la société même dans laquelle évoluent les personnages est en tout point semblable. À chaque volume, l'intrigue varie et les personnages secondaires diffèrent, mais le reste, tout ce qui appartient au schéma, aux données de départ, est immuable. La série apparaît comme une expérience narrative de l'expression « on prend les mêmes et on recommence ». *Le Club des cinq*, notamment, illustre parfaitement ce dispositif. En effet, les aventures du petit groupe se déroulent presque toujours pendant les vacances d'été. Prenant en compte le fait que les personnages ne vieillissent pas, il s'agit donc toujours des mêmes vacances, et en même temps, toujours de vacances différentes.

Le traitement temporel n'a donc rien de vraisemblable, il s'extrait des lois de la physique, et c'est Eco, encore, qui évoque le mieux la manière dont le lecteur le perçoit. Il s'est en effet intéressé à Superman, qu'il compare à un mythe car celui-ci « incarne une loi, une exigence universelle, il doit être plus ou moins prévisible¹⁹ ». Et, puisque Superman est un mythe, il doit être inaltérable. Cependant, Eco pointe le fait qu'à chaque aventure, Superman ayant *accompli quelque chose*²⁰, le temps est passé, et le personnage a, nécessairement, vieilli. Superman relève donc d'un paradoxe narratif. Eco explique : « chez Superman [...], le temps qui est mis en crise est le temps du récit, c'est-à-dire la notion de temps reliant un récit à l'autre²¹ ». Dans une série, la temporalité relève de ce même dispositif, et « disparaît » donc au profit d'une disposition narrative bien particulière :

19 Eco, *op. cit.*, p. 117

20 *Ibid.*, p. 119

21 *Ibid.*, p. 125

Les aventures se déroulent en une sorte de climat onirique – que le lecteur ne saisit absolument pas – où il est extrêmement difficile de distinguer ce qui est arrivé avant de ce qui est arrivé après, le narrateur reprenant continuellement le fil de l’histoire, comme s’il avait oublié de préciser quelque chose et voulait ajouter des détails à ce qu’il vient de dire.²²

Tous ces éléments sont donc des invariants, constitutifs de la série, et qui en font un format très codifié.

La série apparaît ainsi extrêmement codifiée et astreignante. Les domaines dans lesquels elle est usitée sont particulièrement restreints, et certains sont peu à peu altérés par une tentation pour le cycle romanesque. En littérature générale, la série apparaît comme un modèle en voie de disparition. En littérature jeunesse, cependant, la série résiste aux assauts du cycle et la production ne faiblit pas. S’il est a priori difficile d’expliquer les causes d’un traitement si différent de la série, il faut en fait rappeler que la proximité entre jeunesse et narration sérielle est historique.

²² Eco, *op. cit.*, p. 125.

Chapitre 2. La série comme format éditorial

I. Histoire et segmentation

La narration sérielle possède un lien historique fort avec la presse : publication périodique, structure en épisodes, système du « à suivre ». La périodicité va de pair avec une consommation intense et rapide, qui impose un renouvellement massif des textes, tout en conservant le semblable pour « donner encore ce qui avait déjà plu ou donner davantage de ce qui avait déjà plu²³ ». Il semble par ailleurs que, dans le cas des parutions pour la jeunesse, ce phénomène ait été démultiplié. Pour le comprendre, il faut se pencher sur l'importance grandissante de la presse pour la jeunesse dans le développement de la littérature jeunesse. Il faut également s'intéresser au rôle qu'ont joué les éditeurs dans la constitution de la série comme un véritable format éditorial, plus encore que comme dispositif narratif, entre critiques, offres et demandes.

La littérature jeunesse, en France notamment, s'inscrit dans une tension entre pédagogie et divertissement. La presse pour la jeunesse n'a pas échappé à cette binarité. Ce sont d'abord les écrits instructifs qui fleurissent et, en 1757, paraît la première formule d'une revue pour enfants créée par Madame Leprince de Beaumont : *Le Magasin des enfants*. Près d'une décennie plus tard, *Le Journal d'éducation* poursuit dans cette voie et se veut le prolongement de l'école, en dispensant des conseils d'éducation. La presse qui naît avec *Le Journal d'éducation*, dite « éducative », est principalement portée par des périodiques catholiques. À partir

23 Besson, *op. cit.*, p. 6

des années 1780, de nouveaux titres introduisent la dimension de divertissement dans la presse jeunesse, une dimension qui prend de plus en plus d'ampleur au fil du temps et à laquelle il est fait référence par le nom de « presse récréative ». Au cours de la Restauration, puis sous le Second Empire, de nombreux titres sont créés. Au début du règne de Louis-Philippe, la librairie de jeunesse se développe et le rôle de la presse devient primordial car celle-ci permet d'expérimenter de nouvelles formes²⁴, en offrant une grande liberté aux auteurs. De plus, l'enfance apparaît de plus en plus comme un marché. Or, il ne faut pas oublier que le périodique a pour objectif premier de fidéliser une clientèle pour faire vendre, de nouveaux moyens pour séduire le lectorat se font alors jour.

C'est ainsi que paraît, dès 1832, le *Journal des enfants*, premier journal illustré, mais aussi premier périodique à proposer un feuilleton littéraire.²⁵ Le premier roman-feuilleton, connu aujourd'hui sous le titre *Les Mémoires de Jean-Paul Choppart*, était donc destiné à la jeunesse. Or, le roman-feuilleton apparaît comme l'une des premières formes de narration sérielle et constitue une source directe de la série. Anne Besson souligne en effet qu'avec le roman-feuilleton, c'est une « structure originale [qui] émerge de l'intégration des contraintes liées au support²⁶ », structure qui affiche les grandes caractéristiques des ensembles romanesques : structure ouverte, multiplication des péripéties, allongement de l'ensemble à volonté. Bien que la série soit plus semblable aux *dime novels* et aux *pulps* états-uniens, qui se fondent sur le principe d'un héros récurrent vivant des aventures différentes à chaque volume, qu'au roman-feuilleton, Anaïs Goudmand soulève la proximité majeure qui existe dans la consommation des deux modèles sériels. Celle-ci « se caractérise par une *tension intermittente*, reposant sur une narration discontinue, interrompue à la fin de chaque unité, par opposition à la *tension continue* qui caractérise les autres types de récit²⁷ ». Le roman-feuilleton

24 Chelebourg et Marcoin, *La Littérature de jeunesse*, p. 22

25 Poslaniec, *(Se) former à la littérature de jeunesse*, p. 92

26 Besson, *op. cit.*, p. 19

27 Goudmand, « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des *Mystères de Paris* », § 6

joue donc un rôle décisif dans la familiarisation des jeunes lecteurs avec la narration sérielle, et par extension, avec la série. Le roman-feuilleton connaît un grand succès et s'impose dans la presse, renforcé par la généralisation de la scolarisation et de la lecture. Les lois Ferry de 1881-1882, en rendant l'école gratuite, laïque et obligatoire, élargissent encore le lectorat. Les grands éditeurs lancent également des publications pour la jeunesse, c'est le cas d'Hachette avec *La Semaine des enfants* (1857) ou d'Hetzel avec *Le Magasin d'éducation et de récréation* (1864). Les éditeurs y publient en épisodes les romans de leurs auteurs phares, la comtesse de Ségur pour Hachette, Jules Verne pour Hetzel. À partir de 1905, avec la massification du lectorat, les éditeurs de périodiques pour la jeunesse appliquent au lectorat enfantin les mêmes méthodes que pour la presse généraliste : contenu facile d'accès et attractif, prix bas, promotion agressive.²⁸ Les feuilletons littéraires et histoires illustrées (elles aussi fondées sur le principe d'un héros récurrent) se sont multipliés et sont devenus des lectures populaires incontournables, la presse étant un terreau fertile pour les narrations sérielles. C'est d'ailleurs au sein de « La bibliothèque de Suzette », collection du magazine *La Semaine de Suzette*, que paraît, dans les années 1930, soit près de deux décennies avant *Le Club des cinq*, la première série policière pour enfants : *Sir Jerry détective* de Mad. H. Giraud.²⁹

Après la Seconde Guerre mondiale, pour relancer leur activité, les éditeurs pour la jeunesse tentent de renouer avec leur lectorat et certains s'appuient sur les logiques sérielles éprouvées par la presse. Fleurissent alors collections de grande diffusion composées d'ouvrages attrayants aux jaquettes illustrées et prix abordables, et séries. Hachette, notamment, enrichit ses « Bibliothèques » rose et verte de séries dès les années 1950. En effet, en 1955 paraissent presque concomitamment deux séries policières : *Alice détective* de Caroline Quine et *Le Club des cinq* d'Enid Blyton. Le succès de ces deux séries aboutit à la publication de nombreuses autres séries policières par Hachette, qui s'impose comme le leader

28 Charon, « Petite histoire de la presse jeunesse », § 9

29 Poslaniec, *op. cit.*, p. 41

dans le domaine³⁰, orientant ensuite ses deux collections phares vers la publication de séries, une constante qui perdure encore aujourd'hui. Le phénomène sériel se renforce à partir des années 1960, le lectorat s'étendant de manière considérable avec la génération du *baby boom* et devenant un lectorat de masse. Afin de répondre aux besoins et aux envies de chaque lecteur, les éditeurs se mettent à segmenter la production pour mieux cibler la clientèle. Cette segmentation, par tranche d'âge, a aussi pour fonction de clarifier l'offre, notamment auprès des acheteurs. Cette logique consiste évidemment, comme le souligne Anne Besson, en un calcul commercial de la part des éditeurs, mais « aussi et surtout [en] un respect de la *demande* du lectorat³¹ ». Et il s'agit bien d'un enjeu majeur car, si la série s'est établie comme un format éditorial rentable depuis les années 1960, ce n'est pas uniquement le fait de stratégies bien pensées, mais également parce qu'elle semble répondre aux envies d'un lectorat qui ne cesse de la plébisciter. Bertrand Ferrier, qui s'est intéressé à la production éditoriale pour la jeunesse sur ces vingt dernières années, fait remarquer qu'en littérature jeunesse, la série est un « type caractéristique de livres³² » et qu'il « n'est de *best-seller* que *serial*³³ ». La série s'est donc imposée petit à petit et a conquis les lecteurs. D'ailleurs, pour Jean-Paul Gourévitch, c'est même un autre mode de lecture, incarné par la série, qui se met en place sous l'impulsion des éditeurs au xx^e siècle, « une lecture plus immédiate avec des personnages typés qu'on va suivre dans des aventures distrayantes³⁴ ».

Toutefois, comme ne manque pas de le rappeler Jean-Paul Gourévitch, ce mode de lecture qui glorifie le divertissement pur suscite certes l'impatience des jeunes lecteurs mais aussi « l'ire des pédagogues³⁵ ». Honni par les prescripteurs (à

30 Piquard, *L'Édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, p. 255

31 Besson, « Chapitre IV. Du Club des Cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine » in *La Littérature de jeunesse en question(s)* [en ligne], § 23

32 Ferrier, *Les Livres pour la jeunesse, entre édition et littérature*, p. 65

33 *Ibid.*, p. 51

34 Gourévitch, *La Littérature de jeunesse dans tous ses écrits (1529-1970)*, p. 177

35 *Ibid.*

l'exception des parents), le mépris pour le format est d'abord dû à sa proximité avec la littérature populaire. Ce mépris est à l'origine partagé par certains éditeurs qui revendiquaient la publication d'ouvrages « littéraires » et exigeants, puis la série, grâce à son succès, finit par s'imposer chez tous les éditeurs qui tentent alors de redorer son blason et de la légitimer, Hachette en tête. En effet, dans une brochure de presse des années 1980, l'éditeur affirmait : « Grâce à son audience, la série est incontestablement aujourd'hui une incitation à la lecture³⁶ ». D'abord présentée comme opposée à la littérature, la série tend donc à être vendue comme son complément, ce qui semble à peine plus valorisant. Si la littérarité de la série en tant que format littéraire – ou plutôt, sa non-littérarité – fait débat, il semble que ce soit aussi parce que le public qui la consomme le plus massivement est infantin. Les enfants, considérés comme influençables, tomberaient ainsi dans le piège tendu par les éditeurs avides de profit à cause du format facile et attractif que constitue la série. Si cette conception est contestable, nous le verrons, il faut reconnaître aux prescripteurs que certaines tranches d'âge sont en effet particulièrement pourvues en séries et autres ensembles romanesques. Cette observation est valable à la fois en littérature et dans la presse, où certains lecteurs jouissent d'une offre pléthorique, la plus exemplaire étant la tranche d'âge des 10-12 ans.³⁷ L'influencabilité des lecteurs n'apparaissant pas comme un critère suffisant pour expliquer le succès de la série, cette critique nous renseigne cependant sur l'âge des lecteurs auprès desquels la série est la plus appréciée et la plus consommée.

Dans ses premières manifestations, la série semblait se destiner à tous les jeunes lecteurs, sans distinction. Mais il faut mentionner le phénomène de restriction graduelle du domaine d'élection de la série en littérature jeunesse, une restriction de l'âge du lecteur cible comme du format. En effet, si les ensembles romanesques inondent le marché de la littérature jeunesse, sans distinction d'âge, la série comme format éditorial semble se limiter à un domaine restreint, qui n'excède

³⁶ Piquard, *op. cit.*, p. 219

³⁷ Charon, « Diversités et tendances : les grands segments », § 2

pas 12-13 ans. Anne Besson explique en effet qu'il semble que série et cycle soient plus ou moins adaptés à certaines tranches d'âge, ainsi la série « plus proche du rituel de la petite enfance [...], du côté du moindre effort et des plaisirs régressifs, s'adresserait à des enfants plus jeunes³⁸ ». Elle insiste cependant sur le caractère insatisfaisant d'une telle classification, l'âge ayant un caractère plus indicatif que réellement déterminant. Il semble plutôt, et nous y reviendrons, que la série soit particulièrement adaptée à un contexte d'existence du jeune lecteur, et que ce contexte corresponde au temps d'apprentissage de la lecture. Il faut d'ailleurs rappeler que le domaine de la littérature jeunesse, qui s'est considérablement élargi au cours du dernier siècle et embrasse aujourd'hui une étendue qui va de l'album en mousse destiné aux bébés à la littérature *young adult*, n'a pas toujours été si vaste. En effet, Dominique Korach et Soazig Le Bail rappellent que la littérature jeunesse était initialement limitée à une période allant de l'apprentissage de la lecture à l'entrée au collège, soit les 6-12 ans.³⁹ Dominant autrefois l'ensemble de la production pour la jeunesse, la série apparaît aujourd'hui comme reine d'un territoire bien plus limité, son domaine d'existence se bornant au domaine originel occupé par la littérature jeunesse.

Cette restriction aboutit à la présence presque exclusive des séries dans la catégorie éditoriale des « premiers romans », ce qui entraîne une conséquence importante sur son format. En effet, les séries se vendent au format poche uniquement, et il semble qu'on puisse donner une cause à la fois historique et commerciale à cette réalité. Déjà au XIX^e siècle, dans la presse pour la jeunesse, les éditeurs tentent d'élargir le lectorat en diminuant le coût des publications, afin d'atteindre les classes les plus populaires.⁴⁰ Les logiques commerciales mises en œuvre par les éditeurs à la Libération et dans les années 1960 s'inscrivent dans la même lignée, et aujourd'hui encore, les séries se vendent dans le format le moins coûteux : le format poche. Charlotte Ruffault, dans un article sur les tendances

38 Besson, art. cit., § 31

39 Korach et Le Bail, « Tentative de définition du livre de jeunesse », § 26

40 Charon, « Petite histoire de la presse jeunesse », § 4

actuelles du marché éditorial en littérature jeunesse, explique que la production en poche se répartit « entre, d'un côté, les livres prescrits par l'école, qui représentent 28 % des ventes, et de l'autre les séries de divertissement, qui accaparent plus de la moitié des ventes.⁴¹ » La série est donc un objet éditorial qui prospère au sein d'un cadre strict défini par son format et l'âge de son public cible.

II. Production éditoriale : tour d'horizon

L'objet éditorial série occupe ainsi une place bien définie dans la production pour la jeunesse. Il est en effet possible de trouver trois domaines d'existence de la série qui se distinguent au sein de la production éditoriale. Ces différents domaines sont liés à l'âge des enfants lecteurs à qui la série est destinée.

Le premier modèle sériel significatif dans la production pour la jeunesse est l'album. Pour reprendre la définition établie par Sophie Van der Linden dans son ouvrage *Lire l'album*, un album est « un ouvrage dans lequel l'image se trouve spatialement prépondérante par rapport au texte, qui peut d'ailleurs en être absent. La narration se trouve articulée entre texte et images.⁴² » Il existe en littérature jeunesse une production impressionnante d'albums et, au sein de celle-ci, il est possible de trouver de nombreuses séries. Nous pouvons citer des classiques comme *Martine* de Marcel Marlier et Gilbert Delahaye, *T'choupi* de Thierry Courtin ou encore *Petit Ours brun* de Claude Lebrun. Des séries récentes constituent également des succès de librairie comme *Les Drôles de petites bêtes* d'Antoon Krings ou *Le Loup* d'Oriane Lallemand. La sérialité dans les albums apparaît évidemment comme un outil de fidélisation du public. Par ailleurs, les séries d'albums deviennent souvent des licences, permettant la vente de produits dérivés et un attachement encore plus grand du lecteur à ses héros préférés.

Le deuxième modèle sériel significatif est la catégorie éditoriale dite des

41 Ruffault, « Les tendances actuelles du marché » in *La Revue des livres pour enfants* (n°252), p. 85

42 Van der Linden, *Lire l'album*, p. 24

« premières lectures ». Il s'agit d'une catégorie que l'on retrouve principalement chez les éditeurs du domaine scolaire comme Nathan, Hachette, Larousse. Ce sont des ouvrages qui proposent un dispositif de lecture didactique. Leur but premier est l'apprentissage de la lecture. Ils sont souvent adressés aux enfants de CP et CE1 et proposent des intrigues et personnages ayant trait à l'école. Si du point de vue pédagogique, l'approche est intéressante, l'aspect divertissant de la lecture demanderait à être questionné. Les grandes caractéristiques de ces « premières lectures » en matière de contenu sont des intrigues se déroulant à l'école et dans des lieux du quotidien, ainsi que des personnages enfantins du même âge que les lecteurs. Pour le style, ces ouvrages privilégient des phrases courtes et du vocabulaire simple. Enfin, tout un dispositif d'aide à la lecture est mis en place grâce à des illustrations « redondantes⁴³ », l'utilisation de gros caractères ou encore des jeux sur la typographie pour mettre en valeur les syllabes, les liaisons, etc. Nous pouvons citer quelques exemples comme les « premières lectures » proposées aux éditions Nathan : *Frissons au CP*, *La Bande du CE1* ou, plus original, *Amélie Maléfice*. Hachette n'est pas en reste avec *J'apprends à lire avec Sami et Julie*, série pour laquelle la notion d'apprentissage apparaît dès dans le titre. Albin Michel Jeunesse enfin propose des titres un peu moins « scolaires » que les exemples précédents comme *Emma et Loustic* et *Rue des copains*. Avec les premières lectures, la sérialité a pour but de favoriser l'acte de lecture (comme activité cognitive) afin que celui-ci devienne un automatisme. Le divertissement et le goût de la lecture n'interviennent qu'au second plan.

Enfin, le troisième et dernier modèle sériel significatif est la catégorie des « premiers romans ». *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*, les deux œuvres du corpus, appartiennent à cette catégorie. Avec les premiers romans, l'accent n'est plus mis sur l'acte de lecture mais sur l'œuvre lue. Ce format éditorial a aujourd'hui été adopté par toutes les maisons d'édition jeunesse, même si ce n'est pas toujours sous cette dénomination. Il s'agit de romans qui comptent entre 60 et 150 pages en

43 Selon la typologie établie par Sophie Van der Linden.

moyenne, souvent illustrés (la proportion d'illustrations est variable), qui privilégient des chapitres courts, des phrases simples et une police de caractère assez grande. Ils sont destinés aux enfants à partir de sept ans et proposent des thèmes variés mais récurrents comme la vie quotidienne et l'école ; l'enquête/l'énigme ; l'aventure et le voyage. En fait, deux grandes tendances se font jour : les ouvrages dont les intrigues s'ancrent dans le quotidien et le scolaire, et ceux où l'aventure (au sens large) prévaut. Il semble par ailleurs que le genre ne soit pas déterminant dans la production sérielle pour la jeunesse puisqu'il est possible d'observer une large hybridation des thèmes. Le genre est également un critère peu mis en avant par les éditeurs. À l'inverse, le registre, principalement comique, semble posséder plus d'importance. Chez les grands groupes éditoriaux, pour lesquels la série revêt un côté « industriel », il est également possible d'observer une segmentation thématique et genrée (« pour les filles » « pour les garçons »). Mais chez les autres éditeurs, notamment chez les maisons indépendantes, les séries les plus récentes revendiquent une attention « littéraire » (narration, style, etc.). Citons *Le Buveur d'encre* et *Clodomir Mousqueton* chez Nathan, *Mes premières enquêtes* chez Auzou, *Les Enquêtes potagères de Loulou* chez Gulf Stream éditeur, *C'est la vie, Lulu !* et *La Cabane magique* chez Bayard ou encore *Célestine, petit rat de l'opéra* et *Geronimo Stilton* chez Albin Michel jeunesse.

Ces différents domaines d'existence de la série correspondent ainsi à l'âge du lecteur cible et à sa maîtrise de la lecture. Il est néanmoins révélateur que la série ne dépasse pas le cadre des premiers romans pour s'adresser à des lecteurs plus vieux et expérimentés.

Chapitre 3. Public unique : cause profonde ou simple conséquence marketing ?

Depuis ses formes les plus précoces, et sans discontinuer, la série est donc consommée par un lecteur bien précis. Il apparaît dès lors légitime de s'interroger sur les spécificités d'un tel public : sont-elles corrélées à l'âge ? aux compétences ? au contexte d'existence du lecteur ? Par ailleurs, comment ce public, a priori déterminé par son âge, est-il traité par les éditeurs ?

I. Caractéristiques psychologiques

La série, en tant que format éditorial, s'adresse presque exclusivement aux lecteurs de six à douze ans. Nous avons vu que sa consommation ne s'étend pas au-delà du domaine originellement occupé par la littérature jeunesse. De plus, nous savons que la catégorie des 8-12 ans possède une existence bien établie du point de vue commercial dans divers domaines (les « préadolescents » constituant une tranche d'âge de grande consommation à part depuis plusieurs années). L'existence des 6-12 ans comme public cible apparaît donc avant tout comme une construction marketing. Mais il semble légitime de se demander si celle-ci est purement artificielle ou si elle repose sur des réalités psychiques, psychologiques, cognitives avérées chez les enfants de ces âges. Pour commencer, d'après de grands spécialistes de l'enfance, il existe bien différentes phases dans le développement de l'enfant, souvent corrélées à des âges plus ou moins établis.

Freud tout d'abord, s'est intéressé au développement de l'enfant du point de vue de la sexualité, et il a défini différents stades. Pour lui, entre six et douze ans,

l'enfant traverse une période dite de « latence », considérant cette phase comme une pause dans le développement sexuel. Durant cette période, l'enfant met en place un processus de « sublimation » qui consiste à transformer ses pulsions sexuelles en des activités plus valorisées socialement. Cela signifie qu'il s'agit d'une période durant laquelle l'enfant tend à multiplier les activités et à s'y investir pleinement, autant dans une visée d'apprentissage que de loisir. De plus, l'enfant tend à mettre en place des rituels, se met à collectionner, développe sa sociabilité. D'après Christine Arbisio, la période de latence « apparaît comme un moment fondamental pour l'inscription de l'enfant dans la culture et le monde social⁴⁴ ». L'enfant accède donc à un âge où il devient particulièrement réceptif à la culture, à l'art, et donc à la littérature. Ensuite, Henri Wallon, psychologue français, s'est aussi intéressé au développement psychologique de l'enfant, notamment au développement de sa personnalité, en se fondant sur deux paramètres : l'intelligence et l'affectivité. Pour Wallon, le développement de l'enfant consiste également en la succession de stades liés à des compétences et des caractéristiques propres, et il en établit six. Il nomme le quatrième stade « stade catégoriel » et le situe entre six et onze ans. Il définit ce stade comme une phase de domination des activités intellectuelles, rejoignant en partie la classification de Freud. Enfin, Jean Piaget s'est penché sur les mêmes questions en les abordant du point de vue du développement cognitif. Il a défini quatre stades de développement. Le troisième, qui intervient entre sept et onze ans, se nomme « stade des opérations concrètes ».

Si chez ces trois grands psychologues, l'angle abordé varie, les différentes classifications mettent bien en évidence l'existence d'une tranche d'âge qui correspond aux 6-12 ans et qui apparaît comme une période d'apprentissage pour l'enfant : celui-ci acquiert de nouvelles compétences, tant affectives que sociales, intellectuelles et cognitives. De plus, certains traits reviennent au sein des trois classifications. Nous nous proposons de relever les plus flagrants et de mettre en lumière la manière dont la série semble y répondre. Tout d'abord, à cet âge, l'enfant

44 Arbisio, « Pendant la période de latence » in *Enfances & Psy* (2000/4), § 20

serait caractérisé par une grande curiosité et une soif de savoir, et ce, dans tous les domaines. Cette soif de connaissances serait renforcée par une tendance à la collection : l'enfant souhaite savoir, collecter, empiler. Il s'agit là de la tendance visiblement avérée la plus exploitée du point de vue commercial, la série étant un objet inscrit dans une logique de collection. Ensuite, à cet âge, l'enfant serait animé par un désir nouveau d'autonomie (surtout à partir de 8-9 ans). Cette fois encore, la série semble répondre en partie à ce désir, car le format n'est pas prescrit à l'enfant, au contraire, et sa consommation est le fruit d'un choix a priori plus libre. Enfin, durant cette période, l'enfant deviendrait véritablement un individu sociable. Il s'agit en effet de l'âge de la sociabilisation, et l'importance des pairs et du groupe va croître de manière continue jusqu'à l'adolescence. Il est d'ailleurs possible de souligner que la série est un format qui favorise le lien au groupe car il permet de partager les aventures d'un même personnage, d'échanger les volumes, de deviser sur ses préférences. La série semble donc apporter une réponse aux traits distinctifs relevés chez les enfants de cette tranche d'âge.

Il faut toutefois convenir que les réponses apportées par la série à ces particularités apparaissent insuffisantes pour assurer le succès du format : les caractéristiques enfantines ne sont pas des constantes, fixes, immuables, mais au mieux de grandes tendances. L'âge est un indicateur de ces tendances, mais le développement de chaque enfant est différent, tant les facteurs qui peuvent faire varier celui-ci sont nombreux, les différentes classifications ne sont d'ailleurs pas unanimes sur la question de l'âge, mais plutôt sur la période. Nous devons donc nous résoudre à trouver une cause plus convaincante à la proximité de la série avec une tranche d'âge si restreinte. S'il ne s'agit pas de traits ayant une cause psychologique, il semble en fait que le dénominateur commun consiste en les circonstances dans lesquelles vit l'enfant à cette période. C'est bien le contexte lié généralement à cette tranche d'âge qui apparaît véritablement déterminant, et ce contexte, c'est l'école. Plus encore qu'un âge spécifique, ce sont des compétences spécifiques qui se font jour.



II. Âge et contexte

Nous venons de le voir, si la série apparaît corrélée à une tranche d'âge, les traits psychologiques qui peuvent l'expliquer sont cependant moins significatifs que les compétences qui se développent et s'acquièrent à cet âge, principalement du point de vue de l'apprentissage de la lecture, qui intervient en moyenne entre six et douze ans. Il apparaît que la série, par son format, accompagne cette période d'apprentissage d'une manière bien plus efficace et plaisante que n'importe quelle autre œuvre ou quel autre format. Christian Poslaniec, qui a beaucoup écrit sur la littérature jeunesse, la lecture plaisir et la didactique, a pointé notamment le besoin pour les enfants de « lire en série ». En effet, l'enfant lecteur, au cours de sa période d'apprentissage, tend à obtenir de nouvelles compétences. Chaque compétence donne accès à de nouveaux plaisirs mais aussi à de nouveaux besoins et objectifs. L'enfant lecteur est un lecteur en devenir et la série apparaît comme un outil utile sur le chemin. Il faut rappeler que l'apprentissage de la lecture repose sur le principe de la répétition, un processus indispensable car la répétition d'une même situation permet l'établissement de la mémoire à long terme ainsi que l'autonomisation du processus de lecture. Pour Poslaniec, la lecture est un savoir-faire dont l'acquisition nécessite la répétition sur le temps long et « quand l'automatisation du décodage est accomplie, alors l'enfant peut lire sans effort, commencer à éprouver du plaisir à lire, et cela peut devenir une pratique⁴⁵ ».

Grâce à ses recherches, Poslaniec s'est donc aperçu d'un phénomène particulier, un comportement récurrent chez les jeunes lecteurs : une tendance à lire en série. Il explique : « mon équipe et moi avons pu identifier ce passage à la pratique du liseur parce qu'elle se caractérise par un événement repérable : pendant deux ou trois mois, l'enfant se met à lire en série⁴⁶ » et il ajoute quelques lignes plus loin : « Et brusquement, ils cessent [...] et passent à une lecture éclectique ». Pour Poslaniec, cette étape revêt une importance majeure

45 Poslaniec, *op. cit.*, p. 218

46 *Ibid.*

car elle parachève une phase d'apprentissage en dévoilant une autre, la lecture plaisir :

Je pense qu'on peut interpréter ce phénomène comme l'achèvement volontaire, par l'enfant, de la période d'apprentissage : il lit en série des textes faciles pour finir d'automatiser l'acte de décodage, même si ce n'est pas clairement conscient. [...] Il le vit sans doute comme un entraînement, une façon de vérifier ses capacités de lecteur et, convaincu, peut alors passer à autre chose : lire par plaisir.⁴⁷

Afin de mieux comprendre cette dynamique, il est important d'évoquer la manière dont Poslaniec conçoit l'apprentissage de la lecture qu'il explicite sous la métaphore d'un « escalier des plaisirs⁴⁸ ». Pour lui, les apprentis lecteurs doivent gravir différentes marches avant d'atteindre le statut de lecteur expert (ou « liseur expert » selon sa terminologie). À chaque marche, le lecteur expérimente un plaisir de lecture (car il en existe plusieurs pour le chercheur) et en entrevoit un nouveau, disponible sur la marche suivante. Afin d'y parvenir, le lecteur doit alors acquérir de nouveaux savoirs. Ainsi, la lecture en série interviendrait entre la troisième et la quatrième marche :

Il faut que tous les petits savoirs liés au décodage s'automatisent de façon que le cerveau du liseur puisse accéder facilement à l'histoire racontée, et en jouir. C'est ici, entre la troisième et la quatrième marche, qu'on trouvera les « démarreurs », dont j'ai parlé plus haut – ceux qui, pendant quelques mois, lisent en série des livres faciles.⁴⁹

La lecture en série apparaît donc comme un phénomène indispensable pour devenir

47 Poslaniec, *op. cit.*, p. 218.

48 *Ibid.*, p. 223

49 *Ibid.*, p. 230

un lecteur expérimenté. Cependant, la lecture de séries semble aller plus loin. À la quatrième marche, une nouvelle étape dans la lecture est franchie :

Quand l'enfant est parvenu à automatiser le décodage du texte, il peut accéder à la marche où il va profiter de la lecture suspense. Le liseur s'empare alors de toute la structure de surface du récit, s'identifie à un personnage, se projette dans l'univers fictionnel, et profite pleinement de ce qu'on appelle « l'illusion référentielle ». [...] Bien des écrivains se sont exprimés sur cette plongée dans la lecture, parlant alors de « lecture évasion », voire carrément d'addiction.⁵⁰

Cette étape n'est pas sans rappeler la lecture « aliénante » désignée par Michel Picard. L'enfant découvre en effet une nouvelle forme de lecture, éloignée de l'attitude réflexive et critique qui lui est enseignée à l'école. Cette nouvelle forme de lecture peut alors être alimentée par la série qui, en introduisant une infime variation au sein d'un ensemble récurrent, consolide les compétences du lecteur tout en entretenant l'intérêt de l'enfant. Christian Poslaniec rappelle en effet que, pour être mémorisée, une situation « doit être non seulement répétée, mais continuer à susciter le même intérêt que la nouveauté, soit par une modification de l'approche [...] soit en liant la situation à une forme de plaisir⁵¹ » et la série s'inscrit parfaitement dans cette disposition grâce à son oscillation entre répétition et variation.

La lecture en série, considérée comme aliénante par certains, n'en est pas moins une source riche de compétences nouvelles comme le souligne Anne Besson, en réhabilitant la répétition : « de la répétition naît une connaissance *meilleure* du texte répété, une meilleure intégration de ce qu'il est susceptible d'apporter au lecteur⁵² ». Elle reprend également les conclusions des études d'Anne Leclaire-Halté pour renforcer son propos :

⁵⁰ Poslaniec, *op. cit.*, p. 225

⁵¹ *Ibid.*, p. 219

⁵² Besson, *art. cit.*, § 19

Ses travaux en didactique confirment par ailleurs que cette familiarité avec les codes de la narration est le plus souvent consciente : les enfants ont repéré les traits récurrents de leurs ensembles favoris et appris à anticiper leur récurrence, et c'est là une compétence de « lecture de scénarios » dont l'acquisition revêt une importance indéniable pour appréhender la culture contemporaine avec la distance requise.⁵³

La série, grâce à sa structure, tire donc parti des mécanismes de l'apprentissage de la lecture et initie les enfants à une nouvelle forme de lecture, une lecture plaisir, tout en les dotant, sans qu'ils s'en aperçoivent, de compétences certaines. Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco compare les textes narratifs à des parties d'échecs, adaptées à l'âge et aux compétences du joueur/lecteur. Ainsi, pour lui, il faut d'abord proposer des « situations de parties assez évidentes [...], afin que l'enfant ait la satisfaction d'avancer des prévisions couronnées de succès⁵⁴ ». Il semble alors que ce ne soit pas le résultat (le succès ou l'échec) qui importe, mais les stratégies mises en place pour y parvenir. L'enfant, tel un joueur d'échecs apprenant, émet une hypothèse et pour ce faire il « doit recourir à des scénarios communs ou intertextuels⁵⁵ » et donc mettre en place de nouvelles méthodes de lecture et développer de nouvelles compétences.

III. La toute-puissance du marketing

Ces compétences, dont se dotent les enfants grâce à la structure sérielle, sont cependant ignorées. Les séries, nous l'avons vu, correspondent à une lecture qui glorifie (en apparence du moins) le pur divertissement. Méprisée par les instances

53 Besson, art. cit., § 26

54 Eco, *Lector in fabula*, p. 150

55 *Ibid.*, p. 151

critiques, l'intérêt qu'elles peuvent présenter pour le lectorat enfantin est tout à fait méconnu. Du point de vue éditorial, car la série est bien un format éditorial, c'est donc l'âge qui fait foi, et s'il n'est pas aussi précis que les compétences (un jeune lecteur peut avoir atteint la quatrième marche dès sept ans quand il faudra attendre onze ou douze ans pour un autre), il a le mérite d'être clair pour les prescripteurs – ou plutôt, les acheteurs – que sont les parents. La littérature jeunesse, maintenant très vaste, se structure en catégories éditoriales, fondées en partie sur l'âge des lecteurs. La catégorie des 6-12 ans, le domaine d'existence de la série, possède des subdivisions dont les subtilités peuvent être déroutantes et que nous avons pu aborder : les « premières lectures » (des romans brefs et illustrés pour les lecteurs débutants et en apprentissage, qui incitent à une lecture conjointe avec les adultes) côtoient les livres « junior »/« jeune » ou encore les « premiers romans » (à distinguer des « premières lectures » car ils consistent en une lecture autonome). De plus, la tranche 8-12 ans fait consensus chez les éditeurs, mais ce n'est pas le cas des 6-8 ans. L'âge du lecteur cible apparaît donc comme un indicateur plus clair pour les prescripteurs, et c'est la raison pour laquelle il est favorisé. Bertrand Ferrier rappelle en effet que « tout livre pour la jeunesse [...] est d'abord un livre pour adultes acheteurs⁵⁶ », et ces acheteurs, face à l'immensité de la production, ont besoin d'être rassurés. Michèle Piquard évoque l'« impact psychologique » de la collection pour fidéliser les lecteurs tout en rassurant les parents.⁵⁷

Dans cette perspective, penchons-nous un instant sur le cas des premiers romans. Les séries qui s'y rapportent possèdent des marqueurs éditoriaux distinctifs ayant pour but non seulement de séduire le lecteur mais aussi d'informer l'acheteur. Ces éléments distinctifs prennent la forme de codes visuels et d'invariants paratextuels qu'il est possible de retrouver sur les couvertures de toutes les séries pour les 7-10 ans. En fait, les couvertures sont pensées de sorte que l'acheteur n'ait même pas besoin de lire le titre pour deviner qu'il a une série sous les yeux. La composition des couvertures doit à elle seule pouvoir délivrer cette information. À

⁵⁶ Ferrier, *op. cit.*, p. 20

⁵⁷ Piquard, *op. cit.*, p. 182

grand renfort de codes couleurs, de bandeaux (bande distinctive de part et d'autre du dos par exemple) ou de détail distinctif (miniature d'un personnage, numéro de tome visuellement travaillé et placé avec soin), la couverture doit rendre compte de son appartenance à un ensemble. Ainsi, les compositions des premières de couverture sont très similaires, quel que soit l'éditeur. Le titre de la série est l'élément le plus voyant. Il est généralement suivi d'un sous-titre qui n'est autre que le titre de l'épisode. Le nom de l'auteur occupe une place marginale, parfois équivalente à celle dédiée au nom de la maison d'édition. Il apparaît que dans une production sérielle pour la jeunesse, la série prévaut sur l'auteur qui en vient presque à s'effacer au profit de son œuvre. Enfin, une majorité de séries propose dès la première de couverture une mention des lecteurs cibles avec des expressions comme « premiers romans », « premiers pas ». Celle-ci est ensuite systématiquement complétée en quatrième de couverture par une indication sur l'âge du lecteur. Cette indication est un invariant paratextuel pour la série jeunesse. Elle occupe d'ailleurs une place stratégique. Qu'elle soit placée à côté du prix ou mise en valeur grâce à un bandeau coloré, elle doit absolument attirer le regard car, avant même de lire le résumé, c'est cette information que l'acheteur va chercher. En effet, qu'importe l'attrait que pourrait provoquer la lecture du résumé si l'âge indiqué ne correspond pas à celui de l'enfant à qui l'achat est destiné.

En même temps que l'offre éditoriale pour la jeunesse s'est diversifiée, l'approche de la lecture par les adultes acheteurs a évolué ces dernières décennies. Charlotte Ruffault, qui s'est intéressée aux critères de sélection d'un titre en littérature jeunesse, en pointe la conséquence principale :

Les jeunes parents ont évolué dans leur approche de la lecture. Le choix de leur enfant prime en tout point sur le leur. Eux ne sont là que pour le valider sur des critères en forte évolution : très exigeants sur la qualité de fabrication et le prix du produit, sur la clarté de l'offre (ils demandent par exemple que l'âge ou le niveau de lecture

*et le genre soient systématiquement inscrits sur la quatrième de couverture) et sur la notoriété de l'éditeur.*⁵⁸

Les acheteurs jouent donc un rôle majeur dans l'inflexion de la production ou, du moins, de sa présentation. Or, la conception marketing est déterminante tant dans l'achat que dans la conception que le public se fait de la série. Jusqu'à présent, si la série s'adressait à un public en particulier, c'est avant tout parce qu'il s'agissait du public qui la consommait. L'offre éditoriale n'était pas à l'origine du choix d'un titre par les lecteurs, c'est plutôt l'inclinaison des lecteurs pour un format qui influençait la production. Il semble cependant que cette réalité, oblitérée par la segmentation, la spécialisation et l'estampillage, tende à être oubliée par les éditeurs. Par conséquent, le format série, étant avant tout un objet éditorial conçu pour vendre, reste soumis, dans les esprits comme dans les rayons, à l'étiquette de l'âge. Il continue à être élaboré par les éditeurs comme un produit à destination d'un âge précis de plus en plus restreint sur le papier (7-8 ans, 10-11 ans) pour rassurer les prescripteurs. La segmentation par âge, occultant toujours l'intérêt « pédagogique » de la série, ne laisse entrevoir que son existence en tant que produit dont la consommation doit être effrénée et vite renouvelée. Le public de la série est ainsi traité comme une cible dont les choix d'ouvrages sont encadrés grâce à des produits labellisés.

⁵⁸ Ruffault, art. cit., p. 81

Chapitre 4. La répétition

I. Un besoin enfantin et humain

Malgré un traitement éditorial toujours plus orienté par le marketing et un jugement toujours plus sévère de la part des instances critiques, la série semble conserver un soutien sans faille de la part des lecteurs, car comme le soulignait Anne Besson, elle répond à la demande du lectorat. Ce dernier, nous venons de le voir, apparaît en fait plus comme un commanditaire que comme une cible, et sa demande repose sur un dispositif principal : la répétition.

La structure répétitive et extrêmement simple de la série est le premier grief prononcé à son encontre. Cependant, nous l'avons vu, c'est cette structure qui permet l'élaboration de compétences de lecture spécifiques. La répétition est au fondement du format sériel et elle possède un rôle ambivalent, ambivalence renforcée par son association à un plaisir enfantin. En effet, la répétition et le retour du même sont des sources de plaisir pour le lecteur, et ce plaisir, jugé régressif, semble exercer une force décuplée sur l'enfant, c'est la raison pour laquelle le plaisir de la répétition est souvent associé à un plaisir enfantin. Mais la négativité d'un tel plaisir est-elle fondée ? Et s'il est si fort chez les enfants, ne satisfait-il pas un besoin, plutôt qu'il ne flatte un plaisir ? Outre le plaisir narratif procuré par la répétition chez tous les individus, plaisir sur lequel nous reviendrons, il faut rappeler que les enfants sont des êtres en construction, la répétition paraît donc se doubler d'une dimension formatrice.

Pour mieux le comprendre, intéressons-nous un instant à la manière dont est envisagée la répétition par la psychologie, et notamment celle de la petite enfance. La répétition a intéressé de nombreux spécialistes, à commencer par Freud. Il

attribuait à la répétition un caractère d'automatisme. Pour lui, l'automatisme de répétition « s'impose au principe de plaisir et au principe de réalité⁵⁹ » et correspond à une pulsion qui anime l'individu. Ainsi, il considérait la répétition comme une « exigence pulsionnelle » à revenir au point d'origine, et son but consisterait à « restaurer un état antérieur⁶⁰ ». Il n'est donc pas étonnant que l'enfant, confronté à l'instabilité et aux changements inhérents à la croissance soit particulièrement enclin à ce phénomène, l'état antérieur représentant la sécurité. La théorie de Freud a ensuite été approfondie par Lacan : pour lui, la répétition est corrélée à la jouissance. De plus, Lacan introduit une nouvelle notion qui enrichit la conception de la répétition : celle du trait unaire qui est un « trait d'identification qui représente le sujet, c'est la marque du sujet, ce par quoi il se reconnaît.⁶¹ » Le trait unaire, en plus de « commémorer l'irruption de la jouissance », introduit donc la permanence de soi. La répétition est donc source de plaisir et de reconnaissance, elle confère de ce fait un certain équilibre à l'individu, et à l'enfant en particulier. Pour Éric Jacquet, docteur en psychologie :

Toute expérience nouvelle entraîne un vécu de déséquilibre interne conduisant à rechercher l'appui sur du connu, sur une expérience déjà installée dans une certaine forme de répétition tout au long du processus.⁶²

Or, l'enfance est une période au cours de laquelle presque toutes les expériences sont nouvelles, la répétition apparaît dès lors comme un processus rassurant permettant à l'enfant de s'accommoder de la nouveauté en douceur, et il semble que la série joue de ce dispositif. Il faut ajouter que la répétition possède

59 Hurtado, « » La Répétition de Freud à Lacan. Répéter : destin du sujet et voie du désir » in *Mensuel* 44 (2009), p. 50

60 *Ibid.*, p. 51

61 *Ibid.*, p. 55

62 Jacquet, « Imitations, intersubjectivité et symbolisation primaire dans des groupes thérapeutiques de jeunes enfants », § 40

des conséquences paradoxales. Frank Wagner, qui s'est intéressé à l'expérience de relecture explique que : « la quête de l'identique aboutit [...] à la découverte du dissemblable, qui est un autre nom du travail de la temporalité⁶³ ». Pour lui, le lecteur relit afin de renouer avec un stade antérieur de sa personnalité (il rejoint ici Freud), mais cette relecture permet en fait au lecteur de comprendre qu'il n'est plus celui qu'il a le souvenir d'avoir été. La répétition apparaît par conséquent comme un outil précieux dans le développement et la maturation de l'enfant, aussi paradoxale que cette idée puisse sembler. Par ailleurs, Éric Jacquet ajoute que le « travail du double et de la répétition [sont] tous deux au fondement de la formation des représentations et du trajet de la symbolisation⁶⁴ ». Or, la représentation et la symbolisation permettent d'appréhender l'art, et elles jouent notamment un rôle majeur en littérature.

Pour aborder ce rapport au symbolique, il nous faut introduire une notion qui nous semble éclairante : celle de l'objet transitionnel, théorisé par Donald W. Winnicott. L'objet transitionnel est :

Le premier objet matériel choisi par le nourrisson dans son environnement immédiat, qui lui permet la transition entre la relation primitive au sein maternel et la constitution d'objets dans le monde extérieur. L'objet transitionnel est dans cette position caractéristique qui fait « transition » en ce sens qu'il est une part de l'enfant tout en lui étant déjà extérieur. Dans la suite du développement, l'objet transitionnel laissera sa place à de véritables objets d'une part, de l'autre à un espace transitionnel.⁶⁵

Bien que concernant le nourrisson, l'objet transitionnel est un concept intéressant car il est la première étape vers le développement de l'aire transitionnelle.

63 Wagner, « Relire le temps (sur l'expérience de la relecture) », p. 60

64 *Ibid.*, § 6

65 *Dictionnaire de psychiatrie*

Winnicott écrivait à propos de l'objet transitionnel qu'il avait pour fonction la découverte du symbolique : « cela initie la capacité du nourrisson à utiliser les symboles, et là où le développement est direct, l'objet transitionnel est le premier symbole⁶⁶ ». Or, pour Winnicott, il existe trois aires d'existence chez l'être humain : la vie physique (la « réalité externe »), la vie intérieure (la « réalité intérieure ») et l'« aire transitionnelle ». L'existence de cette troisième aire n'est pas aussi évidente que celle des deux précédentes, mais pour Winnicott, elle est primordiale car elle serait la « vie culturelle de l'individu ». Ainsi, si l'objet transitionnel n'est pas tout à fait approprié pour notre propos, les phénomènes transitionnels (liés à l'art et au symbolique) le sont, car pour Winnicott, « les phénomènes transitionnels ne passent pas, du moins, pas chez l'individu sain⁶⁷ », et l'objet transitionnel en est la première manifestation. Par ailleurs, Françoise Dolto a ensuite étendu la notion d'objet transitionnel en la rapprochant de celle de « mêmeté ». Considérant l'enfant comme un être « en appétence pour entrer en relation, comprendre le monde qui l'entoure et accéder à son autonomie, sous réserve que sa 'mêmeté' ne se trouve pas altérée⁶⁸ ». L'enfant apparaît comme un être prudent, à la recherche de garanties. L'objet transitionnel joue ce rôle et s'avère nécessaire car, sur le chemin de la nouveauté et de la maturation de l'enfant, il « le protège des brisures et préserve son sentiment de 'mêmeté'⁶⁹ ». L'objet transitionnel permet à l'enfant d'accéder aux nouvelles dimensions de son existence de manière rassurante et progressive car il est de l'ordre de la permanence, il constitue un point d'ancrage.

Il nous est donc apparu intéressant de comparer la série à une forme transitionnelle, en ce sens que, par sa structure répétitive, elle garantit un retour du même tout en introduisant une variation qui permette à l'enfant de se confronter à la nouveauté. De plus, la série donne accès à une autre forme de lecture. Cette nouvelle forme de lecture, est, nous l'avons vu, considérée comme aliénante. Or,

66 Winnicott, « Le destin de l'objet transitionnel », § 3

67 *Ibid.*, § 36

68 Marinopoulos, « De l'objet 'mamaïsé' de Françoise Dolto à l'objet transitionnel' de Donald W. Winnicott », § 7

69 *Ibid.*, § 9

comme le souligne la psychiatre Marie-Pierre Blondel, l'objet transitionnel est non seulement une des premières expressions (si ce n'est la première expression) du déploiement de l'aire transitionnelle, mais dans la définition qu'en donne Winnicott, il est aussi un « objet auquel les enfants 'become [...] addicted'⁷⁰ ». Cette dimension addictive de l'objet n'est pas sans rappeler la définition que donnait Michel Picard de la lecture évasion. Il faut toutefois rappeler que cette lecture évasion correspond à une sorte de passage obligé dans l'apprentissage de la lecture. Ainsi, la série, qui permet l'accès à la lecture plaisir, comme l'objet transitionnel donnait accès au symbolique, apparaît comme une étape dans le déploiement d'un ensemble bien plus vaste. Par conséquent, la répétition, à l'image du doudou duquel les enfants se désintéressent avec l'âge, tend à perdre de sa force petit à petit, une fois sa fonction servie. La répétition apparaît donc comme un seuil, un premier pas pour l'individu, et est délaissée progressivement quand elle n'est plus nécessaire.

II. Répétition et récit

La répétition possède donc un intérêt certain du point de vue de l'autonomisation du sujet et de l'accès au symbolique par l'individu. Il semble notamment possible de voir un caractère « originel » ou premier dans la répétition, du point de vue symbolique, mais peut-être également dans d'autres domaines. Il apparaît donc légitime de se demander si la répétition ne peut pas consister également en un premier accès au récit, plus encore pour l'enfant qui n'est d'abord pas en mesure d'y accéder seul. Tout individu ayant déjà côtoyé un enfant en bas âge a pu en faire le constat : les enfants aiment que leur soit toujours fait le même récit, que leurs parents leur lisent toujours la même histoire, celle qu'ils connaissent par cœur. Nous l'avons vu, les enfants sont souvent attachés à une routine, à des rituels et la lecture d'une même histoire, de façon répétée, est l'un de ces rituels.

70 Blondel, « Objet transitionnel et autres objets d'addiction », § 2



Anne Besson rapproche cette habitude enfantine de certaines formes de récit. Pour elle, ces rituels « rappellent précisément ce qu'on peut connaître de la répétition périodique des récits mythiques, mais aussi les récitations épiques⁷¹ », ainsi que celles des contes qu'il nous semble approprié d'ajouter. Ces différentes formes littéraires ont d'abord pour point commun de se transmettre oralement. Cette oralité, inscrite dans l'imaginaire collectif, est souvent associée à l'enfance car elle apparaît comme le premier mode d'accès au récit. Cette première forme d'accès au récit revêt une importance primordiale dans le développement de l'imagination et l'appréhension de la fiction. En effet, Bruno Bettelheim a étudié l'influence des contes sur la psyché enfantine et il assure que le conte de fées « ouvre de nouvelles dimensions à l'imagination de l'enfant que celui-ci serait incapable de découvrir seul⁷² ». Le deuxième point commun des grands récits oraux est leur capacité à traverser les âges et les générations tout en conservant leur force et leur essence.

De plus, si le conte nous est familier, si nous connaissons la succession des péripéties et l'issue de l'aventure, nous prenons plaisir, peu importe notre âge, à en réitérer le récit (par le texte ou par la voix). Jean-Marie Pelen, notamment, s'est intéressé à ce plaisir impérissable malgré la connaissance du texte et écrit :

Il faut alors et en définitive admettre que ce plaisir, en l'absence de toute surprise dans la narration et en deçà d'un émerveillement dont on peut penser que le fait même de la répétition devrait l'émousser, tient à la réitération elle-même, à la répétition comme acte significatif. La prédétermination absolue de la narration n'en ôte aucunement l'intérêt mais au contraire la suscite.⁷³

71 Besson, art. cit., § 10

72 Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 17

73 Pelen, « Le simple fait de raconter toujours la même histoire : réflexion sur l'en deçà du sens dans la tradition du conte », p. 200

Ce plaisir éprouvé à la répétition narrative a été théorisé par Raphaël Baroni, qui s'appuie notamment sur l'analyse de J.-M. Pelen. Il nomme ce dispositif narratif le « rappel » et rend compte de son intérêt ainsi :

*Le récit présenterait dans l'expérience de la répétition une forme impérissable ; or, cette forme, capable de ressurgir identique à elle-même à chaque réactualisation, s'opposerait [...] à l'expérience quotidienne de l'irréversibilité de l'événement.*⁷⁴

Cette « forme impérissable », par sa constance et son immuabilité possède donc un aspect rassurant. C'est cet aspect qui semble être particulièrement apprécié des enfants, comme ne manque pas de le faire remarquer Anne Besson : « Le ronron de la redondance [...] tient logiquement une place plus grande quand le rapport au monde se met en place en même temps que se forme la personnalité.⁷⁵ » En effet, l'enfant, en grandissant, doit faire face chaque jour, et de manière accrue, à l'instabilité de la vie et à de nouvelles expériences souvent déstabilisantes. La répétition, qui implique un retour du déjà connu, lui apparaît donc comme un ancrage bienvenu, un refuge. La nouveauté, la surprise, sont des valeurs tenues en haute estime, dans la littérature notamment, mais leur absence ne possède pas nécessairement un caractère négatif, et c'est ce que souligne Raphaël Baroni :

*Justement, sa conformité à nos attentes lui permet [au conte] de remplir une fonction anthropologique fondamentale : il nous permet, tout au long de notre existence, de refonder notre identité à l'intérieur d'un récit qui présente une forme capable de se répéter.*⁷⁶

Le besoin de stabilité auquel répond le retour du même, dans le cas du conte,

⁷⁴ Baroni, *La Tension narrative*, p. 291

⁷⁵ Besson, art. cit., § 15

⁷⁶ Baroni, *op. cit.*, p. 294

semble diminuer avec l'âge et se manifeste le plus fortement dans la période de l'« avant écrit ». Puis, vers six ans, l'enfant apprend à lire et devient plus autonome : il est en mesure d'accéder seul à certains récits. Le concours de l'adulte est de moins en moins une nécessité. Avant cette période, ses préférences en matière de récit vont des recueils de contes aux premiers albums mettant en scène des héros récurrents et qui représentent « une multiplicité de textes offrant l'unicité d'une forte redondance⁷⁷ ». La série, qui intervient au moment où l'enfant peut découvrir le plaisir du texte par lui-même, semble s'inscrire dans la continuité de ces textes : favorisant encore la réitération, elle instaure toutefois une certaine nouveauté. Jean-Marie Pelen disait d'ailleurs à propos du conte que :

L'innovation, lorsqu'il en est, ne peut être que négociée en ce sein [celui de la forme], comme une liberté supplémentaire qu'on s'octroie lorsque l'on s'est assuré de la conformité du Même.⁷⁸

La série, grâce à sa structure stricte et ses personnages stéréotypés, assure cette « conformité du même » tout en proposant une intrigue nouvelle à chaque volume. Ainsi, la série est un format qui apporte une réponse séduisante et réjouissante aux besoins enfantins liés à la répétition, à la fois du point de vue psychologique que du point de vue narratif et devient l'un des premiers moyens d'accès à la littérature ou, du moins, à la lecture plaisir.

Les principes de la série répondent donc aux demandes de l'enfant : une initiation rassurante à un monde nouveau : celui du lecteur. La série favorise un développement lectoral particulièrement complet, notamment en facilitant l'immersion fictionnelle, et intervient comme une voie d'accès efficace à d'incontestables plaisirs de lecture.

⁷⁷ Besson, art. cit., § 5

⁷⁸ Pelen, *op. cit.*, p. 202

Chapitre 5. Plaisirs de lecture

Ainsi, la série, contrairement à l'opinion la plus répandue, favorise le développement des capacités intellectuelles de l'enfant lecteur : elle l'encourage à acquérir de nouvelles compétences. L'intérêt principal de la série se trouve cependant dans le prolongement de ce développement : elle fait expérimenter à l'enfant une lecture nouvelle, une lecture sans contrainte qui n'est ni nécessaire, ni évaluée, et qui a pour unique objectif le plaisir et l'amusement. Cette nouvelle forme de lecture, qui consiste en la découverte de l'immersion fictionnelle, s'incarne en une délectation qui possède des causes variées dont il est possible de rendre compte. Les deux caractéristiques fondamentales de la série que sont la répétition et l'atemporalité sont des moteurs forts de plaisir de lecture chez le lecteur, notamment chez l'enfant lecteur qui n'est pas encore un expert. Sa confiance est fragile et il éprouve donc une attirance pour la facilité et la stabilité que comporte la série. La répétition et l'atemporalité contribuent à placer l'enfant lecteur dans une position confortable et rassurante.

Tout d'abord, l'abolition de la temporalité contribue à faire de la lecture un jeu, et donc une source de plaisir, en proposant un dispositif semblable à celui expérimenté par l'enfant en situation ludique. Jean-Marie Schaeffer écrit à propos de la fiction que celle-ci « naît comme espace de jeu, c'est-à-dire qu'elle naît dans cette portion très particulière de la réalité où les règles de la réalité sont suspendues⁷⁹ ». Par mimétisme, la série rendrait alors visible cette suspension des règles de la réalité en abolissant la première de toutes : le passage du temps. Elle rendrait ainsi plus facilement assimilable l'espace-temps de la lecture à un espace-temps ludique aux yeux de l'enfant. De plus, en abolissant la temporalité, la série fait disparaître

⁷⁹ Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 176

tout existence de conséquences sur le long terme : les conséquences des actes des personnages ne représentent plus d'enjeu, encore moins des enjeux d'envergure, et leur importance est minime. Cette absence de conséquences aboutit à une absence de responsabilités, car, puisque les conséquences des actions des personnages sont dérisoires, toutes les actions sont permises. Cette absence de responsabilité, contraire à la réalité, apparaît séduisante et plaisante pour l'enfant. Umberto Eco, notamment, s'est penché sur ce dispositif pour expliquer le plaisir éprouvé à la lecture d'un tel récit. Prenant pour exemple les comics *Superman*, narration sérielle dans laquelle les histoires se déroulent dans « l'illusion d'un présent continu », il écrit :

En s'accoutumant à cet exercice de présentifier continuellement ce qui arrive, le lecteur perd conscience du fait que ce qui advient doit se dérouler selon les coordonnées des trois instances temporelles. En perdant la conscience de ces instances, il oublie les problèmes qui se fondent sur elle : l'existence d'une liberté, de la possibilité de faire des projets, de l'obligation de les faire, de la douleur que ce devoir comporte, de la responsabilité qui s'ensuit, et enfin de l'existence de toute communauté humaine dont la progressivité se fonde sur mon acte de faire des progrès.⁸⁰

Pour l'enfant, plus encore que pour l'adulte, il est parfois difficile d'accepter la réalité perpétuellement changeante du monde et la nécessité de se conformer à ses lois.

Dans cette continuité, en abolissant le temps, la série dissipe l'angoisse de devoir grandir, devenir adulte, responsable, en adhérant à des valeurs encore incompréhensibles. Ce n'est en fait pas tant le vieillissement du personnage qui poserait problème, mais bien ce que celui-ci implique : un changement dans le

⁸⁰ Eco, *De Superman au surhomme*, p. 128

caractère du personnage, dans son comportement, une évolution de ses valeurs, une altération de ses relations, une mutation du monde qui l'entoure. En mettant toutes ces conséquences entre parenthèses, l'atemporalité répond ainsi au besoin de permanence de l'enfant. La série donne à l'enfant l'illusion de pouvoir figer l'état d'enfance et ses plaisirs en les prolongeant à l'infini. François Rivière a consacré un ouvrage à Enid Blyton et à ses souvenirs de lecture du *Club des cinq*, avec la volonté de réhabiliter une série autrefois prisée et désormais sous le feu des critiques. Il y livre son témoignage en évoquant l'intérêt d'une telle lecture pour les enfants, à commencer par lui-même :

*Il n'empêche que je vois dans ce fait, comme dans le succès mondial de l'œuvre, la preuve du besoin naturel d'une telle nourriture. Oui, les petits enfants prennent des tranquillisants contre le stress du mirage adulte. Ils préfèrent le soleil, un chaton, le lit douillet pour les rêves à la pantomime désobligeante que le monde adulte leur joue sans relâche. Et moi, je me délectais de cette manne tombée des pages, non sans raison.*⁸¹

L'existence d'un monde constant, immuable, est donc particulièrement appréciée par les enfants. L'état d'enfance apparaît par ailleurs glorifié. Cette glorification doit beaucoup aux personnages. En littérature jeunesse de manière générale, les personnages sont souvent des héros « transgresseurs », farceurs, qui se rebellent contre le monde parental excessivement sérieux et parfois absurde, et le ridiculisent. Christian Chelebourg et Francis Marcoin soulignent cette tendance en prenant pour exemple le cas du *Petit Nicolas* :

Placé en position de confident du Petit Nicolas, le lecteur établit avec lui une relation de pleine complicité ; loin d'être incité à grandir ou

81 Rivière, *Souvenir d'Enid Blyton*, p. 62

à mûrir, il est conduit à penser en infans. [...] La manière dont le lecteur est amené à retomber pour ainsi dire en enfance n'est pas sans évoquer une forme subtile de renversement carnavalesque : c'est ici l'ordre des adultes qui se trouve basculé cul par-dessus tête, pour la plus grande joie d'un public qui n'en partage pas encore les valeurs et se voit conforté dans ses réticences à leur égard.⁸²

L'enfance, glorifiée et immuable, est bien entendu une illusion dont l'enfant est conscient : il s'identifie au personnage tout en sachant qu'il ne pourra jamais en faire autant que lui.⁸³ Cette illusion est néanmoins un exutoire qui engendre un sentiment de sécurité et un plaisir intense chez l'enfant.

La série propose donc à l'enfant lecteur un véritable divertissement renforcé par la simplicité de la lecture permise par le format. La structure redondante, les personnages stéréotypés, l'univers déjà connu de l'enfant, donnent lieu à une lecture à la fois encourageante et émancipatrice. Tout d'abord, la constance et la familiarité du récit conduisent à une absence d'efforts, le lecteur n'a en effet pas « à reconstruire des représentations de nouveaux héros à chaque début de récit ; il sait à qui il a affaire, il se meut avec aisance dans un univers connu⁸⁴ ». Cette absence d'efforts est alors une « source de gratification⁸⁵ ». La lecture devient rapide et nonchalante, encourageante pour l'enfant en difficulté : le sentiment d'échec auquel il peut être confronté à l'école n'a pas lieu d'être avec cette lecture, qui est, de surcroît, souvent choisie par l'enfant. La facilité de lecture, pourtant critiquée par les prescripteurs, semble donc positive. Christian Poslaniec explique en effet qu'entre la troisième et la quatrième marche de l'escalier de la lecture, il est possible de trouver les « démarreurs » (ceux qui lisent en série) mais aussi les « stagneurs ». Les stagneurs sont :

82 Chelebourg et Marcoin, *op. cit.*, p. 84

83 Ottevaere-Van Praag, *Histoire du récit pour la jeunesse au XXe siècle (1929-2000)*, p. 22-23

84 Leclair-Halté, « Le Club des cinq à l'école », p. 34

85 Besson, *art. cit.*, § 25

*Ceux qui commencent des livres sans les achever, et qui ne parviennent pas à escalader la marche de la lecture suspense. Il leur manque probablement des petits savoirs, ne serait-ce que celui-ci : il faut s'entraîner à lire pour lire couramment.*⁸⁶

Ainsi, si la lecture de série est jugée « trop facile », elle est cependant un excellent support à l'entraînement nécessaire pour parachever l'apprentissage de la lecture, grâce à sa consommation rapide et foisonnante. La facilité a aussi des conséquences sur l'état d'esprit du lecteur. Paul Bleton s'est intéressé au plaisir de lecture éprouvé avec la paralittérature, et pour lui ce plaisir a aussi :

*Une composante cognitive. Le plaisir, l'exaltation, ressentis à la vitesse de lecture et à la maîtrise du récit portent en eux-mêmes leur récompense et incitent au renouvellement de l'expérience.*⁸⁷

La série concourt donc au plaisir de lecture et au progrès des enfants lecteurs.

Outre son contenu plaisant et sa consommation facile et addictive, un dernier élément paraît déterminant dans le plaisir provoqué par la série. Cet élément est en partie dû au caractère fixe et donc prévisible de la série. Comme de nombreux traits du format, il est valable pour tous les individus mais possède une force amplifiée chez les enfants. La série propose en effet au lecteur, notamment par l'intermédiaire de personnages stéréotypés, l'expérience de la permanence de l'identité, expérience qui n'est pas aisée à obtenir dans le monde réel comme l'explique Raphaël Baroni :

Si la nouveauté absolue sauve de l'ennui, ouvre la possibilité d'un « renouvellement identitaire » du sujet à chaque nouvelle surprise, à chaque nouveau « heurt » que le monde ou le récit inconnu opposent à nos attentes, en revanche, cet univers en mouvement perpétuel

86 Poslaniec, *op. cit.*, p. 230

87 Bleton, *Ça se lit comme un roman policier*, p. 236

n'est pas sans générer certaines angoisses, il menace de dissolution l'identité du sujet qui cherche à se « reconnaître » à travers les accidents de l'existence. ⁸⁸

La répétition elle-même participe de l'expérience de la permanence par l'enfant. Seule la réitération peut permettre à l'enfant de saisir la mêmeté, la répétition apparaît donc comme une mise à l'épreuve de celle-ci par l'enfant. Christian Poslaniec écrit en effet à ce propos : « Comme on lui lit le texte et que, souvent, on lui relit plusieurs fois le même parce qu'il le réclame, l'enfant comprend qu'il y a là une permanence solide⁸⁹ ». La demande de réitération d'un même récit n'a donc rien d'anormal ou de gratuit pour l'enfant, elle est formatrice. La narration sérielle, grâce à la répétition, est donc une occasion pour l'enfant de reconnaître le même et pour l'individu de se reconnaître, de se retrouver. Paul Bleton écrit même que l'expérience de lecture sérielle est un « mode de construction de [la] continuité psychique pour le sujet⁹⁰ ». Il n'est donc pas étonnant que l'enfant, dont l'identité s'apprête à être troublée et tourmentée, recherche avidement cette permanence significative de l'identité.

Il est intéressant de remarquer que tous ces éléments, intrinsèques à la série, sont les éléments qui font l'objet des plus vives critiques. Cependant, ils sont des sources indiscutables de plaisir dont les fonctions ne sont ni honteuses, ni régressives mais permettent au contraire à l'enfant de prendre confiance en lui, pour avoir la force, ensuite, de se plonger dans des lectures plus intimidantes. Anne Besson précise en effet que la répétition permettrait à l'enfant « à la fois d'appivoiser des peurs et de construire des modèles de vie et de comportement⁹¹ ».

88 Baroni, *op. cit.*, p. 292-293

89 Poslaniec, *De la lecture à la littérature*, p. 171

90 Bleton, *op. cit.*, p. 232

91 Besson, art. cit., § 12

Chapitre 6. Compétences

I. Compétences sociales

La série, grâce aux dispositifs que nous venons de mentionner, contribue à faciliter l'expérience de l'immersion fictionnelle. Or, l'immersion fictionnelle est source de riches apprentissages puisqu'elle permet au lecteur d'acquérir de nombreuses compétences et notamment des compétences dites « sociales ». Paradoxalement en effet, bien que la lecture soit une activité solitaire, la fiction concourt à forger un rapport sain à soi et au monde.

La fiction permet tout d'abord au lecteur, et à l'enfant lecteur, de se comprendre en tant que personne, en tant qu'individu. La fiction contribue en effet au développement de la subjectivité⁹² car, contrairement à une idée répandue, la fiction n'entraîne pas de confusion avec la réalité mais introduit en fait une distance :

Toute fiction est le lieu d'une distanciation causée par le processus d'immersion fictionnelle. Nous avons vu qu'un de ses traits caractéristiques réside dans le fait qu'il s'agit d'un état mental scindé : il nous détache de nous-mêmes, ou plutôt, il nous détache de nos propres représentations, en ce qu'il les met en scène selon le mode du « comme-si », introduisant ainsi une distance de nous-mêmes à nous-mêmes.⁹³

Le monde fictionnel du récit invite ainsi le lecteur à suspendre son rapport à la réalité et son rapport à soi. Cette hypothèse est corroborée par les recherches

92 Voir Moisseef et Lavocat

93 Schaeffer, *op. cit.*, p. 325

en neurosciences qui ont montré qu'en situation d'immersion fictionnelle, la zone du cortex médian (CSM) liée au rapport à soi était désactivée.⁹⁴ Cela indique donc que « les jeux de faire-semblant induisent une forme de désengagement de soi⁹⁵ ». L'immersion fictionnelle contribue par conséquent à distancier l'enfant de lui-même. Il s'agit bien sûr d'un apprentissage profitable puisque les spécialistes de la psychologie enfantine ont pu montrer que les enfants portaient instinctivement une vision auto-centrée sur le monde. La fiction permet donc à l'enfant de remettre en question cette conception erronée. Elle permet également à l'enfant, grâce à la distance qu'elle édicte, de développer son empathie. Capacité à comprendre et partager les émotions et le ressenti des autres, l'empathie est une compétence sociale précieuse. La fiction recèle le pouvoir de la faciliter, de la cultiver, comme le fait remarquer Françoise Lavocat : « la fiction génère d'autant plus de réponses empathiques que les zones neuronales liées au rapport à soi ne sont pas activées.⁹⁶ »

La fiction contribue ainsi à construire notre rapport aux autres. Comme le laisse supposer l'amplification de l'empathie provoquée par l'immersion fictionnelle, le rapport du lecteur au personnage joue un rôle déterminant. Jean-Marie Schaeffer le met en effet en évidence : le processus d'immersion et la dynamique d'empathie fonctionnent pleinement et effectivement si les personnages et leurs destins « entrent en résonance avec nos investissements affectifs réels⁹⁷ ». Ce n'est donc pas un hasard si les romans à destination de la jeunesse mettent souvent en scène des personnages enfantins évoluant dans des situations du quotidien (à l'école, pendant les vacances scolaires) ou portent sur des sujets populaires auprès des enfants. La complétude et la profondeur des personnages ne seraient par ailleurs pas nécessaires pour susciter l'empathie, au contraire, comme le soulève Françoise Lavocat : « Il semble en effet y avoir un rapport entre lacune, neutralité du personnage et empathie, en particulier lorsqu'il s'agit de personnages 'relais

94 Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, p. 187

95 *Ibid.*, p. 187

96 *Ibid.*, p. 363

97 Schaeffer, *op. cit.*, p. 186

d'empathie⁹⁸ ». Ainsi, plus le personnage serait « plat » et caricatural, plus il serait vecteur d'empathie. Dans cette perspective, la stéréotypie des personnages de littérature jeunesse prend une signification nouvelle, revêtant une importance centrale dans la réussite de la fiction. D'autre part, il apparaît que plus la distance avec le réel est grande et les fictions « irréalistes » donc, plus la réponse empathique est importante et les lecteurs sensibles à celle-ci.⁹⁹ Françoise Lavocat écrit notamment à ce propos :

*La fictionnalité exhibée aurait ainsi un rôle protecteur, garantissant au lecteur la possibilité de développer une réponse empathique sans risque ni engagement de sa part.*¹⁰⁰

La fiction permet donc au lecteur, et plus encore à l'enfant lecteur, de jouir d'un espace sûr offrant le loisir de produire des réponses empathiques sans investissement et sans risque pour sa propre personne. Outre le développement d'une sensibilité et d'une attention aux autres, la fiction confère à l'enfant la capacité d'inférer de l'attitude et des paroles des personnages leurs pensées et leurs sentiments.¹⁰¹ À travers cette formation, elle aussi sans risque, sa maîtrise des interactions sociales réelles ne s'en verra que favorisée. Vincent Jouve notamment détaille les gains procurés par la lecture de fiction :

*Elle favorise l'équilibre intrapersonnel (par une meilleure connaissance de soi) ; la maîtrise des relations interpersonnelles (par la compréhension des réactions d'autrui) et l'adaptabilité (par une vision affinée de la situation).*¹⁰²

98 Lavocat, *op. cit.*, p. 366

99 D'après les travaux de Suzanne Keen

100 Lavocat, *op. cit.*, p. 362

101 D'après les travaux de Lisa Zunshine cités par Françoise Lavocat

102 Jouve, *Pouvoirs de la fiction. Pourquoi aime-t-on les histoires ?*, p. 80

Il faut enfin souligner que cet apprentissage, déterminant dans les relations du lecteur avec autrui, s'effectue de manière tout à fait inconsciente et qu'il est surtout source de plaisir. À ce propos, Françoise Lavocat écrit en effet : « La lecture de fiction aiguisé les compétences pour la vie en société, ce qui suffit à expliquer qu'elle procure du plaisir au jeune enfant comme à nous-mêmes.¹⁰³ »

La série, qui facilite l'immersion fictionnelle, contribue ainsi au développement de compétences tant cognitives que sociales chez l'enfant lecteur.

II. Intelligence émotionnelle

Enfin, la série satisfait une dernière demande du lectorat, inconsciente mais non négligeable : elle favorise non seulement le développement des compétences « intellectuelles » du lecteur, mais aussi son développement émotionnel. Nous l'avons vu, il existe, dans les esprits, une hiérarchie entre les modes de lecture, et celui associé à la série correspond à l'un des moins valorisés, de même que les bénéfiques qu'il engendre. Ainsi, il est souvent mis l'accent sur des bénéfiques liés à l'intelligence critique, analytique, engagée par une lecture « littéraire » (en reprenant les termes de Michel Picard), au détriment d'autres bénéfiques. Cette conception tend en effet à éclipser une autre forme d'intelligence, tout aussi importante : l'intelligence émotionnelle, empathique, que la lecture contribue aussi à développer. Or, contrairement à l'intelligence critique, l'intelligence émotionnelle n'a besoin que des émotions ressenties par le lecteur pour se développer, toutes les œuvres peuvent donc être investies de valeurs et sources de bénéfiques. Il semble dès lors que la série soit l'un des formats privilégiés par les enfants pour une telle mission. Le développement émotionnel du lecteur, souvent négligé, possède deux intérêts majeurs.

103 Lavocat, *op. cit.*, p. 159

Le premier intérêt concerne le sujet qui, par la lecture, peut se construire psychiquement grâce à la stabilité offerte par le rapport qu'entretient le lecteur à la fiction. En effet, pour plusieurs théoriciens, notamment Jean-Marie Schaeffer, il existe une proximité certaine entre le jeu et la fiction, proximité à laquelle les enfants sont particulièrement sensibles. Daniel Couégnas évoque ce dispositif, dont l'importance est capitale dans la littérature populaire à laquelle appartient la narration sérielle. Il écrit :

L'illusion référentielle [...] permet au lecteur d'oublier momentanément qu'il lit et qui efface durant ce laps de temps les limites entre fiction (l'univers romanesque) et réalité (le monde du lecteur). Précisons : ce mode de lecture ne saurait se faire sans l'agrément du lecteur, son adhésion à la proposition de jouer un jeu par lequel il feint initialement de prendre pour une vérité ce qui n'est que fiction.¹⁰⁴

L'immersion dans la fiction, acceptée par l'enfant comme un jeu, lui permettrait d'apprendre à maîtriser ses émotions en se confrontant de manière illusoire à des expériences potentiellement effrayantes. Il s'agit notamment de la théorie élaborée par Kendall Walton et qu'il nomme « make-believe¹⁰⁵ » : le ressenti de l'émotion est réel au niveau somatique mais pas au niveau cognitif. L'enfant a donc conscience que le danger est faux et peut apprendre à y réagir. Jean-Marie Schaeffer défend également cette conception en la rapprochant de la catharsis :

Une des fonctions principales de la fiction sur le plan affectif résiderait aussi dans le fait qu'elle nous permet de réorganiser les affects fantasmatiques sur un terrain ludique, de les mettre en scène, ce qui nous donne la possibilité de les expérimenter sans être submergés par eux.¹⁰⁶

104 Couégnas, art. cit., § 11

105 Walton, *Mimesis as make-believe*, Harvard University Press, 1993

106 Schaeffer, *op. cit.*, p. 324

Sans évoquer de purgation des passions, Jean-Marie Schaeffer rejoint néanmoins l'idée que la fiction permet de vivre certains « affects » dans un cadre délimité par celle-ci, et que la distance qu'elle instaure protège le spectateur de toute conséquence négative. Vincent Jouve, autre spécialiste de la lecture, évoque même les retombées physiologiques de cette expérience :

Si les émotions suscitées par la fiction – sans conséquences sur la réalité – permettent d'éviter ce risque [de comportements inadaptés], la sensation vécue n'en est pas moins intense : le cerveau sécrète des endorphines, et les niveaux d'adrénaline et de dopamine se mettent à grimper. En d'autres termes, nous ressentons une excitation qui, en tant que telle, est toujours source de plaisir.¹⁰⁷

En somme, l'immersion fictionnelle favorise une meilleure maîtrise de soi et de ses émotions, contribue à un développement émotionnel sain et complet tout en proscrivant de possibles conséquences néfastes sur l'individu.

Le deuxième intérêt du développement émotionnel du lecteur concerne le rapport du sujet à la littérature. En effet, dans un article sur la lecture subjective, Gérard Langlade déplore le fait que l'enseignement scolaire ne mette pas plus à l'honneur le gain émotionnel de l'enfant dans le cadre de la lecture. Il explique que les émotions éprouvées à la lecture d'une œuvre ont une importance majeure car elles sont le lieu où se construit le rapport du sujet à la littérature.¹⁰⁸ Dans le rapport du sujet à la littérature, qui se fabrique, se façonne tout au long de sa vie, il semble que l'attrait premier, primitif, soit de l'ordre du ressenti. Or, si les enfants ne peuvent y accéder par l'intermédiaire des œuvres choisies pour eux par l'école, ils peuvent s'emparer de la série pour le découvrir.

¹⁰⁷ Jouve, *op. cit.*, p. 77-78

¹⁰⁸ Langlade, « La lecture subjective est-elle soluble dans l'enseignement de la littérature ? », § 13

Chapitre 7. La série : une forme charnière

Les causes à l'origine du succès du format série auprès des enfants sont donc nombreuses et relèvent de plusieurs domaines. Le format, répétitif et simple, plaisant voire addictif, rassurant et émancipateur, possède des attributs qui répondent à des besoins aux origines psychologiques, cognitives et anthropologiques profondes. La répétition comme processus d'apprentissage mène au développement de multiples compétences ; la répétition comme première voie d'accès au monde et à l'art aboutit à un rapport sain et équilibré de l'individu à la réalité et à ses lois. Dans chaque domaine, on remarque, de manière systématique, que la répétition intervient au moment d'une étape, dans un moment de bouleversement, entre deux états. La répétition intervient dans l'apprentissage de la lecture, entre l'écrit et le non-écrit, elle intervient dans l'introduction à la réalité du monde, entre le moi et le non-moi, elle intervient enfin dans la découverte du plaisir esthétique, entre le pratique et le beau. La répétition apparaît toujours à une intersection, entre deux perceptions du monde, entre deux âges, entre deux modes de lecture. La répétition fait charnière, elle permet le passage de l'un vers l'autre. La série elle-même intègre ce fonctionnement et offre donc une oscillation : elle est un entre-deux entre le même et le différent. Elle satisfait des envies et des besoins contradictoires contenus à la fois dans l'idéal de la répétition et dans celui de la nouveauté absolue. C'est en effet ce que dit Anne Besson des tensions contradictoires qui sous-tendent le format :

Différence et Répétition apparaissent donc rigoureusement indissociables, et correspondent à des besoins humains opposés et également nécessaires, trouvant à se satisfaire dans une littérature refuge et une littérature évasion.¹⁰⁹

109 Besson, art. cit., § 19

L'enfant lui-même éprouve des sentiments et des envies contradictoires : il souhaite être autonome mais aime à se reposer sur des figures d'autorité. Il revendique une certaine maturité, ne veut plus être considéré comme un « petit » mais plutôt comme un « grand », tout en refusant les responsabilités inhérentes à ce nouveau statut. Il veut grandir, apprendre, et aspire à ressembler à un modèle qu'il a choisi, mais il a également besoin de s'attacher à un socle stable qui lui rappelle ce qui fait de lui qui il est. L'enfant apparaît à la recherche d'un équilibre entre des forces contraires. Cet équilibre est nécessairement temporaire, mais il n'en est pas moins indispensable, et les auteurs pour la jeunesse l'ont bien compris. Ganna Ottevaere-Van Praag, dans son ouvrage consacré à l'histoire du récit pour la jeunesse, cite notamment l'exemple de l'autrice finlandaise Tove Jansson, qui a donné vie aux personnages des Moumines. Elle écrit :

Selon Tove Jansson, il n'y a pas de plus belle enfance que celle où existe un équilibre entre le sentiment de sécurité et l'excitation, entre l'aventure et la protection, entre les couleurs vives et le sombre de la nuit. Moumine, qui incarne comme Fifi Brindacier ces belles premières années, appartient (avec Peter Pan) à la catégorie paradoxale des enfants qui ne grandissent pas.¹¹⁰

Un autre paradoxe semble poindre face au succès de ces enfants qui ne grandissent pas (et des séries qui les mettent en scène) : l'étrange besoin qu'éprouvent les enfants, pour grandir, d'être confrontés à des personnages éternellement enfantins. C'est ce paradoxe, peut-être purement cathartique, qu'entretient la série : accusée de ne pas accompagner la maturation des enfants, en ne présentant que des personnages figés dans l'état d'enfance, elle produit en fait l'effet inverse. La série, en perpétuelle oscillation, incarne l'entre-deux auquel aspirent les enfants, elle les y guide, jusqu'à ce qu'ils n'aient plus ni le besoin, ni l'envie d'y demeurer.

110 Ottevaere-Van Praag, *op. cit.*, p. 70

Deuxième partie

La première partie de notre réflexion, essentiellement théorique, nous a permis de mettre en lumière les multiples enjeux attachés à la série dans le cadre de la littérature jeunesse. Elle appelle donc une véritable étude de cas qui mette à l'épreuve cette théorie : qu'en est-il réellement des séries à succès ? Quelles caractéristiques se manifestent avec le plus de force ? Au sein des grandes lignes que nous avons dessinées : sont-elles toutes suivies ? Quelles sont les alternatives offertes aux auteurs au sein du cadre a priori si strict qu'impose le format ? Les interrogations sont nombreuses et, pour y répondre, il nous faut procéder par étapes. Tout d'abord, il nous faut présenter de manière précise nos deux séries. Ensuite, nous pourrions nous consacrer à l'étude en tant que telle. Nous nous attarderons de manière approfondie sur l'exploitation des caractéristiques formelles au sein des deux séries avant de pouvoir, enfin, nous pencher sur les potentialités et les limites du format série révélées par chacune d'elle.

Chapitre 1. *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* : présentation

Les deux séries qui composent notre corpus présentent de nombreux points communs qu'il nous faut mettre en évidence. Nous insisterons notamment sur leur statut de best-seller et de long-seller, ainsi que sur leur traitement éditorial. Considérant les trois premiers tomes des deux séries comme un échantillon représentatif de l'ensemble, nous en offrirons enfin un rapide résumé.

I. Les autrices

Pour commencer, *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique* ont pour point commun d'avoir été écrit par des femmes et, à y regarder de plus près, les parcours des deux autrices offrent d'intéressantes similitudes.

Mary Pope Osborne est une autrice américaine. Née le 20 mai 1949 à Fort Sill (Oklahoma) aux États-Unis, elle grandit au sein d'une famille soudée. Très proche de ses trois frères et sœurs, elle voyage et déménage beaucoup à travers les États-Unis et même en Europe pour suivre son père militaire. Cette enfance mobile forge très tôt son goût pour les autres cultures et son ouverture d'esprit. Grande aventurière, à tout juste vingt ans elle voyage à travers l'Asie et risque sa vie à plusieurs reprises : témoin d'un tremblement de terre en Afghanistan, prise dans une émeute à Kaboul et même victime d'une septicémie au Népal.

Revenue aux États-Unis, elle étudie l'art dramatique, la mythologie et les religions. Elle rencontre son mari, un comédien, en assistant à la représentation d'une de ses pièces. Pendant plusieurs années, elle l'accompagne dans ses tournées en multipliant les petits boulots. Elle trouve enfin un emploi en tant qu'assistante

d'édition dans un magazine pour enfants.

Elle publie son premier roman *Run, run as fast as you can* (non traduit en français) en 1982. Il est récompensé par plusieurs prix en 1983 et en 1986. Elle écrit ensuite plusieurs romans pour jeunes adultes avant de publier le premier tome de *La Cabane magique* en 1992. Depuis, Mary Pope Osborne a écrit près d'une centaine d'ouvrages de tous genres et dans des domaines éditoriaux différents : littérature générale, littérature jeunesse, biographies, etc. Ses sujets de prédilection sont des sujets historiques et *La Cabane magique* n'échappe pas à la règle. Mary Pope Osborne y mêle en effet ses sujets de recherches et ses souvenirs d'enfance. L'autrice a été récompensée par de nombreux prix littéraires, principalement pour *La Cabane magique* qui est son œuvre la plus connue. Traduite dans une trentaine de langues et vendue à plus de 134 millions d'exemplaires dans le monde, la série compte cinquante-sept tomes même si seuls quatre étaient prévus à l'origine.

Elisabetta Dami est une autrice italienne. Née à Milan en 1956, elle passe son enfance dans les bureaux de son père, l'éditeur pour la jeunesse Piero Dami (peut-être retrouve-t-on d'ailleurs un peu de Piero Dami dans Geronimo Stilton ?). Dès l'âge de 13 ans, elle réalise des travaux de relecture et de correction pour son père et écrit ses premières histoires à 19 ans.

Elisabetta Dami est une grande aventurière : pendant son enfance, elle voyage beaucoup en accompagnant son père dans ses tournées et, à 23 ans, elle quitte l'Italie pour un tour du monde en solitaire. Intrépide et dynamique, elle apprend à piloter, pratique le parachutisme et participe à de nombreuses courses extrêmes (au Sahara notamment) et à plusieurs marathons. Mue par une passion pour l'archéologie, elle est ouverte d'esprit et toujours curieuse de découvrir de nouveaux lieux et de nouvelles cultures.

Dans les années 1990, elle apprend qu'elle ne pourra pas avoir d'enfants. Elle devient alors volontaire dans des hôpitaux pour enfants. À cette période, elle découvre l'existence de Patch Adams, un médecin se déguisant en clown pour divertir les enfants. Elle décide de s'en inspirer et se met à inventer des histoires. C'est alors

que naît l'idée de raconter les aventures d'une souris timide et maladroite nommée Geronimo Stilton. Le choix de la souris n'est d'ailleurs pas un hasard : Elisabetta Dami les considère comme des créatures intelligentes, curieuses et créatives... un peu comme les enfants ! Constatant le plaisir des enfants à écouter ses histoires, elle décide de les coucher par écrit. Elle déclarera plus tard que la plus belle chose que lui ait offerte *Geronimo Stilton* est d'avoir pu devenir la mère de millions d'enfants à travers le monde grâce à ses aventures.

Le premier tome de *Geronimo Stilton* est publié aux éditions Piemme en 2000. Depuis, plus de cent vingt romans ont été publiés, traduits dans une cinquantaine de langues et vendus à plus de 180 millions d'exemplaires à travers le monde. En Italie, *Geronimo Stilton* est l'œuvre pour la jeunesse la plus célèbre et la plus connue, dépassant même *Harry Potter* en popularité et en notoriété, un véritable exploit. Aujourd'hui, *Geronimo Stilton* est devenu une licence et les aventures du rongeur n'émanent plus de l'imagination d'Elisabetta Dami qui reste, malgré tout, la « maman¹¹¹ » de Geronimo Stilton.

Mary Pope Osborne et Elisabetta Dami possèdent donc toutes deux un esprit aventureux, ont beaucoup voyagé, sont passionnées par l'histoire, les histoires et surtout, ont été dépassées par le succès de leurs séries.

II. Genèse : quelles influences littéraires ?

Le succès immédiat des deux séries dans leurs pays d'origine respectifs tient peut-être en partie à l'héritage littéraire auquel elles font honneur et la tradition dans laquelle elles s'inscrivent. Les influences des deux séries sont en effet notoires et révélatrices.

111 Voir la biographie du site officiel d'Elisabetta Dami.

La Cabane magique s'inscrit dans la longue tradition de la littérature jeunesse anglophone, et notamment anglo-saxonne (qui a beaucoup influencé la littérature états-unienne). C'est en effet en Grande-Bretagne que naît et se développe une littérature dédiée aux enfants. Puis, au xx^e siècle, la littérature jeunesse anglo-saxonne voit l'émergence du « kids first¹¹² », une tendance littéraire dans laquelle les enfants deviennent les héros des récits et vivent les aventures indépendamment de l'aide ou de la présence d'adultes. Le contexte fantastique et les intrigues fantaisistes sont par ailleurs privilégiés, des caractéristiques dont *La Cabane magique* se fait l'héritière. Il est également possible de voir dans l'œuvre de Mary Pope Osborne l'influence de trois auteurs de littérature jeunesse du xx^e siècle.

La première inspiration que nous pouvons citer est l'autrice Edith Nesbit et sa trilogie *The Psammead Trilogy*. La trilogie, dont le premier tome *Five Children and It* a été publié en 1902, n'a jamais vu son succès démenti outre-Manche.¹¹³ Dans *Five Children and It*, de jeunes frères et sœurs explorent les alentours de leur nouvelle maison et découvrent une étrange créature. Celle-ci s'avère être une fée des sables qui exauce les vœux des enfants avant même qu'ils ne prennent conscience qu'ils viennent d'en formuler un.¹¹⁴ Ce dispositif n'est bien sûr pas sans rappeler le fonctionnement de la cabane dans le premier volume. Le troisième volume du cycle, *The Story of the Amulet* (1906) emmène même les personnages dans d'autres époques. Ganna Ottevaere-Van Praag s'intéresse à cette tendance narrative qui se développe au XX^e siècle et écrit à propos d'Edith Nesbit :

L'imagination prend plaisir à se replonger dans l'Histoire. Le retour au passé, en dehors des romans proprement historiques, est un élément narratif dont les écrivains feront, quoique dans un esprit différent, un usage toujours plus fréquent. Déjà au début du [xxe] siècle, Edith Nesbit ajoute une dimension imaginaire au roman.

112 Broomhall, McEwan et Tarbin, « Once upon a time : a brief history of children's literature »

113 Williams, « Edith Nesbit's enduring magic »

114 « The Psammead Trilogy », *Bloomsbury*

*Certains de ses héros voyagent dans le temps. Ceux du Secret de l'amulette (The Story of the Amulet, 1906), par exemple [...]. Assurément, ces bonds dans le temps ravivent la fantaisie, mais ils participent d'un simple jeu. Les héros passent d'une époque à l'autre, mais ne s'attardent guère à les comparer. Ils vivent dans le présent tout en jouissant de vacances agréablement agrémentées par de quotidiennes excursions vers un temps reculé. Pour ces voyageurs dans le temps et pour le lecteur, l'apport de tels déplacements est donc encore du pur divertissement.*¹¹⁵

Il existe donc de nombreux points communs entre *The Psammead Trilogy* et *La Cabane magique* : l'intrusion de la magie dans le quotidien, les personnages membres d'une fratrie, le voyage dans le temps et l'absence de répercussions d'une période à l'autre.

La deuxième influence, plus lointaine, pour *La Cabane magique* est la veine des « holiday adventures stories » initiée par le Britannique Arthur Ransome.¹¹⁶ Auteur du cycle pour la jeunesse *Swallows and Amazons*, il y met en scène des enfants vivant des aventures pendant les vacances scolaires. Cette période, propice à la liberté et l'exploration de la nature devient ensuite un cadre temporel privilégié par de nombreux auteurs et a beaucoup inspiré les écrivains britanniques. Les intrigues du *Club des cinq* notamment se déroulent systématiquement pendant les vacances d'été et les aventures de Tom et Léa (*La Cabane magique*) prennent également place pendant les vacances. Enid Blyton apparaît enfin comme une influence incontestable. L'autrice britannique a en effet marqué la littérature jeunesse avec ses héros qui ne vieillissent pas.¹¹⁷

Enfin, il semble indispensable de mentionner la série *Le Bus magique*. Écrite

115 Ottevaere-Van Praag, *op. cit.*, p. 36

116 Hammond, « Arthur Ransome », *Encyclopedia Britannica*

117 Burgain, « Littérature de jeunesse britannique : Les classiques de la littérature de jeunesse britannique : *Alice, Peter Pan*, etc. »

par l'Américaine Joanna Cole et illustrée par Bruce Degen, le premier tome paraît en 1986.¹¹⁸ Les ouvrages, qui correspondent davantage à de la vulgarisation scientifique qu'à de la fiction, mettent en scène une enseignante fantasque qui emmène ses élèves en sortie scolaire dans des endroits aussi incongrus que le système solaire ou l'intérieur du corps humain. Le but de la série, ensuite adaptée pour la télévision et diffusée pendant dix-huit ans, était de rendre la science amusante. Si l'approche purement pédagogique de la série ne correspond pas à celle de *La Cabane magique*, l'idée d'un voyage extraordinaire grâce à un engin du quotidien et la similarité du titre indiquent une filiation indéniable.

Elisabetta Dami, dont le père publiait des ouvrages pour la jeunesse, a baigné dans la tradition littéraire italienne, ce qui transparaît dans *Geronimo Stilton* qui emprunte aux grands courants italiens. La littérature jeunesse se développe tardivement en Italie, après la réunification du pays au milieu du XIX^e siècle. Celle-ci est donc profondément marquée par l'influence des grands auteurs de la fin du XIX^e que sont Carlo Collodi, Edmondo De Amicis et Emilio Salgari.¹¹⁹ Les caractéristiques de leurs œuvres ont infusé la production pour la jeunesse. *Pinocchio* et sa forme de conte subverti ont donné le goût de la subversion et de l'intertextualité ostentatoire aux auteurs, nous consacrerons d'ailleurs une sous-partie aux références subverties dans *Geronimo Stilton*. La forme narrative du journal dans *Cuore* a également eu de nombreux disciples. Geronimo Stilton lui-même tient un journal où il consigne ses aventures pour en faire des romans. Les romans d'aventures d'Emilio Salgari enfin ont passionné des millions d'enfants et inspiré beaucoup d'écrivains.

Il nous faut aussi évoquer le rôle majeur qu'ont joué les revues et la presse dans le développement de la littérature jeunesse en Italie¹²⁰, notamment avec le *Journal de Jean la Bourrasque* (de Luigi Bertelli). Cela ne semble donc pas être un hasard si Geronimo Stilton est le directeur d'un journal en plus d'une maison d'édition.

¹¹⁸ *The Magic School Bus fandom*

¹¹⁹ Chapuis, « Littérature de jeunesse italienne : *Pinocchio* et les classiques italiens pour la jeunesse »

¹²⁰ Rodeva, *Le Panorama de la littérature de jeunesse en Italie aujourd'hui* et Chapuis, art. cit.

Une dernière période s'ouvre après la guerre. Dans les années 1960-1970, une nouvelle génération d'écrivains apporte renouveau, inventivité et originalité à la littérature jeunesse italienne. Ce sont les œuvres de ces auteurs qui ont peuplé l'enfance d'Elisabetta Dami et le plus incontestablement influencé l'autrice. Alberto Manzi d'abord a marqué les enfants italiens avec ses récits inspirés de ses voyages mettant en scène un castor anthropomorphe du nom de Grogh.¹²¹ Gianni Rodari, ensuite, est l'un des auteurs italiens pour la jeunesse les plus connus et respectés.¹²² Révolutionnant ce que signifiait écrire pour les enfants, il est réputé pour son humour. Ganna Ottevaere-Van Praag écrit à son propos :

Gianni Rodari a largement contribué, du côté italien, à la décrispation du discours narratif destiné aux jeunes lecteurs. Il n'est pas de page où il ne joue sur les mots et leur ambiguïté sémantique, sur les proverbes, sur les interventions ironiques du narrateur. [...] L'humour relève, entre autres, de références à des histoires célèbres [...] dont Rodari bouscule les décors.¹²³

Les thèmes des œuvres de Rodari, notamment *Les Aventures de Cipollino* (un personnage anthropomorphe vivant dans un pays inventé¹²⁴), sont très similaires à ceux présents dans *Geronimo Stilton* qui s'inscrit dans la même veine, comme nous aurons l'occasion de le démontrer. Enfin, la dernière influence d'Elisabetta Dami est probablement la tendance amorcée par Bianca Pitzorno et Roberto Piumini à la fin des années 1980. Comme le souligne Enzo Catarsi : « Les auteurs n'ont pas voulu éduquer aux valeurs morales mais ils ont plutôt eu comme objectif d'inviter les jeunes générations au 'plaisir de lire'.¹²⁵ » Aussi, l'importance première du plaisir de lecture imprègne l'œuvre d'Elisabetta Dami.

121 « Alberto Manzi », *Ricochet*

122 Il a notamment reçu le prix Andersen pour l'ensemble de son œuvre.

123 Ottevaere-Van Praag, *op. cit.* p. 76

124 « Cipollino », *Mia Lettura*

125 Catarsi, « La littérature pour les enfants aujourd'hui en Italie » in *L'Enfant et le livre, l'enfant dans le livre*, p. 161

Les deux séries possèdent donc de fortes attaches à leur tradition littérature nationale. Pour *Geronimo Stilton* néanmoins, il est possible de noter une volonté de s'ouvrir à une dimension plus « internationale » comme l'indique le nom du personnage qui associe un prénom italien et un nom à consonnance anglophone (le Stilton est, après tout, considéré comme le « roi des fromages anglais »).

III. De véritables best-sellers et long-sellers

Si *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* présentent un intérêt à être étudiés dans le cadre du lien entre série et lecture, c'est parce qu'il s'agit de best-sellers et de long-sellers. Les deux séries ont conquis (et continuent de conquérir) les lecteurs partout dans le monde.

1. Des succès nationaux. . .

La Cabane magique et *Geronimo Stilton* ont connu un succès immédiat dès leur première réception dans leurs pays respectifs.

La Cabane magique, publiée chez Penguin Random House, devient un succès de librairie aux États-Unis dès la première année au point qu'en 1992, *La Vallée des dinosaures* reçoit trois prix prestigieux dont le titre de « Best Book of the year » en littérature jeunesse. Entre 1993 et 1996, Mary Pope Osborne est récompensée par sept autres prix, notamment par le prix Edgar-Allan-Poe pour la jeunesse (1993) et le prix Orbis Pictus d'honneur (1996). L'engouement pour la série est tel qu'en 1994, Mary Pope Osborne cède aux demandes des lecteurs et décide de continuer la série même si elle n'avait d'abord prévu d'écrire que les quatre premiers tomes. Aujourd'hui, *La Cabane magique* compte 61 volumes et, en 2017, 134 millions d'exemplaires de la série avaient été vendus à travers le monde.

Geronimo Stilton a aussi connu un succès fulgurant en Italie. Un article de 2003 nous apprend en effet que :

*Sans battage publicitaire et seulement grâce au tam-tam des jeunes lecteurs, les trente-trois titres de la collection se sont vendus en Italie à 1,6 million d'exemplaires en deux ans.*¹²⁶

Il s'agit d'un véritable exploit éditorial. Il faut bien sûr souligner la prolificité d'Elisabetta Dami : 33 tomes en 3 ans, ce doit être un record. Mais, outre cette création intense, il est surtout inattendu que le succès ait été tel sans le soutien d'un arsenal promotionnel et marketing pour octroyer de la visibilité aux titres. Ce sont donc bien les lecteurs qui sont à l'origine de l'engouement et de la popularité du rongeur (une véritable consécration pour l'autrice !). *Geronimo Stilton* avait d'ailleurs reçu le prix Andersen de la Personnalité de l'année en 2001, soit un an après la parution du premier volume. Si aujourd'hui *Geronimo Stilton* est devenu une licence, en 2020 la série originelle pouvait tout de même se targuer d'avoir fait vendre 120 millions d'exemplaires dans le monde.¹²⁷

2. Et internationaux

En tant qu'œuvre ayant eu un succès planétaire, les univers construits par Mary Pope Osborne et Elisabetta Dami se sont étendus à d'autres médias.

La Cabane magique compte assez peu d'adaptations (compte tenu du succès de la série). Il est possible de citer un *anime* réalisé par Hiroshi Nishikiori en 2011 ainsi que plusieurs pièces de théâtre et comédies musicales. Le mari de Mary, Will Osborne, est musicien et dramaturge. Il a donc co-écrit et mis en scène *Magic Tree House : The Musical* (avec Randy Courts) en 2007 et *A Night in New Orleans : A Magic Tree House Adventure* (avec Murry Horwitz, musique d'Allen Toussaint) en

126 Fasanotti, « Le rival italien d'Harry Potter. Une petite souris nommée Stilton », *Courrier international*

127 De Sepausy, « *Geronimo Stilton*, la souris journaliste que tout le monde s'arrache », *ActuaLitté*

2013. Enfin, les droits d'adaptation cinématographique ont été acquis par Lionsgate en 2016, il semble néanmoins que le projet soit en suspens.

Geronimo Stilton est, nous l'avons vu, devenu une licence. L'univers du rongeur s'est donc développé dans d'autres séries dérivées, en roman et en bande dessinée (chez Glénat en France). Depuis 2009, *Geronimo Stilton* est également adapté en série télévisée et compte actuellement trois saisons de vingt-six épisodes. Il existe aussi un site internet officiel pour *Geronimo Stilton* qui propose notamment un jeu vidéo dans lequel l'enfant a la possibilité de créer sa propre aventure. Enfin, le site officiel, très complet, héberge un forum pour les lecteurs, encourageant l'existence – et la vitalité – d'une vraie communauté de fans et de lecteurs.

3. Avec un vrai succès français

Penchons-nous à présent sur le succès de nos séries en France.

Les premiers tomes de *Geronimo Stilton* sont publiés en France en 2003, soit trois ans après la publication du premier volume en Italie. En 2003, trente-trois ont déjà été publiés et le succès éprouvé.¹²⁸ Aussi, c'est avec un recul intéressant qu'Albin Michel Jeunesse a pu aborder la publication de la série, en faisant notamment le choix de ne pas publier les titres dans l'ordre de publication original, nous y reviendrons. Si le succès a pris un ou deux ans à se confirmer, il semble néanmoins que le choix était le bon pour l'éditeur qui a fait de *Geronimo Stilton* une pièce maîtresse de son catalogue. Albin Michel Jeunesse, département de la réputée maison Albin Michel, est créé dans les années 1980. Albin Michel Jeunesse est considéré comme une maison publiant des ouvrages de qualité à destination de la jeunesse et est notamment réputée pour la traduction d'ouvrages étrangers à succès, c'est le cas de *Geronimo Stilton*. Dans les premières années, la maison accorde beaucoup d'attention aux ouvrages illustrés puis, au tournant des années 2000, elle se spécialise dans une littérature plutôt dirigée vers les adolescents.

128 Fasanotti, art. cit.

La collection « Wiz » fait dans ce domaine la fierté de la maison et c'est sur ce modèle que se fonde la plus récente « Witty » dédiée aux 8-12 ans, un segment très dynamique. Sur ce segment, Albin Michel Jeunesse tente en effet de se diversifier en proposant davantage de one-shot (« Witty »).

Néanmoins, *Geronimo Stilton*, qui occupe également ce segment, reste l'œuvre phare et l'une des productions les plus importantes du catalogue (tant en termes de ventes que de volume). En effet, le quatre-vingt-dix-septième tome paraîtra en septembre. En 2013, cinq millions d'exemplaires¹²⁹ de la série avaient été vendus en France et, même si Albin Michel Jeunesse observe un ralentissement des ventes depuis six ans, la plupart des titres publiés chaque année continuent de faire des ventes honorables, entre 5000 et 7000 exemplaires¹³⁰ par tome selon le titre. Si l'engouement diminue en comparaison des premiers volumes, la longueur de la série (124 tomes en version originale) en est la première cause. Les libraires ne peuvent se permettre de proposer tous les titres à la vente et se contentent par conséquent des premiers tomes et des nouveautés. Cela n'empêche toutefois pas *Geronimo Stilton* de rester un incontournable dans les titres pour les 7-10 ans et la maison prend bien soin de refondre et moderniser maquette et couvertures fréquemment pour s'en assurer.

Le premier tome de *La Cabane magique* est publié chez Bayard en 2002. Cinquante-quatre volumes ont été traduits, les plus récents sont toujours en cours de publication. Depuis 2002, la série a été refondue plusieurs fois et semble toujours connaître un grand succès. Les éditions Bayard sont créées en 1973 et sont aujourd'hui une des maisons pour la jeunesse les plus importantes et les plus réputées du paysage éditorial français. La maison publie près de 270 titres par an et est aussi le premier éditeur français du point de vue de la presse jeunesse (et on ne saurait redire les liens entre série et presse). Bayard est également très engagé dans la transmission

129 Auffret-Pericone, « Geronimo Stilton, héros populaire à l'âge du primaire », *La Croix*

130 Informations et chiffres obtenus auprès d'Albin Michel Jeunesse.

de l'amour de la lecture aux jeunes¹³¹, ce qui explique la place qu'occupe *La Cabane magique* au sein du catalogue.

En effet, *La Cabane magique*, qui appartient à la collection à destination des 7-10 ans en fiction poche, est l'une des séries les plus populaires et les plus lucratives pour Bayard – aux côtés de la collection « Chair de poule ». Elle a permis à la maison de figurer dans le peloton de tête des maisons d'édition pour la jeunesse pendant des années. Aujourd'hui encore d'ailleurs, la maison tente de proposer des séries « à la manière de » *La Cabane magique* : au cours d'une conférence donnée à l'occasion de l'édition 2020 du Salon du livre et de la presse jeunesse¹³², l'autrice Anaïs Sautier, publiée chez Bayard, évoquait la commande qu'elle avait reçu de ses éditrices d'une série reprenant les codes narratifs de *La Cabane magique*. Cependant, le succès de la série reste inégalé. En 2018, un baromètre de prêts en bibliothèques¹³³ indiquait la présence de Mary Pope Osborne à la cinquième place des auteurs jeunesse les plus empruntés en bibliothèque et à la vingt-cinquième place toutes catégories éditoriales confondues (littérature générale, jeunesse et bande dessinée) avec près de 30 270 prêts, ce qui atteste de la vivacité du goût des lecteurs pour la série. Fin 2020, 13 500 000 exemplaires de *La Cabane magique* avaient été vendus en France, tous tomes confondus, dont 800 000 exemplaires pour le tome 1, 645 000 exemplaires pour le tome 2 et 575 000 exemplaires pour le tome 3.¹³⁴

Le succès des deux séries, plébiscitées par les lecteurs sur la durée (près de vingt ans et pas d'essoufflement notable pour les premiers volumes de chaque série) en fait donc de parfaits sujets d'étude pour interroger le modèle sériel et l'attrait qu'il représente du point de vue de la lecture.

131 Voir le magazine *J'aime lire* qui fêtait ses quarante ans en 2017 et comptait encore 132 000 abonnés.

132 Éditions Bayard, *Les séries littéraires : une porte d'entrée vers la lecture*, Communication présentée en visioconférence à l'occasion du Salon du livre et de la presse pour la jeunesse le 4 décembre 2020

133 *Baromètre des prêts et des acquisitions dans les bibliothèques de lecture publique*, commandé par le ministère de la Culture, 2018

134 Merci infiniment à Bayard d'avoir accepté de me communiquer ces chiffres.

IV. Le rôle du dispositif éditorial et le cas français

Le grand intérêt qui réside en *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique* tient même du traitement éditorial. En effet, comme la série est avant tout un objet éditorial, le travail des éditeurs est toujours important. Dans le cas de *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique*, le travail éditorial est d'autant plus prononcé que les deux séries proposent des dispositifs éditoriaux originaux. Bayard et Albin Michel Jeunesse ont donc composé à partir de ces dispositifs qu'ils ont adapté (plus ou moins librement) pour rendre les séries les plus attractives sur le marché français.

1. Des dispositifs atypiques

La Cabane magique et *Geronimo Stilton* proposent des dispositifs éditoriaux originaux. Ils sont même si originaux qu'ils peuvent aller jusqu'à brouiller les pistes concernant le modèle sériel incarné, c'est le cas de *La Cabane magique*.

En effet, *La Cabane magique* n'avait d'abord pas été conçue par son autrice comme une série longue. À l'origine, la série ne devait compter que les quatre premiers tomes. Pensée alors plutôt comme une série mixte, le fil directeur reliant les intrigues indépendantes de chaque tome prend la forme d'un jeu. Ce jeu, sur lequel nous allons revenir, consiste à l'échelle du paratexte à collecter les indices présents dans le texte pour deviner avant les personnages qui est le propriétaire de la cabane. Ce jeu ne se prolonge pas dans la suite de la série. Néanmoins, un fil directeur de même nature intervient tous les trois ou quatre tomes, créant des micro-ensembles au sein de la série. Ce dispositif a de quoi surprendre car il crée des intrigues (sur un groupement de tomes) au sein de l'Intrigue (la série complète). Celles-ci instillent du suspense et font naître un lien, une continuité, entre différents épisodes. Il paraîtrait donc plus logique d'assimiler *La Cabane magique* à une série mixte. Cependant, le lien n'a aucune incidence sur l'intrigue car chaque fil directeur a la même nature et chaque épisode présente la même structure. La fonction première du lien est donc de pousser à l'achat. En fait, nous pouvons dire que

les quatre premiers tomes ont été conçus à la manière d'une série mixte. En se prolongeant, *La Cabane magique* est devenue une série fin fermée avec, en son sein, des suites de tomes possédant un caractère « mixte ». Or, si la série a pu, sans perdre en cohérence ou en force, devenir une série fin fermée, c'est parce qu'elle en possédait déjà toutes les caractéristiques. Même au sein des quatre premiers tomes, l'aspect mixte tient plus à un dispositif éditorial qu'au texte lui-même.

Pour *Geronimo Stilton*, aucun doute n'existe quant au modèle sériel mis en œuvre. Ce qui est intéressant dans la série est le dispositif d'anonymat de l'auteur choisi par Elisabetta Dami. En effet, le nom de l'autrice n'est visible nulle part dans les ouvrages car c'est Geronimo Stilton qui, en plus d'être narrateur et personnage de ses aventures, est présenté comme l'auteur. Bertrand Ferrier évoque ce cas remarquable :

*L'anonymat semble contraire avec la mort de l'auteur. En réalité, il peut aussi tuer l'auteur, lorsque celui-ci est censé être le personnage qu'il met en scène. C'est le cas de la créatrice de « Geronimo Stilton », effacée avec profit par ce rat qui signe lui-même, lors des séances de dédicaces, les produits dont il est le narrateur.*¹³⁵

Le dispositif est donc poussé à l'extrême dans *Geronimo Stilton*. Il suffit en effet de jeter un œil aux mentions légales pour constater que celles-ci sont aussi infléchies par le phénomène d'anonymat et le jeu sur l'auteur rongeur. Ainsi, la traduction est signée « Titi Plumederat » et la maquette a été réalisée par « Merenguita Gingermouse ». Le moindre détail contribue à la mystification. Dans l'article de Pier Paolo Fasanotti datant de 2003, on apprend également qu'Elisabetta Dami est restée strictement anonyme au cours des premières années de publication, conférant à son personnage une existence presque autonome. D'ailleurs, c'est cette autonomie qui fait de la transformation de *Geronimo Stilton* en licence une

135 Ferrier, *op. cit.*, p. 147

entreprise si aisée et lucrative. Aujourd'hui, d'autres auteurs ont pris la plume pour continuer les aventures de Geronimo (ou contées par Geronimo) déclinées et déclinables, semblerait-il, à l'infini. L'anonymat de l'auteur, ou plutôt la création de toutes pièces d'une figure d'auteur fait donc de *Geronimo Stilton* un objet éditorial particulièrement intéressant.

2. Intention d'éditeur et infléchissement de la publication en France

La Cabane magique et *Geronimo Stilton* sont arrivées sur le marché français à la même période : 2002 pour *La Cabane magique*, 2003 pour *Geronimo Stilton*. Dans les deux cas, la série existait depuis plusieurs d'années dans son pays d'origine (dix ans pour *La Cabane magique*, trois pour *Geronimo Stilton*) et plusieurs volumes étaient déjà parus. Les éditeurs français disposaient donc du recul nécessaire pour adapter la série et lui donner toutes ses chances sur le marché français.

Pour *Geronimo Stilton*, notamment, Albin Michel Jeunesse a fait le choix d'infléchir l'ordre de publication des titres (une opération facilitée par le caractère fermé de la série). L'ordre de sortie des tomes laisse supposer un travail éditorial de réflexion en amont de la parution : réflexion sur ce qu'est une série et réflexion sur la manière de la présenter aux lecteurs afin de les fidéliser. En effet, Albin Michel Jeunesse a fait un choix intéressant d'épisodes pour introduire progressivement les lecteurs aux personnages et à l'univers. Dans cette perspective, la sélection du *Sourire de Mona Sourisa* en premier tome (tome 10 en Italie) est tout à fait éclairante. Tout d'abord, l'humour, la transposition de notre monde dans un univers de souris et la subversion d'éléments culturels, qui sont des piliers de la série, apparaissent dès le titre et la couverture. Ensuite, l'aventure est centrée sur les personnages principaux et insiste sur leurs personnalités et la dynamique du groupe, permettant aux lecteurs de les apprivoiser. Enfin, l'intrigue mène les personnages aux quatre coins de Sourisia, la ville des Souris, un lieu récurrent qui peut ainsi être découvert

et assimilé à un espace familier par les enfants lecteurs.¹³⁶ Les deux tomes suivants (8 et 9 en Italie) entérinent ensuite les bases posées par le premier épisode. Le premier tome publié en Italie, *Le Mystérieux Manuscrit de Nostraratus*, n'est que le quatrième dans l'édition française. Cet épisode, s'il met bien en scène Geronimo, ne fait toutefois pas apparaître les trois autres personnages principaux que sont Téa, Traquenard et Benjamin. Il paraissait donc plus judicieux d'introduire d'abord les éléments fondateurs et récurrents de la série avant de proposer un épisode avec d'autres personnages. L'intention éditoriale d'Albin Michel Jeunesse était donc claire : permettre aux lecteurs de se familiariser (et donc de s'attacher et se fidéliser) avec la série en établissant des bases solides et des récurrences.

3. Ascendant éditorial : le cas du paratexte

Le dernier élément du travail éditorial sur lequel il nous faut nous attarder est le paratexte. En général, au sein du paratexte se noue un pacte de lecture qui indique au lecteur l'attitude la plus propice à adopter pour recevoir l'œuvre. Dans le cas d'une série, notamment à destination de la jeunesse, ce phénomène apparaît démultiplié. Nos deux séries proposent en effet une proportion importante de paratexte qui dépasse de beaucoup les incontournables première et quatrième de couverture. Celui-ci vient accompagner et même, nous allons le voir, infléchir la lecture du texte. Nous prendrons par ailleurs soin de distinguer ce que nous nommerons paratexte « extérieur », c'est-à-dire la couverture et les rabats, et le paratexte « intérieur ». Le paratexte extérieur correspond en effet aux codes et invariants visuels de la série tels que nous les avons évoqués en première partie. Le paratexte intérieur, à l'inverse, prend des formes diverses et incarne des fonctions différentes.

Dans *La Cabane magique* tout d'abord, le paratexte comporte onze pages qui sont, donc, des ajouts éditoriaux. Avant le texte, il y a : une double page présentant

136 Voir la sous-partie dédiée à l'étude des lieux dans les séries.

la cabane et son fonctionnement (p. 4-5), une double-page de présentation des personnages (p. 6-7) et une page dédiée au résumé du tome précédent (p. 8). Après le texte, on trouve une page destinée au jeu¹³⁷ (p. 75), une page avec une incitation à lire l'épisode suivant, puis trois pages d'extrait dudit épisode et enfin une page invitant le lecteur à écrire à la maison d'édition. Le paratexte est donc complet et composite : illustrations, résumé, extraits, jeu à compléter. Les intérêts et fonctions qu'il remplit sont multiples.

L'objectif le plus évident du paratexte est bien sûr la fidélisation du lecteur tant les appels à la consommation sont nombreux : « Entre vite dans l'étrange cabane du bois de Belleville » (p. 4), « Découvre [...] en complétant cette page à chaque aventure » (p. 75), « Découvre vite la suite des aventures de Tom et Léa dans [titre] » (p. 76). Le deuxième objectif est d'instaurer un ordre de lecture : l'encadrement du texte par un résumé du tome précédent et un extrait du tome suivant contribue à inclure l'intrigue dans un tout, même si la lecture n'est pas inféodée à celle des autres volumes. Le troisième objectif est d'accompagner le lecteur en facilitant sa lecture. Ce rôle est rempli principalement par les pages placées avant le texte. Le lecteur peut en effet prendre connaissance du fonctionnement de la cabane (« Il suffit d'en ouvrir un [livre], de prononcer un vœu et aussitôt te voilà propulsé dans les mondes d'autrefois » p. 4) et ce, avant même que les personnages ne la découvrent. Il peut aussi se familiariser avec les personnages et un cadre lui est fourni avec le résumé reprenant les éléments indispensables à la compréhension du récit. Enfin, le paratexte met en place un pacte de lecture qui pousse le lecteur à s'impliquer, à devenir acteur de la lecture grâce au jeu. Celui-ci devient une motivation supplémentaire à la lecture et décuple le plaisir qui en découle.

Le dispositif énonciatif établi par le paratexte est également intéressant. En effet, c'est l'éditeur qui est l'énonciateur et s'adresse au lecteur. L'invitation à écrire à la maison d'édition (p. 80) contribue à installer un lien entre l'éditeur et le lecteur. L'utilisation du « nous » (« nous donner [...] ou nous parler [...], n'hésite pas à nous

137 Uniquement dans les quatre premiers tomes.

écrire ») apparaît comme une tentative par Bayard de se rendre abordable et proche, de créer une relation personnelle avec le lecteur. C'est la familiarité et une certaine complicité avec l'enfant qui est recherchée. Par ailleurs, l'utilisation de la deuxième personne du singulier pour adresser le lecteur semble répondre à la même visée. Si le « tu » est plus infantilisant – c'est la formule d'un adulte s'adressant à un enfant –, il est également plus familier et intime. L'enfant a dès lors le sentiment d'être pris en compte et d'être privilégié. L'affect du lecteur joue bien sûr dans son attachement (et sa fidélité) à la série, le choix est donc tout réfléchi par Bayard.

Dans *Geronimo Stilton*, le paratexte est encore plus développé puisque des rabats viennent compléter la couverture et présenter l'auteur et l'univers de la série. Le paratexte intérieur, lui, compte douze pages. Avant le texte se trouvent une page de bienvenue au lecteur, une double-page d'illustration présentant la salle de rédaction de *l'Écho du rongeur* (le journal dirigé par Geronimo) et une page de présentation des personnages. La majorité des éléments paratextuels se situent en fait après le texte : une table des matières, une page de présentation des autres titres appartenant à la série (logique de collection), une page d'illustration consacrée à *l'Écho du rongeur*, une double-page de présentation de Sourisia sous la forme d'une carte et d'une légende, une double-page similaire mais dédiée à l'île des Souris et enfin une page d'« au revoir » avec une invitation à renouveler la consommation de la série.

Le paratexte de *Geronimo Stilton* répond à trois objectifs. Tout d'abord, il a pour but d'établir l'univers de la série et d'y plonger immédiatement le lecteur. La première et la dernière page se répondent, elles ouvrent et ferment l'objet comme un monde clos et circonscrit au livre. De plus, dans les deux, les lecteurs sont associés à des rongeurs (« chers amis rongeurs »). En ouvrant le livre, le lecteur pénètre dans l'univers fictif auquel il est immédiatement intégré. De plus, grâce aux cartes et aux illustrations, le lecteur a tous les outils en main pour se repérer et naviguer dans ce nouveau monde.

Ensuite, nous l'avons évoqué, la subversion est un élément important dans *Geronimo Stilton* et le paratexte ne fait pas exception. En effet, les codes

paratextuels sont eux aussi détournés et investis selon les règles de l'univers de Geronimo. Les rabats notamment proposent un pastiche de biographie d'auteur reprenant les codes de rédaction d'une biographie au sein d'un ouvrage. En effet, celle-ci ne consiste pas seulement à présenter l'auteur mais doit aussi convaincre le lecteur d'acheter le livre, il est donc d'usage d'insister sur le statut de l'auteur, de mentionner ses précédents succès littéraires et les récompenses qu'il a pu recevoir.¹³⁸ Aussi, l'exercice est parfaitement respecté : « Né à Sourisia (l'île des Souris), Geronimo Stilton est docteur en rongéologie de littérature sourisienne [...]. Il dirige depuis vingt ans *l'Écho du rongeur* [...] Il est aussi l'auteur de vrais best-sellers, comme *Le Sourire de Mona Sourisa*, et a reçu le prix Souritzer ».

Enfin, le paratexte vise à établir une familiarité avec le lecteur pour provoquer son attachement. Deux procédés y contribuent : la figure de l'auteur-narrateur-personnage et les adresses directes au lecteur. En effet, dans le paratexte, Geronimo s'adresse au lecteur en sa qualité d'auteur (alors qu'il le fait en tant que narrateur au sein du texte). Le dispositif énonciatif est ici très différent de celui de *La Cabane magique*. Le lecteur se sent en effet instinctivement plus proche de l'auteur, une personne physique et incarnée, que de l'éditeur. Il est moins difficile d'établir une familiarité complice. De plus, le lecteur est immédiatement invité à considérer l'auteur comme un ami (formule « chers » et « amis rongeurs »). Le lecteur tend également à être placé en position de confident, notamment en quatrième de couverture. Geronimo pique la curiosité du lecteur tout en prenant en compte ses réactions : « vous avez bien lu ! » ou encore « ça vous donne envie de suivre l'enquête ? » (tome 1). Par ailleurs, dans *Geronimo Stilton*, c'est la deuxième personne du pluriel qui est utilisée. Si le « vous » peut être plus inclusif (« vous » les lecteurs, car la lecture n'est pas obligatoirement solitaire), il crée également une plus grande distance que le « tu ». Le « vous » lecteurs, spectateurs de l'aventure, n'est pas invité à être actif, à intervenir dans la lecture comme c'est le cas dans *La Cabane magique*, il reste témoin. En utilisant le « vous », Geronimo

138 Il s'agit autant d'une caution pour le lecteur que d'un outil promotionnel pour l'éditeur.

auteur-narrateur établit sa posture de conteur et avertit les lecteurs de l'attitude à adopter.

Le paratexte des deux séries vise donc à encourager l'attachement du lecteur en introduisant une familiarité et une relation de proximité avec l'énonciateur (éditeur ou auteur). Cependant, *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique* optent pour des stratégies différentes. *Geronimo Stilton* privilégie l'établissement d'un univers cohérent, ludique et amusant qui séduise le lecteur. *La Cabane magique* choisit plutôt de faciliter le travail du lecteur en mettant à sa disposition toutes les informations nécessaires à la bonne compréhension du texte. Enfin, si le paratexte des deux séries vise la consommation d'autres épisodes par le lecteur, il semble que *Geronimo Stilton* y parvienne avec une plus grande subtilité.

V. Résumés

Pour assurer au lecteur la compréhension la plus complète de l'analyse suivante, il nous faut en dernier lieu résumer rapidement les six titres composant notre corpus.

➔ *La Cabane magique*

La Cabane magique suit les aventures de Tom et Léa, un frère et une sœur de sept et neuf ans.

Dans *La Vallée des dinosaures* (tome 1), alors que les enfants se promènent dans le bois bordant leur village, ils découvrent une étrange cabane. Celle-ci est remplie de livres ! En les admirant, un phénomène inexplicable se produit et ils se retrouvent projetés au temps des dinosaures. Si Tom se montre réticent, Léa l'entraîne malgré lui à la rencontre des animaux disparus.

Après un ptéranodon et un tricératops inoffensifs, la fillette se trouve menacée par un anatosaure. Toute l'ingéniosité de Tom est nécessaire pour calmer l'animal. Une fois le calme revenu, alors que Tom découvre un médaillon gravé et que Léa nourrit les bébés dinosaures, un tyrannosaure surgit. Les enfants se précipitent à la cabane mais s'aperçoivent soudain que le livre sur leur bois est resté dans la plaine. Tom doit y retourner et faire face au tyrannosaure. Seule la présence du ptéranodon permet au garçon de regagner la cabane et de sauver sa vie.

De retour à Belleville, les enfants réalisent que le temps ne s'est pas écoulé dans leur monde. Tom est secoué et cherche une explication rationnelle, tandis que sa sœur se contente d'une cause surnaturelle : la magie. Le frère et la sœur rejoignent enfin leur foyer, bien décidés à revenir à la cabane.

Dans *Le Mystérieux Chevalier* (tome 2), Tom est toujours stupéfait par l'expérience qu'il a vécue. Sa sœur, elle, souhaite à tout prix retourner à la cabane. Il finit par céder et tous deux quittent leur maison à l'aube. Une fois arrivés à la cabane, Léa s'empare d'un ouvrage sur les châteaux forts et les chevaliers. Avant que Tom ait le temps de réagir, les enfants sont transportés au Moyen-Âge.

Dans l'obscurité de la nuit tombante, ils partent explorer le château où se déroule un banquet. Puis ils sont repérés par des gardes hostiles. Ils tentent de se cacher pour leur échapper mais sont attrapés. Les gardes les conduisent alors au cachot. La ruse de Léa, qui les aveugle avec sa lampe électrique, laisse quelques instants aux enfants pour fuir. Après une course folle dans les escaliers de la forteresse, ils utilisent les glissières des remparts puis traversent les douves à la nage. Trempés et désorientés dans la nuit noire, ils sont secourus par un chevalier en armure qui les reconduit à la cabane.

Tom et Léa rentrent alors à Belleville et regagnent leur foyer à toute allure avant que leurs parents ne s'éveillent et remarquent leur absence. Épuisé et sans plus de réponse à ses questions, Tom s'endort.

Dans *Le Secret de la pyramide* (tome 3), les enfants retournent une nouvelle fois à la cabane. Léa propose à son frère un livre sur les pyramides, le sachant passionné par l'Égypte ancienne. Ils sont alors propulsés au milieu du désert.

Après avoir assisté à une procession funéraire, ils pénètrent au sein d'une pyramide. Ils y font la découverte d'un spectre : la reine Hutépi. Elle erre à la recherche de son Livre des morts caché quelque part dans la pyramide et sans lequel elle ne peut rejoindre l'au-delà. En explorant la pyramide et après avoir résolu une énigme en hiéroglyphes, Tom et Léa finissent par trouver le Livre et le sarcophage de la reine. Mais Léa prend peur à la vue de la momie et s'enfuit en courant. Elle se perd dans les faux corridors conçus pour piéger les pilliers de tombes et les deux enfants se retrouvent prisonniers de la pyramide. Sauvés par un chat, ils finissent heureusement par retrouver la sortie et regagnent la cabane.

De retour dans le bois de Belleville, ils décident de mettre un peu d'ordre dans la cabane. Ils découvrent un grand « M » gravé sur le plancher, le même que sur le médaillon trouvé au temps des dinosaures et le marque-page du livre sur les châteaux forts. Les enfants rentrent enfin chez eux, décidés à revenir pour percer le mystère de ce « M ».

➔ *Geronimo Stilton*

Geronimo Stilton conte les aventures de Geronimo, directeur de l'*Écho du rongeur*, éditeur et auteur de best-sellers, de sa sœur Téo, son cousin Traquenard et son neveu Benjamin.

Dans *Le Sourire de Mona Sourisa* (tome 1), Traquenard et Téo apportent un scoop à Geronimo : un mystérieux message codé a été découvert au dos du plus célèbre tableau de Sourisia. Les rongeurs décident de résoudre l'énigme et de réunir tous les indices.

Grâce aux relations de Traquenard, ils traversent la ville pour trouver les lettres gravées sur de vieux objets et monuments. Avec la maladresse de Geronimo,

chaque lieu visité devient une aventure à part entière. Mais les rongeurs sont inquiets : de drôles d'individus cherchent aussi à percer le mystère du tableau. Les personnages parviennent toutefois à réunir les onze lettres qui composent le code secret et Geronimo réussit à l'identifier : Labyrinthus. Labyrinthus est une immense bibliothèque-labyrinthe dissimulée sous le centre-ville depuis des siècles. Le petit groupe se précipite sur les lieux et, grâce à Traquenard, fait basculer la place pavée qui révèle Labyrinthus. Ils découvrent ensuite que les étranges individus qui les talonnaient n'avaient rien de maléfique : il s'agissait du directeur du musée chargé par la ville de percer le mystère.

Un mois plus tard, Labyrinthus est devenu un musée ; Geronimo a raconté leur aventure dans un roman qui est devenu un best-seller (et bientôt, un film) et les personnages s'apprêtent à recevoir un trophée pour récompenser leur découverte.

Au début du *Galion des chats pirates* (tome 2), Geronimo est en mauvaise posture : tous les numéros indiqués dans ses pages jaunes sont faux. Traquenard, intrigué par l'existence d'une mystérieuse île mouvante dans les mers du Sud, propose à son cousin de partir à sa recherche.

C'est en secret et en montgolfière que le quatuor quitte Sourisia. Une semaine plus tard, alors que l'île est en vue, celle-ci s'avère être un navire... de chats. Les rongeurs sont capturés par l'équipage du terrible Pirate noir et enfermés au cachot en attendant d'être assez gras pour servir de festin. Geronimo et ses amis n'ont toutefois pas dit leur dernier mot. S'inspirant d'un roman d'aventures, ils mettent au point un plan pour s'échapper de la geôle. Ils décident ensuite de détourner le galion en direction de l'île la plus éloignée de Sourisia avant de mettre le feu au bateau. Celui-ci, fait d'argent, devient incandescent, forçant les félins à se jeter à l'eau. Les rongeurs en profitent pour prendre les commandes du navire et mettre le cap sur leur île. Au cours de leur périple, ils découvrent un trésor sous la cabine du Pirate noir.

C'est donc riche d'un navire en argent et d'un inestimable trésor que le groupe regagne enfin Sourisia. Pardonné pour la mésaventure des pages jaunes,

Geronimo se hâte d'écrire un roman pour relater leurs aventures et offre le galion et le trésor à la ville.

Dans *Un sorbet aux mouches pour monsieur le comte* (tome 3), Geronimo, Téra et Benjamin partent à la rescousse de Traquenard qui a passé un effrayant coup de fil depuis la Transourisie et le château du comte Vlad Von Sourisek.

Une fois sur place, les rongeurs ne sont pas rassurés : le comte et sa nièce, la comtesse, vivent la nuit, portent de longues capes, se nourrissent d'insectes et boivent un étrange liquide rouge. Traquenard, qui s'est fait engager comme chef par le comte, supplie sa famille de rester. En effet, il a découvert que son ancêtre était un noble de la région et il veut en apprendre davantage. Geronimo, Téra et Benjamin cèdent et se font engager comme domestiques pour le bal donné par les propriétaires du château. Cependant, terrifiés par leurs étranges hôtes, ils finissent par annoncer à Traquenard qu'ils quittent les lieux. C'est alors que le rongeur découvre un parchemin évoquant son ancêtre, un noblerat... décorateur de pots de chambre. Face à l'abattement de Traquenard, ses cousins acceptent de rester pour l'aider pour le bal. Traquenard s'illustre alors par ses qualités de cuisinier et de boute-en-train. Il parvient même à charmer Estrella, la comtesse. Mais alors que Traquenard lui confesse son amour, Estrella révèle sa vraie nature : celle de rongeur nocturne. Toutes les bizarreries font désormais sens. Le lendemain du bal, le quatuor quitte enfin la Transourisie.

Revenu à Sourisia, Geronimo retrouve avec joie son bureau. C'est sans compter sur son cousin qui vient d'apprendre que l'agence de généalogie qu'il avait contactée s'est trompée : son ancêtre n'est pas un noblerat de Transourisie mais un explorateur du Souhara. Un nouveau voyage en vue ?

Chapitre 2. Quelle exploitation des caractéristiques formelles de la série dans *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* ?

L'analyse suivante tentera de mettre au jour l'exploitation faite du modèle sériel par *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*. Nous nous pencherons donc de manière approfondie sur cinq caractéristiques formelles de la série. Pour commencer, nous nous intéresserons à la structure narrative, codifiée et récurrente. Puis nous aborderons le traitement des lieux et leur infléchissement par les modalités sérielles/structurelles. Ensuite, nous interrogerons le traitement du temps et l'exploitation de l'atemporalité. Nous étudierons également les personnages et leur immuabilité. Enfin, nous rendrons compte de la part de récurrences et de leur organisation au sein des deux séries.

I. Structure et action

Comme l'a soulevé Umberto Eco, la série se fonde sur un « schéma » fixe et itératif¹³⁹ : structure codifiée qui se meut dans la série en passages obligés. Ce schéma doit par ailleurs être assez efficace pour que le lecteur prenne du plaisir à la lecture, en cherchant le renouvellement, et assez identifiable pour qu'il le trouve car, nous l'avons vu, la réalisation des attentes du lecteur est l'un des principaux facteurs du plaisir de lecture sérielle. En littérature jeunesse, cette disposition est d'autant plus importante qu'elle est la condition même de la facilité de lecture,

139 Eco, *De Superman au surhomme*, p. 131

non seulement source de plaisir mais aussi prérequis pour l'enfant lecteur qui doit pouvoir apprécier la fiction sans être empêché ou entravé par les mécanismes de la pratique. L'équilibre trouvé entre transparence et efficacité est l'un des piliers du succès de la série. Or, *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique* sont de parfaits exemples de la mise en place et de la réitération d'un schéma pour régir les intrigues. Nous nous pencherons donc sur la construction de ces intrigues afin de mettre en lumière la manière dont les deux séries proposent une structure fixe et compréhensible qui permet facilité et plaisir de lecture.

1. Une structure identifiable et compréhensible

Geronimo Stilton et *La Cabane magique* reposent sur un canevas précis, presque millimétré, qui balaie toute difficulté de lecture au profit du plaisir et de l'aisance des lecteurs, à commencer par le découpage et l'agencement du texte.

➔ Une structure apparente...

En effet, chaque tome, qu'il s'agisse de *Geronimo Stilton* ou de *La Cabane magique*, possède le même format, la même organisation structurelle, matérielle presque pourrait-on dire. Les *Cabane magique* comptent 80 pages, dont 64 dédiées au texte (par opposition au paratexte). Le texte débute à la page 9 et s'achève à la page 73. Les *Geronimo Stilton* comptent 128 pages, dont 112 dédiées au texte. Celui-ci débute à la page 7 et s'achève à la page 119. Ainsi, toutes les histoires possèdent la même longueur, ont le même nombre de pages et vont donc, vraisemblablement, demander à l'enfant le même temps de lecture. Il s'agit d'un dispositif qui, en plus de présenter une grande praticité éditoriale, est extrêmement rassurant pour l'enfant qui sait ce qui l'attend avant même d'ouvrir le livre. La répétition, l'habitude qui en découle, s'installe dans la consommation même des épisodes.

En plus de tenir en un certain nombre de pages, l'action se structure en des chapitres courts. Les *Cabane magique* comptent 10 chapitres composés de

6 pages chacun et contiennent texte et illustrations. De plus, les chapitres ont généralement des fonctions similaires. Le chapitre 9 correspond par exemple au dénouement de l'aventure et au voyage retour des personnages à leur quotidien, nous y reviendrons. Les *Geronimo Stilton* ne proposent pas une structure aussi fixe, le nombre de chapitres varie : 24 pour *Le Sourire de Mona Sourisa*, 26 pour *Le Galion des chats pirates* et 33 pour *Un sorbet aux mouches pour monsieur le comte*. Afin d'accompagner le lecteur, toutefois, une table des matières est présente et constitue un point de repère précieux. Les chapitres de *Geronimo Stilton*, également constitués de texte et d'illustrations, comptent entre 2 et 8 pages. La grande majorité des chapitres sont courts (2 ou 3 pages), le nombre de chapitres de 8 pages étant limité à 2 ou 3 par épisode.

L'intérêt d'un tel découpage du texte est de faciliter le plus possible la lecture : la multiplication de chapitres courts permet en effet de faire oublier l'effort que constitue l'acte de lecture. Le lecteur a la possibilité de cesser sa lecture à n'importe quel moment sans devoir s'arrêter au milieu d'un chapitre (un geste souvent source d'insatisfaction) car ceux-ci ne demandent pas de grandes plages de lecture. La multiplication et la brièveté des chapitres confèrent également au lecteur une sensation gratifiante de progression. Enfin, les chapitres courts contribuent à rythmer le récit et la narration, à concentrer l'action afin de donner envie au lecteur de poursuivre sa lecture. Il ne faut en effet pas oublier que les séries tentent de pousser les lecteurs à renouveler leur consommation. Il leur faut donc être captivantes et ménager une consommation de « dévoration », ce que les anglophones nomment « page turner¹⁴⁰ ».

➔ ... Qui se fait oublier

Geronimo Stilton et *La Cabane magique* jouent évidemment de ce dispositif, l'objectif étant bien sûr d'amener le lecteur à enchaîner les chapitres sans qu'il

140 Ou « accrolivre » pour suivre les recommandations de la Commission d'enrichissement de la langue française.

s'en aperçoive. Deux éléments sont ainsi utilisés par nos séries pour happer le lecteur.

Tout d'abord, *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique* proposent des débuts *in medias res* qui projettent le lecteur dans l'action. Dans *La Cabane magique*, les premiers chapitres des tomes 1 et 3 s'ouvrent sur du dialogue : « Au secours, Tom ! crie Léa. J'ai vu un monstre, là » (t. 1, p. 9) et « Elle est toujours là, dit Tom. » (t. 3, p. 9). Le tome 2 privilégie un passage narratif dont le présent indique néanmoins une action en train de se dérouler : « Tom est réveillé depuis un bon moment, et il n'arrive pas à se rendormir. » (t. 2, p. 9). Dans *Geronimo Stilton*, les premières phrases visent également à mettre l'accent sur une action en train de se dérouler, avec une insistance particulière sur le moment de cette action grâce à un participe présent (« En rentrant » t. 1, p. 7) ou le démonstratif « quel(le) » associé à un groupe nominal (« Quel remue-ménage » t. 2, p. 7 et « Quelle nuit » t. 3, p. 7) suivi d'un complément de temps : « ce soir-là » (t. 1), « ce matin-là » (t. 2) et « cette nuit-là » (t. 3).

Le deuxième élément particulièrement caractéristique du dispositif mis en place par les séries pour pousser le lecteur à enchaîner les chapitres est la présence de marques de suspense et de formules suscitant l'attente et la curiosité. Les fins de chapitre prennent la forme de *mini-cliffhanger*. Dans *La Cabane magique*, de nombreux chapitres s'achèvent sur une action en cours, avec une prédilection notable pour les verbes de mouvement, par exemple : « Elle saute dans l'herbe et marche bravement vers la créature du fond des âges. » (t. 1, p. 26). Ces actions en train de se faire sont parfois associées à des points de suspension pour renforcer le suspense comme : « Ils se penchent, et ils voient... » (t. 3, p. 52). L'autre procédé usité dans *La Cabane magique* est de clore un chapitre sur l'apparition d'un opposant, souvent synonyme de danger : « au sommet de la colline vient d'apparaître un énorme dinosaure ! » (t. 1, p. 32) ou « Et l'éclat d'un torchon – pas du tout électrique celle-là – le fait cligner des yeux. » (t. 2, p. 42).

Dans *Geronimo Stilton*, l'effet recherché à la fin des chapitres est le même et les procédés sont assez similaires, notamment avec l'interruption brusque d'une action ou d'une déclaration par des points de suspension et qui promet

souvent une révélation : « Parce qu’il y aurait quelque chose dessous, quelque chose d’incroyable... » (t. 1, p. 21), « Je suis sûr qu’on trouve de beaux petits champignons à la cave, près du tas de charbon... » (t. 3, p. 70) ou encore : « Ainsi donc, commença-t-il... » (t. 2, p. 15). De nombreux chapitres s’achèvent également sur l’annonce d’une idée ou d’une action qui prend place au chapitre suivant, par exemple : « Je sais comment nous débarrasser des chats ! » (t. 2, p. 70). Par ailleurs, l’attention portée à la fin des chapitres est renforcée dans *Geronimo Stilton* par une typographie expressive¹⁴¹ sur la dernière phrase.

La construction et le découpage du récit sont donc réfléchis et savamment pensés de manière à faire oublier au lecteur l’effort que lui demande la lecture, et ce grâce à des procédés efficaces qui favorisent l’immersion fictionnelle. Ainsi, outre le plaisir de distraction provoqué par le récit, le lecteur éprouve également une grande satisfaction face à sa progression rapide.

2. Une structure fixe : le récit cadre

Le découpage du texte n’est toutefois pas le seul élément pensé pour faciliter la lecture. La structure même de l’intrigue est codifiée. En effet, le grand point commun de nos séries est que celles-ci s’articulent autour d’un récit cadre et d’un récit « encadré ». Le récit cadre est composé de l’incipit et de l’excipit. Son fonctionnement est identique à chaque épisode. Il est le même, le récurrent, et il se caractérise par une structure fixe et transparente. Dans *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique*, l’incipit contient la situation initiale et l’élément perturbateur ; l’excipit correspond à la situation finale ; les péripéties et le dénouement appartiennent au récit « encadré ». Le passage d’un récit à l’autre, du même au différent, prend systématiquement la forme d’un voyage. Cette structure n’a d’ailleurs rien d’étonnant pour Matthieu Letourneux qui évoque cette organisation courante dans le récit d’aventures :

141 Nous y reviendrons.

Il se fonde, comme son modèle [le récit de voyage], sur la forme narrative imposée par le voyage : la construction en épisodes/étapes, la forme de l'aller-retour qui fait du quotidien le cadre et les limites de l'aventures.¹⁴²

Il y aurait ainsi un caractère presque imposé de la structure, contrainte d'autant plus évidente dans la série que l'opposition quotidien/aventure se double de celle répétition/nouveauté conférant des rôles bien distincts aux deux « parties » du récit.

➔ Incipit

On remarque donc que les récits cadre de *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* ont une fonction similaire et possèdent les mêmes éléments codifiés.

La Cabane magique tout d'abord possède un incipit en huit étapes et occupe les deux premiers chapitres. Voici ces étapes :

1) Tout d'abord, l'incipit s'ouvre *in medias res* et met en scène les personnages dans une situation prosaïque et, nous l'avons vu, souvent en pleine conversation. C'est le cas dans *La Vallée des dinosaures* où les enfants jouent dans le bois à côté de chez eux avant de regagner leur domicile (chap. 1).

2) Ensuite, Léa prend l'initiative de la visite (ou la montée) dans la cabane. Léa est en effet, nous aurons l'occasion d'y revenir, le personnage le plus curieux et le plus prompt à l'exploration. Ainsi, dans *Le Mystérieux Chevalier*, elle n'hésite pas une seconde : « J'y vais ! dit-elle. Elle accroche la lampe à sa ceinture et commence à grimper. » (p. 16).

3) Tom, lui, est réticent. Il hésite à monter dans la cabane et/ou tente d'en dissuader sa sœur : « Attends ! crie Tom. Et s'il y a quelqu'un dans la cabane ?... Léa ! Reviens ! » (t. 2, p. 16).

142 Letourneux, *Le Roman d'aventures : 1870-1930*, p. 89

4) En réponse, Léa insiste ou trouve un argument pour faire changer son frère d'avis, comme dans *Le Secret de la pyramide* : « Tom ! Tu montes ou quoi ? s'impatiente sa sœur. » (p. 11).

5) Tom finit donc par céder, de plus ou moins bonne foi, et monte à son tour dans la cabane : « Tom revient vers le chêne et grimpe à l'échelle à son tour. » (t. 3, p. 11).

6) Ensuite, les enfants procèdent à un passage en revue rapide de la cabane et des alentours, permettant ainsi d'établir l'atmosphère qui imprègne le lieu le plus important de la série, par exemple : « Tom émerge de la trappe, prend pied sur le plancher [...]. Il fait encore très sombre dans la cabane. Léa promène le faisceau de la lampe sur les livres entassés. » (t. 2, p. 17).

7) Après un bref tour d'horizon, les enfants choisissent le livre qui servira de théâtre à leurs aventures du jour. C'est d'ailleurs Léa qui désigne l'ouvrage en question en insistant sur l'intérêt que porte son frère au sujet auquel il se rapporte, notamment dans *La Vallée des dinosaures* : « Regarde celui-là, s'écrie Léa en tendant à son frère un ouvrage sur les dinosaures. Je suis sûre qu'il va te plaire ! Tom est depuis toujours passionné de ces animaux disparus. » (p. 17-18).

8) Enfin, les enfants prononcent les « paroles magiques » (nous y reviendrons) qui déclenchent le voyage dans la cabane et font débiter leurs aventures. La huitième et dernière étape correspond à l'élément perturbateur. En effet, c'est à ce moment que les enfants sont arrachés au quotidien et au familier et projetés dans l'aventure.

Toutes ces étapes composent ainsi la trame de l'incipit, au point que les étapes 2, 3, 4 et 5 sont même redoublées dans *Le Mystérieux Chevalier*, et s'imposent comme une machine efficace qui mène inévitablement à l'aventure.

Geronimo Stilton possède également un récit cadre très codifié. L'incipit, qui peut s'étendre sur cinq à six chapitres, comporte sept étapes incontournables. Celles-ci sont :

1) Pour commencer, la situation initiale est centrée sur Geronimo, le

narrateur, et s'ouvre *in medias res* sur une action du quotidien. Par exemple, *Le Galion des chats pirates* débute par l'arrivée de Geronimo sur son lieu de travail : « Quel remue-ménage ce matin-là, quand j'arrivais à mon bureau ! » (p. 7).

2) Puis intervient rapidement Traquenard, l'élément perturbateur, qui annonce avec lui l'objet de la quête de l'épisode. C'est le cas dans *Le Sourire de Mona Sourisa* quand il s'introduit chez Geronimo et lui annonce qu'il a un scoop pour lui : « Je me trouvais museau à museau avec mon cousin. » (p. 10) et « As-tu envie de publier une nouvelle sensationnelle ? [...] Tout ce que je peux te dire, c'est que ça concerne le tableau le plus célèbre de Sourisia. » (p. 13).

3) La proposition d'une aventure par Traquenard est systématiquement suivie d'un refus net, ou du moins d'une forte réticence, de la part de Geronimo, par exemple dans *Le Galion* : « Alors je me suis dit : et si on partait à sa recherche / — Il n'en est pas question, répliquai-je. Tu sais bien que je déteste *les voyages*. » (p. 17).

4) C'est alors qu'intervient Téma qui se range du côté de Traquenard, comme dans *Un sorbet aux mouches pour monsieur le comte* où Téma ne laisse pas à Geronimo la possibilité de répondre : « Il faut aller le chercher ! Et vite ! Tout de suite ! Sur-le-champ ! » (p. 11).

5) Geronimo n'a plus guère d'autre possibilité que de céder, par exemple dans *Le Galion* : « C'est bon, tu m'as convaincu, on part ! » (p. 20).

6) Benjamin, le neveu de Geronimo, se joint alors au groupe pour participer à l'aventure comme dans *Un sorbet* où il est caché dans la malle de Téma : « Deux petites oreilles en surgirent. C'était Benjamin, mon neveu. » (p. 18).

7) Enfin, le récit cadre s'achève par un voyage, un changement de lieu qui constitue le début de l'aventure et l'arrachement des personnages à leur quotidien. Ce voyage prend des formes très diverses. Dans le premier tome, il s'agit d'un trajet en voiture, dans le deuxième d'un voyage en montgolfière et dans le troisième d'un voyage en train.

L'incipit de *Geronimo Stilton* possède donc de très nombreuses similitudes avec celui de *La Cabane magique*.

➔ Excipit

De manière tout à fait équivalente, les excipit de nos deux séries suivent un déroulé précis qui mène inexorablement à la clôture du volume.

Dans *La Cabane magique*, l'excipit occupe le dixième et dernier chapitre et compte quatre étapes récurrentes. 1) L'excipit s'ouvre sur le retour des enfants dans le bois de Belleville et inaugure la situation finale. Une importance toute particulière est accordée à la fenêtre de la cabane. Celle-ci permet en effet aux enfants de s'assurer qu'ils sont bien de retour dans leur quotidien comme dans *La Vallée* : « Tom se précipite à la fenêtre. » (p. 67). 2) Le retour au quotidien est naturellement suivi de la mention d'éléments familiers et rassurants, notamment des parents des personnages. C'est le cas dans *Le Secret* : « Je me demande ce que maman nous prépare pour le déjeuner ! / Tom rit tout bas. Maison, maman, déjeuner... Que ces mots sont simples, rassurants ! / — Purée-jambon, j'espère ! » (p. 69). 3) Puis c'est un retour (décidé ou effectif) des personnages au domicile familial qui s'amorce : « Arrivée devant sa porte, Léa fait un petit signe à son frère, puis elle disparaît dans sa chambre. Tom entre vite dans la sienne. » (t. 2, p. 69). 4) Enfin, les enfants annoncent leur intention de retourner à la cabane et postulent, donc, de nouvelles aventures à venir, par exemple : « Demain, décide Tom, on retournera dans les bois. / — Sûr ! approuve Léa. / — Et montera dans la cabane. » (t. 1, p. 73). Le but de cette dernière étape est bien sûr de pousser les lecteurs à la consommation d'autres épisodes.

Dans *Geronimo Stilton*, l'excipit occupe généralement les deux derniers chapitres (trois pour *Un sorbet*) et se compose de quatre éléments qui constituent un modèle codifié tout en laissant une latitude plus large à l'originalité et à la manière de clore l'intrigue. Sur cet aspect, l'excipit de *Geronimo Stilton* est moins rigide que celui de *La Cabane magique*. 1) Pour commencer, c'est évidemment le retour au quotidien qui est mis en avant, comme dans *Un sorbet* : « Enfin à la maison ! » (p. 111). 2) On retrouve ensuite une référence, souvent détournée et pleine d'humour, à l'aventure vécue, comme dans *Le Galion* où Traquenard crée

une chaîne de pizzeria au nom évocateur : « Je vous attends à la pizzeria Le Galion du pirate ! » (p. 117). 3) Un passage est aussi dédié aux conséquences de l'aventure sur les personnages. L'une prend la forme d'un écrit : un roman dans les tomes 1 et 2, un article dans le tome 3. L'autre prend la forme d'une récompense comme dans *Le Sourire* : « Le musée va nous remettre [...] le plus prestigieux des trophées. » (p. 118). 4) Enfin, chaque épisode s'achève sur une ouverture grâce à un départ annoncé et la promesse de nouvelles aventures, l'exemple le plus parlant étant *Le Galion* : « Je pars, ou plutôt nous partons, pour un tour du monde qui durera toute une année. » (p. 118).

Les récits cadre de nos deux séries sont ainsi très codifiés et extrêmement similaires : ouverture sur une situation du quotidien, tergiversations du personnage principal avant d'être poussé à prendre un risque, voyage vers l'aventure, retour au quotidien et clôture annonçant le renouvellement. Une telle proximité est très intéressante. Elle nous apprend notamment que les différentes étapes et leur récurrence ne sont pas gratuites mais participent du bon fonctionnement de la série. En effet, si le récit cadre est aussi balisé, c'est parce qu'il incarne le caractère sériel. Le récit cadre pose les bases de la série, il institue son fonctionnement, il établit le même, l'identique. Enfin, il est la structure immuable et rassurante au sein de laquelle peut se négocier la nouveauté, le différent. Le récit assure la familiarité du lecteur avec la série en établissant – et en respectant – le pacte de lecture qui se doit d'être, par définition, identique à chaque fois.

3. Une structure fixe : le récit encadré

Le récit « encadré » (au sens où il est inséré au sein du récit cadre et s'y oppose du point de vue du contenu) correspond aux péripéties et au dénouement dans nos séries. Il s'agit de ce que nous appellerons « l'aventure » par opposition au récit cadre (le même, le récurrent, le quotidien). L'aventure est inédite, elle est toujours nouvelle et différente. Néanmoins, la liberté de l'aventure n'est qu'apparente dans

La Cabane magique et *Geronimo Stilton*. Il est en effet possible de trouver des jalons, des passages obligés au sein des deux séries. Dans *La Cabane magique*, ces jalons sont transparents, là où ils sont plus subtils dans *Geronimo Stilton*.

Dans *La Cabane magique*, il est possible d'organiser l'intrigue à travers onze invariants. En effet, l'aventure s'organise toujours selon ce schéma : les personnages débutent leurs péripéties avec une découverte du lieu de l'aventure et rencontrent immédiatement l'adjuvant (le ptéranodon dans *La Vallée*, le chevalier dans *Le Mystérieux Chevalier* et le chat dans *Le Secret*) sans toutefois lui accorder une grande importance (1). L'aventure conduit ensuite à une peinture du lieu de l'action, permettant d'établir une atmosphère (2). Elle pousse aussi irrémédiablement les enfants à avoir recours au livre, soit pour comprendre l'époque dans laquelle ils se trouvent, soit pour se sauver d'une impasse (3).

Les péripéties s'accroissent ensuite avec une montée en puissance et une organisation en quatre étapes. La première action, toujours à l'initiative de Léa, correspond à une découverte sans danger du lieu de l'aventure (4). La deuxième action prend la forme de l'apparition d'un danger, qui se révèle inoffensif ou qui est évité (5). La troisième action est la mise en danger d'un des enfants (6) dont le salut ne tient qu'à la ruse et l'ingéniosité de l'autre personnage (7). La quatrième action enfin se présente comme un péril extrême face auquel les enfants semblent impuissants (8). La construction de l'intrigue vise en effet un surenchérissement dans l'action, une montée du suspense.

À ce moment, alors que la tension culmine, l'adjuvant apparaît miraculeusement pour porter secours aux personnages (9). Il les raccompagne alors à la cabane (10), avant que ceux-ci effectuent le voyage retour (11). Ces trois dernières étapes constituent le dénouement et occupent toujours le neuvième et avant-dernier chapitre. Ainsi, c'est au sein de ce canevas que se déploie l'aventure et que se négocie la nouveauté et le frisson.

Dans *Geronimo Stilton* également, même si l'aventure apparaît moins

rigoureusement organisée, il existe des jalons importants. Ces jalons correspondent toutefois plus à des motifs ou des passages attendus de l'histoire qu'à une organisation codifiée de l'intrigue. Ces éléments sont au nombre de huit, ils n'interviennent pas toujours pas dans le même ordre mais rythment irrémédiablement les aventures des personnages.

Les péripéties de Geronimo commencent généralement par une rencontre avec les personnages importants de l'intrigue qui donne lieu à une description assez détaillée (1). C'est le cas pour le directeur du musée dans *Le Sourire* (p. 33), le Pirate noir dans *Le Galion* (p. 30-31) et Ilfaitpaschaudcesoir dans *Un sorbet* (p. 31-32). La découverte du lieu (des lieux pour le tome 1) de l'aventure est également une étape importante dans l'aventure de Geronimo et permet, comme c'était le cas dans *La Cabane magique*, d'établir une atmosphère pour le reste des péripéties (2).

Parmi les nombreuses péripéties, il existe trois dispositifs constants. Le premier est une scène-gag visant l'humour (3). Ce gag est presque constamment dû à la maladresse de Geronimo, souvent raillée par le farceur Traquenard. C'est le cas à multiples reprises dans *Le Sourire* où Geronimo ne cesse de tomber et de prendre part à des quiproquos absurdes. Le deuxième est une interaction avec un personnage (4). Cette interaction, qui tend à se dédoubler, peut avoir deux rôles : tout d'abord, faire monter la tension et révéler un danger ; ensuite, provoquer le rire. Dans *Le Galion*, ces deux rôles sont remplis, le premier au cours de la conversation avec le Pirate noir (chap. 7), le deuxième avec l'échange entre Traquenard et Infernalet, le geôlier (chap. 12). Le troisième dispositif est un moment de pause dans le rythme effréné des péripéties (5). En effet, toutes les aventures mettent en scène un temps de pause dans l'action, un moment de réflexion. Ce temps se trouve généralement avant le *climax*. Car, bien sûr, tous les épisodes organisent leur action autour d'un événement majeur et central où culmine la tension (6). Dans *Le Sourire*, il s'agit de la découverte de Labyrinthus (chap. 20 et 21), dans *Le Galion* l'incendie du bateau pour échapper aux chats (chap. 19 et 20) et dans *Un sorbet* il s'agit du bal organisé par le comte (chap. 22 à 26).

Ce moment de tension est suivi par une découverte, une révélation qui

permet la résolution de tous les problèmes et questions en suspens, c'est le dénouement (7). La dernière étape de l'aventure est le voyage retour à Sourisia (ou, plus précisément, chez Geronimo) (8). Ce voyage retour est très important car il contribue à clore l'aventure et à rendre le dénouement effectif.

Moins contraignants que les étapes de *La Cabane magique*, les jalons qui composent l'intrigue de *Geronimo Stilton* constituent néanmoins une armature précieuse.

4. Schémas actantiels

Nous venons de le voir, la structure de *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* est donc fixe et codifiée, suivant un schéma établi dès le premier tome et respecté à chaque nouveau volume. Le schéma narratif est donc simple et récurrent. Il en est de même pour le schéma actantiel. En effet, le sujet, l'objet, le destinataire et le destinataire de la quête appartiennent au récit cadre, ils sont donc identiques, peu importe l'épisode, puisque le récit cadre est immuable. Seul les opposants et les adjuvants, qui appartiennent à l'aventure, varient.

Ainsi, dans *Geronimo Stilton*, il est possible de dégager des fonctions récurrentes.

Tout d'abord, Traquenard est toujours le destinataire. Il est à l'origine de l'aventure, même si c'est indirectement. Avec Téa, qui aide à convaincre Geronimo, il est en effet le personnage le plus curieux et le plus aventureux. L'objet de la quête, ensuite, est systématiquement une découverte : d'un secret, d'un mystère, d'un lieu. C'est ainsi la forme d'une quête, avec ses embûches et ses succès, que prend l'aventure.

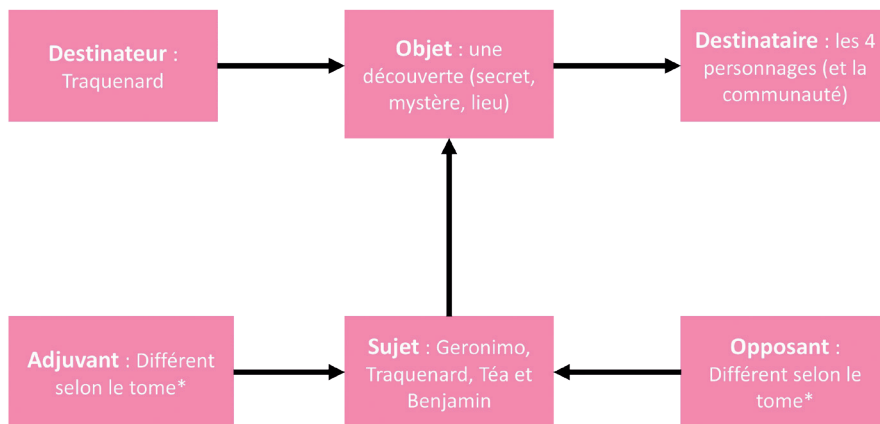
Les fonctions d'opposant et d'adjuvant en revanche sont plus fuyantes et ne sont pas forcément incarnées par des personnages.¹⁴³ Elles sont donc remplies différemment selon les épisodes.

143 Voir le schéma ci-contre.

*Adjuvants : les amis de Traquenard et la culture de Geronimo [t.1], la ruse des héros, le couteau et l'aimant [t. 2], les compétences de Traquenard [t. 3]

*Opposants : les étranges personnages [t. 1], les chats et le Pirate noir [t.2], la peur de Geronimo [t.3].

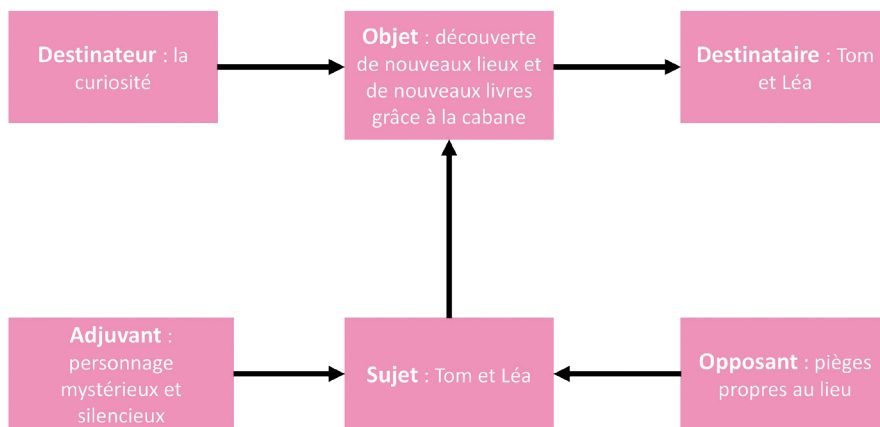
Le cas du destinataire enfin est intéressant. Si la quête profite aux personnages principaux (les sujets de la quête), elle tend aussi à profiter, par extension, à la ville et à la société des Souris de manière générale. En effet, les personnages principaux sont généreux et sont porteurs de valeurs positives. Ils correspondent à la définition traditionnelle du « héros » car le héros « est censé avoir accompli un exploit extraordinaire au service d'une communauté¹⁴⁴ ». Nous pouvons donc résumer les choses ainsi :



La Cabane magique, pourtant très schématique, est un cas un peu particulier. En effet, le paratexte est tel que des schémas actantiels différents sont induits par le texte et par le paratexte. Nous reviendrons sur ce phénomène dans la troisième partie de notre analyse et choisissons ici de nous concentrer uniquement sur le texte, qui propose un schéma actantiel on ne peut plus conventionnel et récurrent.

144 Marc, Tourret, « Qu'est-ce qu'un héros » in *Inflexions* (2011/1), *Cairn* [en ligne], [consulté le 16/04/2021], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-inflexions-2011-1-page-95.htm>

L'objet de la quête dans les épisodes de *La Cabane magique* est de découvrir de nouveaux lieux et de nouvelles époques grâce aux livres présents dans la cabane. Il s'agit donc pour les personnages de renouveler l'expérience pour l'expérience elle-même. Le texte indique en effet que le destinataire principal est la curiosité des personnages comme le prouvent les passages concernant le choix du livre et le renouvellement de la visite à la cabane à chaque épisode : « Tom a bien envie de rentrer à la maison. Puis il pense à tous ces livres qui l'attendent, là-haut... » (t. 2, p. 17), « Oh ! J'aime trop celui-là ! s'exclame Léa en voyant apparaître [...] un ouvrage » (*Ibid.*, p. 18) ou encore « Regarde celui-là ! [...] On va là-bas, d'accord ? » (t. 3, p. 13). Tom et Léa sont donc les sujets et les destinataires de la quête.



Les adjuvants, s'ils changent à chaque épisode, sont néanmoins très similaires. Il s'agit en effet d'un personnage mystérieux et silencieux, souvent un animal : le ptéranodon (t. 1), le chevalier (t. 2) et le chat (t. 3). Les opposants relèvent du même dispositif, il s'agit de pièges propres au lieu et à l'époque choisis : le tyrannosaure (t. 1), les gardes (t. 2) et la pyramide (c'est-à-dire les pièges mis au point pour

dissuader ou punir les pilleurs de tombes, t. 3). Le schéma actantiel de *La Cabane magique* se présente donc comme le schéma ci-contre.

5. Bilan

À la lecture de cette analyse de la structure de nos séries, il paraît légitime de se demander si l'équilibre que nous évoquions entre le même et le différent était finalement atteint, tant la nouveauté paraît occuper une place rare dans les intrigues. En fait, le dosage de *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* semble idéal pour l'enfant lecteur. En effet, en rencontrant toujours les mêmes étapes à la lecture d'aventures pourtant différentes, l'enfant développe la capacité d'inférer. La répétition de nombreuses étapes les rend faciles à intégrer pour le lecteur, il le fait même de manière inconsciente. Aussi, après avoir lu quelques épisodes, il intègre la structure et s'attend à la voir répétée à chaque aventure. Il attend et postule certains passages « obligés ». Il s'agit d'un mécanisme aussi constitutif du récit d'aventures comme l'analyse Matthieu Letourneux :

*Le roman d'aventures tend à exhiber sa mécanique de narration. Il est aisé pour le lecteur d'en démonter les rouages pour détacher les différentes mésaventures qui le composent.*¹⁴⁵

L'intelligibilité de l'agencement ne permet peut-être pas un récit très subtil (notamment dans *La Cabane magique*) mais elle est idéale pour l'enfant lecteur et joue un rôle majeur dans le plaisir qu'il retire de la lecture. La fixité de la structure permet enfin au lecteur de se familiariser rapidement avec le schéma et avec le fonctionnement de la série. Il acquiert très vite les automatismes du récit et n'a plus d'effort à fournir au moment du renouvellement, rendant la lecture plus aisée et fluide. Il s'agit d'ailleurs d'un intérêt de la série dont les éditeurs ont bien conscience.

145 Letourneux, *op. cit.*, p. 59

Il suffit en effet de regarder le paratexte de *La Cabane magique* pour le constater : le résumé du tome précédent placé juste avant le texte dévoile le fonctionnement de l'intrigue. Le texte lui-même révèle au sein du récit cadre le passage récurrent du sauvetage par l'adjuvant et donc, le dénouement. La connaissance préalable des mécanismes du récit et de la structure de l'intrigue fait ainsi partie intégrante de la lecture sérielle et du plaisir pris à sa consommation.

II. Lieux : voyage et aventure

L'opposition entre le quotidien (le récurrent) et l'aventure (la nouveauté) est l'un des traits caractéristiques de nos séries. Elle est induite par la structure narrative et les étapes du récit autant que par les lieux dans lesquels celles-ci se déroulent. En effet, les lieux du quotidien et de l'aventure jouent un rôle majeur dans la construction du récit et dans l'établissement d'un schéma compréhensible et identifiable par le lecteur. Ils soutiennent la structure narrative (récit cadre et récit « encadré ») et l'intrigue, le début de l'aventure étant souvent corrélé à un changement de lieu.

Il faut souligner également que les lieux de nos séries s'opposent du point de vue des valeurs et contribuent à accentuer la rupture provoquée par l'aventure. En effet, le récurrent est naturellement associé au quotidien, au connu et donc, au rassurant, tant pour les personnages que pour le lecteur. À l'inverse, l'aventure est associée à la nouveauté, à l'inconnu, au danger. Elle sort, presque littéralement, comme nous l'avons vu avec la structure du récit, du cours de l'histoire et de la « normalité » telle que celle-ci est établie par le récit cadre, en menant les personnages dans des lieux hors du commun et de l'ordinaire. Matthieu Letourneux décrit ce phénomène typique du roman d'aventures et qui s'avère particulièrement adapté à nos séries :

On le voit, cette mise en scène dans la diégèse d'un dépaysement,

*d'un mouvement d'arrachement au monde familial, mime la structure emboîtée du récit, conduisant d'un univers proche de celui du lecteur à un univers tout entier conçu selon les conventions de l'aventure.*¹⁴⁶

Rappelons enfin que la série consiste à « donner encore » de ce qui a déjà plu et se fonde sur le retour du même. Il faut néanmoins une quantité de nouveauté suffisante pour maintenir l'intérêt du lecteur sans toutefois le désorienter. Un équilibre doit par conséquent être trouvé dans l'oscillation entre le retour du même et l'incursion du différent. Aussi, comme de nombreuses séries pour la jeunesse, il apparaît que *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* ont fait le choix d'utiliser les lieux comme outil au service de cet équilibre.

1. Lieux récurrents et récit cadre : le quotidien, le rassurant

Ce sont les lieux récurrents, généralement propres au récit cadre, qui assurent le retour du même.

➔ Lieux récurrents

Nous l'avons vu, l'organisation du récit, tant pour *La Cabane magique* que pour *Geronimo Stilton*, est fortement liée aux lieux.

Dans *Geronimo Stilton*, les deux principaux lieux récurrents sont le domicile et l'entreprise de Geronimo, *l'Écho du rongeur*, un journal. Ces deux lieux constituent des jalons majeurs à la fois dans l'histoire (l'ensemble du texte, récits cadre et encadré) et dans l'aventure (récit encadré) et sont systématiquement mentionnés dans l'incipit et l'excipit pour ouvrir et clore le récit. Ainsi, les histoires commencent généralement chez Geronimo, son domicile étant le lieu privilégié pour la situation

¹⁴⁶ Letourneux, *op. cit.*, p. 82

initiale. C'est le cas dans *Le Sourire de Mona Sourisa* : « En rentrant chez moi, ce soir-là » (p. 7) et dans *Un sorbet aux mouches pour monsieur le comte* : « Quelle nuit, cette nuit-là. [...] Bien au chaud sous mes couvertures. » (p. 7). Le domicile de Geronimo est également privilégié pour la situation finale et la clôture de l'histoire comme dans *Le Sourire* : « Voilà deux heures que je fais les cent pas dans mon salon » (dernier chapitre, p. 118) et dans *Le Galion des chats pirates* : « Je suis en train de faire mes valises » (dernier chapitre, p. 118).

Les aventures, elles, sont généralement liées à *l'Écho du rongeur*. En effet, même si l'élément perturbateur est toujours Traquenard, il existe une motivation sous-jacente à la curiosité de Geronimo : le désir de découvrir un scoop ou une histoire pour son journal. Cela explique que *l'Écho du rongeur* ait une place si importante. Ainsi, dans *Le Sourire*, la décision de partir à la découverte du secret du tableau (et au musée) est prise dans le bureau de Geronimo : « J'avais rendez-vous au journal à huit heures précises avec mon cousin » (p. 14), tout comme celle de partir à la recherche de l'île mystérieuse dans *Le Galion* : « mon cousin [...] entra dans la pièce, s'assit et posa les pattes sur mon bureau. » (p. 11). Dans *Un sorbet*, enfin, si les personnages ne se rendent pas à *l'Écho du rongeur*, il reste l'un des enjeux du voyage et est mentionné : « en pensant à la rédaction de mon journal, *l'Écho du rongeur* » (p. 14) et « Mais ce grand reportage sur la Transourisie, tu ne pourrais pas le publier, toi ? » (p. 16). Par symétrie, *l'Écho du rongeur* intervient à la clôture des intrigues, non pour souligner les conséquences de l'aventure sur les personnages mais plutôt pour marquer le retour au quotidien que constitue le retour au travail de Geronimo. C'est le cas dans *Le Galion* où le quotidien du journal est mentionné sur le long cours : « de temps en temps, quelqu'un téléphonait à la rédaction pour passer commande d'un stock de papier hygiénique » (p. 114) ainsi que dans *Un sorbet* où le retour au bureau marque la normalité du quotidien après les frissons et les mystères de l'aventure : « Je me rendis au bureau. Coups de téléphone, fax, e-mails... j'avais l'impression de m'être absenté un mois » (p. 115).

Ce diptyque de lieux qui encadrent l'aventure est un phénomène qu'il est également possible de retrouver dans *La Cabane magique*. En effet, les lieux

récurrents de *La Cabane magique* que sont la maison de Tom et Léa et la cabane jouent les mêmes rôles que le domicile et le bureau de Geronimo. Dans *La Cabane magique*, la séparation des lieux du quotidien de celui de l'aventure est d'autant plus évidente qu'elle passe par un voyage dans la cabane qui ouvre et clôt l'aventure. Les chapitres 2 de chaque tome sont en effet consacrés au voyage aller et les chapitres 9 au voyage retour. Nous reviendrons plus précisément sur le déroulement de ces voyages. Par ailleurs, le passage par la cabane est d'autant plus codifié que les mentions des attributs du lieu sont toujours les mêmes : le chêne qui l'abrite à son sommet, l'échelle de corde et la trappe pour l'y rejoindre, le plancher chaud et rassurant et, enfin, la fenêtre comme repère et point d'observation. La cabane constitue donc un point de départ et d'arrivée à l'aventure, tout un restant un lieu connu et rassurant, immuable.

La maison de Tom et Léa, enfin, clôt systématiquement l'histoire, que les enfants soient dans l'intention de s'y rendre comme dans *Le Secret de la pyramide* : « C'est l'heure de rentrer à la maison. » (p. 69 puis 73), soient en chemin comme dans *La Vallée des dinosaures* : « On fait la course jusqu'à la maison ? / Et ils s'élancent tous les deux en riant. » (p. 73) ou qu'ils l'aient regagnée comme dans *Le Mystérieux Chevalier* : « Léa fait un petit signe à son frère, puis elle disparaît dans sa chambre. Tom entre vite dans la sienne. » (p. 69).

➔ Lieux rassurants

Nous venons de le voir, les lieux récurrents sont donc intrinsèquement liés à la structure de l'intrigue. Relevant du quotidien, ils contribuent également à établir une certaine proximité avec le lecteur en établissant une atmosphère connue et rassurante. En effet, les récits cadre présentent des situations et des lieux relativement ordinaires, des lieux que l'enfant lecteur n'a aucun mal à se représenter (la maison, le travail, une cabane en bois dans un arbre) et qui lui permettent de se sentir à l'aise en entrant dans l'histoire et en débutant la lecture.

Dans *La Cabane magique* notamment, il est possible de trouver une forme

d'universalité dans les lieux du quotidien de Tom et Léa. L'aspect sommaire et imprécis de la caractérisation du village dans lequel vivent les enfants et du bois dans lequel ils se promènent laisse le loisir à tout lecteur de se projeter. Il peut également faire écho au cadre spatio-temporel indéfini des contes. Le nom même du village, « Belleville¹⁴⁷ », en atteste : un nom générique pour une ville qui pourrait se situer n'importe où. Il s'agit d'un village tranquille et résidentiel : « les toits de leur petite ville, leur école, la bibliothèque, le jardin public » (tome 1, p. 15-16) et « les maisons des voisins, avec leurs pelouses bien tondues, leurs haies bien taillées » (tome 1, p. 73) qu'il est difficile de situer, si ce n'est dans un climat tempéré : « Des grillons chantent dans l'air frais du petit matin » (tome 2, p. 14), « Il fait doux. » (tome 2, p. 67). Le lecteur est ainsi appelé, si ce n'est à s'identifier, au moins à se projeter facilement. L'imprécision des lieux contribue à établir une proximité avec l'enfant lecteur et à renforcer l'arrachement au quotidien et le dépassement que constitue l'aventure.

Dans *Geronimo Stilton*, si les lieux sont bien plus caractérisés et situés dans un univers imaginaire, il semble que l'effet recherché soit néanmoins équivalent. En effet, Sourisia, la ville des Souris, est présentée comme similaire aux villes que l'enfant lecteur pourrait connaître. Les Souris y ont un domicile, un travail auquel elles se rendent en voiture ou en transport en commun, elles s'adonnent à des activités du quotidien : se rendre au musée (t. 1), au restaurant (t. 1 et 2), regarder la télévision (t. 2) ou encore lire dans son lit (t. 3). N'étant pas « réelle », Sourisia n'en est pas moins ressentie comme proche de la réalité des lecteurs. De plus, le paratexte présente la ville comme un assemblage de villes connues, avec notamment les « sept collines de Sourisia » ou la statue de la Liberté, lui conférant ainsi un caractère « universel ».

Les lieux récurrents de *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* relèvent donc du quotidien et contribuent à instaurer un cadre rassurant et familier pour les personnages comme pour les lecteurs.

147 Dans la version originale, le nom de la ville est Frog Creek, un village imaginaire situé dans l'État de Pennsylvanie. Le nom est également générique, « Creek » étant une composante courante dans les appellations des petites villes américaines puisque le terme indique un cours d'eau.

2. Lieux de l'aventure : nouveauté, dangerosité

Les lieux de l'aventure, au contraire, ressortissent de la nouveauté et de la dangerosité. Ils sont inédits et poussent les personnages au mouvement (contrairement au statisme du quotidien) en les confrontant à l'inconnu et à l'inattendu.

➔ Multiplicité, diversité

Si les deux séries proposent des traitements différents des lieux de l'aventure, leur fonctionnement reste similaire.

La Cabane magique propose d'abord un traitement quelque peu particulier du lieu de l'aventure car celui-ci est à la fois un lieu et une époque. Matthieu Letourneux, en se penchant sur le récit d'aventures historique, souligne l'intérêt de ce dispositif :

Pour le lecteur, le dépaysement temporel introduit une altération plus grande que le dépaysement géographique : la distance spatiale peut toujours être comblée par un voyage, tandis que l'écart temporel est infranchissable.¹⁴⁸

En changeant de lieu et d'époque, Tom et Léa sont donc doublement propulsés hors de leur quotidien. Les époques choisies sont par ailleurs assez larges et évocatrices pour ne pas être datées précisément, de même que les lieux qui y sont associés ne sont pas situés, leur prégnance dans l'imaginaire collectif suffisant à les définir. Ainsi, la préhistoire est associée à une nature sauvage : « Le sol est couvert de fougères et de hautes herbes ; une rivière serpente au pied d'une colline ; des volcans fument, au loin » (p. 23). Soulignons d'ailleurs que la nature sauvage

148 Letourneux, *op. cit.*, p. 114

de la préhistoire s'oppose parfaitement à la nature domestiquée de Belleville avec ses pelouses tondues et ses haies taillées. De la même manière, le Moyen-Âge est associé à un château fortifié : « Il voit les vrais remparts, les vrais créneaux, les vrais mâchicoulis. Il voit les vraies douves et le vrai pont-levis. » (p. 30). Enfin, l'Antiquité, l'Égypte antique plus précisément, est associée à une pyramide : « Au milieu des sables s'élève une immense pyramide » (p. 19) et « Les murs, le sol, le plafond, tout est en pierre. Le couloir monte en pente douce. » (p. 26). Il faut également préciser que la nature joue un rôle important, la cabane étant perchée au sommet d'un arbre. Le lieu d'exploration des héros est ainsi toujours associé à des éléments naturels environnants cohérents et qui contribuent à établir l'atmosphère.

Dans *Geronimo Stilton*, les lieux de l'aventure sont généralement plus nombreux, notamment car les personnages sont autonomes dans leurs déplacements (et ne dépendent pas d'une cabane magique !). Ils usent de tous les moyens de locomotion à leur disposition : moto (t. 1), voiture (t. 1 et 3), tramway (t. 1), autobus (t. 1), métro (t. 1), vélo (t. 1), montgolfière (t. 2), bateau (t. 2), train (t. 3) et avion (t. 3). *Le Sourire* notamment mène les personnages dans des lieux très nombreux et divers car l'aventure consiste en une chasse aux indices à travers la ville de Sourisia. L'exploration conduit les personnages dans douze lieux de la ville, des lieux à la fois familiers pour le lecteur (le musée, le marché, le parc d'attractions, l'école primaire, la salle de sport) et des lieux propres à l'univers de Geronimo comme le Centre de contrôle de qualité fromagère. *Le Galion* et *Un sorbet* présentent un nombre plus limité de lieux et se concentrent respectivement sur le bateau des chats pirates et le château du comte. Ce qui est intéressant néanmoins est l'évolution de la perception de ces lieux par les personnages.

➔ Ambivalence du lieu

Il s'agit en effet de l'un des points communs des deux séries : les lieux de l'aventure sont liés à une progression des personnages et à une évolution de la dangerosité des événements.

Dans *La Cabane magique*, plus les personnages progressent au sein du lieu-époque, plus loin ils pénètrent, et plus le danger est grand. Aussi, c'est la transformation du lieu en piège, empêchant les enfants de retourner à la cabane (et par extension, chez eux) qui se présente comme le plus grand péril de tous : « Pris au piège ! [...] dans la nuit glaciale d'une époque lointaine ! » (t. 2, p. 60), « Tom et Léa sont pris au piège ! » (t. 3, p. 63). Ainsi, le lieu lui-même, d'abord terrain de jeu et d'exploration, devient une menace que les enfants doivent fuir.

Dans *Geronimo Stilton*, la progression des personnages est tout autre et la tension culmine bien avant que Geronimo et ses compagnons ne quittent le lieu de l'aventure, modifiant le rapport que les personnages entretiennent avec celui-ci au fil du récit. Le rapport au lieu dans *Geronimo Stilton*, à l'exception du *Sourire* qui présente un trop grand nombre de localités, relève de l'acclimatation. Le lieu est en effet d'abord la manifestation de l'inconnu et du danger : un bateau pirate et une cellule dans *Le Galion*, un château inquiétant et des hôtes effrayants dans *Un sorbet* ; puis, à mesure qu'avance l'intrigue, le lieu devient plus familier et les personnages se l'approprient (notamment le bateau). Le lieu de l'aventure change donc de statut au cours de l'histoire, de radicalement différent et inconnu il devient familier. La dangerosité qui lui est associée disparaît donc en même temps.

➔ Lieux de l'aventure, lieux communs

Il nous faut enfin nous pencher sur les lieux choisis par les autrices pour constituer le théâtre des aventures. En effet, et c'est particulièrement visible dans *La Cabane magique*, les lieux sont choisis pour leur potentiel évocateur. Ils sont les lieux les plus typiques de chaque période historique, ils sont les plus profondément ancrés dans l'imaginaire collectif. Ils présentent donc des caractéristiques stéréotypiques et attendues : le volcan du temps préhistorique, le château sombre et humide du Moyen-Âge, la pyramide de l'Antiquité recelant de nombreux secrets. Leurs descriptions, souvent réalisées à l'aide du livre sélectionné par les personnages, sont l'occasion de micro-leçons d'histoire. C'est le cas dans *Le*

Mystérieux Chevalier : « Un fossé rempli d'eau, appelé "les douves", entourait le château » (p. 27), « Ces espèces de dents de pierre qui avancent, sous les créneaux, ça s'appelle des mâchicoulis ! » (p. 28) et dans *Le Secret* : « Les pyramides étaient aussi appelées "Maisons de la Mort". C'étaient les tombeaux des pharaons et des membres de la famille royale, dont les corps reposaient dans les chambres funéraires. » (p. 27).

Les lieux sont aussi, et ils rejoignent ainsi en partie ceux mis en scène dans *Geronimo Stilton*, des *topoi*. Ils sont donc doublement « lieux », lieux de l'aventure et lieux communs. L'exemple le plus parlant est celui du château que l'on retrouve, bien que traité différemment, dans les deux séries. Si l'un est « historique » là où l'autre relève plutôt du folklore, de très nombreux points communs existent. Tout d'abord, le château est ancien, empli de toiles d'araignées et bâti avec de vieilles pierres : « ils traversent la cour pavée » (*La Cabane magique*, p. 33), « les roues grinçaient sur les pavés disjoints » (*Geronimo Stilton*, p. 79). Il possède un cachot et de nombreux escaliers et couloirs. Le château appartient également à un seigneur qui organise un banquet : « Le seigneur donne un festin dans la grande salle du château. » (*La Cabane magique*, p. 34), « dans deux jours, il y a un grand bal au château » (*Geronimo Stilton*, p. 45). L'atmosphère du lieu est également similaire. Le château est en effet froid et humide. Enfin, l'action ne peut se dérouler que de nuit, tant il semble que l'obscurité soit liée à l'image du château moyenâgeux éclairé par les feux de cheminées et les chandeliers : « Les flammes d'une torche illuminent un instant la pièce. » (*La Cabane magique*, p. 50), « Les couloirs sombres n'étaient éclairés que par la chiche lueur des torches » (*Geronimo Stilton*, p. 38). Il est tout à fait intéressant de constater que des *topoi* similaires aient ainsi été choisis.

Nous pourrions également citer le *topos* du bateau pirate qui rythme l'aventure dans *Le Galion* et dans le quatrième tome de *La Cabane magique*. S'il fallait trouver une explication à une telle similitude dans les thèmes choisis par les deux séries, il serait possible d'avancer comme raison l'importance de ces *topoi* dans l'ensemble de la littérature d'aventures, ainsi que la prédilection des enfants pour

ces sujets. C'est d'ailleurs ainsi que les enfants de *La Cabane magique* choisissent leurs aventures : Tom est passionné par les dinosaures et les pyramides, Léa rêve de chevaliers et d'exploration maritime sous les tropiques. Les séries font donc le choix de sujets et de lieux attractifs pour les enfants lecteurs.

3. Lieux récurrents et caractéristiques sérielles

L'oscillation entre lieux récurrents et lieux inédits participe de la logique sérielle. Il est ainsi tout à fait significatif que les lieux principaux des deux séries soient présentés dès le paratexte qui, nous l'avons vu, joue un rôle majeur dans la mise en scène de la sérialité. En effet, le paratexte de *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* offre une attention toute particulière au lieu. Cette attention vise la familiarisation du lecteur. La récurrence du lieu doit être évidente dès la première lecture, sans quoi l'équilibre entre connu et inconnu ne fonctionnerait pas.

Pour *La Cabane magique*, il s'agit de familiariser le lecteur avec le fonctionnement de la série et de la cabane. En effet, le paratexte introduit et explique ce qu'est et ce que fait cette étonnante « cabane magique ». La quatrième de couverture la présente comme une cabane « à remonter le temps », le lecteur sait donc immédiatement de quelle nature sera le dépaysement produit par l'aventure. L'illustration de la quatrième donne également à voir deux des attributs principaux de la cabane que sont le chêne et l'échelle de corde. Ensuite, la double-page consacrée au fonctionnement de la série donne de plus amples informations sur la cabane. Celle-ci est présentée comme « l'étrange cabane du bois de Belleville » : elle est située, singularisée et postule immédiatement un mystère, un aspect inhabituel qui doit pousser le lecteur à s'interroger. Le rôle que jouent les livres à l'intérieur de la cabane est également présenté : « C'est une cabane magique avec des livres, beaucoup de livres... Il suffit d'en ouvrir un, de prononcer un vœu et aussitôt te voilà propulsé dans les mondes d'autrefois. » (p. 4). Le fonctionnement de la cabane est donc dévoilé et expliqué avant même le début du texte (et avant même que les

personnages aient trouvé la cabane si le lecteur lit le premier tome). Ce dispositif permet à l'enfant découvrant la série de posséder les clefs de compréhension nécessaires pour éprouver un sentiment de familiarité à la lecture. Il assimile ainsi immédiatement la cabane à un lieu récurrent, même s'il s'agit de sa première lecture.

Dans *Geronimo Stilton*, l'intérêt du paratexte réside plutôt en la familiarisation du lecteur avec l'univers : celui-ci doit connaître les lieux pour s'y sentir comme chez lui, à l'image de Geronimo. Aussi, l'ensemble du monde des Souris est présenté avec force de détails par l'intermédiaire d'illustrations. Il s'agit de cartes ou de schémas. Toutefois, contrairement à la *Cabane magique*, ces illustrations sont majoritairement situées après le texte, présentées donc comme un complément à la lecture plus que comme un prérequis. L'organisation du paratexte va du plus précis au plus large. Aussi, le lecteur découvre en ouvrant le livre une double page illustrant la rédaction de l'*Écho du rongeur*. Les souris s'y activent et s'affairent autour d'activités propres à un journal comme écrire, réaliser des photographies, faire des recherches, passer des appels. Il est possible d'y trouver les personnages principaux et, comme cette illustration change à chaque tome, elle peut constituer un jeu pour le lecteur, cherchant ses personnages favoris au sein d'une salle de rédaction en effervescence. Après le texte, une page propose ensuite une vue du bâtiment de l'*Écho du rongeur* avec une présentation des différents services qui composent le journal (rédaction, imprimerie, administration). Ce sont enfin une double page sur Sourisia, la capitale, et une sur l'île des Souris qui sont proposées au lecteur. Les cartes qui les composent proposent une représentation plutôt « réaliste » avec la présence de bâtiments, le tracé des rues, la mention de reliefs et de végétation. Les légendes qui les accompagnent mêlent des éléments ordinaires (une zone industrielle, la gare, l'université) et des éléments humoristiques (le « bazar des puces qui boitent », le « Golfe de la dent cariée »). L'univers fictionnel et le monde de Geronimo sont donc cartographiés et présentés à la manière d'un pays existant, permettant aux lecteurs de s'y retrouver. Par ailleurs, les aventures de Geronimo le mènent aux quatre coins de la ville (*Le Sourire*) et de l'île (le galion du tome 2 est

présent sur la carte, et la Transourisie correspond au numéro 6 de la légende), la carte permet donc aux lecteurs de se repérer spatialement et de visualiser le trajet des personnages. De la même manière que pour la salle de rédaction, ces cartes peuvent constituer un jeu pour les lecteurs cherchant, après lecture, dans quelles contrées les personnages les ont entraînés.

Les lieux ont donc un rôle très important dans l'efficacité de la logique sérielle. Les lieux récurrents constituent un cadre, ils assurent la familiarité du lecteur avec la série et remplissent une fonction de clôture. Présents à la fois de part et d'autre de l'histoire et du paratexte, les lieux permettent de circonscrire le monde fictif au sein du livre. Ils en assurent ainsi la circularité mais aussi l'autonomie et donc la discontinuité des différents volumes.

III. Temporalité

Nous l'avons vu, et nous avons largement insisté sur cette caractéristique au cours de notre première partie, l'atemporalité est l'un des éléments constitutifs les plus importants de la série. L'atemporalité et la discontinuité entre les épisodes sont ce qui distingue la série (fin fermée) des autres ensembles romanesques. Il nous faut donc nous pencher sur le traitement de la temporalité dans nos deux séries afin de voir de quelle manière l'atemporalité se traduit concrètement. Nous allons voir que nos deux séries en proposent des traitements très différents. En effet, *La Cabane magique* est une série faussement mixte (car avec les caractéristiques d'une série fin fermée) et propose un dispositif temporel très simple où un tome correspond à une journée. *Geronimo Stilton* est une véritable série fermée dont les épisodes sont absolument discontinus mais qui propose un traitement de la temporalité plus complexe au sein de chaque volume. Nous nous attacherons donc d'abord au traitement de la temporalité au sein des épisodes avant de nous intéresser à celui qui s'établit au sein des séries et construit des liens entre les épisodes.

1. Temporalité interne : un cadre temporel imprécis

Si *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* proposent une temporalité « réaliste », au sens où le temps s’y écoule selon les mêmes lois que les nôtres, le cadre temporel des deux séries est plutôt indéfini. En effet, les intrigues sont rarement situées dans le temps de façon précise. À la manière de la caractérisation indéfinie du cadre spatial, le cadre temporel permet au lecteur de se projeter plus facilement.

Dans *Geronimo Stilton*, l’univers est purement fictif : le monde des Souris. Cependant, il s’agit d’un monde très semblable au nôtre et qui répond en partie aux mêmes règles concernant l’organisation sociale, la technologie, l’architecture, les occupations et métiers, et, bien entendu, le passage du temps. Il est possible, en se fondant sur les technologies et les références culturelles mises en avant dans les trois premiers tomes, de situer les aventures de Geronimo dans une époque qui correspond au début de nos années 2000. Les œuvres d’art présentes au musée et détaillées dans *Le Sourire* nous permettent notamment ce postulat. Du point de vue de la situation temporelle, il est possible de placer certaines intrigues au cours d’une saison ou d’une période de l’année, mais rarement de manière précise et catégorique. Ainsi, dans *Le Sourire*, il semble que l’action se déroule au début de l’automne. Il est en effet trop tard pour les inscriptions à l’école qui sont « terminées » (p. 80) et un « vent glacial » nocturne est mentionné (p. 76). Dans *Le Galion*, il est encore plus difficile de situer l’action, la seule information étant que le récit débute un jeudi (p. 16). On peut également supposer que, Benjamin ayant école (p. 20), l’année scolaire est en cours. Dans *Un sorbet* enfin, l’action se situe au mois de novembre (p. 7). L’imprécision générale du cadre temporel permet en fait d’établir une chronologie minimale, à l’échelle de l’aventure, et d’assurer la discontinuité entre les épisodes puisqu’il est impossible de savoir si l’une des aventures a lieu avant ou après une autre.

Dans *La Cabane magique*, la caractérisation du cadre temporel est

également très réduite. Si l'on peut supposer que les intrigues se déroulent au cours des vacances scolaires, les enfants n'étant pas contraints par l'école, il y a très peu d'autres indications. Au sein des épisodes, c'est le moment de la journée qui importe, comme le prouvent les titres originaux (dont l'insistance sur la temporalité et l'allitération ne sont malheureusement pas retranscrites dans la traduction) : *Dinosaurs before dark*, *The Knight at dawn*, *Mummies in the morning*, *Pirates past noon*, etc. Le moment de la journée mis en évidence par le titre est celui où se situe l'aventure, c'est-à-dire celui du récit encadré, qui est différent de celui du récit cadre. Les aventures ont une durée très courte : une fin d'après-midi, une soirée, une matinée. L'action se déroule sur quelques heures. Parallèlement, l'époque dans laquelle les personnages sont projetés est généralement assez vaste pour rester imprécise. Les textes ne proposent en effet pas de dates précises mais de grandes périodes historiques. Ainsi, la période de la préhistoire à laquelle atterrissent Tom et Léa est la « période du Crétacé » (p. 26), soit une période d'à peine 90 millions d'années. Le Moyen-Âge du tome 2 est « une époque lointaine » (p. 60) que seules les descriptions du château, du banquet et les illustrations permettent de situer plutôt vers le Moyen-Âge central ou le bas Moyen-Âge. Enfin, l'Antiquité est vue sous le prisme de « l'Égypte ancienne » (p. 13) que les historiens situent pendant une période de 3000 ans. Ce sont donc les périodes historiques dans leur généralité qui servent de cadre temporel plus qu'un moment précis de celles-ci. Elles sont en effet, nous l'avons vu, des lieux communs permettant de constituer un arrière-plan distrayant pour l'aventure.

L'imprécision des cadres temporels de *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* semble donc constitutive du dispositif temporel de la série.

2. Temporalité interne : une durée changeante

La Cabane magique et *Geronimo Stilton* proposent également des histoires se déroulant sur des durées très variables.

Dans *La Cabane magique*, une aventure correspond à une journée. Aussi, les épisodes s'inscrivent dans une temporalité à courte échelle : hier/aujourd'hui/demain. Le temps de référence est le présent diégétique, le moment que vivent les personnages. Le texte comporte également peu de marqueurs temporels. L'enchaînement des actions et la chronologie des événements sont marqués par l'énumération de verbes d'action bien plus que par des modalisateurs. Ce sont donc les actions qui constituent le déroulé de l'aventure. Les marqueurs temporels l'accompagnent et servent à souligner la soudaineté, l'immédiateté et la brusquerie de l'action : « au moment où », « soudain », « à cet instant ». Ils sont presque exclusivement utilisés pour marquer la simultanéité, et non la chronologie, puisque le récit est exclusivement linéaire, les personnages évoluant toujours dans leur présent. De plus, les personnages sont soustraits au temps dès lors qu'ils passent du présent diégétique (récit cadre) au présent « fictif » de l'aventure. Tom le souligne lui-même à la fin de leur première aventure : « On a voyagé dans le temps, et le temps n'a pas passé, murmure Tom. » (p. 67) et « Mais on dirait qu'il ne s'est pas écoulé une minute depuis notre départ. » (p. 69). Les personnages vivent donc des aventures courtes se déroulant sur quelques heures mais qui, selon le temps référence du récit cadre, ne durent que quelques minutes. La brièveté et la linéarité des aventures ne demandent ainsi qu'une structure temporelle minimale.

Dans *Geronimo Stilton*, les aventures s'étendent sur des durées plus longues que dans *La Cabane magique* et peuvent varier grandement. Dans *Le Sourire* et *Un sorbet*, l'action se déroule sur quelques jours. Il est possible, grâce aux marqueurs temporels, d'établir que l'aventure du *Sourire* prend place sur sept jours et celle d'*Un sorbet* sur six. Dans *Le Galion*, il est plus difficile d'établir une durée précise, l'aventure durant quelques semaines. Peut-être un mois. La temporalité dans *Geronimo Stilton* est donc plus vaste et demande de plus nombreux marqueurs temporels. Ces marqueurs ont trois fonctions principales. La première est d'aider à situer l'action : donner des informations sur le jour ou le moment de la journée, par exemple : « ce soir-là », « le lendemain matin », « dès 6 heures ». La deuxième est, comme dans *La Cabane magique*, d'accompagner l'action, d'en marquer la

brusquerie : « soudain », « c’est alors que », « tout à coup », mais aussi d’insister sur l’ordre des actions et la chronologie : « puis », « pendant que », « ensuite ». La troisième fonction est de rendre compte des changements de lieu qui ont, souvent, un rôle important dans l’intrigue.

Une autre caractéristique propre au traitement de la durée de l’intrigue dans *Geronimo Stilton* est un saut temporel à la fin de l’aventure. Ce saut, situé entre le dénouement et la situation finale et qui prend place dans le récit cadre, permet de rendre compte des conséquences de l’aventure et de clore le récit. Il permet également de sortir tout à fait de l’aventure (en la circonscrivant au récit encadré) et d’y poser un regard presque rétrospectif. Dans *Le Sourire* et *Le Galion*, le saut est d’une durée d’un mois : « il s’est passé un mois seulement depuis que nous avons retrouvé Labyrinthus » (t. 1, p. 116), « En moins d’un mois, le livre était prêt. » (t. 2, p. 115). Dans *Un sorbet*, le saut n’est que d’une journée (« le lendemain matin », p. 115). Il apparaît alors que la durée du saut est liée à la nature des conséquences de l’aventure. En effet, nous l’avons vu, l’un des invariants de l’excipit est de rendre compte des conséquences de l’aventure. Or, ces conséquences concernent à la fois les personnages principaux et l’ensemble de la communauté. Pour les personnages principaux, la mention des retombées de l’aventure (la récompense et un écrit, comme nous l’avons vu dans notre étude de la structure) correspond à une célébration des héros telle que l’évoque Matthieu Letourneux dans les romans d’aventures :

*Pour que le lecteur ait le sentiment de lire un récit complet, il faut que l’Aventure offre finalement les gratifications promises. Loin d’apparaître comme une simple récompense pour le héros victorieux, elles signifient cette victoire qui n’existe pas sans elles. [...] C’est bien, au sens fort, d’un trait définitoire du pacte de lecture sériel du genre qu’il s’agit.*¹⁴⁹

149 Letourneux, *op. cit.*, p. 42

Geronimo Stilton, se voulant porteur de valeurs positives et exemplaires pour les enfants, dédouble ce phénomène avec une récompense pour l'ensemble de la communauté à laquelle les personnages appartiennent. Ce sont ainsi toute la ville et tout le peuple des Souris qui bénéficient de la générosité et des découvertes de Geronimo et ses compagnons. Dans *Le Sourire*, la découverte du petit groupe est une trouvaille inestimable pour le patrimoine, l'histoire et la culture de l'île : « L'immense bibliothèque-labyrinthe, qui a enfin retrouvé sa place, est devenue un musée que des milliers de rongeurs visitent chaque jour. » (p. 116). Dans *Le Galion*, c'est aussi le patrimoine qui est favorisé : « mais surtout, nous avons rapporté à Sourisia le légendaire écu d'argent, que les pirates nous avaient subtilisé à l'époque de la Grande Guerre contre les chats. Nous décidâmes de faire don à la ville du galion d'argent, qui fut transformé en musée d'histoire du peuple des Souris. » (p. 113-114). Le trésor trouvé par les personnages est également utilisé à des fins de préservation de l'environnement : « Ma sœur a acheté une petite île au nord-est de Sourisia, un parc naturel où toutes les espèces en voie d'extinction sont protégées. » (p. 116). Dans *Un sorbet* cependant, les aventures de Geronimo n'ont aucune retombée sur la communauté. Il est intéressant de constater que, parallèlement, elles ne sont pas non plus source de récompense pour les personnages. La glorification des personnages ne semble donc intervenir que lorsque leurs actions profitent au bien commun. Or, pour que ce profit soit effectif, il faut que le temps ait pu s'écouler. L'importance des valeurs véhiculées rejaillit ainsi sur la durée des intrigues.

3. Temporalité interne : rôle de la narration

Le traitement du temps dans nos séries passe également par la narration.

Dans *La Cabane magique*, nous l'avons vu, le récit est linéaire. Au cours du récit, les personnages passent d'un présent diégétique 1 (celui du récit cadre) à un temps historique ou « fictif » puisque Tom et Léa sont propulsés au sein d'un livre d'histoire. Ils arrivent donc au sein d'un autre présent, un présent diégétique 2, celui de la diégèse du livre/du récit encadré. Si au sein de ces deux diégèses, le

temps s'écoule de la même manière et répond aux mêmes lois, il existe toutefois une rupture entre les deux puisque le temps passé au sein de la diégèse 2 ne se répercute pas sur la diégèse 1. Les personnages évoluent donc dans un temps suspendu qui n'est pas sans rappeler la suspension des règles de la réalité dans la fiction qu'évoque Jean-Marie Schaeffer.¹⁵⁰ Les personnages sont en effet au sein d'une fiction. Le dispositif temporel peut donc sembler complexe, notamment pour de jeunes lecteurs. Cependant, cette difficulté est gommée grâce à la narration et à l'usage presque exclusif du présent. Tom et Léa sont dans le présent, qu'il soit « réel » (diégèse 1) ou « fictif » (diégèse 2), les enfants le vivent et l'expérimentent de la même manière, à l'aune de l'instant. L'utilisation du présent confère son rythme au récit et amplifie le suspense. Le lecteur peut en effet avoir la sensation de vivre les événements en même temps que les personnages. De plus, la narration privilégie la scène, avec des actions qui ont une durée équivalente au temps du récit, renforçant encore le suspense et la proximité avec le lecteur.

Dans *Geronimo Stilton*, il n'y a qu'une diégèse, avec un narrateur intradiégétique : Geronimo. Les récits sont rétrospectifs et utilisent les temps du récit. La fin de chaque tome cependant se fait en narration simultanée, permettant l'ouverture vers d'autres aventures. Il est donc possible de trouver un usage conjoint du présent et du futur à la fin des intrigues, comme dans *Le Sourire* : « Ce soir est un soir très spécial : le musée va nous remettre [...] le plus prestigieux des trophées. » (p. 118). C'est aussi le cas dans *Le Galion* : « À l'heure où je vous parle, je suis en train de faire mes valises. Je pars [...] pour un tour du monde qui durera toute une année. » (p. 118). Le dispositif narratif et la posture d'auteur-narrateur-personnage de Geronimo contribuent à donner l'illusion que se rejoignent le temps de la diégèse et le moment de l'écriture, notamment, grâce au saut temporel à la fin des aventures. Ce dispositif prend également une dimension presque métalectique puisque Geronimo annonce avoir écrit un ouvrage pour conter son aventure, un best-seller... avec le même titre que le livre que le lecteur vient de lire. Nous aurons

150 Voir partie 1, chapitre 5.

l'occasion de nous attarder plus longuement sur ce point. Le traitement temporel de la narration est plus fin et plus travaillé dans *Geronimo Stilton* que dans *La Cabane magique* : si le récit est majoritairement linéaire, il n'est pas impossible de trouver quelques analepses. C'est le cas du chapitre 4 du *Sourire* dans lequel Traquenard fait le récit des événements de la veille à la Taverne de la Croupière. Il est également possible de voir dans la fin du tome 3 une prolepse très subtile qui passe par l'illustration. En effet, à la fin d'*Un sorbet*, Geronimo envisage de suivre Téa au Souhara pour un reportage exclusif. La dernière page du roman est alors consacrée à la une de l'*Echo du rongeur*, laissant deviner les grandes lignes de cette nouvelle aventure vécue par les personnages.

La temporalité au sein de nos séries est donc circonscrite au temps de l'épisode et répond à un dispositif assez simple.

4. Temporalité transversale : deux dispositifs

À cette temporalité interne se superpose toutefois une temporalité « transversale » établie grâce aux éventuels liens entre les épisodes et qui régirait l'ensemble de la série. Le traitement de cette temporalité transversale est très différent dans *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*.

Dans *La Cabane magique*, il nous faut une fois de plus distinguer texte et paratexte. Concentrons-nous d'abord sur le texte. Le texte introduit une chronologie des épisodes par l'intermédiaire d'une temporalité simple avant-hier/hier/aujourd'hui/demain, par exemple dans *Le Secret* : « Qu'est-ce qu'on choisit aujourd'hui ? » (p. 12), au regard de l'aventure de la veille. Précisons toutefois que cette temporalité, et nous aurons l'occasion d'y revenir, ne sert qu'à des fins de suspense et de tentation d'achat. En effet, le passage du temps n'a aucune emprise sur les personnages. Ensuite, il existe bien au sein des épisodes des références directes à d'autres tomes. Ces références se trouvent dans l'incipit et l'excipit et concernent les aventures : les livres qui y ont mené les enfants, les

adjuvants et les opposants rencontrés. Ces références s'intègrent naturellement dans le texte et dans les dialogues des personnages. Elles permettent de résumer rapidement l'action du volume précédent et semblent servir une triple fonction. Elles fournissent au primo-lecteur les informations nécessaires à sa compréhension, elles lui donnent envie de lire l'épisode précédent et enfin elles ravivent la mémoire du lecteur averti.

Le texte déguise donc ces références en accordant une grande importance à la notion de souvenir. Léa ne cesse de demander à son frère s'il se souvient des aventures qu'ils ont vécues : « Tu te souviens du tyrannosaure ? » (t. 2, p. 18), « Tu te souviens de celui-là ? demande Léa en brandissant le livre des dinosaures. » (t. 3, p. 12). Cette insistance sur la mémoire permet d'expliquer le fonctionnement de la série et ce, par l'intermédiaire des personnages. Aussi, dans *Le Mystérieux Chevalier*, quand Léa demande à Tom s'il se souvient de la photographie du bois de Belleville, sa réponse n'a rien d'anodin : « Bien sûr, dit Tom. C'est grâce à elle qu'on a pu revenir chez nous ! » (t. 2, p. 18).

Les références entre les épisodes se concentrent sur les éléments indispensables à l'économie du récit : il s'agit de dévoiler le fonctionnement de la série et les enjeux de l'épisode. La majeure partie des références concerne donc la structure des aventures, révélant notamment le dénouement : le sauvetage in-extremis des personnages par un adjuvant. *Le Secret* illustre parfaitement ce phénomène : « Tom a une pensée reconnaissance pour le mystérieux chevalier qui les a tirés d'affaire [...]. Et Tom remercie en silence le ptéranodon. Sans la grosse bête volante, il aurait fini entre les mâchoires du redoutable tyrannosaure. » (p. 12). Il s'agit donc, dès l'incipit, de donner au lecteur (nouveau ou habitué) toutes les connaissances nécessaires pour pouvoir deviner de quelle manière va se dérouler l'aventure, lui conférant la capacité d'inférer. L'importance de rendre limpide le fonctionnement de la série est renforcée par l'insistance sur la répétition et l'habitude. Celle-ci se rapporte à la cabane et est induite par des adverbes qui marquent la réitération ou la permanence : « une fois encore » (t. 2, p. 24), « Elle est toujours là. » (t. 3, p. 9). Le texte n'oublie cependant pas de donner envie au lecteur

de lire l'épisode manqué lui-même grâce à un système de notes de bas de page : « Lire le tome 1, *La Vallée des dinosaures* ».

Les autres références, enfin, concernent les indices et mettent l'accent sur l'un des enjeux du récit, l'identité du propriétaire de la cabane : « La personne qui a laissé tomber son médaillon au temps des dinosaures est donc bien le propriétaire des livres de la cabane dans l'arbre ! » (t. 2, p. 71-72), « Je vais rapporter le médaillon ! Et aussi le marque-page ! Demain ! » (t. 3, p. 73). Ces références interviennent stratégiquement dans l'excipit et visent à donner envie au lecteur de connaître les nouvelles aventures. *La Cabane magique* propose donc d'assez nombreux liens entre les épisodes, ce qui est assez inhabituel pour une série fin fermée. Toutefois, ces liens n'apparaissent que dans le récit cadre et servent l'établissement du fonctionnement de la série, dont nous avons vu l'importance. Les aventures (le récit encadré) en revanche, sont absolument indépendantes. Deux dispositifs opposés mais complémentaires se font donc jour ici.

Dans *Geronimo Stilton*, le fonctionnement est tout autre puisque les épisodes sont absolument indépendants, autonomes et discontinus. Il n'existe pas de liens directs ou de références explicites d'un tome à l'autre. Néanmoins, le récit cadre contient des éléments « béquille » qui permettent à un nouveau lecteur de se familiariser avec l'univers, les personnages, et d'avoir toutes les clefs de lecture en main. Si l'objectif est identique à celui de *La Cabane magique*, les procédés sont très différents. Ainsi, le récit cadre se limite à une présentation systématique (mais courte) de trois éléments : d'abord Geronimo, l'auteur-narrateur-personnage principal ; puis les personnages récurrents qui l'accompagnent : Téa, Traquenard et Benjamin ; enfin, son entreprise *l'Écho du rongeur* et le groupe éditorial Stilton. La dimension sérielle et le caractère récurrent de certains éléments sont également soulignés grâce à la notion d'habitude, comme le fait que Traquenard se goinfre ou ne porte que peu d'égard aux affaires de Geronimo. On trouve en effet dans le chapitre 3 du premier tome quatre occurrences de « comme d'habitude » pour établir le comportement de Traquenard vis-à-vis de son cousin.

Entre *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*, la part de texte accordée à lier les épisodes entre eux est donc très différente, ce qui n'empêche pas nos deux séries de poursuivre le même but : donner au nouveau lecteur la possibilité d'inférer et offrir au lecteur habitué un rappel.

5. Traitement temporel et paratexte

Le traitement temporel de nos séries, enfin, a une particularité : il peut être infléchi par le paratexte.

C'est le cas de *La Cabane magique*. En effet, le fonctionnement de *La Cabane magique* correspond bien à la série fermée. Il permet une lecture des épisodes indépendamment de l'ordre ou de la quantité des volumes, et les nombreuses références intratextuelles suffisent à compenser la méconnaissance du tome précédent, d'autant qu'elles servent principalement l'intelligibilité du schéma de la série. Cependant, le paratexte, extrêmement développé, joue un rôle primordial dans l'appréhension de la série et introduit une temporalité transversale, un ordre de lecture qui vise avant tout à pousser à la consommation de tous les épisodes. Ainsi, le paratexte de *La Cabane magique* compte une dizaine de pages et joue pour beaucoup dans la réussite du principe sériel. Il permet en effet de présenter le fonctionnement de la cabane et les grandes lignes de l'intrigue, de présenter les personnages, et propose un résumé du tome précédent. Le résumé est situé en vis-à-vis de la première page du texte, il est presque intégré au texte. Il contribue à informer le lecteur mais il induit aussi l'idée que l'épisode appartient à un tout et ne peut être consommé seul. Il laisse entendre que la lecture du tome précédent est nécessaire à la bonne compréhension de l'histoire, ce qui n'est en fait pas le cas, puisque de nombreux procédés intratextuels compensent la non-connaissance du tome précédent. Il est donc possible de considérer que c'est le paratexte qui, sinon d'introduire une véritable interdépendance des épisodes, lui confère en tout cas de l'importance. C'est donc bien un ajout éditorial qui contribue à donner à *La Cabane magique* l'apparence d'une série mixte.

Dans *Geronimo Stilton*, le paratexte occupe également une place importante. Il n'introduit cependant aucune continuité entre les épisodes et se contente de donner au lecteur les clefs de compréhension. Celles-ci permettent à la série de se passer d'une continuité temporelle sans perdre son aspect rassurant et connu.

IV. Personnages

Le dernier cas d'invariants – mais pas des moindres – sur lequel nous devons nous pencher est celui des personnages. Les séries fondent généralement leur fonctionnement sur le retour d'un héros récurrent. Ce personnage (ces personnages, pour nos séries) incarne la série et ancre ses grandes caractéristiques, il a donc une importance capitale. Nous nous pencherons d'abord sur les personnages mis en scène dans *La Cabane magique* et dans *Geronimo Stilton*. Puis nous nous intéresserons au rapport de l'enfant-lecteur au héros sériel. Enfin, nous accorderons une attention particulière à l'importance que revêt une pluralité de personnages et à la dynamique de groupe mise en scène dans nos deux séries.

1. Deux systèmes de personnages

La Cabane magique et *Geronimo Stilton* proposent une partition traditionnelle des personnages entre personnages principaux et personnages secondaires. Cette partition se double par ailleurs d'une dualité entre personnages récurrents et personnages ponctuels. Or, nous allons le voir, ces deux ensembles ne sont pas substituables. La structure de nos séries en récit cadre/récit encadré, quotidien/aventure mène en effet à brouiller les pistes.

Dans *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*, nous considérerons que les personnages principaux sont les personnages récurrents présentés dès le paratexte et

vivant les aventures. Nous excluons donc, pour plus de facilité, les personnages jouant un rôle important à l'échelle d'un seul épisode pour nous intéresser à l'ensemble de la série. Ce sont la constance et le rôle du personnage qui importent ici.

Les personnages principaux sont au nombre de deux dans *La Cabane magique*, il s'agit de Tom et Léa, et quatre dans *Geronimo Stilton* : Geronimo, Téa, Traquenard et Benjamin. *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* proposent les mêmes dispositifs pour les caractériser, notamment grâce au paratexte. Les deux séries comportent une page de présentation dédiée aux personnages avant le texte. Cette présentation se compose d'une illustration sous la forme d'un portrait et d'une brève description des personnages et de leurs traits de personnalité principaux. Ces traits de personnalité sont fixes, immuables. Ils se situent d'ailleurs dans le paratexte, c'est-à-dire une portion du livre qui est reprise à l'identique à chaque tome.

Dans *La Cabane magique*, la présentation est assez détaillée et se décline sous la forme d'une carte d'identité ou d'une fiche de renseignements : prénom, âge, adresse, caractère et signes distinctifs. Tom est présenté comme un enfant « studieux et sérieux » là où sa sœur est « espiègle et curieuse ». Ces traits de caractère sont au fondement de leur personnalité et sont particulièrement exploités et développés par la caractérisation indirecte au sein du texte. Tom par exemple prend des notes, tente d'agir « en scientifique » (t. 1), évoque l'école, alors que Léa elle est impulsive et privilégie les jeux et l'imagination.

Dans *Geronimo Stilton*, la présentation est plus courte mais insiste sur des éléments similaires : les grands traits de caractère et le statut du personnage. Ainsi, Geronimo et Téa, qui occupent des emplois, sont respectivement « directeur de l'Écho du rongeur » et « envoyée spéciale de l'Écho du rongeur » ; Traquenard et Benjamin sont définis vis-à-vis de Geronimo (« cousin », « neveu »). Les personnages sont également affublés de deux qualificatifs : « sportive et dynamique » pour Téa, « insupportable et farceur » pour Traquenard et « tendre et affectueux » pour Benjamin, des traits de personnalité qui s'expriment aussi dans leurs actions et leurs paroles.

Les autres personnages rencontrés par Tom et Léa ou par Geronimo et ses compagnons peuvent ensuite ressortir de deux catégories : les personnages récurrents mais secondaires ou les personnages ponctuels mais jouant un rôle principal à l'échelle d'un épisode.

Dans la première catégorie, il y a des personnages appartenant au récit cadre mais qui ne vivent pas les aventures avec les personnages principaux. Dans *La Cabane magique*, c'est le cas des parents de Tom et Léa et de Black, le « chien des voisins ». Ces trois personnages sont mentionnés au sein du récit cadre et incarnent le rassurant, le familier, le quotidien. La mère de Tom et Léa notamment, qui n'existe presque que par métonymie grâce à sa voix, intervient à la clôture des récits : « Maman nous appelle, dit Léa » (t. 1, p. 68), « La voix de leur mère s'élève alors au loin : Tom ! Léa ! » (t. 3, p. 73). Mais les parents de Tom et Léa s'opposent aux héros en leur qualité d'adultes. Ils représentent les règles : « Maman te l'a dit cent fois ! » (t. 1, p. 27), le confort et la sécurité : « Maman, maison, déjeuner... Que ces mots sont simples, rassurants. » (t. 3, p. 69). Ils sont également caractérisés par le manque d'imagination, un défaut considérable : « Qui croirait à une histoire pareille ? Pas sa mère. Ni son père. » (t. 2, p. 10). Dans *Geronimo Stilton*, les personnages intervenant au sein du récit-cadre appartiennent à l'univers et au quotidien de Geronimo : sa secrétaire, les bons copains de Traquenard. Ils contribuent à enrichir le monde de Geronimo, à le rendre familier, accueillant et rassurant.

Les deux séries présentent également des personnages ponctuels mais importants à l'échelle d'un épisode. Dans *La Cabane magique*, ces personnages occupent toujours les mêmes fonctions. Il s'agit soit d'opposants : le tyrannosaure (t. 1), les gardes du château (t. 2), la pyramide (ou du moins, les pièges de la pyramide conçus contre les pilliers de tombes, t. 3), soit d'adjuvants : le ptéranodon (t. 1), le chevalier (t. 2), le chat (t. 3), soit d'un destinataire de la quête : la reine Hutépi (t. 3). Ces personnages ont ainsi des rôles très codifiés et interviennent à des moments clefs de l'intrigue. Ils sont par ailleurs peu caractérisés, et il est tout à fait révélateur que la plupart de ces personnages soient des animaux et/ou des personnages

qui ne parlent pas. Dans *Geronimo Stilton*, les personnages sont beaucoup plus nombreux, ce qui n'empêche pas qu'ils soient organisés selon le même dispositif. Les personnages ponctuels sont multiples, jusqu'à treize dans *Le Sourire*, même si les personnages « ponctuellement importants » sont rarement plus de trois : Frick Tapioca et Grunzy de Pintor dans *Le Sourire* ; le Pirate noir et Infernalet dans *Le Galion* et le comte, Estrella et Ilfaitpaschaudcesoir dans *Un sorbet*.

Enfin, dans *Geronimo Stilton* comme dans *La Cabane magique*, il est possible de trouver des personnages ayant une fonction qu'on pourrait qualifier de décorative.

Dans *La Cabane magique*, certains personnages ponctuels n'interviennent pas dans l'intrigue, ils ne sont que mentionnés. Ils servent ainsi l'aspect historique, l'atmosphère, la peinture du lieu et l'exploitation du cadre spatio-temporel. C'est le cas des différentes espèces de dinosaures dans *La Vallée*, des invités du banquets dans *Le Mystérieux Chevalier* et de la procession funéraire dans *Le Secret*.

Dans *Geronimo Stilton*, il existe également des personnages servant bien plus l'atmosphère que l'action, comme les différents pirates dans *Le Galion* (Azazet, Lèchefriton, Moustuchat, Ecorcherat) ou les habitants effrayés en Transourisie dans *Un sorbet*.

Le système des personnages remplit ainsi les objectifs sériels d'équilibre entre le connu et l'inconnu. Les personnages principaux et secondaires récurrents garantissent la familiarité et la cohérence de l'univers en rassurant les lecteurs et les personnages ponctuels apportent la nouveauté et l'inconnu nécessaire pour les tenir en haleine et retenir leur attention.

2. Identification et proximité avec le lecteur

Les personnages principaux, dont la caractérisation fixe est au fondement même de la série, ont une importance capitale. Le succès des héros et leur popularité

auprès des lecteurs décident du sort de la série. Ceux-ci doivent donc inspirer la sympathie, voire provoquer l'identification, en construisant une proximité avec le lecteur.

Dans *La Cabane magique*, les mécanismes qui visent l'identification sont similaires à ceux mis en place pour le cadre spatio-temporel notamment. En effet, la caractérisation est minimale et accorde une grande place à l'indéfini. Le texte comporte peu d'indications sur les personnages qui sont des enfants « comme les autres ». C'est ce qu'indiquent leurs prénoms : Tom et Léa sont des prénoms communs, courants, qui figurent parmi les trente prénoms les plus donnés en France en 2002¹⁵¹, l'année de publication du premier tome par Bayard. Car Tom et Léa sont la version française des noms des personnages, baptisés Jack et Annie dans la version originale, deux prénoms également très courants chez les Anglo-Saxons. Le choix d'avoir changé les prénoms est révélateur de la volonté de rendre les personnages le plus familier possible pour les lecteurs français. Par ailleurs, le comportement des frère et sœur est tout à fait cohérent avec leurs âges respectifs. Tom, à neuf ans, entre dans un âge auquel il se prend un peu au sérieux et rejette en partie les jeux de l'enfance : « lui, à neuf ans, il s'intéresse uniquement aux choses vraies » (t. 1, p. 9). Sa sœur, en revanche, est encore dominée par l'imagination et le jeu ; elle a peu conscience des responsabilités. Leurs comportements entrent donc en résonance avec la vie des lecteurs. Il en va de même pour les goûts et les occupations de Tom et Léa. Les dinosaures, les chevaliers et les pyramides sont des centres d'intérêt communs pour les enfants de cet âge, des centres d'intérêt qu'ils partagent donc avec le lecteur qui peut s'identifier facilement aux personnages qui lui ressemblent, ressemblent à ses amis. Enfin, la cabane dans l'arbre est à elle seule l'un des motifs les plus puissants et évocateur de l'enfance. Quel enfant n'a jamais joué dans un arbre, construit ou rêvé d'y construire une cabane ?

151 « Prénoms les plus donnés en France en 2002 », *Le Journal des femmes* [en ligne], [consulté le 06/06/2021], disponible : <https://www.journaldesfemmes.fr/prenoms/classement/prenoms/les-plus-donnees/2002>

Dans *Geronimo Stilton*, les procédés visant la proximité avec le lecteur passent par un autre biais : l'anthropomorphisme. L'anthropomorphisme est le fait d'attribuer des caractéristiques humaines ou un comportement humain à un animal ou à une chose. Plusieurs chercheurs ont étudié ce phénomène qui imprègne la littérature jeunesse depuis le xx^e siècle et ont dégagé de grandes tendances dans le rapport de l'enfant lecteur au personnage anthropomorphe. Tout d'abord, il a été souligné qu'en plus d'être immédiatement sympathiques aux yeux des enfants, les personnages anthropomorphes facilitaient le sentiment de proximité du lecteur et permettaient une identification plus large. Lucette Savier notamment explique à leur propos :

*Ils semblent refléter la situation infantile moyenne et, gommant les distinctions sociales, raciales ou culturelles, ils facilitent, dans la sécurité de l'intemporalité, l'identification.*¹⁵²

Il semble donc que les personnages anthropomorphes, plus « ouverts » et moins « définis » soient source d'une plus grande facilité de projection du lecteur. Ils incarnent l'enfant en tant qu'être hyperbolique plutôt que comme individu particulier. Les personnages anthropomorphes permettraient également aux enfants d'instaurer une plus grande distance entre eux et la fiction, facilitant l'identification, comme le souligne Françoise Armengaud :

*Les personnages d'animaux tels que figurés dans la littérature jeunesse étayent le développement des enfants, notamment en leur permettant de s'identifier sans se mettre en jeu totalement.*¹⁵³

152 Savier, « À chaque layette un livre ! » in Causse (R.), *L'enfant lecteur. Tout pour faire aimer lire*, p.65-75

153 Armengaud, « Enfants et animaux dans la littérature jeunesse » in *L'École des parents* (2017/5), p.187

Les personnages anthropomorphes sont donc d'excellents conducteurs d'empathie. Nous avons vu en effet que l'empathie prenait toute son ampleur lorsque le lecteur « décrochait » de son moi. Si les personnages anthropomorphes favorisent ce phénomène, ils sont donc un dispositif précieux qui sert l'apprentissage de l'enfant lecteur.

Enfin, les personnages anthropomorphes permettent de rendre compte de la permanence de l'identité mieux que toute autre sorte de personnages. Martine Bourre écrit en effet à ce propos :

Je pense que les animaux ont une identité, une authenticité : ils incarnent le vrai, l'exact. Pas de triche. Un ours est un ours, même quand on le transforme au fil des histoires, il est ours. Cette simplicité d'être leur permet d'endosser tous nos désirs, de véhiculer nos paroles, d'illustrer nos fables.¹⁵⁴

La permanence de l'identité, avidement recherchée par les enfants lecteurs, est ainsi assurée par la nature même des personnages. L'anthropomorphisme fige en quelque sorte les personnages hors du temps, un dispositif idéal pour une série, et *Geronimo Stilton* l'exploite parfaitement. Bien que les personnages n'aient presque que l'apparence d'animal, l'univers bâti autour de Geronimo et ses compagnons fait sens en lui-même. L'animalité humaine des personnages les rend sympathiques et proches des lecteurs, elle facilite l'empathie mais aussi l'attachement, ce qui fait tout le succès de la série.

Enfin, dans *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*, la proximité avec le lecteur et l'identification sont favorisées par la narration. Les deux séries proposent en effet un récit au point de vue interne. Dans *La Cabane magique*, le narrateur est extradiégétique et le récit se fait à la troisième personne. Toutefois, c'est

154 Armengaud et Bourre (entretien) : « Comment illustratrice et poète travaillent ensemble pour les enfants » in *Enfances & Psy*, vol. 35, p. 102-113.

presque exclusivement le point de vue interne de Tom qui est utilisé (à l'exception d'un passage au point de vue interne de Léa dans *Le Mystérieux Chevalier*) et les événements sont donc présentés à travers le regard du petit garçon. Le point de vue interne ménage une vraie proximité avec le lecteur puisque les réactions de Tom sont cohérentes avec son âge et son état d'esprit qui sont, nous l'avons vu, semblables à ceux du lecteur. Dans *Geronimo Stilton*, le narrateur est intradiégétique, il s'agit de Geronimo, et son point de vue est donc adopté avec une narration à la première personne. En partageant les pensées et les sentiments de Geronimo, le lecteur est placé en position de confident. Il peut dès lors développer une certaine affection pour le rongeur et se sentir comme un ami, un membre du petit groupe qui part à l'aventure.

3. Dynamique des personnages et personnages type

La proximité du lecteur avec les personnages prend par ailleurs une dimension intéressante dans *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* car les deux séries mettent en scène une pluralité de personnages principaux et non un héros unique. Ce recours au groupe demande que nous nous y intéressions plus précisément, d'autant que l'on remarque qu'à l'intérieur de ces groupes, les mêmes personnages types sont exploités et interagissent au sein d'une dynamique semblable.

La Cabane magique et *Geronimo Stilton* mettent en scène des héros très similaires. Geronimo et Tom relève d'un même type. Ils sont tous deux sérieux et prudents. Ils montrent des réticences à partir à l'aventure et apprécient le confort des règles et du connu. Ils sont également maladroits et peureux, même si ces deux caractéristiques sont sans commune mesure chez Geronimo. Ils sont tous les deux présentés comme des passionnés de livres et de lecture et préfèrent rester le nez dans un livre que de faire des activités ou d'interagir socialement. Ce type de personnage « intellectuel » est renforcé par l'apparence physique des deux héros : tous deux portent des lunettes, une particularité physique sur laquelle les textes

insistent à plusieurs reprises. Par exemple, dans *Le Secret de la pyramide* : « Lui non plus, il n’y voit rien sans ses lunettes » (p. 39) et dans *Le Galion des chats pirates* : « Avec mes lunettes, j’ai bien meilleure vue que toi » (p. 23).

En regard du duo Tom/Geronimo se trouve son opposé, le duo Léa/Téa. Les deux personnages féminins sont également très similaires. Elles sont impulsives, curieuses, intrépides et aventureuses. Elles sont également plus jeunes que leurs frères et semblent porter moins de responsabilités ou, en tout cas, elles y accordent beaucoup moins d’importance. La dynamique entre les personnages est très ressemblante dans les deux séries. Les personnalités du frère et de la sœur sont opposées : statisme vs mouvement, réflexion vs action. Elles sont également complémentaires : les personnages féminins poussent les personnages masculins à sortir de leur zone de confort ; les personnages masculins constituent un repère sûr dans le flot des décisions parfois irréflechies des personnages féminins. Cette complémentarité est renforcée par l’amour et la complicité fraternels qui lient chaque duo. La dualité entre frère et sœur n’est par ailleurs pas un dispositif nouveau. Il s’agit d’un modèle déjà présent dans les contes et relevé par Bruno Bettelheim :

Les détails varient ; parfois – quoique rarement – au lieu de deux frères, il s’agit de deux sœurs ou d’un frère et d’une sœur. Ce que toutes ces histoires ont en commun, ce sont des traits qui suggèrent l’identité des deux héros ; l’un d’eux est prudent et raisonnable, mais prêt à risquer sa vie pour sauver l’autre qui s’expose follement à de terribles dangers.¹⁵⁵

Cette analyse coïncide parfaitement avec le fonctionnement de nos deux séries, notamment de *La Cabane magique*. La réitération d’un tel modèle et la dynamique des personnages paraît alors participer du schéma de la série. À l’image

155 Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 123

de la personnalité des personnages ou de l'organisation de l'intrigue, les relations entre les personnages sont fixes et immuables. Il s'agit d'un élément plaisant et rassurant pour l'enfant lecteur qui expérimente ainsi la constance (illusoire mais confortable) des relations interpersonnelles. Il est aussi intéressant de souligner que les désirs contradictoires, le confort du connu et l'excitation de la nouveauté, s'incarnent dans l'opposition entre les personnages.

Il nous faut toutefois pointer l'aspect généralement sexiste qui découle de la stéréotypie et de la fixité présentes dans les séries.¹⁵⁶ En effet, le stéréotype permettant de faciliter la lecture, de nombreuses œuvres pour la jeunesse ne sont pas épargnées par une répartition genrée des rôles et des traits de caractères. Dans le cas de *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique*, la prévalence de héros masculins est révélatrice. Un autre exemple est l'attribution d'un caractère irréfléchi et imprudent aux personnages féminins, qui nécessitent alors l'aide ou le secours des personnages masculins, plus sérieux et intelligents. Il est difficile aussi de ne pas penser au caractère superficiel et volage de Téa Stilton, qui porte une attention démesurée à son apparence et change de fiancé à chaque nouvel épisode. Toutefois, ces éléments peuvent être nuancés par l'ascendant que possèdent les personnages féminins sur leurs frères. En effet, Léa et Téa prennent les décisions tandis que Tom et Geronimo suivent ou cèdent : ils se plient à leur volonté. Le traditionnel meneur n'est pas masculin dans *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*.

La mise en scène d'un groupe est également un dispositif efficace dans l'acquisition de compétences sociales par le lecteur. En littérature jeunesse, il est rare de rencontrer des héros solitaires. Si l'on trouve bien entendu des héros, ils sont systématiquement accompagnés par de précieux acolytes. L'entraide est en effet indispensable à l'aboutissement des missions. Sophie de Mijolla-Mellor s'est intéressée aux romans jeunesse mettant en scène des groupes et explique :

¹⁵⁶ *Le Club des cinq*, qui en est l'exemple le plus parlant, est particulièrement critiqué pour le sexisme qui sous-tend les ouvrages et qui transparaît dans la relation entre les personnages.

La lecture de ce type de romans participe pour l'enfant de ce que l'on nomme « processus de subjectivation », c'est-à-dire la manière dont l'enfant va apprendre à s'autorepérer comme sujet, auteur de ses actes, protagoniste dans une scène à plusieurs où il est appelé à tenir un rôle, voire une place.¹⁵⁷

La multiplicité des personnages permet donc à l'enfant de se singulariser tout en comprenant comment cette singularité peut s'intégrer à un groupe. L'existence d'un groupe permet également une prise de conscience pour l'enfant : la conscience d'appartenir à un tout, la conscience que ses actes ont des conséquences sur d'autres personnes, la conscience que parfois, accepter l'aide des autres est indispensable pour réussir. La variété des caractères et des personnalités est également une source de richesse pour l'enfant. Il peut en effet se sentir plus ou moins proche d'un personnage, avoir des préférences. Il est aussi amené à comprendre l'importance de l'équilibre et de la complémentarité des personnalités : sans Léa il n'y aurait pas d'aventure mais, sans Tom, ils n'en sortiraient peut-être pas vivants. Tout en appréciant un personnage, le lecteur est bien conscient de ses défauts : Traquenard est souvent le chouchou des lecteurs avec sa personnalité de boute-en-train farceur. Cependant, ceux-ci savent bien qu'il faut le sérieux de Geronimo pour contrebalancer et équilibrer le groupe, sans quoi les aventures vireraient au désastre.

Il faut rappeler enfin que les séries ont vocation à être partagées avec ses pairs : échange de tomes, discussions sur les épisodes ou passages préférés. La série encourage la création d'une communauté de lecteurs. Or, il est très important pour un enfant de se sentir appartenir à groupe. De plus, le fait qu'il y ait plusieurs personnages principaux rend plus aisée la transformation des aventures en jeu partagé. La lecture peut alors prendre une nouvelle dimension et s'incarner en une forme de jeu de rôles où chaque enfant peut interpréter son personnage favori.

157 De Mijolla-Mellor, *L'Enfant lecteur, de la Comtesse de Ségur à Harry Potter, les raisons du succès*, p. 18

Dans *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*, les procédés relatifs aux personnages visent à établir un sentiment de proximité entre le lecteur et les personnages, comme s'il s'agissait de ses amis. Les personnages doivent être des figures familières qu'il retrouve avec plaisir et dont il suit les aventures avec complicité à chaque nouveau volume. Les séries ménagent donc un phénomène d'attachement du lecteur qui est l'un des ressorts de consommation sérielle les plus efficaces.

V. Récurrences et répétitions

L'ensemble des invariants de nos deux séries contribuent donc à donner encore de ce qui a déjà plu aux lecteurs. Ce « encore » qu'Anne Besson oppose au « davantage » du cycle implique le retour du même. Le schéma de *La Cabane magique* et de *Geronimo Stilton* contient donc une part d'identique, des éléments immuables et récurrents. Ces récurrences concernent bien sûr l'action, mais également des motifs ou même des expressions, des formules du texte. Elles tendent par ailleurs à se dédoubler et s'expriment tant à l'échelle de la série, entre les épisodes, qu'au sein même des épisodes. Ces récurrences rythment l'aventure, créent des effets d'écho et favorisent un jeu sur le phénomène de répétition/variation. Elles participent également, comme l'ensemble du schéma, à l'installation d'une complicité avec le lecteur. Nous nous pencherons donc sur le rôle du récit cadre de nos séries dans l'économie des récurrences. Puis nous nous intéresserons aux récurrences au sein des épisodes et à leur rôle dans la facilitation de la lecture. Enfin nous mettrons au jour les récurrences entre les épisodes qui constituent une structure invisible mais redoutable de nos séries.

1. Incipit et excipit : le rôle du récit cadre dans les récurrences

Dans *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*, les récits cadre concentrent de la manière la plus évidente les récurrences et les répétitions. Nous avons vu en effet à quel point les incipit et excipit étaient codifiés. Nous n'avons toutefois qu'effleuré la précision et la rigueur de leur construction. En effet, plus qu'une série d'étapes se renouvelant à l'identique, les incipit et excipit de nos séries se répondent en reprenant les mêmes éléments. Un tel dispositif contribue à clore l'intrigue sur elle-même, assurant dès lors la discontinuité entre les épisodes. *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* utilisent ainsi un fonctionnement identique. Leurs incipit et excipit comportent les mêmes éléments agencés de manière différente.

➔ *La Cabane magique*

Dans *La Cabane magique*, la résonnance entre les motifs et les formules à l'ouverture et à la clôture des récits est impressionnante. Voici un inventaire pour chaque épisode :

La Vallée des dinosaures

Motif	Incipit	Excipit
La lumière	« La belle lumière d'une fin d'après-midi fait briller les feuilles comme de l'or. » (p. 11)	« Dans la belle lumière de fin d'après-midi, les feuilles brillent comme de l'or. » (p. 67)
Le soleil	« Il voit que le soleil descend derrière les arbres. » (p. 10)	« Le soleil va bientôt se coucher. » (p. 67)
La maison-jouet	« Oui c'est leur maison [...] pas plus grande qu'un jouet. » (p. 16)	« Sur le seuil de leur maison, là-bas, une toute petite dame devant une maison de poupée ! » (p. 68)
Raconter des histoires	« Sa petite sœur n'arrête pas de raconter des histoires. » (p. 9)	« Personne ne voudra croire à notre histoire. » (p. 71)
Imagination	« Elle a beaucoup trop d'imagination. » (p. 9)	« Maman dirait qu'on a trop d'imagination. » (p. 71)
Cheminement	« Il quitte le sentier et s'enfonce dans le bois. » (p. 11)	« Ils reprennent le chemin dans les bois. » (p. 71)
Construction	« Qui a bien pu la construire ? [...] Et comment ça se fait qu'on ne l'ait jamais vue ? » (p. 11)	« Mais qui l'a construite, cette cabane ? Qui a mis tous ces livres dedans ? » (p. 69)
L'échelle	« Il attrape les deux cordes de l'échelle et commence à grimper. » (p. 14)	« Ils arrivent en bas de l'échelle. » (p. 71)
La trappe	« Tom émerge de la trappe ouverte dans le plancher de la cabane. » (p. 15)	« Tom [...] se dirige vers la trappe. » (p. 70)

Le Mystérieux Chevalier

Motif	Incipit	Excipit
Éveil	« Tom est réveillé depuis un bon moment, et il n'arrive pas à se rendormir. » (p. 9)	« Ses yeux se ferment. Tom rêve. » (p. 73)
Notes	« Il allume la lampe de chevet, prend son carnet et relit ce qu'il a écrit avant de se coucher. » (p. 9)	« Puis il prend son crayon, et [...] il essaie de noter cette nouvelle information. » (p. 74)
Médaille	« Pourtant, quelqu'un a construit cette cabane dans l'arbre. Quelqu'un y a mis les livres. Et quelqu'un a perdu une médaille au temps des dinosaures ! » (p. 12)	« La personne qui laissé tomber son médaillon au temps des dinosaures est donc bien le propriétaire des livres de la cabane dans l'arbre. » (p. 71-72)
Vêtements	« Tom enfle son bermuda, un pull chaud par-dessus son tee-shirt, et des baskets. » (p. 13)	« Il enlève ses vêtements trempés et enfle son pyjama bien sec. » (p. 69)
Escaliers	« Il descend prudemment les escaliers. » (p. 13)	« Il se dirige prudemment vers les escaliers. » (p. 69)
Éveil des parents	« Chut ! Tu vas réveiller papa et maman. » (p. 14)	« Aïe ! [...] Papa et maman ont l'air d'être réveillés. » (p. 67)
Course et furtivité	« Ils traversent au pas de course la pelouse humide de rosée et ne ralentissent qu'en arrivant dans le bois. » (p. 14) « Les deux enfants se glissent dehors. » (p. 14)	« Ils remontent le sentier dans les bois [...] Ils poussent la barrière de leur jardin, traversent la pelouse [...] et se glissent dans la maison. » (p. 69)
Black	« Le chien des voisins aboie. 'Tais-toi Black !' » (p. 14)	« Un chien aboie au loin. 'C'est Black !' » (p. 67)

Le Secret de la pyramide		
Motif	Incipit	Excipit
Soleil	« Le soleil de midi éclaire le bois. » (p. 9)	« Les rayons du soleil de midi. » (p. 69)
Déjeuner	« Ce sera bientôt l'heure de rentrer déjeuner. » (p. 9)	« C'est l'heure de rentrer à la maison. Je me demande ce que maman nous prépare pour le déjeuner ! » (p. 69)
Bruits	« J'ai entendu quelque chose, insiste Tom. » (p. 9)	« Il entend quelque chose remuer tout près, dans les buissons. » (p. 72)
Qui est là ?	« Il y a quelqu'un, ici ? Pas de réponse. » (p. 10)	« Qui est là ? Pas de réponse. » (p. 73)
Vent	« Un léger coup de vent agite les branches, les feuilles frémissent. » (p. 11)	« Un souffle de vent agite les feuilles. » (p. 72)
Revue des lieux visités	« Toma une pensée reconnaissante pour le mystérieux chevalier qui les a tirés d'affaire. » (p. 12) « Sans la grosse bête volante, il aurait fini entre les mâchoires du redoutable tyrannosaure ! » (p. 12)	« Tom sourit. Il aime l'image du chevalier [...] Il lui semble que ce chevalier est un peu son ami. » (p. 71) « Pas question de se trouver de nouveau dans les pattes du tyrannosaure ! » (p. 70)

Les similitudes dans les formulations contribuent à l'unité du récit cadre et soulignent le retour au quotidien. L'atmosphère est en effet l'un des éléments de reprise privilégiés : la lumière (t. 1), le vent (t. 3). De nombreuses actions sont également organisées en miroir, notamment dans *Le Mystérieux Chevalier*

(« réveillé »/« endormi », « enfiler »/« enlève », « descend »/« se dirige », « se glissent dehors »/« se glissent dans la maison »). Ces actions en miroir sont renforcées par des constructions syntaxiques similaires, par exemple, toujours dans le deuxième tome, on trouve une interjection suivie d'une mention des parents : « Chut ! Tu vas réveiller... »/« Aïe ! [...] Papa et Maman... ». Enfin, une même phrase peut être reprise mais attribuée à un locuteur différent, changeant toute la portée des paroles. C'est par exemple le cas dans *La Vallée des dinosaures*. La position de Tom change vis-à-vis du prétendu trop-plein d'imagination de sa sœur. Au début de l'aventure, il se place du côté des adultes alors qu'à la fin, il est du côté de Léa. Les liens tissés entre l'incipit et l'excipit donnent une véritable cohérence au récit cadre.

➔ *Geronimo Stilton*

Dans *Geronimo Stilton*, les procédés sont très similaires comme il est possible de le constater :

<i>Le Sourire de Mona Sourisa</i>		
Motif	Incipit	Excipit
Chez Geronimo	« En rentrant chez moi » (p. 7)	« Quant à moi, je sors de chez moi » (p. 119)
Soir	« Ce soir-là » (p. 7)	« Ce soir est un soir très spécial. » (p. 118)
Porte	« Pourquoi ma porte était-elle entrouverte ? » (p. 7)	« Ma sœur prend ses clefs, ouvre la porte, démarre la décapotable... et s'en va. » (p. 119)
Films	« Les films d'épouvante » (p. 7) ; « Comme dans un film d'horreur » (p. 9)	« Sur le plateau du film <i>Le Sourire de Mona Sourisa</i> [...]. Le film est tiré d'un livre » (p. 116)

Croûtes	« Mes croûtes de fromage du xv ^e siècle » (p. 12)	« Le plus prestigieux des trophées [...] : la croûte d'or. » (p. 118)
Édition	« Tu veux dire ma maison d'édition ! Le groupe éditorial Stilton » (p. 13)	« Un livre que j'ai écrit et qui est devenu un best-seller ! » (p. 116)

Le Galion des chats pirates

Motif	Incipit	Excipit
Foule	« Six cents souris hérissées et le sourcil froncé gesticulaient sur la place. » (p. 7)	« Vous ne pouvez imaginer le nombre de rongeurs qui nous observaient sur le quai, bouche bée ! » (p. 112)
Museau à la fenêtre	« Le museau en l'air, on aurait dit qu'elles fixaient les fenêtres de la salle de rédaction. » (p. 7)	« À travers les vitres, nous aperçûmes les museaux stupéfaits de souris en uniforme. » (p. 109)
C'est Geronimo	« Heureusement que personne ne m'avait reconnu : Geronimo Stilton, c'est moi ! » (p. 7)	« Mais, ma parole, c'est Geronimo Stilton, le directeur de <i>l'Écho du rongeur</i> » (p. 112)
Pages jaunes	« Il n'y a pas une seule adresse de correcte dans les pages jaunes de Sourisia ! » (p. 8); « Celui qui a publié les pages jaunes ! Celui qui a mis la ville sens dessus dessous ! » (p. 9)	« C'est Stilton, celui qui avait semé une sacrée pagaille avec ses pages jaunes... Tu te rappelles, toutes les adresses étaient fausses. » (p. 112)
Papier toilette	« Tout est faux, même notre numéro de téléphone ; c'est celui de l'usine de papier hygiénique Le Simoelleux ! » (p. 10)	« de temps en temps, quelqu'un téléphonait à la rédaction pour passer commande d'un stock de papier hygiénique Le Simoelleux. » (p. 114)

Mers et îles	« Il paraît que, dans les mers du Sud, près de l'archipel Griffu, on a observé une île. » (p. 16)	« Ma sœur a acheté une petite île au nord-est de Sourisia. » (p. 116); « Elle sillonne de long en large les mers autour de Sourisia. » (p. 117)
Pizza	« Savez-vous que vous avez confondu le numéro de Pizza Express avec celui des urgences ? » (p. 19) ; « Hier soir, j'ai commandé une pizza au fromage » (p. 19)	« Je vous attends à la pizzeria Le Galion du pirate » (p. 117) . « Tous à l'abordage pour la pizza au fromage » (p. 117)
Voyage	« Tu sais bien que je déteste les voyages... » (p. 17)	« J'ai compris que les voyages, c'est beau, c'est même merveilleux !!! » (p. 118)

Un sorbet aux mouches pour monsieur le comte

Motif	Incipit	Excipit
Sous la couverture	« Bien au chaud sous mes couvertures. » (p. 7)	« Je me glissai sous les couvertures. » (p. 111)
Fantôme	« Le vent gonfla les rideaux comme le drap d'un fantôme » (p. 7)	« Un fantôme ? Un fantôme de Transourisie ? » (p. 111)
Sortie de lit	« Je bondis hors de mon lit, tout tremblant. » (p. 7)	« J'[...]allai ouvrir en traînant des pattes. » (p. 111)
Minuit moins cinq	« C'est alors que [...] je jetais un coup d'œil à ma montre : minuit moins cinq » (p. 8)	« Mais, à minuit moins cinq, je me réveillai en sursaut. » (p. 111)
Une heure pareille	« Qui pouvait bien téléphoner à une heure pareille ? » (p. 8)	« Qui est-ce ? Qu'est-ce que vous voulez à une heure pareille ? » (p. 111)



Regarder	« Je pressai mon museau contre la vitre et je regardais au dehors. » (p. 8)	« Je pris mon courage à deux pattes et regardai par le judas. » (p. 111)
Voix	« a fait une voix très lointaine » (p. 9) « Puis il me sembla reconnaître la voix de mon cousin » (p. 9)	« me répondit une voix lugubre » (p. 111) « C'était Traquenard qui me faisait une farce. » (p. 111)
Train	« Alors c'est décidé : nous partons demain à six heures trente. On se retrouve à la gare. » (p. 11)	« Le prochain train part dans une demi-heure. » (p. 113)
Veiller sur le journal	« Si je ne suis pas là, qui va veiller à ce que l'Écho du rongeur sorte bien ? » (p. 15) ; « Allez, la rédaction peut se passer de toi. Elle travaillera mieux, même ! » (p. 15)	« Je me rendis au bureau. Coups de téléphone, fax, e-mails... j'avais l'impression de m'être absenté un mois, pas seulement quelques jours. » (p. 115)
La Gazette du rat	« Tu connais la Gazette du rat ? » (p. 15) ; « J'ai déjà vendu mon article, on me l'a bien payé » (p. 16)	« Si tu ne viens pas, je proposerai le reportage à la Gazette du rat ! » (p. 118)
Tendances	« L'horreur est à la mode en ce moment. » (p. 16)	« Ma sœur avait du flair » (p. 118)
Scoop	« J'ai donc eu l'idée d'un scoop » (p. 16)	« Pas de scoop pour notre journal » (p. 116)
Reportage	« Un reportage exclusif sur les châteaux en Transourisie » (p. 16)	« Il m'a donné une idée : un reportage exclusif sur les secrets des oasis souhariennes » (p. 117)

Ce sont les actions en miroir qui constituent le dispositif le plus important. C'est particulièrement flagrant au tome 1 lorsqu'on se penche sur la première et l'antépénultième phrase : « en rentrant chez moi »/« je sors de chez moi ». L'aspect cyclique des aventures est en effet notable dans *Geronimo Stilton*. On trouve également au sein du récit cadre un jeu particulièrement intéressant sur la reprise de motifs sous forme de clins d'œil : les croûtes de fromage de Geronimo deviennent un prestigieux trophée dans le tome 1, la pizzeria injoignable au début du tome 2 se transforme en une chaîne de restauration lucrative. Les éléments présentés négativement dans l'incipit deviennent généralement positifs dans l'excipit. Les liens tissés entre l'incipit et l'excipit, les formulations reprises presque à l'identique contribuent à créer une véritable unité à chaque épisode, à donner une identité propre à chaque volume. Les éléments qui jalonnent les récits cadre sont d'ailleurs souvent des indices des grands thèmes marquants les aventures que s'appêtent à vivre les personnages, nous y reviendrons.

➔ *La Cabane magique* : le voyage dans la cabane

La Cabane magique possède enfin une particularité supplémentaire du point de vue des récurrences dans le récit cadre : le voyage dans la cabane. Celui-ci, qui ouvre et clôt l'aventure, sert de bornes au récit cadre et est évidemment très codifié. Il compte en effet toujours les mêmes étapes et celles-ci sont reconnaissables grâce à une formulation presque identique. En fait, il semble que ce soient ces formulations qui *font* le voyage, qui le rendent effectif. Elles en sont indissociables. Elles deviennent une sorte de refrain que l'enfant, au fil de ses lectures, est amené à connaître par cœur, agissant comme une formule magique. Le voyage aller est plus développé, il compte neuf étapes. Celles-ci sont systématiquement précédées des paroles d'un des deux enfants et suivies par la découverte de l'adjuvant.

Ainsi, c'est d'abord la brusquerie de la réaction qui est mise en avant (1). Puis un premier coup de vent se produit (2). Le vent s'intensifie (3). Alors la cabane tourbillonne : c'est la phrase centrale (4). Tom ferme les yeux (5), le calme revient

(6) et Tom ouvre les yeux (7). Le moment de la journée et l'atmosphère sont mentionnées (8), et un stimulus sonore intervient (9). La ressemblance phrastique et textuelle de ces étapes dans chaque volume est particulièrement flagrante lorsque l'on met les passages bout à bout :

T1 : « C'est alors qu'(1) un brusque coup de vent agite les branches, les feuilles frémissent. (2) Tom lève le nez, étonné : il lui a semblé sentir la cabane bouger. Le vent souffle plus fort, il secoue le chêne en hurlant. (3) Et la cabane, lentement, se met à tourner. [...] La cabane tourne, encore plus vite, de plus en plus vite. Elle tourbillonne comme une toupie folle. (4) Pris de vertige, Tom ferme les yeux (5), il s'agrippe à sa sœur. La cabane va se décrocher, elle va s'envoler, elle va... Et soudain, tout s'arrête, tout se calme. La cabane ne bouge plus, le vent ne hurle plus. (6) Tom ouvre les yeux. (7) La lumière du couchant (8) glisse à l'angle de la fenêtre. »

T2 : « À cet instant (1), un coup de vent agite les branches, les feuilles frémissent. (2) [...] Le vent souffle de plus en plus fort. Il secoue le chêne en hurlant. (3) Et la cabane se met à tourner. Elle tourne plus vite, encore plus vite, de plus en plus vite. Elle tourbillonne comme une toupie folle. (4) Tom ferme les yeux. (5) Enfin, tout s'arrête, tout se calme. (6) Tom ouvre les yeux (7) et frissonne. Le soir tombe. L'air est humide et froid. (8) Quelque part, un cheval hennit. (9) »

T3 : « À peine a-t-il fini (1) de parler que le vent se met à souffler. Les feuilles frémissent. (2) [...] Le vent souffle plus fort, de plus en plus fort. (3) La cabane commence à tourner... Tom ferme les yeux. (5) La cabane tourne plus vite, encore plus vite, de plus en plus vite. Elle tourbillonne comme une toupie folle. (4) Puis tout se calme. Plus un son, plus un murmure. (6) Tom ouvre les yeux. (7) Un soleil brûlant l'éblouit. (8) Miaou ! (9) »

Le voyage retour fonctionne de la même manière même s'il est plus succinct. Il ne compte que six étapes sur les neuf du voyage aller. À la différence, ce n'est pas l'adjuvant qui est mentionné à la suite du retour mais les parents de Tom et Léa. Cette mention marque le retour au quotidien. La similitude est également impressionnante :

T1 : « Une brise agite les feuilles du chêne. (2) [...] Le vent commence à gémir, puis à hurler. (3) La cabane se met à tourner, plus vite, encore plus vite, de plus en plus vite. La cabane tourbillonne comme une toupie folle. (4) Tom ferme les yeux. Il s'accroche à Léa. Et soudain, tout s'arrête, tout se calme. Tout reste parfaitement calme. (6) Tom ouvre les yeux. À ses pieds, le livre est toujours ouvert à la page du bois de Belleville. Dehors, un oiseau chante. (9) [...] Dans la belle lumière de fin d'après-midi (8), les feuilles brillent comme de l'or. »

T2 : « Le vent se met à souffler doucement (2) [...]. Le vent souffle plus fort. (3) Lentement, la cabane se met à tourner. [...] La cabane tourne plus vite, de plus en plus vite. Le vent hurle. (4) Et soudain, c'est le silence. Un silence total. (6) Il fait doux. L'aube se lève. (8) Un chien aboie au loin. (9) »

T3 : « Le vent se met à souffler, les feuilles du palmier bruissent. (2) Le vent souffle plus fort, encore plus fort. (3) La cabane tourne, plus vite, de plus en plus vite. Elle tourbillonne comme une toupie folle. (4) Puis elle s'arrête. Plus rien ne bouge. (6) Quelque part, un oiseau chante. (9) Les rayons du soleil de midi (8) passent gaiement par la fenêtre. »

Le voyage dans la cabane apparaît donc comme une constante non seulement structurelle mais aussi textuelle qui n'est pas sans rappeler le fonctionnement des formules magiques ou consacrées de l'enfance.

Ainsi, les récits cadre de nos deux séries se structurent sur un réseau de récurrences et de répétitions. Celles-ci confèrent une unité à chaque épisode et assurent la clôture nécessaire à l'autonomie de chaque intrigue. Elles révèlent également le rigoureux travail de construction de l'intrigue et de l'établissement des thèmes par les autrices pour offrir à chaque épisode richesse et cohérence tout en se conformant au schéma établi par la série.

2. Récurrences internes

L'unité de chaque épisode, fortement soutenue par le récit cadre, tient également aux très nombreuses récurrences au sein même des épisodes. La reprise de motifs internes participe de l'identité de chaque volume mais aussi de la facilité de lecture. La répétition instaure des jalons. Elle permet également de stimuler le lecteur, car le « même » n'est en fait pas parfaitement identique.

➔ *La Cabane magique*

Dans *La Cabane magique*, on trouve entre six et dix motifs qui se répètent au sein de chaque tome. À travers la répétition, ceux-ci sont néanmoins altérés et le sens ou la portée d'un même geste, d'une même phrase, peuvent être différents. C'est ainsi que se joue toute la force du dispositif de répétition/variation mis en place par la série. Deux tendances se font jour.

La première, sur le modèle du fonctionnement du récit cadre, est la reprise d'éléments de manière binaire, en miroir. Citons quelques exemples. Dans *La Vallée des dinosaures*, Léa s'adresse à l'adjuvant à plusieurs reprises mais, la première et la dernière fois, Tom s'interroge sur le contenu de ses paroles : « Elle lui parle tout bas. Qu'est-ce qu'elle peut bien lui raconter ? » (p. 27) et « Elle se penche vers le ptéranodon, elle lui parle tout bas. » (p. 57). Alors que les deux extraits sont très similaires (le « qu'est-ce qu'elle peut bien lui raconter » étant implicite la seconde fois), les situations sont, elles, diamétralement opposées. Dans le premier cas, il

s'agit d'un jeu pour la fillette. Dans le second, il s'agit de sauver son frère d'un danger mortel. La reprise de la même scène permet de rappeler au lecteur la proximité de Léa avec l'adjuvant et d'insister sur l'importance de la communication. En effet, sans la gentillesse et la sociabilité de la petite fille, les enfants n'auraient eu aucun allié. Dans *Le Mystérieux Chevalier*, Léa simule la possession d'une baguette magique avec une lampe torche. Ce qui est d'abord un jeu à la première occurrence (dans le jardin de la maison familiale) devient à nouveau un trait de génie pour leur sauver la vie (face aux gardes dans le cachot) : « Elle braque le faisceau d'une lampe torche sur le visage de Tom, qui cligne des yeux, ébloui. — Abracadabra ! lance-t-elle. T'as vu ma baguette magique ? » (p. 14) et « Abracadabra ! lance-t-elle. [...] À genoux, vous autres ! Ou je vous fais disparaître d'un coup de baguette magique ! [...] Léa les aveugle avec sa lampe. » (p. 47-48). Un même geste, une même formule prennent alors une portée complètement différente. Si dans les deux cas, la magie est feinte, elle est toutefois prise au sérieux par les gardes. L'imagination débordante de la fillette, rabrouée par son frère au début, s'avère être leur seule chance de salut.

La deuxième tendance est la reprise d'éléments sous une forme ternaire. Celle-ci permet d'insister sur une évolution des valeurs associées à une même action, un même motif. Souvent, cette évolution mène au danger. C'est le cas dans *La Vallée* avec le motif du monstre. Le monstre est d'abord imaginaire : la première occurrence intervient alors que les enfants jouent dans le bois de Belleville dans l'incipit : « Au secours, Tom ! crie Léa. J'ai vu un monstre, là ! » (p. 9). Le monstre est ensuite bien réel mais inoffensif, c'est la rencontre avec le ptéranodon : « Aaaaaah ! Un monstre ! Là ! » (p. 21). Enfin, le monstre est non seulement réel mais aussi terriblement dangereux, c'est la découverte du tyrannosaure : « Alors, Tom reste pétrifié : un monstre gigantesque avance droit vers eux. » (p. 48) D'autres fois, un même motif change de statut selon s'il se produit dans le récit cadre ou dans l'aventure. Il est alors associé au danger uniquement pour l'occurrence centrale. C'est le cas dans *La Vallée* avec le motif de la course. En effet, la course est d'abord un jeu pour Léa, mais un jeu auquel Tom refuse de participer : « Léa s'élanche sur le sentier à toutes jambes, comme si elle était poursuivie par une horrible créature. » (p. 9-10).

La course devient ensuite le seul moyen de fuite des enfants pendant l'aventure : « Les deux enfants dévalent la colline, ils foncent à travers les fougères. » (p. 49). De retour à Belleville, la course redevient un jeu enfantin, cette fois partagé par le frère et la sœur : « Et ils s'élancent tous les deux en riant. » (p. 73). Dans *Le Mystérieux Chevalier*, il est possible de trouver un dispositif équivalent avec le motif des escaliers. Dans le récit cadre, les escaliers sont le moyen de quitter (et de regagner) le confort et la sécurité du foyer. Dans l'aventure, les escaliers deviennent un dédale dangereux et inconfortable qui peut les mener au cachot et à la pendaison. Là où la discrétion est de mise dans les escaliers de la maison, la précipitation et l'angoisse dominent dans ceux de l'aventure : « Il descend prudemment les escaliers. » (p. 13) et « Il se dirige prudemment vers les escaliers. » (p. 69) contre « Et il commence à remonter l'escalier en colimaçon. [...] Ils franchissent un palier, un autre. [...] Un vent froid s'engouffre dans l'escalier et les fait frissonner. » (p. 52-53). La reprise permet donc de mettre l'accent sur la transformation que peut subir une action du quotidien au sein de l'aventure.

Dans *La Cabane magique*, les récurrences internes à chaque épisode sont nombreuses et assez évidentes. Les formulations et les motifs sont repris volontairement de la manière la plus semblable possible pour être remarqués et compris par les lecteurs. La variation se négocie doucement au sein du même car c'est la répétition qui doit être évidente. Cette évidence facilite en effet le travail du lecteur.

➔ *Geronimo Stilton*

Dans *Geronimo Stilton*, les récurrences internes sont également très nombreuses. À l'image de la construction rigoureuse du récit cadre, chaque aventure a une identité propre qui s'établit grâce à un réseau d'éléments qui se tisse au fil du texte.

La répétition la plus évidente dans *Geronimo Stilton* est celle d'une formule-mantra de Geronimo, différente à chaque épisode et qui le ponctue tel un *leitmotiv*.

Dans *Le Sourire*, le rongeur déclare « Je tiens à mon pelage, moi » à six reprises. La première occurrence intervient au chapitre 6, soit à la fin de l'incipit, et la dernière clôt l'épisode (p. 118). Dans *Le Galion*, Geronimo choisit « Je déteste les voyages » (sept occurrences) qui devient à la dernière phrase : « J'ai compris que les voyages, c'est beau, c'est même merveilleux !!! ». D'autres formules ponctuent également les aventures comme « Vous ne pouviez pas le dire plus tôt ? » (t. 1, trois occurrences) ou « au risque de tomber » (t. 2, trois occurrences) mais plus discrètement et souvent à des fins purement humoristiques.

Chaque volume accorde également une attention particulière à un élément physique des souris. Dans *Le Galion*, ce sont les moustaches qui interviennent à quatorze reprises dans le texte. Particularité physique partagée à la fois par les chats et les rongeurs, elles deviennent un motif central. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que les moustaches sont une source de jeux de mots et d'humour car des expressions (parfois détournées) s'invitent au milieu de descriptions. Nous pouvons citer quelques exemples comme « en m'arrachant les moustaches de désespoir » (p. 8) ou « ricana Téo dans ses moustaches » (p. 107). Dans *Un sorbet*, ce sont les oreilles qui concentrent l'essentiel des mentions physiques avec treize occurrences.

Les récurrences dans *Geronimo Stilton* peuvent également concerner des motifs plus « accessoires » dans l'aventure, des motifs qui ne jouent pas de véritable rôle dans l'intrigue mais lui donnent de la richesse et de la profondeur. Dans *Un sorbet*, il s'agit du motif des insectes : avec une quinzaine d'occurrences et une variété impressionnante d'espèces mentionnées, les petites bêtes s'invitent jusque dans le titre de l'épisode. Dans *Le Galion*, c'est la musique qui rythme l'aventure : chants de pirates, hymne national, chansonnette de joie ou encore tube commercial, la diversité est grande avec onze occurrences.

Enfin, les récurrences dans *Geronimo Stilton* sont renforcées par des champs lexicaux très développés qui apparaissent sous la forme d'indices dès l'incipit puis constituent une structure très riche pour chaque épisode. Précisons par ailleurs que le vocabulaire associé aux champs lexicaux est dense, une vraie force pour *Geronimo*

Stilton, nous y reviendrons. Dans *Le Sourire*, on trouve quatre champs lexicaux. Le plus évident est celui du patrimoine : art, architecture, littérature. L'aventure des personnages les mène à la découverte de nombreux documents et édifices ayant une valeur historique. Les champs lexicaux des moyens de locomotion, de la vitesse (la chasse aux indices est une course contre la montre) et de l'excès (il s'agit après tout du tableau le plus connu de toute l'île) complètent le premier. Dans *Le Galion*, c'est évidemment le champ lexical de la navigation qui domine avec de nombreuses expressions et termes techniques. Le champ lexical des couleurs est également très étendu. L'épisode débute en effet par la mésaventure des pages jaunes ; le galion est en argent et son capitaine se nomme le Pirate noir. La cuisine, enfin, est le troisième champ lexical du texte : on le retrouve dès l'incipit avec de nombreuses mentions de restaurants et des expressions comme « c'est la cerise sur le gâteau » (cinq occurrences) qui pousse Geronimo à partir en voyage. Ensuite, la manière de cuisiner les rongeurs est l'enjeu numéro un pour les pirates, la gastronomie occupe donc une place centrale. Dans *Un sorbet* enfin, tous les champs lexicaux se rapportent au genre de l'horreur : l'atmosphère nocturne, le château hanté et les vampires.

Comme pour les récits cadre, les récurrences au sein des épisodes contribuent à donner une unité à chaque tome. Elles visent également à accompagner les lecteurs en posant des jalons et en érigeant une structure rigoureuse. Si les thèmes et motifs sont limités à chaque épisode, leur développement confère malgré tout une grande richesse à la lecture, notamment dans *Geronimo Stilton*. La répétition permet à l'enfant lecteur d'aiguiser ses compétences lectorales et de percevoir des subtilités que le retour du même permet de dévoiler.

3. Récurrences entre les épisodes

Le retour du même intervient aussi, bien entendu, entre les épisodes. Il s'agit du principe même de la série. *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* possèdent

donc toutes deux des éléments récurrents communs à (presque) tous les épisodes. Ces récurrences sont des invariants. Il peut s'agir d'invariants dans l'action : une réaction ou un geste répété ; dans l'organisation du texte, dans les relations entre les personnages, etc. Il s'agit de tous les éléments caractéristiques de *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique* qu'un lecteur habitué va s'attendre à retrouver à chaque nouveau titre.

Dans *La Cabane magique*, ces éléments sont au nombre de onze :

Tom prend des notes	
T1	<p>« Et il va prendre des notes. C'est ce que font les savants, non ? » (p. 28)</p> <p>« Il fouille dans son sac à dos, en sort un carnet et un crayon, et il note » (p. 30)</p> <p>« Tom note dans son carnet » (p. 31)</p> <p>« Et il écrit » (p. 32)</p> <p>« Tom sort discrètement son carnet de son sac et note » (p. 37)</p> <p>« Il continue de noter » (p. 37)</p> <p>« Mais il note tout de même dans son carnet » (p. 40)</p>
T2	<p>« Il [...] relit ce qu'il a écrit avant de se coucher. » (p. 9)</p> <p>« Tom prend son crayon et ajoute » (p. 10)</p> <p>« Et il ajoute un M » (p. 10)</p> <p>« Il attrape son carnet et son crayon. Il va prendre des notes, comme il l'a fait pendant leur voyage au temps des dinosaures. Il écrit » (p. 26)</p> <p>« Tom note dans son carnet » (p. 27)</p> <p>« Puis il prend son crayon, et sur la page la moins mouillée de son carnet, il essaie de noter cette nouvelle information » (p. 72)</p>
T3	<p>« Je vais prendre des notes, décide Tom. Il fouille dans son sac, il en tire son carnet, et il écrit » (p. 20)</p> <p>« Tom reprend son stylo, et commence à écrire » (p. 34)</p> <p>« Il continue » (p. 34)</p> <p>« Attendez, je vais recopier le dessin en grand sur une page de mon carnet, pour vous montrer ! » (p. 43-44)</p>

Tom a recours au livre	
T1	<p>« Il reprend alors l’album et lit la légende inscrite sous l’image » (p. 25)</p> <p>« Tom feuillette le livre jusqu’à ce qu’il trouve la bonne image, et il lit la légende » (p. 35)</p> <p>« Il prend le livre dans son sac, le feuillette rapidement. Quand il a trouvé la bonne image, il lit la légende » (p. 47)</p> <p>« Tom l’ouvre, le feuillette, trouve la page du tyrannosaure et lit » (p. 56)</p>
T2	<p>« Il le sort du sac, l’ouvre à la page marquée par le signet de cuir, et lit la légende écrite sous l’image » (p. 25)</p> <p>« Tom regarde l’image et lit la légende » (p. 27)</p> <p>« Et il lit à voix haute » (p. 28)</p> <p>« Éclaire-moi, que je regarde dans le livre. Il sort le livre de son sac, le feuillette et déclare enfin » (p. 40)</p> <p>« Éclaire-moi, dit Tom. Je vais regarder dans le livre » (p. 49)</p> <p>« Il sort le livre de son sac, et le feuillette d’une main tremblante. » (p. 51)</p> <p>« Parce que, dans le livre, j’ai lu quelque chose de très intéressant [...] Et Tom récite » (p. 54)</p>
T3	<p>« Tom ouvre le livre et lit la légende sous l’image » (p. 20)</p> <p>« Il le sort de son sac et le feuillette jusqu’à ce qu’il trouve le chapitre consacré aux pyramides. Puis, il lit à voix haute » (p. 25)</p> <p>« Il le sort de nouveau de son sac, l’approche d’une torche accrochée au mur et le feuillette pour trouver la description de l’intérieur d’une pyramide » (p. 28)</p> <p>« Tom consulte encore le livre et il déclare (p. 29)</p> <p>« Tom feuillette le livre, et il finit par tomber sur une image qui montre une silhouette se faufilant dans un corridor. Il lit » (p. 33)</p> <p>« Il sort le livre de son sac et le feuillette pour trouver le chapitre sur les momies. Il lit à voix haute » (p. 54)</p>
Description du paysage à l’arrivée	
T1	<p>« Le sol est couvert de fougères et de hautes herbes ; une rivière serpente au pied d’une colline ; des volcans fument, au loin, comme sur l’image » (p. 23)</p>
T2	<p>« Au pied d’une colline s’élève un grand château. Et le chevalier galope vers le château, comme sur l’image. » (p. 22)</p>
T3	<p>« Au milieu des sables s’élève une immense pyramide. Vers elle s’avance une procession, la même, exactement, que sur l’image du livre. » (p. 19)</p>

Description avant le départ	
T1	« Le ptéranodon passe au-dessus d'une rivière, au-dessus des fougères et des buissons. » (p. 61)
T2	« Un bref instant, Tom croit voir l'armure du chevalier étinceler, très loin, au sommet de la colline. » (p. 65)
T3	« Au loin, un bateau glisse sur le sable, comme s'il voguait sur la mer » (p. 68)
Léa part à l'aventure et Tom la suit, réticent	
T1	« Viens, on va le voir de plus près ! [...] / — T'es complètement folle ! [...] Mais sa sœur est déjà en bas » (p. 26)
T2	« Allez, viens ! Moi, je veux voir comment c'est dans le château » (p. 27) « Et sur le pont-levis, il voit la silhouette de Léa qui s'avance » (p. 30) « Je vais la tuer ! grommelle Tom » (p. 31)
T3	« Moi, j'y vais, décide Léa. / — Hé, attends-moi ! » (p. 21)
Proximité de Léa avec l'adjuvant	
T1	« Bonjour, toi ! lui lance Léa / — Chut ! Pas la peine de nous faire remarquer ! » (p. 24) « Elle se penche vers le ptéranodon, elle lui parle tout bas » (p. 56)
T2	« Le chevalier lève sa main gantée de fer. — Viens, Tom, murmure Léa. Il veut nous aider. » (p. 61)
T3	« Bonjour, chat ! le salue Léa / — Chut ! souffle Tom. Si quelqu'un t'entendait ! » (p. 17) « Merci, chat ! lui lance Léa » (p. 66)
Un des enfants se met en danger	
T1	« Tom ! Au secours ! » (p. 42) « Léa est à genoux devant l'un des nids. Et au-dessus d'elle se dresse une créature gigantesque dotée d'un étrange bec de canard. » (p. 43)
T2	« Attends, je veux d'abord vérifier quelque chose » (p. 40) « Le garçon essaie d'enlever le casque. Impossible ! » (p. 42)
T3	« Moi, je m'en vais ! [...] Mais Léa a disparu. » (p. 55) « Au secours, Tom ! » (p. 57)

Recours à la ruse	
T1	« Mets-toi à quatre pattes et fais semblant de brouter. / — Quoi ? / — Oui ! C'est une ruse ! » (p. 45)
T2	« Abracadabra ! lance-t-elle. Et elle appuie sur l'interrupteur » (p. 47) « À genoux, vous autres ! Ou je vous fais disparaître d'un coup de baguette magique. » (p. 48)
T3	« Et, comme la reine n'a pas l'air de comprendre, il ajoute : Attendez, je vais recopier le dessin en grand sur une page de mon carnet, pour vous montrer. » (p. 43-44)
Mention de la différence de l'arbre	
T1	« La cabane est toujours en haut d'un chêne. Seulement... seulement, on dirait que c'est un autre chêne. » (p. 20)
T2	« Il remarque qu'une fois encore, l'arbre où est perchée la cabane est différent. C'est bien un chêne, mais ce n'est plus le même chêne. » (p. 24)
T3	« En se penchant à la fenêtre, Léa constate que la cabane est maintenant perchée en haut d'un palmier. » (p. 17)
Mention du signet du livre	
T1	« Un ruban de soie bleue dépasse d'entre les pages. » (p. 18)
T2	« Un signet de cuir bleu dépasse de la tranche » (p. 19)
T3	« Un signet de soie verte dépasse d'entre les pages » (p. 13)
Mention de la magie	
T1	« On a voyagé dans une cabane magique, répond Léa, comme si c'était parfaitement normal. » (p. 69) « Ben, tu as pris un livre, tu as fait un vœu, et, comme on était dans une cabane magique... » (p. 69) « Un magicien, je suppose » (p. 70)
T2	« Tu n'écris rien à propos du magicien ? » (p. 11)
T3	« Mais comment le chat connaissait-il le chemin ? / — Il est peut-être magique ! » (p. 66)

Dans *Geronimo Stilton*, on compte dix-huit éléments récurrents dont quinze communs à tous les épisodes :

Traquenard et la nourriture	
T1	<p>« Enfin, ta tarte au maroilles est excellente, tu sais. Ça se mange sans faim ! » (p. 11)</p> <p>« Je remarquai que (comme d'habitude) il était en train de grignoter : j'en eus un haut-le-cœur. Cette fois, c'était un sandwich à cinq étages : camembert/roquefort/munster/raclette/crottin de Chavignol, le tout saupoudré de gruyère râpé » (p. 15)</p> <p>« imita Traquenard en lapant bruyamment un triple cornet de glace au roquefort saupoudrée de pépites d'emmental » (p. 29)</p> <p>« Pendant ce temps, Traquenard se goinfrait d'hyperpizza » (p. 37)</p> <p>« Il engloutissait d'énormes cuillerées de potage bouillant » (p. 51)</p> <p>« Il trempait un morceau de sucre dans un pot de miel » (p. 56)</p> <p>« je trouvai Traquenard, les pattes sur mon bureau, qui grignotait des popcorn au fromage » (p. 69)</p> <p>« ajouta-t-il en nous présentant des petits oignons au vinaigre trempés dans la confiture de myrtilles. Puis il plongea un hareng salé dans un pot de miel. » (p. 90)</p> <p>« Mon cousin hochait la tête et léchait une sucette au reblochon. » (p. 97)</p> <p>« C'était Traquenard qui grignotait une chips » (p. 107)</p> <p>« Je voulais demander à mon ami Graillon, le cuisinier, la recette de ses tartines à la mélasse, dit-il en se léchant les moustaches. » (p. 89)</p>
T2	<p>« Quant à Traquenard, il avait choisi la chambre la plus proche des cuisines, celle du chef Lèchefriton » (p. 91)</p>
T3	<p>« La cuisine ça me connaît d'ailleurs je m'y connais en tout mais en cuisine je suis vraiment un chef en toute modestie des pizzas comme les miennes on n'en mange nulle part. » (p. 42)</p> <p>« J'ai encore les chenilles à éplucher, les sangsues à rôtir, les puces à faire frire. » (p. 68)</p> <p>« Nous y enfournâmes en un temps record des piles de pizzas, tandis que Traquenard, en sifflotant joyeusement, faisait voler les boules de pâte en l'air, tel un jongleur. » (p. 91)</p>

Téa mentionne son nouveau fiancé	
T1	« Vous vous souvenez de mon dernier fiancé ? Cette souris aux yeux bleus et au pelage blond, qui parlait pointu... » (p. 22) « Bref, mon dernier fiancé s'appelle Frick Tapioca : il est expert en tableaux auprès du musée. » (p. 23)
T2	« Je voulais réserver une table pour un dîner romantique au Bistrot du fromage d'or avec mon nouveau fiancé (je t'ai dit que j'avais un nouveau fiancé ?) (p. 19)
T3	Dans cette aventure, c'est la comtesse qui a un fiancé : jalousie de Téa.
Geronimo s'énerve contre Traquenard	
T1	« Je ne veux pas le savoir ! crier-je. Hors de ma vue ! Et, sois gentil, mange la bouche fermée. » (p. 12)
T2	« Et Traquenard partit d'un grand éclat de rire. Comment, m'exclamai-je furibond, comment oses-tu te moquer de moi ? » (p. 13)
T3	« Grrr ! marmonnai-je. Si tu ne te tais pas, je te mords les oreilles... » (p. 46)
Geronimo fait preuve de maladresse	
T1	« Je reçus le contenu d'un seau en pleine figure [...]. J'allais lui répondre, quand ma patte glissa sur une arrête de morue et que je m'étais de tout mon long, écrasé sous un énorme thon » (p. 43) « Tandis que le serpent s'entortillait par terre, je fis quelques pas dans la boutique, mais le tapis s'enroula d'un coup et m'enveloppa comme une momie. » (p. 73) « Geronimo a bu tout mon milk-shake au piment rouge ! Toujours aussi distrait, celui-là... / Au début, je ne sentis rien, puis, soudain, mes yeux jaillirent hors de leurs orbites, et j'eus l'impression que mes oreilles crachaient des jets de fumée. » (p. 91)
T2	Implicite : « Et j'improvisai une gigue sur le pont, au risque de passer par-dessus bord. » (p.111)
T3	Chancèle, titube puis « Je m'évanouis, annonçai-je » (p. 64) Malchance : « Traquenard laissa tomber sa marmite... et j'eus ainsi l'occasion de prendre un bain de pattes dans la soupe aux piranhas bouillante. » (p.81)

Benjamin « neveu préféré »	
T1	<p>« D'accord, ma petite lichette de gruyère, je t'emmène. Promis, juré ! susurrai-je en caressant tendrement ses petites oreilles. Benjamin est mon neveu préféré ! » (p. 18)</p> <p>« Je le serrai fort contre moi. Benjamin est vraiment mon neveu préféré. » (p. 104)</p>
T2	Surnom affectueux : « Tonton Gerry » (p. 52)
T3	« Je caressai affectueusement ses petites oreilles. Benjamin est mon neveu préféré... » (p. 20)
Traquenard sociable	
T1	<p>« Vous vous souvenez de mon copain, celui avec qui je faisais des parties de flipper ? » (p. 19)</p> <p>« J'ai des copains partout, moi. » (p. 40)</p> <p>« Demandez à Frometon Patoche, c'est un vieil ami à moi ! » (p. 40)</p> <p>« Au parc d'attractions, demandez mon ami Cervelas Queue-tranchée » (p. 62)</p> <p>« Le propriétaire est un ami ! » (p. 69)</p> <p>« Traquenard y avait un ami, un certain Tracassin Triceps » (p. 84)</p> <p>« J'y ai fait un saut : je voulais demander à mon ami Graillon, le cuisinier, la recette de ses tartines à la mélasse » (p. 89)</p> <p>« Ah, gros malin, je sais où tu te fournis : au <i>Rat farceur</i>, mon magasin préféré ! On se tutoie, hein ? Allez, serrons-nous la patte ! La prochaine fois, j'irai avec toi et je suis sûr que Batifol te fera un prix ! » (p. 115)</p>
T2	« Traquenard avait longtemps bavardé avec Infernalet, le chat qui nous surveillait, et il avait appris pourquoi les pirates ne consommaient que des escargots ! » (p. 60)
T3	<p>« Mon cousin murmurait Dieu sait quoi à l'oreille d'Estrella, qui riait d'un air charmant. » (p. 85)</p> <p>« Traquenard ricana : Je vais le mettre de bonne humeur. J'ai toute une provision de plaisanteries irrésistibles. [...] Les invités l'observaient, ébahis, puis éclatèrent de rire sous le regard triomphant de Traquenard. » (p. 96-97)</p> <p>« Ah Traquenard, que m'importe si vous n'êtes point noble. C'est votre caractère qui est attachant. » (p. 99)</p>

Érudition de Geronimo	
T1	« Je racontais à Benjamin l’histoire de Mona Sourisa » (p. 26) « Labyrinthus, la bibliothèque-labyrinthe de la légende ! J’ai lu ce nom dans un très vieux manuscrit de Sourisard de Couinci, appartenant à ma collection. » (p. 94)
T2	« Ces bijoux me disent quelque chose ! Je me frappai soudain le front. J’y suis ! La reine Queue-de-rose les portait quand elle a posé pour son célèbre portrait ! » (p. 98)
T3	« Il paraît que l’ail sert à éloigner les vampires. » (p. 23) (culture populaire)
Ingéniosité de Benjamin ou Téa	
T1	« C’est Téa qui comprit la première ! Elle ouvrit son sac à patte, y prit le petit miroir de son poudrier et le posa devant l’inscription. Alors, comme par magie, tout devint très clair. » (p. 36)
T2	« Oui, mais, moi, j’ai un plan ! chicota Benjamin, fâché. » « D’un air mystérieux, Benjamin défit sa ceinture. Il glissa la patte dans une poche intérieure et en sortit un couteau que je reconnus aussitôt » (p. 52) « J’ai une idée ! s’écria Téa. Il suffit de chanter ! » (p. 52) « Vous savez comment ça marche, une boussole ? demanda-t-elle. L’aiguille magnétique indique toujours le nord. Mais il suffit d’approcher un aimant pour la faire bouger. Seulement, où trouver un aimant ? » (p. 75)
T3	« J’ai une idée ! dit Benjamin. Ils cherchent un majordome, un valet et une femme de chambre... / — Bravo, petit ! couinai-je en lui caressant les oreilles. On va se faire embaucher ! » (p. 51)
Téa réprimande Geronimo	
T1	« Il fallait vraiment que tu te fasses remarquer ? Regarde où tu mets les pattes ! » (p. 43) « Franchement, Geronimo, tu ne peux pas essayer d’être moins maladroit ? » (p. 44) « Ne me fais pas honte, c’est le gymnase le plus chic de Sourisia, j’y suis honorablement connue ! Tu vas payer tout de suite ! Et tu laisseras même un pourboire. » (p. 88)
T3	« Ton malheureux cousin s’est fourré dans les ennuis jusqu’au cou et tu restes les pattes croisées ? Tu as vraiment un cœur de glace, ou de pierre même, tu es égoïste, insensible, tu me déçois, tu devrais avoir honte ! » (p. 11)

Frayeur de Geronimo	
T1	« Je frissonnai. Je l'avoue, je ne suis pas une souris courageuse, et les films d'épouvante m'ont toujours glacé le sang. » (p. 7)
T2	« Je remarquai en frissonnant qu'il avait un œil jaune et l'autre vert » (p. 32) « Je courus à la fenêtre [...] puis, les pattes tremblantes, agrippai la corde » (p. 63)
T3	« Scouiiitt ! Je bondis hors de mon lit, tout tremblant. » (p. 7) « Je frémis. » (p. 37) « D'ailleurs, on ne comprend pas comment ils font pour dormir, parce que leurs lits n'ont pas de matelas ! dis-je en frissonnant. » (p. 69)
Mention des possessions/du confort de Geronimo	
T1	« Arrête ! m'écriai-je. C'est de la soie ancienne ! » (p. 11) « Ma précieuse écharpe en cachemire verte » (p. 102) « Mon fauteuil ! Mes côûtes de fromage du xv ^e siècle ! hurlai-je en m'arrachant les moustaches de désespoir. » (p. 12)
T2	« Pourvu que quelqu'un ait pensé à épousseter ma précieuse collection de croûtes de gruyère du xv ^e siècle. » (p. 101)
Mention de la moto/la décapotable/le voilier de Téa Mention de sa vivacité	
T1	« À ce moment, on entendit le rugissement d'une moto : quelques secondes après, la porte s'ouvrait, livrant passage à ma sœur Téa. » (p. 16) « Nous prîmes place à bord de la décapotable jaune de Téa. » (p. 24) « Je suis pressée, au revoir, cria ma sœur en courant vers sa décapotable » (p. 33) « Téa s'y rendit en voiture » (p. 57) « Téa et Benjamin s'y rendirent en auto. » (p. 75) « Suivez-moi ! cria Téa, attrapant au vol les clefs de sa décapotable » (p. 95)
T2	« Brusquement, la porte s'ouvrir à toute volée. Je sursautai, puis poussai un soupir de soulagement : c'était ma sœur Téa » (p. 18) « Puis elle a fait construire un énorme catamaran à bord duquel elle sillonne de long en large les mers autour de Sourisia. » (p. 117)
T3	« À un moment, ma sœur entra comme une tornade » (p. 115)

Présence de documents écrits	
T1	Fax (p. 49) Carnet de notes (p. 61)
T2	Livre de recettes (p. 93)
T3	Carte de visite (p. 18) Parchemin (p. 73-74)
Références au fromage	
T1	« Quelle est la tête de reblochon » (p. 53)
T2	« Une vraie tête de reblochon, en effet » (p. 13) « C'était un de ces petits fromages en plastique munis d'un aimant. » (p. 76)
T3	« Ces journalistes à la noix, ces têtes de reblochon » (p. 15) « Où le brouillard est plus épais que la cancoillotte, tellement qu'on peut le tartiner sur du pain. » (p. 117)
Références culturelles subverties	
T1	« Le tableau le plus célèbre de Sourisia : Mona Sourisa. » (p. 13) « Ce tableau a été peint en 1504 par un peintre et savant génial, Ratonard de Minci. Le sourire de Mona Sourisa est aussi doux que mystérieux » (p.28) « Puis il nous accompagna dans une cour intérieure où se dressait la fontaine : en son centre, la déesse de la Fortune supportait dans la patte droite une corne d'abondance où s'écoulait du beaufort fondu. » (p. 60) « Téa avait hâte d'explorer le labyrinthe. / — Attachons un fil à la porte. Il suffira de la suivre pour retrouver la sortie ! » (p. 102)
T2	« Je retrouvai avec émotion la statue qui salue les marins à l'entrée du port de Sourisia. C'est la statue de la Liberté, qui brandit un morceau de fromage. C'est le symbole de notre île, et elle est chère au cœur de tous les rongeurs. » (p. 108)
T3	« Vlad Von Sourizek »
Existence d'un mystère	
T1	« Un mot il faut former si mystère veut dévoiler » (p. 37)
T2	« Ainsi donc, tous les mercredis soirs, à la télé, ils passent une émission sur les mystères... » (p. 16)

T3	<p>« Pourquoi mon cousin était-il allé se perdre dans la région la plus froide de l'île ? La plus froide et la plus mystérieuse. » (p. 12)</p> <p>« Le château de Sourisek est auréolé d'une brume de mystère... » (p. 19)</p> <p>« Il restait un mystère à éclaircir » (p. 104)</p>
Lien à la lecture/au livre	
T1	<p>« J'ai une information incroyable pour ton truc, là, ton imprimerie. — Tu veux dire ma maison d'édition ! LE GROUPE ÉDITORIAL STILTON ! » (p. 12-13)</p> <p>« Et moi, les histoires, ça me connaît : je suis directeur d'un journal, <i>l'Écho du rongeur</i> ! » (p. 14)</p> <p>« Nous travaillâmes pendant des heures, nous consultâmes d'anciennes cartes, de vieux volumes sur l'histoire de Sourisia, des catalogues de musées. » (p. 37)</p> <p>« J'ai lu ce nom dans un très vieux manuscrit [...] appartenant à ma collection. » (p. 94)</p> <p>« Devant nous s'étendait un réseau de couloirs qui paraissaient sans fin ; les murs étaient recouverts de bibliothèques bourrées de livres. » (p. 102)</p> <p>« Au passage, j'examinai les volumes sur les rayonnages : il n'y avait que des exemplaires très rares, uniques ! » (p. 104)</p> <p>« Le film est tiré d'un livre. Un livre que j'ai écrit et qui est devenu un best-seller ! » (p. 116)</p>
T2	<p>« Justement, je vous le disais : j'ai lu un livre, les <i>Mémoires aventureux d'un rongeur sans peur</i> et, dans ce livre... » (p. 51)</p> <p>« Nous trouvâmes d'innombrables livres de cuisine. <i>Éloge de l'escargot, ou Les Mille et Une Sublimes Recettes félines</i>, lisait Traquenard. » (p. 92)</p> <p>« Je tapotai la poche où je gardais mon journal. Il ne manquait plus à mon livre que la conclusion. » (p. 102)</p> <p>« Quant à moi, j'avais hâte de raconter dans un livre tout ce qui nous était arrivé ! » (p. 114)</p> <p>« En moins d'un mois, le livre était prêt. J'avais déjà décidé du titre : <i>Le Galion des chats pirates</i>. [...] Ça allait devenir un best-seller, j'en étais sûr... » (p. 115)</p>
T3	<p>« Bien au chaud sous mes couvertures, je lisais des histoires de fantômes en écoutant la pluie tambouriner aux carreaux. » (p. 7)</p>

Téa prend des photos	
T1	« Téa prit plusieurs photos. » (p. 61) « Criait ma sœur en prenant des photos en rafale » (p. 101)
T3	« Ça mérite une photo ! cria Téa, ravie, en sortant son appareil. » (p. 25) « Mais j'ai eu le temps de le prendre en photo » (p. 28) « Téa prenait des photos en rafale » (p. 39) « Remarqua Téa en photographiant les pièces qui donnaient sur le couloir » (p. 48) « Elle prit une photo panoramique du couloir » (p. 63) « Les photos du bal sont phé-no-mé-na-les ! s'exclama Téa, ravie, en prenant encore quelques clichés. » (p. 106)

4. Bilan

Les récurrences participent du schéma de nos séries, elles *font* nos séries. Constituant et renforçant la structure, elles jouent un rôle majeur dans l'appréhension de la lecture par l'enfant lecteur. Jean-Louis Dufays a étudié le stéréotype : stable, fixe, il correspond tout à fait au fonctionnement des éléments récurrents dans les séries. Aussi, Jean-Louis Dufays écrit :

*Le stéréotype est apparu comme le principal garant de la stabilité du sens des textes, et, plus généralement, de leur lisibilité. Comprendre un texte, a-t-on vu, c'est avant tout y reconnaître des stéréotypes, des structures de sens abstraites et durablement inscrites dans la mémoire collective.*¹⁵⁸

Les récurrences sont donc à la fois un facilitateur de lecture et un outil de dévoilement des subtilités du texte. Elles participent également du plaisir de lecture : la connaissance de la répétition permet de deviner ce qui va se passer. Or, lorsque

¹⁵⁸ Dufays, *Stéréotype et lecture* [cité dans Jouve, *La Lecture*, p. 91]

l'attente est comblée, que la supposition se réalise, il en résulte un sentiment de satisfaction. Enfin, les récurrences favorisent la construction d'une proximité avec le lecteur, l'établissement d'une connivence. Sous la forme de running gag ou de clins d'œil, les éléments récurrents dans *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* apparaissent comme des « private joke » aux yeux des lecteurs. Ils se sentent privilégiés puisqu'ils partagent les plaisanteries, les habitudes et les secrets des personnages. Le succès et la popularité des récurrences sont primordiaux car ils apportent une saveur à la lecture qui pousse le lecteur à consommer d'autres volumes, encore, plus.

Ce que révèle une analyse si longue et approfondie est l'exploitation complète des caractéristiques formelles de la série par *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique*. Tous les invariants du format sont non seulement respectés mais ils sont aussi largement développés. Les effets de leur mise à profit que sont la facilité et le confort de lecture, l'attachement du lecteur et l'assurance du plaisir de lecture participent du succès des deux séries. C'est en fait une grande efficacité du format qui transparaît de notre étude. La contrainte que constituent la fixité et la rigueur du schéma peut donc être source de richesse si elle est habilement exploitée.

Chapitre 3. Au-delà de la forme, une richesse de lecture ? Ce que recèlent *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*

Si *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* adaptent avec précision les grandes caractéristiques du modèle sériel, les deux séries nous permettent également de mettre en perspective les potentialités et les limites de celui-ci. Nous avons en effet posé l'hypothèse que la série pouvait jouer un rôle à la fois dans le développement des compétences de lecture et dans celui du goût de la lecture. Les divergences des deux séries révèlent des éléments de réponse pour le premier aspect. En effet, elles nous permettront de mettre en évidence, en utilisant l'adéquation aux compétences de lecture de l'enfant comme indicateur principal, les avantages et les impasses que comporte le modèle sériel du point de vue de la pratique lectorale. En parallèle, l'existence de similitudes indépendantes du modèle sériel au sein de *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* nous permettra d'insister sur l'initiation aux plaisirs de lecture et la célébration de la fiction.

I. Style et humour

L'un des marqueurs le plus révélateur de l'infléchissement d'un texte en fonction de son « lecteur modèle » et de ses compétences présumées est le style. Le niveau de langue, la richesse du lexique et les jeux sur le langage présupposent en effet un certain degré de compétences chez le lecteur. Aussi, il nous faut nous pencher sur le style dans *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*. Nous y

adjoindrons un examen de l'humour dans les deux séries qui apparaît indissociable du travail de la langue, notamment dans *Geronimo Stilton*. Ainsi, l'ambition est ici d'interroger le rôle que joue le style dans le succès de la série, la facilité de lecture et le plaisir éprouvé par les enfants. Or, *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique* proposent deux approches très différentes. *La Cabane magique* met l'accent sur un plaisir éprouvé grâce à la facilité de lecture. *Geronimo Stilton* à l'inverse mise sur un plaisir éprouvé grâce à un univers comique et distrayant, même si celui-ci requiert une plus grande exigence de lecture.

1. Le style

Nos deux séries, bien qu'adressées au même public cible (à partir de 7 ans pour *La Cabane magique*, 8 ans pour *Geronimo Stilton*) proposent deux approches presque opposées du traitement de la langue.

➔ *La Cabane magique*

La Cabane magique fait le choix d'un niveau de langue très simple et adapté aux enfants. En effet, la traductrice des premiers *Cabane magique*¹⁵⁹, Marie-Hélène Delval, expliquait au cours d'une conférence¹⁶⁰ qu'elle s'était inspirée du style et du niveau de langue de *J'aime lire* pour la version française. *J'aime lire* est un magazine mensuel à destination des 7-10 ans. Créé en 1977, il revendique une approche ludique et pédagogique pensée pour les enfants :

*Avec J'aime lire, il découvre le plaisir de la lecture grâce à des histoires et des types d'écriture variés adaptés aux jeunes lecteurs.*¹⁶¹

159 Les tomes les plus récents ont été traduits par Sidonie Van Den Dries.

160 Conférence tenue à l'occasion du SLPJ 2020, nous l'avons déjà mentionnée.

161 Site officiel de *J'aime lire*.

Bayard, l'éditeur, affirme même apporter une attention toute particulière au style et à la difficulté du texte en collaborant avec des orthophonistes qui veillent à l'accessibilité de la langue pour les jeunes lecteurs. C'est donc véritablement en fonction de l'enfant lecteur et de ses compétences lectorales supposées que sont conçus et travaillés les textes. Le niveau de langue choisi ne doit présenter aucune difficulté. Le style de *La Cabane magique* se construit sur ce modèle et en reprend les mêmes codes, à commencer par l'utilisation exclusive du présent. La version française fait en effet le choix de mettre de côté les temps de la narration¹⁶² pour privilégier le présent, temps le plus simple et le plus familier pour le lecteur.

L'accessibilité du style tient également de la syntaxe et de la construction des phrases. *La Cabane magique* propose en effet une grande majorité de phrases simples et courtes. Proportionnellement, les deux tiers des phrases composant un chapitre sont des phrases simples ; le dernier tiers correspond à quelques phrases complexes ou averbales. La grande proportion de phrases simples et averbales joue un rôle dans la facilité de lecture. L'enchaînement de phrases simples est idéal pour le rythme, à la fois du récit, avec une multiplication de verbes de mouvement qui font avancer l'action, et de la lecture. En effet, les nombreuses phrases courtes permettent à l'enfant de reprendre son souffle, de faire des pauses. Sa compréhension est également facilitée par la correspondance systématique entre une phrase et une idée. Par ailleurs, le texte comporte une part importante de dialogue. Syntaxe et niveau de langue sont donc cohérents avec ceux naturellement utilisés par des enfants de 7-9 ans : vocabulaire courant, utilisation de structures orales et familières avec élision (« t'es vraiment sûr que... »), absence de double négation (« t'es pas folle ») ou d'inversion sujet-verbe dans les questions (« Tu sais où on est, toi ? »), interjections (« euh », « chut »). La faible proportion de phrases complexes s'explique donc par ce phénomène.

162 Pourtant utilisés dans la version originale.

En ce qui concerne les phrases complexes, leur appréhension est simplifiée. Tout d'abord, les phrases complexes comptent rarement plus de deux propositions et, lorsque c'est le cas, les différentes propositions sont aisément identifiables et « détachables ». C'est le cas par exemple dès le premier chapitre de *La Vallée* : « Léa s'élançe sur le sentier à toutes jambes, comme si elle était poursuivie par une horrible créature, tandis que Tom continue de marcher tranquillement. » Les propositions sont à la fois subordonnées et juxtaposées. La ponctuation accentue le passage d'une proposition à l'autre, rythmant la phrase et permettant à l'enfant de la scinder à la lecture. Syntaxiquement, il est donc possible d'observer dans *La Cabane magique* un travail synthétique de la langue : les énoncés visent la clarté et la précision.

Le texte dans *La Cabane magique*, enfin, présente une certaine pauvreté lexicale. L'accessibilité du style étant la priorité, le vocabulaire est soigneusement choisi et le nombre de termes utilisés limité. En effet, les mêmes termes reviennent avec une forte récurrence, notamment lorsqu'il s'agit d'éléments relevant des invariants de la série. Pour les mentions de la cabane par exemple, il est possible d'observer de faibles variations autour des mêmes motifs que sont le plancher, l'échelle de corde et la trappe. Les termes (et les expressions) qui y font référence sont toujours les mêmes, la description des attributs de la cabane apparaît donc aussi fixe et immuable que la cabane elle-même. Les verbes utilisés en lien avec la cabane sont également peu nombreux et reviennent systématiquement : « grimper », « descendre », « escalader », « empoigner », « monter », « émerger » et « saisir ». Par ailleurs, nous avons eu l'occasion de l'évoquer, la récurrence de l'utilisation de mêmes termes est renforcée par leur intégration dans des structures syntaxiques similaires voire identiques. Enfin, le vocabulaire choisi est un vocabulaire courant. Le niveau de langue proposé est le plus simple possible afin de s'adresser à tous les lecteurs : l'éducation et le bagage culturel de l'enfant n'interviennent pas dans l'appréhension du texte, sa compréhension est accessible à tous les lecteurs.

De plus, *La Cabane magique* propose un dispositif intéressant grâce auquel les termes jugés difficiles sont expliqués au sein même du texte. Le dispositif consiste à

mettre sur un pied d'égalité enfants lecteurs et personnages, notamment en ce qui concerne la connaissance de mots « savants » : les termes techniques ou rares sont explicités grâce au livre choisi par les personnages. Bertrand Ferrier évoque ce type de dispositif comme étant un signe de l'auteur au destinataire-lecteur. Il le décrit comme une « stratégie d'enrichissement linguistique¹⁶³ » permettant de cultiver le lecteur. Il ne faut en effet pas oublier que *La Cabane magique* possède une (petite) ambition pédagogique. Aussi, ce dispositif semble conçu pour désamorcer tout sentiment de honte chez l'enfant lecteur : honte de ne pas connaître un mot, de s'y heurter à la lecture. Il est permis par la focalisation interne, à hauteur d'enfant. Par exemple, dans *Le Secret de la pyramide*, lorsque Tom lit le passage du livre sur la procession funéraire, il dit : « C'est un enterrement égyptien, explique Tom. Le coffre s'appelle un sar... sar..., enfin, c'est une sorte de cercueil ! » (p. 20). Le fait de représenter la difficulté à prononcer le mot, difficulté que partage peut-être le lecteur, fait disparaître toute gêne chez l'enfant. L'utilisation d'un synonyme assure par ailleurs la compréhension du mot et de l'idée qu'il représente. De plus, si les explications, souvent données par Tom, peuvent être simplistes, elles se placent du moins à hauteur d'enfant et visent la clarté comme dans *Le Secret* : « Un sceptre. Un truc que les rois et les reines tiennent à la main pour montrer qu'ils sont puissants » (p. 32). Avec un lexique pauvre, *La Cabane magique* s'applique avant tout à assurer la bonne compréhension des lecteurs.

➔ *Geronimo Stilton*

Geronimo Stilton opte pour un dispositif opposé. La série propose en effet une langue plus élaborée et fait notamment le choix d'utiliser les temps de la narration et, donc, le passé simple qui en est le temps de référence. Il s'agit d'un parti-pris assez rare dans la littérature jeunesse, notamment dans les œuvres récentes et à destination des 7-10 ans. Le passé simple est en effet considéré comme un temps

163 Ferrier, *op. cit.*, p. 174

difficile susceptible de rebuter le lecteur débutant et réticent. *Geronimo Stilton* choisit cependant de prendre le contrepied de la tendance générale. L'utilisation du passé simple paraît d'ailleurs naturelle même si l'enfant n'est pas habitué à le lire, notamment des formes du pluriel comme « Téa et moi nous ruâmes sur la porte » (t. 1, p. 55) ou « Lorsque nous fûmes en vue de l'île des Soupirs » (t. 2, p. 80). Le choix opéré dans *Geronimo Stilton* est révélateur : les nuances permises par l'utilisation des temps du récit créent une expérience littéraire beaucoup plus riche pour l'enfant lecteur. L'usage complémentaire du passé simple et de l'imparfait rend compte notamment de la concomitance d'actions sans avoir à user de nombreux compléments de temps, par exemple dans *Un sorbet* : « J'entendis un soupir et me retournai : c'était Traquenard, qui apportait une marmite de soupe aux piranhas » (p. 81). Le style offre donc une plus grande subtilité.

De la même manière, *Geronimo Stilton* comporte beaucoup plus de phrases complexes que *La Cabane magique*. L'action apparaît moins « hachée » au sens où l'impression qu'une phrase correspond à une idée est moins prégnante. Les phrases sont néanmoins relativement courtes et leur construction compréhensible. Le texte compte par ailleurs une forte part de dialogue avec des formulations orales et des phrases brèves, créant un vrai contraste avec la narration. Le style de *Geronimo Stilton* apparaît dès lors comme une initiation intéressante aux textes littéraires (plus qu'à la lecture) en confrontant les enfants au passé simple. Tout un dispositif d'aide à la lecture (illustrations, typographie, nous y reviendrons) contribue en complément à faire oublier la difficulté ou l'étrangeté provoquée par l'usage des temps du passé.

Le vocabulaire dans *Geronimo Stilton* est par ailleurs très riche. Il n'est pas inhabituel de trouver des termes ou des expressions rares. Ceux-ci appartiennent généralement aux champs lexicaux mis en exergue à chaque aventure.

En effet, chaque tome de *Geronimo Stilton* compte deux ou trois champs lexicaux extrêmement développés. *Le Galion* est particulièrement représentatif de ce phénomène avec le champ lexical de la navigation. Celui-ci comporte notamment des termes techniques (entre autres : « gaillard d'arrière » p. 27, « foc » p. 78,

« bastingage » p. 87, « cambuse » p. 102, « proue » p. 103) et des expressions (comme : « faire voile » p. 37, « être à la manœuvre » p. 49, « changer de cap » p. 78, « avoir le vent en poupe » p. 108). Un tel dispositif apparaît à double tranchant. Il permet bien sûr d'enrichir le vocabulaire du lecteur – et ce, quel que soit son âge –, mais il peut aussi le déstabiliser, le décourager ou le perdre s'il y a trop de termes qu'il ne comprend pas. On remarque néanmoins que certaines expressions « savantes » sont répétées au cours de l'aventure, peut-être pour permettre au lecteur de la comprendre et la retenir ? Par exemple, dans *Le Galion*, « s'abîmer dans ses pensées » intervient à plusieurs moments de l'intrigue.

Le lexique est donc extrêmement varié dans *Geronimo Stilton*. Pour les champs lexicaux par exemple, les termes qui s'y rapportent ne se limitent pas à une quinzaine comme dans *La Cabane magique* mais sont beaucoup plus nombreux. Le champ lexical de la gastronomie dans *Le Galion* notamment compte près de soixante-dix termes et expressions. En ce qui concerne les verbes de parole aussi, souvent utilisés compte tenu de la part de dialogue dans les textes, la variété est très grande, tant des termes courants (« dire », « demander », « répondre ») que des termes plus recherchés (« intimer », « balbutier », « bougonner »). Il faut ajouter « chicoter », qui correspond au cri de la souris, et « couiner » qui sont intégrés aux verbes de paroles. Il faut également rappeler que Geronimo est un personnage d'intellectuel. Il s'exprime par conséquent avec des mots choisis et utilise des termes peu répandus, dans le dialogue et dans la narration, par exemple : « gredin », « gigue », « pitance » ou encore « sur ces entrefaites ».

Le style élaboré dans *Geronimo Stilton* conduit enfin à un jeu sur les niveaux de langue qui peut être fort de signification. En effet, en fonction du personnage qui s'exprime (ou de ceux à qui il s'adresse), le niveau de langue varie. C'est par exemple le cas dans *Un sorbet*. Avant de connaître la véritable nature d'Estrella (rongeur nocturne), Traquenard la courtise et utilise un langage plutôt noble : « mon cœur se consume d'amour pour vous » ou « Puis-je espérer... Me serait-il permis... » (p. 98-99). Une fois qu'il connaît la vérité cependant, il retrouve son franc-parler et un vocabulaire courant, voire familier : « Rien à faire, ma chérie, je regrette, mais il vaut

mieux en rester là. Vous êtes peut-être noble, mais je ne fréquente pas les rongeurs nocturnes » (p. 101-102). Le style transmet ici l'idée que la langue s'adapte selon le destinataire et la visée d'un discours. Un autre exemple intéressant est le langage des chats dans *Le Galion*. La langue des chats diffère de celle des souris : elle est plus noble, plus littéraire mais aussi plus datée. Il s'agit du vocabulaire de l'aristocratie avec titres de noblesse et flatteries. La différence de niveaux de langue a plusieurs intérêts. Le premier est évidemment de les distinguer des souris. Le deuxième est l'humour : le caractère passiste, excessif et ridicule des chats est bien sûr moqué. Le troisième enfin est peut-être d'introduire une critique implicite des chats. Leur parler daté serait révélateur de leur organisation sociale inégalitaire aux valeurs archaïques (violence, toute-puissance d'un souverain despotique et égoïste). La langue dans *Geronimo Stilton* est donc riche et révélatrice. Elle peut nécessiter toutefois une subtilité de lecture que ne possède pas un jeune lecteur.

Enfin, *Geronimo Stilton* présente une caractéristique lexicale supplémentaire : le jeu sur le champ lexical des souris qui infléchit tant l'univers que la langue.

De nombreuses expressions et formules sont adaptées à la physionomie des souris. Il est possible de distinguer deux phénomènes. Le premier concerne les expressions. Celles-ci sont soit des expressions idiomatiques transposées, par exemple « baisser les pattes », « prendre son courage à deux pattes », « s'arracher les moustaches », « rire dans ses moustaches », soit des expressions qui comportent déjà le terme « patte » mais qui prennent ici un sens propre : « bas les pattes », « ôte tes sales pattes ». Le second phénomène, dû à l'anthropomorphisme des personnages, concerne la logique adaptation des parties du corps selon la physionomie des souris, par exemple : « s'essuyer le museau », « avoir les moustaches dressées », « brosser son pelage ».

Au physique des souris s'ajoutent de très nombreuses références au fromage. Expressions, noms et objets sont en effet infléchis, c'est le cas des insultes notamment : « tête de reblochon », « tête de cancoillotte ». Ce travail sur le langage présente deux intérêts majeurs : le premier est bien entendu l'humour, le second

est la cohérence de l'univers. Le succès de la série repose en effet sur le monde fictif de Geronimo. Aussi, le paratexte, les illustrations et le texte participent de sa cohérence.

Dans cette perspective, il nous faut enfin évoquer les noms des personnages. Les noms ne sont en effet pas choisis au hasard. Ils s'inspirent, comme pour le reste de l'univers, des champs lexicaux liés aux rongeurs et au fromage, à commencer par « Stilton ». Ils sont également liés aux caractéristiques des personnages, qu'elles se réfèrent à leur physique, leur personnalité ou leur profession. Par exemple, Marinade Bouchot est la poissonnière et Tracassin Triceps le coach sportif. Autre exemple intéressant mais plus subtil : Frick Tapioca. Le tapioca est une fécule réputée pour son goût dit « neutre ». Or, Frick Tapioca est un personnage quelconque et un peu effacé. Ainsi, si la traduction a modifié les noms, elle en a néanmoins conservé le sens. Le cas le plus remarquable est Traquenard. En italien, le cousin farceur de Geronimo se nomme Trappola, ce qui signifie « piège », et cela n'a rien d'un hasard si le personnage qui incarne la fonction d'élément perturbateur se nomme ainsi. Si les noms des personnages contribuent à la cohérence de l'univers et à amuser le lecteur, ils n'ont néanmoins rien de gratuit ou fortuit.

Geronimo Stilton et *La Cabane magique* optent donc pour des stratégies opposées concernant le style. *La Cabane magique* mise sur l'accessibilité et assure une compréhension complète du texte par le lecteur, quitte à sacrifier la richesse de la langue. *Geronimo Stilton* à l'inverse fait preuve d'une grande inventivité langagière et propose une lecture plus exigeante, foisonnante mais possiblement inaccessible.

2. L'humour

Le cas de l'humour illustre également parfaitement le parti-pris de *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*. Pauvre, presque inexistant dans *La Cabane magique*, l'humour est la pierre d'achoppement de *Geronimo Stilton*.

➔ *La Cabane magique*

L'humour n'est pas l'un des objectifs de *La Cabane magique*. La série a plutôt pour ambition de donner le goût de la lecture aux enfants en leur montrant qu'il est possible d'apprendre de manière distrayante. De plus, les aventures de Tom et Léa ne sont pas spécialement drôles. Il suffit en effet de regarder la structure des épisodes pour le constater : la progression de l'action correspond à une transformation du lieu de l'aventure en un piège mortel dont les enfants doivent s'échapper. Aussi, l'ensemble de l'action correspond à une montée en puissance du danger, une structure qui ne se prête pas au comique. Rappelons également que le récit se fait souvent selon le point de vue interne de Tom, qui n'est pas caractérisé comme un personnage très drôle mais est plutôt censé incarner le sérieux.

Il est néanmoins possible de trouver quelques tentatives de comique dans *La Cabane magique*. Tout d'abord, *Le Secret de la pyramide* compte des tentatives d'humour de Tom, qui ne sont cependant pas toujours volontaires. Dans le chapitre 5 par exemple, alors qu'il tente de lire les hiéroglyphes il s'exclame : « Oh là là, c'est du chinois ! Enfin, je veux dire... je n'y comprends rien ». La reprise de l'expression idiomatique crée ici un décalage comique. Ensuite, les moqueries de Léa face au comportement trop sérieux de son frère peuvent prêter à sourire. Par exemple, dans *La Vallée des dinosaures*, alors que Léa veut s'approcher des dinosaures, elle réutilise les arguments de son frère quelques instants plus tôt : « Je croyais que tu voulais prendre des notes ? Et, en singeant son frère, Léa déclare : Nous sommes les premiers humains à voir un tricératops en chair et en os ! » (p. 35). Dans *Le Secret de la pyramide*, la fillette n'hésite pas à pointer l'absurdité et le ridicule des inquiétudes de son frère : « — Chut ! souffle Tom. Si quelqu'un t'entendait ! — Quelqu'un ? Ici ? En plein désert ? » (p. 17). Il est aussi possible de voir dans les noms donnés au ptéranodon par Léa et aux gardes par Tom une fonction comique qui vise à soulager la tension narrative : « Je vais l'appeler Nono » (tome 1, chap. 4), « demande Gros-Rougeaud », « décide Œil-qui-Louche » et « approuve Longues-

Moustaches » (tome 2, chap. 6). Enfin, les clins d’œil au lecteur que constituent les références aux aventures précédentes au début du *Secret de la pyramide* sont faits sur le ton de l’humour. Citons « Et puis, au moins, on ne risque pas d’être dévoré par une pyramide ! » qui porte véritablement à sourire du point de vue programmatique : si le chat ne les avait pas sauvés, les enfants auraient été, de manière figurée, « dévorés » par la pyramide. Toutefois, le lecteur ne peut le savoir à la première lecture.

L’humour n’apparaît donc pas comme un élément caractéristique dans *La Cabane magique*.

➔ *Geronimo Stilton*

A contrario, l’humour est le point fort de *Geronimo Stilton*. Il est annoncé dès la quatrième de couverture (« des histoires à mourir de rire »). Alors quels procédés sont mis en place pour remplir le pacte de lecture ? Presque tous les éléments de la série peuvent être étudiés sous le prisme de l’humour. Nous nous contenterons d’aborder ici trois aspects qui nous semblent particulièrement pertinents.

Le premier aspect repose sur la diversité de l’humour dans *Geronimo Stilton* et les différentes formes de comique à l’œuvre. Les sources de comique sont en effet nombreuses, à commencer par le comique de geste. Et quel meilleur exemple pour illustrer le comique de geste que la maladresse de Geronimo ? Geronimo est un personnage à la fois peureux et étourdi. En bon empoté, il tombe, glisse, reçoit des objets sur la tête. L’une des scènes les plus représentatives de ce phénomène est la visite du marché dans *Le Sourire de Mona Sourisa*. Geronimo et Téo viennent à la rencontre de Marinade Bouchot et traversent le marché aux poissons, mais le sort semble s’acharner sur le pauvre Geronimo : « Splash !... Je reçus le contenu d’un seau en pleine figure » puis « ma patte glissa sur une arête de morue et [...] je m’étalai de tout mon long » et enfin « Je n’avais pas fait deux pas [...] qu’un tentacule visqueux s’enroulait autour de mon cou ». On remarquera notamment

dans ce passage le caractère passif de Geronimo. Le personnage subit l'action comme l'indiquent le verbe « recevoir » et la voie passive : « ma patte glissa », « un tentacule visqueux s'enroulait ». Geronimo rejette ici toute responsabilité de sa part : la formulation et l'accumulation contribuent au comique.

La série est également un réservoir important de comique de situation. Le pauvre Geronimo apparaît comme la cible privilégiée de situations ubuesques, de quiproquos ou de plaisanteries d'autres personnages et surtout, il peine souvent à s'en dépêtrer. C'est le cas à plusieurs reprises dans *Le Sourire de Mona Sourisa*, comme au parc d'attractions où le timoré Geronimo se trouve poussé contre son gré dans un des wagons du Grand Dix, ou encore à la salle de sport où le « tour complet » que lui propose le coach n'est pas, comme le croyait Geronimo, un tour du propriétaire. Dans cette scène également, la voie passive est privilégiée : « il me fit entrer dans un cagibi de bois », « il m'empoigna », « il se mit à me triturer ». La voie passive est accentuée par le caractère soudain et inattendu de chaque action : « sans crier gare », « je n'eus pas le temps de [...] que ». Le ridicule des situations est par ailleurs souvent renforcé par les commentaires d'un autre personnage. Téa ou Traquenard accusent en effet Geronimo de s'être comporté sciemment, ce qui a pour effet de vexer profondément l'intéressé et de faire rire le lecteur.

Ensuite, le comique de mots, que nous avons déjà évoqué et sur lequel nous ne nous étendrons donc pas, repose sur les nombreux jeux de mots et expressions détournées. Les noms de personnages prêtent également à sourire tant ils peuvent être fantaisistes comme « Gobichon Gobetout » ou « Frometon Patoche ».

Il faut enfin mentionner les parodies et références culturelles subverties qui constituent une forme de comique importante. Celles-ci sont également revisitées selon le champ lexical des souris comme le prix Souritzer (paratexte), le Souhara, la Transourisie (t. 3) ou encore la sscf (« Société sourisienne des chemins de fer », t. 1). La subversion opère sur des termes, noms et sigles connus facilement reconnaissables par les enfants. Ainsi, le connu et le familier devient nouveau, ce qui, en plus d'être source de comique, correspond parfaitement au dispositif sériel.

Le deuxième grand pôle humoristique de la série est le personnage de Traquenard qui apparaît défini par le comique. Dès le paratexte, Traquenard est présenté comme un personnage « farceur ». Il constitue un excellent contrepoint à Geronimo. La caractérisation indirecte de Traquenard établit son personnage comme drôle, nonchalant, toujours détendu, prêt à se faire des nouveaux amis et à participer à de nouvelles aventures. Traquenard est donc présenté comme un personnage éminemment sympathique et drôle.

Tout d'abord, son comportement est source d'amusement. En effet, Traquenard fait des blagues, notamment la « blague qui marche toujours » dans *Un sorbet*. Il possède une manière de s'exprimer très caractéristique qui contraste avec les manières précieuses de Geronimo, comme lorsqu'il dit à l'un des chats pirates : « Je n'ai jamais aimé les aristos, ce sont des crâneurs » (t. 2, p. 28). Traquenard est très sociable et ne s'embarrasse pas de conventions qu'il trouve superflues. Aussi, lorsqu'il s'adresse au directeur du musée à la fin du *Sourire*, il le fait avec son franc-parler : « Ah, gros malin, je sais où tu te fournis : au *Rat farceur*, mon magasin préféré ! On se tutoie, hein ? Allez, serrons-nous la patte ! » (p. 115). Le personnage n'hésite pas non plus à s'en prendre à ses adversaires et à les qualifier de sobriquets hauts en couleurs. En la matière, l'acrostiche qu'il utilise pour se présenter aux chats dans *Le Galion* est particulièrement représentatif. Il débute par « T comme Tu me cherches, gros minet ? » (p. 29).

Ensuite, le comique de Traquenard provient aussi de son comportement envers Geronimo. Toute la dynamique entre les deux personnages est amusante et est notamment due aux remarques désobligeantes que Traquenard n'omet jamais d'adresser à son cousin. Par exemple, dans *Le Galion*, Traquenard déclare : « Regardez bien ! Toi aussi, Geronimo, surtout que tu n'as pas bonne vue ». Il oblige ainsi Geronimo à rester humble. Traquenard déteste en effet les personnages qui se prennent trop au sérieux et n'hésite pas à se moquer des personnages obséquieux comme le critique d'art Chromatique Chrome dans *Le Sourire* : « Ouh, chêtêr âââmîî, imita Traquenard [...] Nous ne sommes pas ici pour faire des ronds de jambe, mais pour travailler, marmonna-t-il » (p. 29-30).

Enfin, le dernier élément qui fait de Traquenard le personnage amusant de la série est sa relation à la nourriture. En effet, Traquenard est systématiquement représenté en train de s'empiffrer. Cet invariant, qui insupporte Geronimo (et fait donc rire le lecteur) permet notamment d'introduire un élément comique au sein de moments de grande tension dans la narration. C'est le cas à la fin du *Sourire*, alors que les personnages déambulent dans les couloirs obscurs et déserts de Labryrinthus : « Mais SOUDAIN... — Cric ! Croc ! Je sursautai. Un intrus ? [...] c'était Traquenard qui grignotait une chips ». Le personnage de Traquenard joue donc un rôle primordial dans le succès de l'humour au sein de *Geronimo Stilton*.

Le dernier axe qu'il nous semblait important de souligner est l'usage du comique dans la série. En effet, le rire apparaît dans *Geronimo Stilton* comme un pare-feu à la peur. Comme nous avons pu le voir avec l'exemple de Traquenard, la peur ou l'étrange sont toujours désamorçés par le comique. Deux grandes tendances se font jour.

La première est l'importance du ridicule pour rompre la progression de la tension narrative. En effet, au début des aventures, alors que les personnages sont confrontés aux premières péripéties et que la narration progresse vers un temps de crise, un élément ridicule ou une scène loufoque contribue à faire retomber la tension. La construction narrative joue ici un rôle important : en introduisant une saynète comique dans un moment de crise, la peur ressentie par le lecteur s'atténue, voire disparaît. Dans *Le Galion*, l'intervention de Pistachon, présenté comme un personnage balourd et stupide, rend immédiatement l'équipage moins menaçant. Dans *Un sorbet*, c'est la scène du repas (et le spectacle de la soupe compacte) qui rend le château et ses hôtes beaucoup moins effrayants. Alors que Geronimo a peur que le comte et la comtesse soient des vampires, le grotesque affiché fait oublier au lecteur ses inquiétudes : « mais la soupe était si épaisse que la cuillère resta attachée au fond [...] et il tira de toutes ses forces sur le manche. La cuillère se détacha d'un coup avec un bruit de ventouse et alla s'écraser contre un mur où elle resta collée » (p. 35).

La deuxième tendance concerne la dissolution de l'étrange ou de l'inquiétant dans une cause prosaïque et un peu risible. En effet, au moment du dénouement, alors que les dernières incertitudes sont levées, un décalage s'établit entre les conjectures de Geronimo et la véritable explication. Ce décalage est source de comique. C'est le cas dans *Le Sourire* : les individus inquiétants en quête des indices s'avèrent n'être que le directeur du musée... déguisé avec de ridicules costumes achetés dans un magasin de farces et attrapes. C'est également le cas dans *Un sorbet*. En effet, le monstre volant qui terrifiait Geronimo n'a rien de monstrueux : il s'agit d'un avion conçu pour que le comte puisse continuer à voler malgré ses rhumatismes. Systématiquement donc, les suppositions des personnages inspirées par l'imagination fertile de Geronimo se voient remplacées par des faits prosaïques. La peur ou l'inquiétude font place au soulagement et, souvent, au rire, le lecteur se sentant quelque peu ridicule de ne pas avoir pensé à une explication si simple.

L'humour, qui apparaît comme la substance de *Geronimo Stilton*, intervient ainsi dans presque tous les aspects du texte et est riche de sens.

II. Différents niveaux de lecture

Comme nous venons de le voir, la compréhension du texte par le lecteur – complète, partielle – et ce que celle-ci implique est approchée très différemment par *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique*. Les différences sont particulièrement apparentes si l'on questionne l'existence de niveaux de lecture au sein des deux séries. En effet, une œuvre riche comme *Geronimo Stilton* propose plusieurs niveaux de lecture : des lecteurs possédant des compétences lectorales plus ou moins développées peuvent prendre plaisir à la lecture et avoir une perception différente du texte. Pour cette raison, un adulte peut prendre du plaisir à lire *Geronimo Stilton* avec un enfant, car le texte offre des subtilités susceptibles de le divertir. À l'inverse, il n'existe qu'un niveau de lecture dans *La Cabane magique*, l'objectif de la série

étant de remporter la compréhension totale du récit par l'enfant. L'existence (ou l'absence) de niveaux de lecture est évidente si l'on se penche sur deux dispositifs : les illustrations et l'intertextualité.

1. Les illustrations

Geronimo Stilton et *La Cabane magique* ont pour point commun d'être des séries illustrées. Cependant, le rôle que jouent ces illustrations dans la série est différent. Dans *La Cabane magique*, les illustrations interviennent comme un soutien à la compréhension du texte : elles soulignent le sens. Dans *Geronimo Stilton*, les illustrations peuvent aussi supporter la compréhension, mais elles apportent également un complément, elles enrichissent le sens.

➔ *La Cabane magique*

Dans *La Cabane magique*, il semble que les illustrations soient (presque) uniquement redondantes. Selon la typologie établie par Sophie Van der Linden, cela signifie que les contenus sémantiques véhiculés par le texte et par l'image se trouvent, totalement ou partiellement, superposés.¹⁶⁴ L'illustration consiste donc à accompagner le texte et à faciliter la compréhension du lecteur. En effet, dans *La Cabane magique*, les illustrations sont un pur ajout éditorial. Elles ont été ajoutées a posteriori au texte de l'autrice au moment de la publication, notamment car les titres à destination de cette tranche d'âge sont généralement illustrés. De plus, il faut souligner que les illustrations sont différentes dans la version originale (signées Sal Murdocca) et dans la version française pour laquelle elles ont été réalisées par Philippe Masson. Le fait que les illustrations puissent être différentes selon le pays est très révélateur. Cela signifie en effet que les droits de *La Cabane magique* peuvent être vendus sans les illustrations car il est considéré que le sens de l'œuvre

164 Van der Linden, « L'album, le texte et l'image » in *Le Français aujourd'hui* (n° 161)

n'en sera pas altéré. L'illustration apparaît donc comme un simple soutien à la compréhension et non comme un apport de sens, c'est selon cette perspective que nous devons donc les aborder.

La Cabane magique comporte des illustrations en noir et blanc. Le dessin, au trait, est semblable au style de la ligne claire. Chaque chapitre comporte au moins une illustration et, plus un chapitre est long, plus il compte d'illustrations. Il est possible de distinguer deux types d'illustrations : les vignettes en entrée de chapitre et les illustrations qui « accompagnent » le texte. Les vignettes représentent l'adjuvant et ont une fonction décorative. Les illustrations, elles, ont pour but de faciliter la compréhension du texte et d'accompagner la lecture. Elles interviennent principalement lorsque le texte comporte des descriptions. C'est le cas de l'illustration du tricératops dans *La Vallée* : la description, déjà « visuelle » car recourant à des comparaisons imagées pour l'enfant (un rhinocéros, un bouclier), est renforcée par l'illustration qui reprend les éléments du texte (les trois cornes, la « carapace »). Le dessinateur prend néanmoins une petite liberté en représentant le dinosaure de face et les yeux fixés sur le lecteur (et pas en train de manger comme dans le texte). Le regard du dinosaure interpelle en effet le lecteur. Toutefois, l'illustration ne présente pas de recherche d'originalité ou d'apport du sens. Elle vise plutôt la lisibilité et la clarté pour le lecteur.

Si les illustrations ne semblent pas porteuses de signification, il est cependant possible d'observer une certaine diversité dans l'utilisation de l'espace de la page par l'illustration qui, elle, est susceptible d'apporter du sens. Voici une rapide typologie de cette occupation de l'espace :

- Un détail sur une page

Dans ce cas, l'illustration occupe un rôle presque purement ornemental. Elle est davantage un complément qu'une véritable aide à la compréhension puisque l'illustration est consacrée à un objet, un détail.

Ex : L'illustration, au coin inférieur droit, occupe le dernier espace que parcourt l'œil à la lecture. N'intervenant qu'une fois la lecture du texte achevée, elle ne perturbe pas la lecture. Minimaliste, elle n'est pas indispensable à la compréhension.

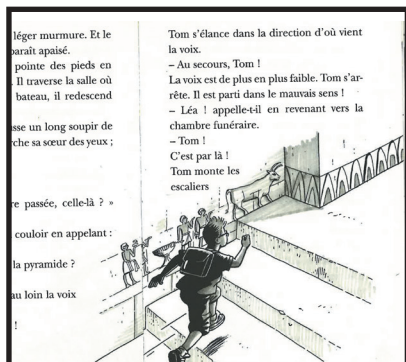
Au moment où Tom se relève, un éclat brillant, dans l'herbe, attire son attention. Il se penche et ramasse un objet doré. C'est un médaillon. Un médaillon en or. Une lettre est gravée sur une des faces, un grand M aux jambages élégants.

– Alors ça ! souffle Tom. Quelqu'un est passé ici avant nous !



- Utilisation d'une demi-page ou des trois-quarts d'une page.

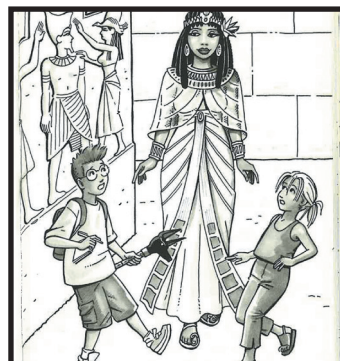
Il s'agit du cas dans lequel l'image est le plus purement illustrative et redondante.



Ex : L'illustration représente exactement et simplement l'action en cours : Tom en train de monter les escaliers. Le seul ajout que l'on puisse considérer est la présence de fresques sculptées au bas des murs et qui peuvent rappeler la procession du début. Il s'agit d'un clin d'œil intéressant qui contribue à renforcer visuellement l'univers de l'Égypte antique.

- Utilisation d'une pleine page.

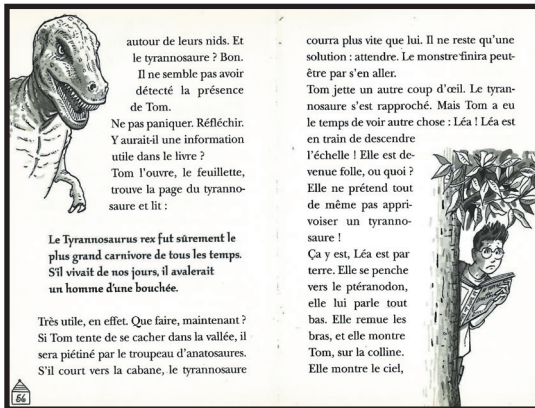
Sans surprise, l'utilisation de la pleine page permet de mettre une scène en valeur. La représentation se consacre à une action centrale comme la rencontre avec un personnage important. Ex : Il s'agit ici de la rencontre avec Hutépi. L'illustration est principalement redondante et reprend la description de la reine. Toutefois, les postures et expressions sont intéressantes. En effet, les sentiments des personnages sont implicites dans



le texte tandis que l'illustration rend compte de l'opposition entre l'inquiétude et la surprise des enfants (en train de reculer d'un pas, bouche ouverte, visage crispé) et la sérénité d'Hutépi. Enfin, l'illustration permet de porter attention à certains détails comme le fait que Tom tient le sceptre ainsi que son carnet et son crayon, ce qui est important pour la suite.

- Deux illustrations en regard

Certains chapitres proposent des illustrations placées de part et d'autre d'une double page et séparées par le texte. Cette utilisation de l'espace de la page permet de rendre compte d'actions simultanées ne se déroulant pas à proximité.



Ex : Les deux illustrations en plan rapproché taille des deux côtés de la double page mettent bien en valeur le face à face entre Tom et le tyrannosaure. Les postures et expressions sont encore importantes, surtout pour Tom : si le texte rend compte de son inquiétude, l'image illustre une peur panique : doigts recroquevillés sur la couverture du livre, sourcils

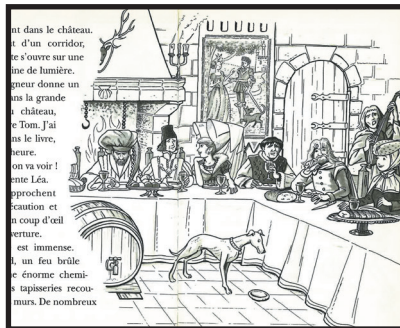
froncés par l'inquiétude, lèvres crispées par la peur. De plus, l'organisation de la double page souligne le fait que Tom soit caché, non seulement derrière le tronc, mais aussi derrière le texte.

- Des jeux sur la double page.

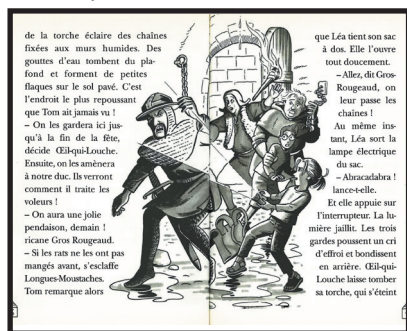
Il s'agit du cas de figure le plus intéressant car il amène la double page à être considérée comme un tout. Trois utilisations sont possibles.

D'abord, une impression de page qui déborde, d'illustration qui contamine le texte. Cette utilisation sert généralement aux décors et aux grands espaces. Ce

sont des illustrations qui comportent un grand nombre de détails et permettent d'enrichir l'univers représenté. Ex : Il s'agit ici de la peinture de la scène du banquet qui reprend la description en l'enrichissant de détails, notamment du point de vue des vêtements et du décor : murs en pierres apparentes, lourde porte de bois arrondie, cheminée et chandeliers, cerf empaillé et même tableau (« tapisseries »). La visualisation de la scène par le lecteur se colore donc d'éléments topiques mais identifiables.



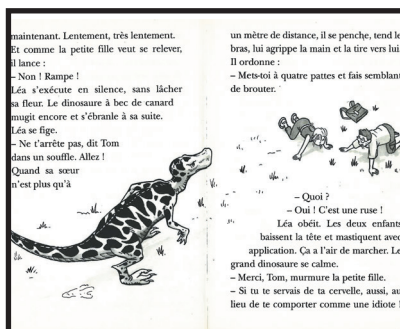
Ensuite, une illustration au centre de la double page. Ce type d'utilisation de l'espace intervient au moment d'une action rapide ou pour représenter une scène à forte tension narrative. Dans ce cas, l'illustration accompagne le texte et infléchit sa consommation : elle force le lecteur à passer par et au-dessus de l'illustration avant de lire la suite. Cela contribue à ralentir la lecture à un moment où le lecteur a plutôt tendance à accélérer. La complémentarité est donc intéressante ici. Ex : Cette scène, qui consiste en la ruse de Léa pour échapper aux gardes, est le moment le plus stressant de l'aventure. Avec l'illustration au centre, le texte suit le mouvement de l'illustration.



de la torche éclaire des chaînes fixées aux murs humides. Des gouttes d'eau tombent du plafond et forment de petites flaques sur le sol pavé. C'est l'endroit le plus repoussant que Tom ait jamais vu !
 - On les gardera ici jusqu'à la fin de la fête, décide Eléqui-Louche. Ensuite, on les amènera à notre duc. Ils verront comment il traite les voleurs !
 - On aura une jolie pendaison, demain ! ricane Gros Rougeaud.
 - Si les rats ne les ont pas mangés avant, s'exalte Longues-Moustaches. Tom remarque alors

que Léa tient son sac à dos. Elle l'ouvre tout doucement.
 - Allez, dit Gros Rougeaud, on leur passe les chaînes !
 Au même instant, Léa sort la lampe électrique du sac.
 - Abracadabra ! lance-elle.
 Et elle agrippe sur l'interrupteur. La lumière jaillit. Les trois gardes poussent un cri d'effroi et boodlaissent en arrière. Eléqui-Louche laisse tomber sa torche, qui s'éteint

Enfin, une illustration qui traverse la double page. Cette utilisation permet d'exposer l'étendue d'un paysage ou de rendre compte de la tension d'une action grâce à une vue d'ensemble. Ex : L'illustration s'étend ici sur la diagonale de la double page et permet de mettre l'accent sur le face à face entre Tom et Léa et l'anatosaura. L'utilisation de la vue en plongée



maintenant. Lentement, très lentement. Et comme la petite fille veut se relever, il lance :
 - Non ! Rampe !
 Léa s'exécute en silence, sans lécher sa fleur. Le dinosaure à bec de canard mugit encore et s'ébranle à sa suite. Léa se fige.
 - Ne t'arrête pas, dit Tom dans un souffle. Allez !
 Quand sa sœur n'est plus qu'à

un mètre de distance, il se penche, tend le bras, lui agrippe la main et la tire vers lui. Il ordonne :
 - Mets-toi à quatre pattes et fais semblant de brouter.

- Quoi ?
 - Ouï ! C'est une ruse ! Léa obéit. Les deux enfants baissent la tête et mastiquent avec application. Ça a l'air de marcher. Le grand dinosaure se calme.
 - Merci, Tom, murmure la petite fille.
 - Si tu te servais de ta cervelle, aussi, au lieu de te comporter comme une idiote !

accentue encore l'aspect de vue d'ensemble : les enfants semblent minuscules face au dinosaure.

Les illustrations dans *La Cabane magique* contribuent donc principalement à accompagner le lecteur dans sa compréhension du texte.

➔ *Geronimo Stilton*

Dans *Geronimo Stilton*, les illustrations correspondent davantage au système de complémentarité (texte et image participent conjointement à l'élaboration du sens, toujours selon la typologie de Sophie Van der Linden) qu'à celui de la redondance. En effet, *Geronimo Stilton* propose une relation texte-image très riche. D'ailleurs, les illustrations font partie intégrante de l'œuvre : les mêmes illustrations accompagnent le texte, peu importe le pays de publication. Dans *Geronimo Stilton*, les illustrations sont en couleur. Le dessin est réalisé au trait et est colorisé à l'aquarelle. La même distinction que dans *La Cabane magique* existe entre vignette et illustration « interne ». Des vignettes, différentes pour chaque chapitre, se situent aux entrées de chapitre et dans les titres courants. Dans la fonction, elles remplacent le numéro de chapitre et ont un rapport plus ou moins évident avec le contenu de celui-ci. Il s'agit généralement d'un objet ou d'un élément de détail qui joue le rôle d'emblème du chapitre. En ce qui concerne les illustrations, si celles-ci sont une aide à la compréhension, il ne s'agit toutefois pas de leur fonction première. En effet, les illustrations s'attachent à rendre compte de détails plus que de l'action. L'action passe par la narration, les illustrations apportent un complément sur les personnages, les décors, les objets. Les illustrations dans *Geronimo Stilton* s'inscrivent dans une dimension d'enrichissement de l'œuvre. L'aide à la compréhension passe, nous allons le voir, par un autre dispositif.

Arrêtons-nous toutefois un instant sur la diversité des illustrations dans *Geronimo Stilton*. Dans la grande majorité des cas, les illustrations concernent un seul élément : un objet, un personnage ou encore un propos imagé rendu concret par l'image. L'illustration est alors placée en bas ou en coin de page : elle constitue

un supplément distrayant au texte mais reste en retrait. Le texte a la priorité, l'illustration n'en détourne pas l'attention.

Il est également possible de trouver des illustrations en pleine page dans deux cas : tout d'abord, pour rendre compte d'un décor ou d'une atmosphère.

Dans ce cas, il s'agit de compléter une description. L'illustration est plus travaillée et sa fonction n'est plus uniquement ornementale. Elle joue presque un rôle d'arrêt sur image, et de fait, elle constitue une pause dans le récit. L'illustration est complétée par une phrase issue du texte qui lui sert de légende. Le deuxième cas de figure est la représentation d'un moment de grande tension. En effet, les chapitres où la tension narrative est la plus forte comportent beaucoup plus d'illustrations en pleine page que les autres. Ainsi, dans *Le Sourire*, les chapitres 21 et 22 qui relatent la découverte de Labyrinthus



comptent trois illustrations pleine page sur les huit de l'ouvrage. De la même manière, dans *Le Galion*, cinq des neuf illustrations pleine page du tome se situent dans les chapitres centraux (Exemple ci-contre).

Enfin, il est possible d'observer une continuité originale d'illustrations sur plusieurs pages, comme pour le fil aux pages 102 à 107 dans *Le Sourire*. Les illustrations de *Geronimo Stilton* présentent une grande diversité de formes et de tailles. Elles sont parfois superposées, parfois juxtaposées, créant un effet de profusion. De plus, certains éléments écrits peuvent devenir des illustrations, comme le fax de Téo dans *Le Sourire*. Ce dispositif permet d'enrichir le texte et d'introduire de la variété à la lecture. Il s'agit bien de texte, mais le changement de typographie et de cadre contribue à rendre la lecture plus stimulante.

La richesse des illustrations dans *Geronimo Stilton* tient également des nombreux détails qui s’y glissent, nous aurons l’occasion d’y revenir.

➔ La typographie

La dernière composante visuelle sur laquelle nous devons nous pencher est la typographie. En effet, dans *Geronimo Stilton* notamment, la typographie est si expressive qu’elle se confond avec les illustrations.

Dans *La Cabane magique*, il est possible de trouver deux typographies en plus de celle utilisée pour le corps de texte : une pour les notes de Tom et une pour les extraits des livres de la cabane. La typographie utilisée pour les notes de Tom est de type manuscrite sans empattement. Elle cherche à imiter l’écriture d’un enfant de neuf ans, c’est-à-dire une graphie qui laisse transparaître un

Tom regarde l’image et lit la légende :

Un fossé rempli d’eau, appelé
« les douves », entourait le château.
Lorsque le pont-levis était relevé,
personne ne pouvait entrer
dans le château.

Tom note dans son carnet :

Profondeur des douves ?

manque d’assurance. Pour imiter la graphie enfantine, elle possède également une fonte plus grande. Il est intéressant de constater que cette même typographie est utilisée pour l’adresse de Bayard dans le paratexte, censée être écrite par le lecteur. La cohérence dans la typographie introduit une continuité entre les personnages et

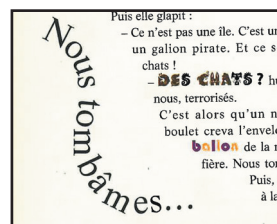
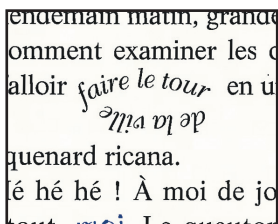
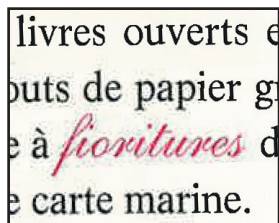
l’enfant lecteur. À l’opposé du point de vue du style, la typographie utilisée pour le texte tiré des livres de la cabane est une typographie avec empattement de style garamond, une typographie jugée généralement comme « sérieuse ». Le caractère gras de la police permet de la mettre en valeur mais la fonte, un peu moins grande que celle du corps de texte, induit la différence de statut et de hiérarchie entre les deux. Le texte du livre est un ajout, un complément.

Dans *La Cabane magique*, les jeux sur la typographie sont donc limités et servent principalement la distinction des différentes modalités du texte. C’est le

changement d'émetteur qui est désigné par la typographie. Celle-ci constitue donc à nouveau une aide pour le lecteur.

Dans *Geronimo Stilton*, la typographie assure une fonction primordiale. En effet, si les illustrations peuvent se consacrer au détail, c'est parce que la typographie constitue un dispositif efficace d'aide à la lecture. Dans *Geronimo Stilton*, la typographie est très expressive et propose tout un jeu sur les formes, les couleurs, la taille et l'orientation du texte. Le mot devient image : le signifié rend compte visuellement de son signifiant, créant une synthèse de deux systèmes de signification et facilitant la compréhension. Grâce à la typographie, ce dispositif d'aide à la lecture est ludique et amusant. Par exemple, lorsqu'un nombre apparaît dans le texte, le chiffre en couleur se superpose au mot.

Dans *Geronimo Stilton*, la typographie fait donc vivre le texte. Elle possède de nombreuses fonctions. La première est évidemment l'aide à la compréhension : la typographie rend compte visuellement d'un mot et d'une expression grâce à deux procédés. Tout d'abord, l'utilisation d'une police expressive et en adéquation avec le sens du mot. Ensuite, une disposition visuelle des mots pour que ceux-ci forment un dessin (rappelant un caligramme) ou miment l'action.



La deuxième fonction est de compléter le texte en lui adjoignant des sons, une atmosphère. Le complément de sens passe alors par la superposition d'onomatopées qui font appel à des sens (notamment l'ouïe) qui ne sont pas forcément évoqués par le texte. Le texte prend alors une dimension supplémentaire. Ces ajouts peuvent également faire penser aux didascalies et contribue à la stimulation de tous les sens à la lecture.



La troisième fonction est l'insistance sur un élément important. L'utilisation d'une police spécifique ou d'une couleur permet de mettre en valeur un mot, une expression, de les faire ressortir. Souvent, un mot ou une réplique est dupliqué et superposé dans une police plus expressive et colorée. Par exemple, l'effet d'écho est ici renforcé par les différentes orientations et les variations de couleurs qui rendent compte de l'intensité. Parfois, c'est la disposition du texte qui se fait plus expressive.

crier à tue-tête :
 – Il n'y a pas de **labyrinthus** ! Pas de **labyrinthus** !
 ... inthus...
 – ... inthus... inthus...
 Nous nous regardâmes, stupéfaits.
 – Mais que se passe-t-il ?
 – C'est l'écho... Je comprends pourquoi la place s'appelle la Pierre-qui-Chante !
 ... inthus... inthus... inthus... répétait l'écho, rebondissant sur les murs de la place. inthus... inthus... inthus... inthus...
 L'écho continuait, de plus en plus fort. On avait

La quatrième fonction est de transmettre des informations supplémentaires sur le personnage qui parle. La typographie contribue alors à la caractérisation indirecte. Elle peut rendre compte du ton, des inflexions de la voix et donc de la personnalité du personnage. Par exemple, quand le directeur du musée s'adresse à Téo, les fioritures, la graphie haute et fine avec des pleins et des déliés très marqués rend compte du caractère raffiné du personnage. Autre exemple, quand Lèchefriton s'adresse à Souricier, l'utilisation de lettrines permet d'insister sur la déférence du personnage.

Hon Eminence Féline, Sa Majesté
 Hauleuse, Sa Chatitude n'aurait-elle pu
 ouvé à son goût les escargots farcis
 aimerais tant régaler Son Excellence
 Houstachue de mets plus raffinés, hélas
 haulta-t-il en frémissant, mais Souricier lui
 ma silence.
 Dis-moi plutôt ce que tu penses de ces ro

La dernière fonction est évidemment de faire rire. Le jeu sur la graisse et la fonte de la police permet notamment de montrer l'excès, la démesure et mime la montée de la voix. C'est souvent le cas lorsque Geronimo est confronté aux taquineries de son cousin.

fis quelques pas dans la
 s'enroula d'un coup et m
 momie.
 – asseeeeeez!
 qui m'envoie, je cherche
 Il agita en l'air un os en C

Bien que les divers jeux sur la typographie aient des visées différentes, ils contribuent tous à assurer une meilleure compréhension du texte par le lecteur. Les mots possèdent un plus grand impact dans l'esprit du lecteur puisqu'il y associe une image.

2. L'intertextualité

Une autre indication de la présence de niveaux de lecture dans *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique* est l'intertextualité. L'intertextualité, c'est-à-dire les relations qu'entretient un texte avec d'autres textes, est une composante incontournable des œuvres littéraires. Parfois moindre, implicite, elle implique surtout une connaissance de la référence par le lecteur pour être perçue comme telle. Aussi, l'intertextualité, au sens de la reconnaissance des intertextes, serait une compétence que le lecteur acquiert. Vincent Jouve s'est intéressé à la question. En s'appuyant sur les travaux d'Umberto Eco, il établit les six « compétences » indispensables au lecteur pour réaliser une « performance » de lecture (et atteindre une maîtrise totale de la lecture, en quelque sorte). Ces compétences sont classées en fonction de leur difficulté et la cinquième est l'intertextualité. Il écrit :

La familiarité avec les scénarios communs et intertextuels permet d'anticiper la suite du texte. Les scénarios communs sont des suites d'événements qu'on rencontre fréquemment dans la vie quotidienne. Fondés sur l'expérience ordinaire, ils sont largement partagés par les membres d'une culture. [...] Les scénarios intertextuels, eux, ne sont pas hérités de l'expérience commune, mais de la connaissance des textes.¹⁶⁵

Or, si l'intertextualité ne s'acquiert qu'avec la lecture, il semble possible d'émettre l'hypothèse que la série permet de se former, à un niveau inférieur, à l'intertextualité. La série encourage et affiche l'intertextualité puisque son dispositif narratif repose sur le retour d'une structure identique. La série forme à la lecture de scénarios, elle permet à l'enfant d'inférer grâce à la familiarité avec son schéma et favorise le repérage de clins d'œil et références à d'autres œuvres que sont les autres

165 Jouve, *La Lecture*, p. 59

épisodes. Il y aurait donc une intertextualité « interne » dans nos séries, due à leur structure et à leur fonctionnement, qui se superposerait (ou non) à l'intertextualité au sens large. C'est dans cette superposition que se joue la présence de niveaux de lecture et que *La Cabane magique* se distingue de *Geronimo Stilton*.

➔ *La Cabane magique*

La Cabane magique ne propose qu'une intertextualité interne, à l'échelle de la série. Mettant en effet l'accent sur la compréhension du texte, elle ne le complexifie pas avec de nombreuses références. *La Cabane magique* remplit néanmoins son rôle en permettant au lecteur d'acquérir une nouvelle compétence, sans même qu'il s'en rende compte ou ait l'impression de fournir des efforts. Nous l'avons vu, *La Cabane magique* comporte de très nombreuses références aux autres tomes, ce qui permet au lecteur de se repérer et de se familiariser avec les scénarios intertextuels qui composent le schéma de la série. La structure très codifiée, renforcée par le texte, est particulièrement reconnaissable et donne la possibilité au lecteur d'inférer. L'initiation (très sommaire) à l'intertextualité passe également par les références directes, au sein du récit cadre, à d'autres tomes et qui sont même désignées explicitement par des notes de bas de page. Nous nous sommes intéressés en détail à ce dispositif dans la sous-partie intitulée « temporalité transversale : deux dispositifs¹⁶⁶ ».

Il est également possible de voir dans le traitement des lieux comme des lieux communs¹⁶⁷ une tentative intertextuelle discrète. Cependant, il est plus probable que le traitement des lieux joue un rôle différent. En effet, rappelons que *La Cabane magique* se donne une visée pédagogique et tente donc de distiller des connaissances, principalement historiques, au fil des pages. Tom et Léa voyagent au sein de livres d'histoire et de non de fictions, leurs aventures se prêtent davantage à de micro-leçons d'histoire qu'à des références intertextuelles. L'intention de la série

166 Voir partie 2, chap. 2, III., 4.

167 Voir partie 2, chap. 2, II., 2.

peut donc expliquer l'absence d'intertextualité « externe » et donc d'autres niveaux de lecture, ce qui ne l'empêche pas d'entretenir une connivence avec le lecteur favorisée par l'intertextualité « interne ».

➔ *Geronimo Stilton*

Geronimo Stilton opère un choix diamétralement opposé. La série comporte elle aussi, par son format, une intertextualité « interne » permettant aux enfants de se familiariser avec des scénarios intertextuels (son schéma). Mais *Geronimo Stilton* se fonde, nous l'avons vu, sur le principe de la subversion. La série compte donc également de très nombreuses références intertextuelles et interculturelles subverties et détournées à des fins humoristiques. Certaines de ces références sont accessibles aux enfants lecteurs, d'autres sont beaucoup plus subtiles. Il est possible de les répartir en trois catégories.

Tout d'abord, *Geronimo Stilton* propose des références explicites. Elles sont de natures diverses : historique, littéraire, artistique, mythologique. La quantité de référence est inégale selon les volumes.

Le Sourire de Mona Sourisa est le titre qui en comporte le plus, à commencer par la référence évidente à Mona Lisa. Celle-ci est filée tout au long de l'aventure (« dite *La Ratonde* ») et joue sur de nombreux détails, comme la véritable date (présumée) de réalisation du tableau : « peint en 1504 par un peintre et savant génial, Ratonard de Minci » ou la description de l'œuvre : « Le sourire de Mona Sourisa est aussi doux que mystérieux, comme si elle connaissait un secret qu'il nous reste à découvrir. » L'attention aux détails est poussée à l'extrême et devient même un jeu. En effet, à la fin de l'aventure, l'auteur du manuscrit détenu par Geronimo affirme avoir dissimulé Labyrinthus « en attendant que le peuple des Souris retrouve le sourire » (p. 95). Or, les indices pour trouver Labyrinthus étaient dissimulés derrière le sourire le plus connu de l'histoire de l'art. Parmi les autres références, ne citons que la plus évidente : celle au fil d'Ariane et au labyrinthe. Ici,

c'est évidemment une parodie du fil d'Ariane qui est représentée : « Attachons un fil à la porte. Il suffira de le suivre pour retrouver la sortie ! / — Excellente idée ! dit Traquenard, en tirant un fil qui pendait de ma précieuse écharpe en cachemire verte. » (p. 103).

Dans *Le Sourire*, la subversion des références vise avant tout le rire, comme la transformation de l'écharpe de Geronimo en une vulgaire pelote, mais ce n'est pas le cas dans tous les volumes. Dans *Le Galion* par exemple, le Pirate noir est inspiré de Barbe noire et possède des caractéristiques qui rappellent invariablement le capitaine Crochet : « je notais qu'il avait un crochet d'argent au bout de la patte droite » (p. 31). La description du chat doit inspirer la crainte par filiation avec deux figures effrayantes. Dans *Un sorbet*, enfin, c'est tout l'univers vampirique qui est détourné avec une référence évidente à Dracula. Le comte se nomme en effet Vlad von Sourizek ou, plus parlant encore en italien, Vlad von Topech, un nom très proche de Vlad von Tepes, dit l'Empaleur, qui a inspiré le célèbre comte dans le roman de Bram Stoker.

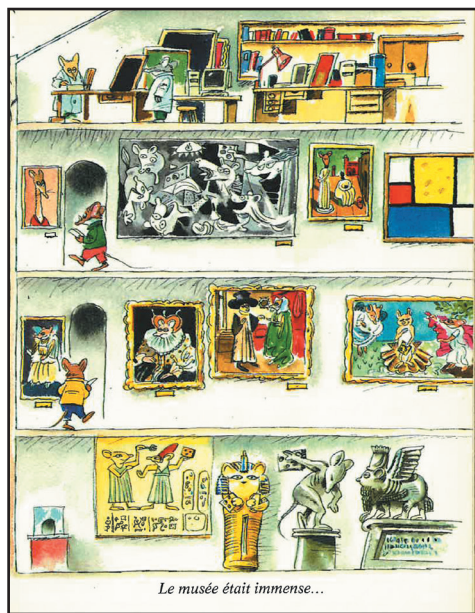
Parmi les références explicites enfin, il nous faut citer la référence récurrente à James Bond. En effet, dans *Le Sourire*, Geronimo se présente ainsi : « Je m'appelle Stilton, Geronimo Stilton », une formule qui rappelle immédiatement l'espion anglais. Dans le paratexte se trouve une formulation similaire : « parole de Stilton, parole de Geronimo Stilton ». Par ailleurs, rappelons que *James Bond* était avant tout une série, Elisabetta Dami joue peut-être ainsi sur une forme de filiation avec Ian Fleming.

Ensuite, *Geronimo Stilton* est un réservoir de références implicites, au point que certaines ne se formulent que comme des hypothèses pour le lecteur. *Le Galion* est particulièrement représentatif du phénomène. En effet, le voyage en montgolfière qu'entreprennent les personnages rappelle Jules Verne et son *Cinq semaines en ballon* ; l'évasion d'une cellule inspirée par un roman d'aventures peut faire penser au *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas. Par ailleurs, si nous avons évoqué le langage des chats, nous n'avons pas mentionné leurs expressions

de marins. Celles-ci font écho, pour le lecteur français, aux expressions du capitaine Haddock dans *Tintin* : « mille milliards de petits rougets qui ont le mal de mer » (p. 62) ou « mille milliards de fourrures de chats tigrés » (p. 66).

Enfin, la richesse de *Geronimo Stilton* passe également par les nombreuses références intégrées au paratexte et aux illustrations. En ce qui concerne le paratexte, ce sont surtout les cartes de Sourisia et de l'île des Souris qui comportent les références et les clin d'œil, les « Sept Collines de Sourisia » par exemple. Les références sont alors assez évidentes. Pour les illustrations en revanche, certaines références demandent une culture artistique et littéraire que ne possède pas l'enfant lecteur. Deux exemples particulièrement représentatifs peuvent être donnés.

Tout d'abord, celui du *Sourire* et la parodie d'œuvres d'art est très parlant. En plus du pastiche de la *Joconde*, quatre pages du volume sont dédiées à des



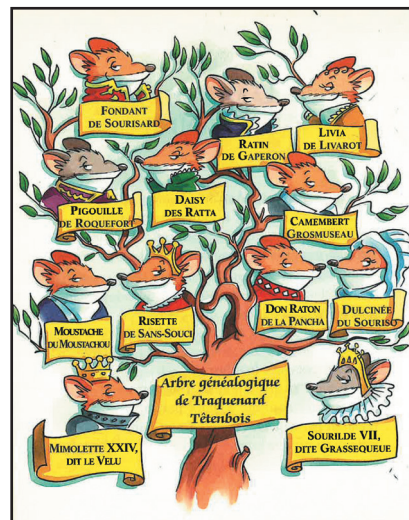
illustrations d'œuvres d'art très connues et subverties. On compte dix-huit œuvres pastichées dont le sarcophage de Toutankhamon, le *Discobole* de Myron, *Les Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck, *La Naissance de Venus* de Botticelli, *Guernica* de Picasso, des toiles de Mondrian ou encore *Campbell's Soup Can* d'Andy Warhol. Reconnaître ces références demande au lecteur à la fois beaucoup d'attention aux détails et quelques connaissances en histoire de l'art. Bien sûr, il est possible de considérer que l'enjeu ne soit pas tant la reconnaissance de l'œuvre mais plutôt la compréhension

qu'il y a ici un détournement à visée humoristique. Ainsi, il suffit que l'enfant ait déjà vu les tableaux originaux, même s'il n'en connaît pas la référence précise.

Cependant, qu'en est-il s'il ne les a jamais vus ? Bien sûr, cela ne le priverait en rien de la compréhension du récit, mais il manquerait une grande richesse de l'œuvre. Ces références sont une plus-value, notamment humoristique, mais elles sont aussi à double tranchant. Elles contribuent en effet à la richesse de la série qui peut être lue et appréciée par des lecteurs plus vieux, notamment les parents qui lisent avec leurs enfants. Elles peuvent également avoir un caractère discriminant. Stéphane Bonnery, qui s'est penché sur ce phénomène dans les albums, écrit :

Un lecteur qui, avec ses parents, passerait à côté de [la] référence, ne rate rien de central dans le déroulement de l'histoire. C'est un plus dont la multiplication peut commencer à faire des inégalités si l'on considère que ceux qui ont le plus de prédispositions culturelles sont ceux qui vont pouvoir en acquérir encore davantage grâce à ces suppléments possibles. Mais ce n'est pas indispensable, on peut sans cela profiter quand même de l'histoire et même apprendre certaines choses.¹⁶⁸

De manière semblable, *Un sorbet* propose une illustration intéressante. Il s'agit d'une illustration « annexe » au sens où celle-ci pourrait être supprimée sans qu'il y ait de conséquences sur la lecture. Il s'agit d'une représentation de l'arbre généalogique de Traquenard. L'intérêt réside dans les noms des ancêtres du rongeur. Les références au fromage sont multiples : « Gaperon », « Livarot », « Roquefort », « Camembert », « Mimolette », ainsi que celles aux rongeurs : « sourisard » « ratta », « gros-museau », « moustache du moustachou »,



168 Bonnery, « 'L'enfant lecteur' du livre et le modèle social implicite dans le livre de 'l'enfant lecteur' et de l'activité cognitive de lecture » in *L'Enfant et le livre, l'enfant dans le livre*, p. 125

« risette », « raton », « souriso », « le velu », « sourilde », « grassequeue », le tout étant intégré à un pastiche des titres de noblesse (particule, « dit »/« dite »). Ce premier niveau est accessible à l'enfant lecteur. Mais, avec un peu d'attention, il est également possible de remarquer deux éléments plus subtils : le jeu de mots « Daisy des Ratta », qui n'est amusant que pour un lecteur qui connaît le mot « desiderata » (ce qui est peu probable pour un enfant de huit ans) et une référence littéraire. En effet, le couple « Don Raton de la Pancha » et « Dulcinée du Souriso » est un clin d'œil direct à *Don Quichotte* (encore plus explicite en italien avec « Toposo »/Toboso). Cependant, cette référence n'est évidente que pour le connaisseur.

Cette illustration est donc un excellent exemple de l'inclusion de références savantes dans de nombreux jeux de mots plus accessibles. Pour les percevoir, il faut porter une attention extrême aux détails de l'illustration (qui semblait, nous l'avons dit, tout à fait annexe à première vue) et posséder une culture littéraire certaine. L'explication la plus logique de ce dispositif est que celui-ci soit pensé pour des lecteurs plus expérimentés. Non seulement *Geronimo Stilton* propose plusieurs niveaux de lecture, mais il semble que cela soit délibéré et conscient.

Pour conclure, *La Cabane magique* est une série idéale pour les 7-10 ans car elle est absolument accessible et compréhensible par les jeunes lecteurs. Toutefois, dès que l'enfant a aiguisé ses compétences de lecture, la série perd de son attrait. À l'inverse, les plus jeunes lecteurs peuvent passer à côté de certains éléments dans *Geronimo Stilton*, malgré son dispositif d'accompagnement de la lecture. La série est donc conçue pour pouvoir être lue pendant beaucoup plus longtemps, puisque les lecteurs se verront toujours stimulés par les richesses de l'œuvre.

III. Métalittérarité et mise en abyme

L'intention première de *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* est évidemment de faire lire les enfants. Si du point de vue éditorial, la raison est

commerciale, pour les autrices il s'agit plutôt de passionner les lecteurs en leur faisant connaître et expérimenter les joies de la lecture. Or, les deux séries ne se contentent pas de faire vivre ces joies au lecteur, elles en rendent compte, elles les dévoilent, les exhibent presque, grâce à deux stratégies. Tout d'abord, les deux séries se fondent sur des métaphores profondément évocatrices et reconnues : celles de la lecture comme voyage et celle de la fiction comme lieu. Ensuite, les deux séries poursuivent leur réflexion sur les frontières de la fiction grâce à leur aspect métopoétique, voire métalepique.

1. Métaphores

La métaphore de la littérature comme voyage est bien connue. En effet, de nombreux théoriciens s'accordent sur ce que produit la fiction sur le lecteur (ou le spectateur) et, qu'ils l'appréhendent selon le concept d'immersion fictionnelle ou selon le concept du voyage, l'idée est similaire. Aussi, le transport par la fiction est souvent associé à la métaphore du voyage. Vincent Jouve, notamment, écrit : « Lire est donc un voyage, une entrée insolite dans une dimension autre qui, le plus souvent, enrichit l'expérience¹⁶⁹ ». Il est donc révélateur que nos séries se construisent selon la modalité du voyage et, plus largement, de l'aventure. Comme le souligne Matthieu Letourneux :

[La] mise en scène dans la diégèse d'un dépaysement, d'un mouvement d'arrachement au monde familier, mime la structure emboîtée du récit [...]. Le trajet du personnage a donc une valeur métopoétique désignant, dans son périple, l'évasion recherchée par le lecteur.¹⁷⁰

Nous nous sommes longuement attardés sur la structure des deux séries, construites sur l'opposition entre récit cadre et récit encadré. Cette structure,

169 Jouve, *La Lecture*, p. 80

170 Letourneux, *Le Roman d'aventures*, p. 82

qui peut avoir un aspect grossier, a donc une fonction particulière. La valeur métapoétique des aventures est rendue compréhensible aux enfants lecteurs par l'absence de subtilité narrative. Ce qu'expérimentent les lecteurs par le biais de la fiction se traduit concrètement dans l'expérience des aventures par les personnages. De plus, la proximité qui se joue alors entre personnage et lecteur est très intéressante : elle renforce la connivence et l'attachement du lecteur pour les personnages puisqu'il a l'impression de vivre lui-même le voyage. La répétition de la série joue également un rôle dans la familiarisation de l'enfant lecteur avec l'immersion fictionnelle et le transport qu'elle implique. Françoise Lavocat écrit en effet à propos de la fiction :

Les fictions nous invitent à simuler, encore et encore, ce mouvement imaginaire qui est la clef cognitive de leur accès. C'est bien le passage d'une frontière, ou d'un seuil, qui représente le mieux la façon dont nous aimons les fictions, comme autant d'habitats désirables.¹⁷¹

Les séries offrent donc aux enfants la possibilité d'appréhender facilement cette « clef cognitive » qui fait toute la saveur de la fiction et est la cause du développement de la disposition et du goût pour la lecture. Les séries n'en sont évidemment pas le seul moyen, mais leur structure répétitive la simplifie grandement.

L'analyse de Françoise Lavocat nous permet également de pointer d'autres éléments intéressants que nos séries rendent visibles, notamment le passage d'une frontière, aussi désigné comme un transport. En effet, dans *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton*, le récit cadre est quitté puis rejoint grâce à un déplacement, un changement de lieu. Toutefois, dans les deux séries, les personnages exercent un pouvoir très limité sur ce déplacement : Tom et Léa ne peuvent que fermer les yeux et attendre que la cabane s'immobilise (celle-ci pourrait d'ailleurs ne même pas fonctionner) ; Geronimo subit le trajet en voiture

171 Lavocat, *op. cit.*, p. 373

jusqu'au musée, puis ses compagnons et lui sont à la merci du vent (montgolfière et bateau) et du conducteur du train. Ces situations dévoilent le lâcher prise nécessaire à l'immersion fictionnelle. De plus, nos séries en montrent également le caractère inoffensif : l'aventure, ces « habitats désirables » nouveaux et hors de portée qui incarnent un dépaysement absolu, reste contrebalancée par le retour au quotidien et au cadre de départ.

Enfin, le caractère presque immuable de la fiction s'incarne parfaitement à travers la série. Tiphaine Samoyault écrit : « Le sentiment de supériorité donné par les livres, la religion d'enfance, tient justement au caractère autonome, préservé de ce monde¹⁷² ». La fixité de la série et l'immuabilité de sa structure, ses personnages, son univers, renforcent encore cette impression. En effet, les intrigues de nos séries sont presque « hors du temps » grâce à l'absence continuité entre les épisodes.

La deuxième métaphore, afférente à la première, est celle de la fiction comme lieu. Dans le cas de *La Cabane magique*, il s'agit d'un lieu particulier : la cabane.

Michèle Petit, anthropologue de la lecture, s'est intéressée au rôle que jouent la littérature et la fiction dans la construction de soi.¹⁷³ Elle explique que la littérature consiste en une « mise en espace » et qu'il est donc courant que les enfants se réfèrent à leurs lectures en parlant de lieux : cabane, abri, sanctuaire, temple, etc. Elle insiste sur le fait que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, il ne s'agit pas d'une cachette ou d'un refuge, mais plutôt d'un lieu qui permet un envol, un voyage vers un ailleurs. Selon cette idée, la cabane possède une forme de dualité que l'on retrouve dans la série : elle est à la fois rassurante et est un seuil vers l'aventure. Il suffit pour le constater de s'intéresser à la description de la cabane et aux éléments mis en avant : le plancher et la fenêtre.

172 Samoyault, « Baisser les yeux sur son livre : l'espace privé du lecteur » in *Lecture privée et lecture scolaire, la question de la littérature à l'école*, p. 86

173 Petit, *Pourquoi transmettre la littérature aux enfants aujourd'hui ?*, communication présentée à la BNF en décembre 2016

Tout d’abord, la cabane est confortable et chaleureuse : « Les ombres du feuillage dansent sur les parois de la cabane. Tom est allongé sur le plancher. Il respire profondément. Il ferme les yeux. Il est merveilleusement bien là, sur le plancher tiède qui sent bon le bois. » (t. 3, p. 69-70). Mais la cabane est aussi un point de vue : elle est perchée sur le « chêne le plus haut » du bois et est munie d’une fenêtre. Au cours des aventures, les personnages se précipitent d’ailleurs souvent à la fenêtre : « Quand ils arrivent dans la cabane, ils courent à la fenêtre et regardent. » (t. 2, p. 65). Ainsi, à l’image de la littérature, la cabane permet aux enfants de prendre de la hauteur et de poser un autre regard sur le monde. Dès le premier volume, Tom et Léa découvrent en effet leur maison selon une autre perspective (« c’est leur maison [...] pas plus grande qu’un jouet » p. 16), une manière pour eux de grandir et d’étendre leur horizon.

Le dernier élément intéressant que comporte la métaphore de la cabane dans *La Cabane magique* est l’échelle de corde. En effet, pour atteindre la cabane et, donc, les aventures, les enfants doivent fournir des efforts en montant à l’échelle. Cette mise en scène de l’effort, et l’insistance sur l’échelle au sein du récit, rappelle l’escalier des plaisirs de Christian Poslaniec. En effet, la théorie de l’escalier repose sur le travail et les efforts nécessaires à l’acquisition des mécanismes de la lecture et à l’accès à la lecture plaisir. Toutefois, ces efforts apparaissent largement récompensés par l’aventure. D’ailleurs, les enfants ne rechignent jamais à monter à l’échelle de corde, comme si l’effort finissait par se faire oublier.

2. Mise en abyme et métalepse : jeux sur la fiction

La Cabane magique et *Geronimo Stilton* présentent donc une forte dimension méta-poétique. Il semble que la réflexion sur la fiction aille encore plus loin dans les deux séries, avec un jeu sur la fiction, sur ce qu’est la fiction, qui peut même aller jusqu’à prendre une coloration métaleptique.

➔ Théorie

Commençons donc par un rapide arrêt théorique. La métalepse est devenue, suite à la définition établie par Gérard Genette, un outil de narratologie. Dans le roman, la métalepse est généralement une métalepse de l'auteur : celui-ci prétend intervenir dans l'histoire qu'il ne fait réellement que présenter. Toutefois, considérée plus largement, la métalepse correspond à une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement¹⁷⁴ ». Le récit enchâssé résulte alors d'une représentation narrative assumée par un personnage du récit « enchâssant¹⁷⁵ ». Le franchissement de seuils et le non-respect des frontières entre les différents niveaux de récit est une caractéristique qui a permis à la métalepse d'être utilisée au cinéma et d'en devenir un outil narratologique courant. Théorisée plus largement alors, deux grandes catégories ont été définies : la métalepse rhétorique (qui correspond à la métalepse de l'auteur) et la métalepse ontologique (une métalepse qui intervient au sein même du récit). Louis-Paul Willis, dans son article « Vers un nouveau Hollywood ?¹⁷⁶ », dresse un tableau des déclinaisons possibles :

	Métalepse rhétorique	Métalepse ontologique
Métalepse intérieure	Adresse entre personnages diégétiques et métadiégétiques	Rupture de frontière séparant le monde diégétique d'un monde métadiégétique
Métalepse extérieure	Adresses aux spectateurs. Mouvements d'auteur dans et hors de leurs rôles diégétiques.	Rupture de frontière séparant le monde diégétique du monde extradiégétique

174 Genette, *Nouveau discours du récit*

175 Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, p. 13

176 Willis, « Vers un nouveau Hollywood ? », *Kinéphanos*, [en ligne], (Consulté le 05/03/2021), disponible sur: <http://www.kinephanos.ca/2011/metalepse/>

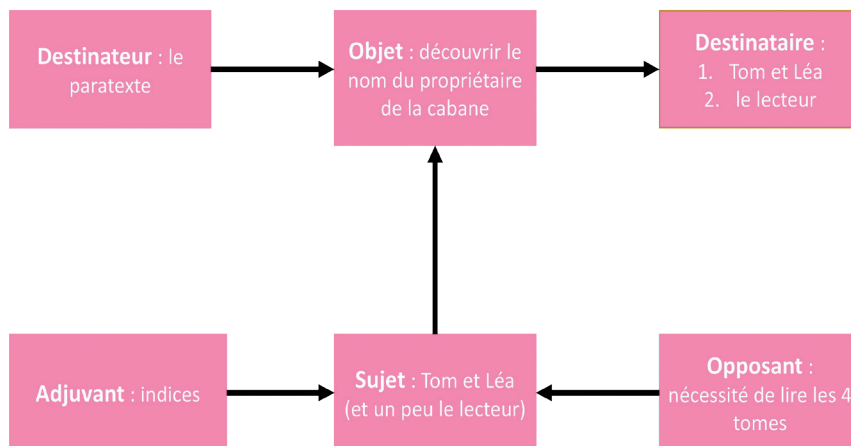
Bien qu'établies pour un usage cinématographique, ces déclinaisons nous permettent d'appréhender les jeux métaleptiques présents dans nos séries, et notamment dans *La Cabane magique*.

➔ Le cas de *La Cabane magique*

Il semble en effet que *La Cabane magique* corresponde en partie à une métalepse ontologique intérieure puisque Tom et Léa rentrent au sein des livres qu'ils choisissent dans la cabane. Il y a donc une rupture de la frontière entre un niveau diégétique prétendu réel, le récit cadre, et un niveau métadiégétique assumé fictionnel, le livre choisi. Cette analyse doit être nuancée puisque l'absence d'intrigue ou de fiction à part entière brouille la distinction entre les deux niveaux. Le paratexte laisse par ailleurs entendre que les personnages voyagent *dans le temps* et pas *au sein des ouvrages*, ce qui est pourtant le cas, ils passent donc d'un niveau diégétique à un autre.

En fait, l'aspect métaleptique de *La Cabane magique* est surtout intéressant pour sa valeur métopoétique. Nous l'avons vu, le voyage dans la cabane mime en partie l'expérience du lecteur. Si l'on garde cette idée en tête, il est possible de considérer le temps de l'aventure sous une perspective plus intéressante. En effet, la lecture permet d'établir que la durée de l'aventure, c'est-à-dire la durée du récit encadré, au sein du livre, est très courte : une ou deux heures au maximum. Le récit est constitué de scènes : la durée des actions est généralement équivalente à la durée de lecture. Il est alors possible de se demander si le temps de l'aventure ne correspond pas à celui que met l'enfant à la lire (et, d'une certaine manière, à la vivre). Le fait que le temps passé dans l'aventure (dans le livre, une diégèse 2) ne se répercute pas dans le récit cadre (diégèse 1) serait alors une métaphore des effets de l'immersion fictionnelle et du plaisir de lecture. Si le temps n'est pas passé, c'est parce que les enfants ne l'ont pas *vu* passer. Ce « hors du temps » vécu par les personnages pendant leurs aventures serait donc une illustration de l'immersion fictionnelle.

Enfin, il est possible de pousser encore le parallèle qui se dessine entre lecteur et personnages. En effet, le lecteur est invité à « rentrer » dans le livre, à devenir lui-même acteur dans la lecture, à l’image des personnages. Ce dispositif est induit par le paratexte. Pour le démontrer, il nous faut revenir sur l’infléchissement du schéma actantiel par le paratexte. Nous avons vu en effet que l’objet de la quête des personnages était la découverte. Cependant, le paratexte introduit lui une autre intention. Les objets trouvés par Tom et Léa (le médaillon, le marque-page et le « M » sur le plancher) ne sont pas seulement des bibelots mystérieux découverts par les enfants au gré de leurs voyages. Ce sont des indices pour résoudre un puzzle-jeu, absent de l’histoire mais inclus au paratexte, révélant l’identité du propriétaire de la cabane. Avec ce dispositif qui encadre le texte (p. 4-5 et p. 75), l’enfant en sait plus que les personnages et il attribue un autre but à leurs aventures. Le paratexte influence donc l’état d’esprit du lecteur en nouant un autre pacte de lecture. Il modifie la perception du texte et, par là même, le schéma actantiel dont le destinataire n’est plus seulement Tom et Léa mais le lecteur lui-même. Par conséquent, le lecteur devient sujet de la quête. Il est acteur de la lecture et un acteur qui occupe une position supérieure à celle des personnages : il en sait davantage qu’eux.



➔ Le cas de *Geronimo Stilton*

Dans *Geronimo Stilton*, la mise en abyme correspond davantage à un jeu sur la fiction et ses conventions. En effet, le dispositif éditorial présente Geronimo comme auteur-narrateur-personnage et donne lieu à des jeux sur le statut de la fiction et du récit. La visée affichée de ces jeux est, sans surprise, l'humour, mais ils permettent aussi de faire réfléchir le lecteur.

Le jeu principal sur lequel repose la réflexion tient à l'annonce de Geronimo concernant le roman qu'il a écrit. Celui-ci relate ses aventures et est devenu un best-seller. Or ce roman est précisément celui que le lecteur vient de lire. Il y a donc une mise en abyme du roman : le roman mentionné dans le livre lu par le lecteur est en fait le livre lu par le lecteur. Intervenant à la fin du récit, l'annonce de Geronimo prend place au sein de l'excipit, après le saut temporel.¹⁷⁷ Dans *Le Sourire*, le roman est déjà écrit, Geronimo y porte donc un regard rétrospectif : « Le film est tiré d'un livre. Un livre que j'ai écrit et qui est devenu un best-seller ». Il place également le lecteur en position de confident, de privilégié : il a la primeur de l'information. L'utilisation du présent laisse également planer le doute : est-ce bien le même roman que celui que le lecteur a entre les mains ?

Dans *Le Galion*, le roman est mentionné deux fois. La première, il ne s'agit que d'une projection. Alors que l'aventure est encore en cours, le roman reste une virtualité : « Je tapotai la poche où je gardais mon journal. Il ne manquait plus à mon livre que la conclusion. J'espérais qu'elle serait heureuse. » (p. 102). Il est possible de voir ce passage comme une manière de dévoiler au lecteur le processus d'écriture, de l'inclure à l'élaboration de la fiction. Une dizaine de pages plus tard, dans un passage beaucoup plus développé, Geronimo évoque à nouveau son roman :

Quant à moi, j'avais hâte de raconter dans un livre tout ce qui nous était arrivé ! Je m'enfermai chez moi et me mis à écrire. La rencontre

177 Voir l'analyse de la structure.

avec Souricier et Pistachon, la prison, notre évasion, l'assaut contre les pirates, le voyage du retour : tout était dans mon journal ! En moins d'un mois, le livre était prêt. J'avais déjà décidé du titre : Le Galion des chats pirates. Et le nom de la collection ? Histoires pour rire, bien sûr. Ça allait devenir un best-seller, j'en étais sûr. Moi, j'ai du flair pour repérer les best-sellers !!!¹⁷⁸

Ce passage met en scène le processus d'écriture en insistant sur deux étapes. Tout d'abord, le travail préparatoire : il comprend le projet et la description des grandes étapes de l'intrigue (qui correspondent exactement à ce que le lecteur vient de lire). Ensuite, la phase de pré-publication une fois le roman terminé. En fait, le dispositif narratif tend à brouiller les pistes : la description et le titre du roman sont des indices évidents que le roman que l'on vient de lire est celui qu'évoque Geronimo. Toutefois, l'utilisation du futur et le fait que le roman ne soit pas encore publié font douter le lecteur. Celui-ci se sent à la fois dans une situation privilégiée, comme un confident qui aurait vécu les aventures avec les personnages (et pas seulement *lu* le récit des aventures) et il perçoit en même temps le simulacre. La mise en valeur du titre du roman que le lecteur vient de lire permet de dévoiler la feinte que constitue la fiction. Elle fait rire l'enfant lecteur et le pousse à s'interroger sur les pouvoirs que possède la fiction et ses effets : le fait d'y croire, de se laisser emporter par elle et d'oublier sa nature même, à savoir qu'il ne s'agit, après tout, *que* d'une fiction.

IV. Plaisirs de lecture : les pouvoirs de la fiction

Geronimo Stilton et *La Cabane magique* ont donc le point commun de constituer un véritable éloge de la littérature. L'importance de la valeur méta-poétique des œuvres en était un premier indice, mais l'éloge de la littérature

¹⁷⁸ *Le Galion des chats pirates*, p. 114-115

passé aussi par une voie plus directe. En effet, les deux séries proposent une véritable glorification de la lecture. Grâce à leur réflexion sur l'immersion fictionnelle, et à la tension qui existe entre réalité et fiction, elles présentent un plaidoyer en faveur de la fiction.

1. Glorification de la lecture

Ainsi, *Geronimo Stilton* et *La Cabane magique* mettent toutes les deux en scène l'amour de la lecture.

Tout d'abord, la lecture est toujours associée à la connaissance dans les séries. En effet, la lecture (qu'il s'agisse de fictions ou de documentaires) permet aux personnages de se sortir d'impasses et de trouver des réponses et des solutions à leurs problèmes. La lecture est donc valorisée.

Dans *Geronimo Stilton*, et notamment dans *Le Sourire*, c'est grâce à l'érudition de Geronimo, qui passe par la lecture, que les personnages parviennent à déchiffrer le mot-code Labyrinthus. Ils y parviennent même avant le directeur du musée, lui aussi un intellectuel : « Labyrinthus, la bibliothèque-labyrinthe de la légende ! J'ai lu ce nom dans un très vieux manuscrit de Sourisard de Couinci appartenant à ma collection » (p. 94). Dans *Le Galion*, c'est grâce à la lecture d'un roman d'aventures par Benjamin que les personnages imaginent un plan pour s'évader du cachot et sauver leur vie : « J'ai lu un livre, les *Mémoires aventureux d'un rongeur sans peur* et, dans ce livre, le héros fait semblant de s'évader [...]. Vous avez compris ? » (p. 51). Il est d'ailleurs intéressant de constater que *Geronimo Stilton* ne fait pas d'élitisme littéraire : la littérature d'aventures, considérée comme de la littérature « de genre » ou « paralittérature » est présentée avec autant de valeur (si ce n'est plus) que des textes savants.

Dans *La Cabane magique* également, la lecture est toujours d'un grand secours. Dans *Le Mystérieux Chevalier* notamment, c'est grâce aux informations contenues dans le livre que les enfants parviennent à échapper aux gardes

et à quitter le château : « Parce que, dans le livre, j'ai lu quelque chose de très intéressant. » (p. 54-55).

La lecture en tant qu'activité est donc présentée comme positive, notamment avec une mise en scène de la lecture.

En effet, dans *Geronimo Stilton*, on trouve une mise en scène de la lecture plaisir comme activité. Au début d'*Un sorbet*, Geronimo se trouve dans une position qui pourrait tout à fait correspondre à celle du lecteur : « Bien au chaud sous mes couvertures, je lisais des histoires de fantômes en écoutant la pluie tambouriner aux carreaux » (p. 7). Il s'agit là d'une scène particulièrement évocatrice pour tout lecteur, une sorte d'idéal dans la pratique de la lecture.

Dans *La Cabane magique*, Tom est présenté dès le premier tome comme « un amoureux des livres » (p. 14). La notion d'amour, très forte, est renforcée par plusieurs passages mettant en scène Tom plongé dans la lecture. Dans *Le Mystérieux Chevalier* par exemple, Tom est tellement absorbé par sa lecture qu'il en oublie le monde qui l'entoure et ne fait plus attention à ce que dit ou fait sa sœur : « Quoi d'autre ? Il feuillette le livre [...] Son frère n'écoute rien, bien trop passionné par sa lecture. » (p. 26-27).

L'amour des livres apparaît par ailleurs déterminant dans l'aventure.

L'amour des livres est en effet ce qui permet à l'aventure d'advenir dans *La Cabane magique*. Rappelons que le destinateur est la curiosité des enfants. Or, pour Tom, les livres sont la cause de cette curiosité. L'amour des livres est ce qui pousse Tom à monter dans la cabane dans le premier tome : « Des livres ! Tom est un amoureux des livres. Il remonte ses lunettes sur son nez, attrape les deux cordes de l'échelle et commence à grimper. » (p. 14). C'est d'ailleurs Tom qui déclenche le premier voyage dans la cabane grâce à sa fascination pour l'ouvrage qu'il a sous les yeux : « Tom est fasciné. Il passe son doigt sur le dessin [...], et soupire : — Wouah ! Si j'avais la chance [...] » (p. 18). Enfin, c'est toujours son amour pour les livres qui pousse Tom à renouveler l'expérience et à retourner à la cabane dans *Le Mystérieux*

Chevalier : « Tom a bien envie de rentrer à la maison. Puis il pense à tous ces livres qui l'attendent, là-haut... » (p. 17).

Dans *Geronimo Stilton*, cet amour est plus implicite. Toutefois, l'importance des livres dans l'univers du rongeur est sous-entendue par sa profession : Geronimo est à la fois éditeur et écrivain. De plus, rappelons le caractère déterminant que joue la carrière de Geronimo dans les aventures : si celle-ci n'est pas destinataire ou objet direct de la quête, elle est sous-jacente et contribue à le faire céder.

L'attention portée au livre concerne même sa matérialité. En effet, l'objet livre, en tant qu'objet précieux, de valeur, est au centre de plusieurs scènes.

Dans *La Cabane magique*, la diversité des objets est mise en lumière lorsque les enfants découvrent la cabane : « des très vieux, racornis et couverts de poussière, et des tout neufs, avec de belles couvertures brillantes ». La description, qui passe par le point de vue de Tom, indique déjà une préférence pour les livres neufs. D'ailleurs le choix de l'ouvrage par les enfants se fait en fonction du contenu mais aussi en fonction de la couverture. Mimant ainsi le choix d'un lecteur dans une librairie, c'est l'attraction que provoque la couverture sur le lecteur qui est déterminante, notamment dans le cas de Léa : « Oh ! J'aime trop celui-là ! s'exclame Léa en voyant apparaître dans le rond lumineux un ouvrage intitulé *Châteaux et chevaliers* » (p. 18). La fillette avait d'ailleurs déjà repéré le livre dans le premier tome : « Moi, j'aime bien celui-ci ! déclare Léa en désignant un album dont la couverture représente un château fort. » (p. 17).

L'attention portée à l'objet livre se traduit par un champ lexical assez riche (pour *La Cabane magique*) : « marque-page », « signet », « couverture », « pages », « tranche », « volume », « album », « illustration », « légende », « ouvrage », « image », « feuilletter ». On observe également un intérêt tout particulier porté aux signets : il s'agit de l'un des invariants du récit cadre. Le signet du livre choisi est toujours mentionné : soie bleue pour le tome 1, cuir bleu pour le tome 2 et soie verte pour le tome 3. Il est par ailleurs révélateur de la qualité de l'ouvrage : seuls les ouvrages reliés et de qualité possèdent des signets.

La mise en scène de la réaction de Tom devant l'objet livre en est un autre indice. En effet, transparaît d'abord une sorte de respect pour l'objet car Tom se met à parler tout bas : « Le garçon s'accroupit pour regarder les livres. — Je me demande à qui ils appartiennent, murmure-t-il » (p. 17). L'attraction qu'exerce l'objet sur lui est également évidente : « Je ne sais pas si on a le droit de... Mais tout en parlant, il s'empare du volume et l'ouvrage à la page marquée par le ruban. » (p. 18).

Enfin, dans *La Cabane magique*, un pouvoir de passeur est conféré au livre. L'objet livre permet de faire voyager les enfants : sans le livre sur le bois de Belleville, Tom et Léa ne peuvent pas faire fonctionner la cabane et rentrer chez eux. L'objet livre a donc presque un pouvoir de vie ou de mort sur les personnages. Cette idée de pouvoir du livre se dédouble de manière très intéressante dans *Le Secret* avec le Livre des Morts que doivent trouver les enfants pour Hutépi. Dans la tradition égyptienne, le Livre des Morts devait être placé avec le défunt pour lui permettre d'atteindre l'au-delà. Sa fonction est centrale dans le rite. Tom et Léa doivent donc retrouver le papyrus pour le placer au sein du sarcophage (un passage qui permet en prime de donner une leçon sur le papyrus et sa fabrication).

Dans *Geronimo Stilton*, c'est principalement la scène de découverte de Labyrinthus qui concentre des mentions de la matérialité du livre. Comme dans *La Cabane magique*, la diversité est mise à l'honneur avec un champ lexical développé : « parchemin couvert d'une écriture pleine de fioritures », « cachet de cire [...] apposé près de la signature », « pages [...] jaunies par le temps », « un gros volume dont le titre était écrit à l'encre dorée », « les délicates miniatures d'un petit livre relié de soie rouge ». La description des matériaux et de la noblesse des objets est complétée par de nombreux verbes et adverbes qui marquent la précaution : « dépliai délicatement », « feuilletai avec soin », « admirai ». Les livres trouvés dans Labyrinthus sont présentés comme des trésors qu'il faut manipuler avec soin. En insistant sur la rareté et l'ancienneté, l'objet livre est associé au patrimoine, à l'histoire, à la mémoire. Dans *Geronimo Stilton*, le livre possède une valeur patrimoniale, il est dépositaire du passé.

Enfin, les deux séries accordent une importance particulière à la bibliothèque.

Dans *Geronimo Stilton*, on trouve d'abord la bibliothèque personnelle de Geronimo, qui possède des ouvrages en tous genres : anciens manuscrits (« appartenant à ma collection » t. 1, p. 94), ouvrages d'histoire, de sciences humaines (« d'anciennes cartes, de vieux volumes sur l'histoire de Sourisia, des catalogues de musées » p. 37), des romans (« je lisais des histoires de fantômes » t. 3, p. 7). Ensuite, on trouve Labyrinthus, une immense bibliothèque aux attributs presque mythiques. Labyrinthus apparaît en effet comme une forme de fantôme de savants et de lecteurs : une bibliothèque séculaire préservée du monde et du passage du temps et recelant des textes disparus. Le caractère mythique est renforcé par la démesure du lieu : « mille étaient les couloirs, mais les livres étaient sept cent fois mille » (p. 95). Par ailleurs, le fait que Labyrinthus ait été dissimulé volontairement correspond à l'intention de protection et de préservation propre à la bibliothèque. Le patrimoine littéraire et culturel qu'incarne la bibliothèque est présenté comme sacré, c'est un lieu à sanctuariser.

Dans *La Cabane magique*, la cabane est elle-même une bibliothèque. Rudimentaire, elle en remplit toutefois la fonction avec ses nombreux livres disponibles à la lecture : « Des livres, il y en a partout » (t. 1, p. 15), « il le replace parmi les autres livres » (t. 2, p. 68). L'importance de la bibliothèque va plus loin et est développée dans le tome 4. Bien qu'il n'appartienne pas directement au corpus, son lien avec les trois premiers volumes justifie son inclusion à cette analyse. En effet, l'excipit du quatrième tome relate la rencontre de Tom et Léa avec la propriétaire de la cabane : la fée Morgane. Personnage issu de la légende arthurienne, la manière dont elle se présente est très intéressante : « Disons plutôt une enchantresse. Mais je suis aussi bibliothécaire ». Morgane dévoile en effet la raison d'être de la cabane : trouver de nouveaux livres pour enrichir le fonds de la bibliothèque de Camelot : « Quelle chance vous avez d'être nés à une époque où il y a tant et tant de livres ! ». Se développe alors un discours sur la bibliothèque, l'importance des livres et, ici aussi, du patrimoine : « C'est pourquoi je suis venue dans votre siècle : pour réunir une collection. »

L'intervention de Morgane permet donc d'insister sur la valeur d'une bibliothèque et son rôle dans l'enrichissement de la connaissance, de donner des informations sur d'anciennes techniques de conservation des livres (« Des livres merveilleux ! Nos copistes les recopieront ») mais aussi d'introduire un autre fantasme livresque : celui d'une bibliothèque infinie. Ayant notamment inspiré Borges pour sa « Bibliothèque de Babel », le fantasme d'une bibliothèque qui contiendrait tous les textes et toute la connaissance du monde est très important dans l'imaginaire du livre. Il nous faut enfin dire quelques mots sur ce que révèle le choix de l'intertexte arthurien : la légende arthurienne a profondément marqué la littérature anglo-saxonne et passionné de nombreux lecteurs. En s'inscrivant dans sa filiation, Mary Pope Osborne espère probablement transmettre sa passion pour la richesse de cet univers fictif au lecteur.

2. Tension réalité/fiction : le vrai, le faux, le réel

Pour commencer, les deux séries jouent à brouiller les frontières entre réalité et fiction.

La Cabane magique notamment, par l'intermédiaire du paratexte, brouille les frontières entre lecteur et personnages. Le lecteur est en effet incité à devenir lui-même acteur. Par extension, la frontière entre réalité et fiction se fait poreuse. Le paratexte s'adresse au lecteur dès la page 5 avec la formule « tu vas vivre des aventures passionnantes ». L'affirmation, l'usage du futur et du verbe « vivre » contribuent à apparenter la lecture à une véritable expérience. De plus, le lecteur est invité à vivre une aventure à travers la fiction avant même que celle-ci ait commencé. C'est donc la lecture elle-même qui va constituer l'aventure. En fait, l'ensemble du paratexte de *La Cabane magique* laisse entendre que la lecture et la fiction constituent une aventure, une expérience véritable. D'ailleurs, toute l'ambiguïté des aventures de Tom et Léa repose sur cette idée. En effet, pour faire fonctionner la cabane et voyager, les enfants ont besoin d'un livre. Ils doivent aussi

prononcer une sorte de formule magique. Cette formule s'énonce comme une demande : celle de voir l'intérieur du livre « en vrai » ou « pour de vrai » : « Si j'avais la chance de voir une bête comme ça en vrai » (t. 1), « Nous souhaitons voir ce chevalier en vrai » (t. 2) et « Nous souhaitons découvrir cette pyramide pour de vrai ». Les enfants opposent alors le livre (le « faux », le non-réel) à la réalité : l'expérience réelle, palpable, est considérée comme « vraie ». Ils sont ensuite « réellement » projetés dans le paysage qu'ils observaient. Toutefois, Tom et Léa sont projetés *au sein du livre*. Il semble donc légitime de se demander si la fiction n'est pas aussi « vraie » que la réalité.

En fait, le dispositif narratif laisse entendre que l'expérience fictive est une expérience tout aussi valable que l'expérience réelle. Sa valeur n'est pas amoindrie parce qu'elle est fictive. Le « pour de vrai » de la formule magique serait donc à prendre comme un jeu sur la fiction et sur le pouvoir de la fiction. Pour qu'une expérience ait de la valeur, ce n'est pas son statut qui compte (fictif ou réel), mais le statut que le lecteur lui attribue.

Cette idée est renforcée par le travail éditorial et le paratexte. En effet, Bayard invite l'enfant lecteur à leur écrire « si tu as envie de [...] nous parler de tes propres voyages, réels ou imaginaires ». La réalité et la fiction sont mis sur un pied d'égalité, la même valeur, le même intérêt sont accordés aux deux. Aussi, quand le paratexte annonce à l'enfant qu'il va « vivre » des aventures passionnantes, il l'invite à accorder la même force à l'aventure vécue par la lecture qu'il le ferait avec une aventure réelle. *La Cabane magique* loue la puissance de la fiction et la valeur que comporte notre vie imaginaire.

Dans le paratexte de *Geronimo Stilton*, il est possible de trouver une idée similaire au « pour de vrai » de *La Cabane magique* avec l'expression « pour rire ». Dans les rabats, le Geronimo-auteur annonce que ses romans sont « des histoires pour rire ». Au sens propre, il s'agit bien sûr d'insister sur l'attribut principal de la série qu'est l'humour. On peut toutefois y voir un sens figuré : ce sont des histoires « pour faire semblant », sous-entendu « pour de faux » car les romans de Geronimo

sont des récits fictifs. Rappelons l'importance du jeu sur la fiction dans *Geronimo Stilton*. Dès le paratexte, le prétendu auteur s'adresse au lecteur en dévoilant le caractère fictif de son entreprise. Il l'invite néanmoins à croire à cette fiction, à lui accorder de la valeur. En effet, le rabat débute par « Êtes-vous jamais allé sur l'île des souris ? ». Si le véritable sens de la question est de savoir si le lecteur a déjà lu un roman de la série, l'absence de négation et l'usage du verbe « aller » sont intéressants. Ils laissent entendre que le monde des Souris, le monde imaginaire et fictif, n'est pas moins accessible pour le lecteur qu'un endroit reculé du globe. Le voyage imaginaire pour s'y rendre, c'est-à-dire la lecture, a donc autant de valeur qu'un voyage réel.

Ici aussi, la puissance de la fiction est mise en lumière. La notion de « pour rire » rappelle également la « feintise ludique » que constitue la fiction pour Jean-Marie Schaeffer. Pour lui, mais aussi pour Michel Picard, la fiction est la réception acceptée et consciente de celle-ci comme un jeu, comme une illusion. L'immersion fictionnelle consiste à savoir que l'on est face à une fiction mais d'accepter de la considérer, le temps de la lecture, comme réelle. Il s'agit d'une leçon très importante à laquelle *Geronimo Stilton* initie donc les enfants de manière amusante.

3. De l'importance de croire en la fiction

Geronimo Stilton et *La Cabane magique* encouragent donc les enfants à croire en la fiction. Dans *La Cabane magique*, cette croyance est associée à l'enfance. En effet, Tom et Léa décident de garder le secret de l'existence de la cabane, convaincus que les adultes qu'ils côtoient ne les croiraient pas. Ils échangent à ce propos dès la fin de leur première aventure : « Personne ne voudra croire à notre histoire », « Maman dirait qu'on a trop d'imagination » et « Mon maître dirait que je raconte n'importe quoi ». On observe une gradation au sein de ces trois affirmations. Dans le premier cas, il s'agit simplement pour leur entourage de refuser de tenir pour vraie leur aventure, sans porter de jugement sur celle-ci. Dans le deuxième cas,

la faculté d'imagination est présentée comme négative car elle est en excès, elle n'est toutefois pas condamnée, c'est le trop-plein qui l'est. Dans le troisième cas en revanche, on trouve l'idée très négative de mensonge (« n'importe quoi »). En fait, c'est la notion de croyance qui est importante : il s'agit par définition de « tenir pour véritable ». Dans le cas de la fiction, la croyance n'est que temporaire puisqu'elle n'intervient qu'au moment de la consommation. Il s'agit pour Jean-Marie Schaeffer d'accepter de « suspendre notre incrédulité ». Or, cette suspension est source de richesse. C'est du moins ce que laisse entendre le quatrième tome de *La Cabane magique*. En effet, dans l'excipit, Morgane explique à Tom et Léa qu'ils sont les premiers à être capable de voir et d'utiliser la cabane. Alors que les enfants l'interrogent sur la cause, elle répond :

*Pour deux raisons, je crois. La première, c'est que Léa croit à la magie. Elle a vu la cabane. Et elle t'a fait partager sa vision. [...] La seconde raison [...] c'est que toi, Tom, tu es fou des livres. Et c'est pourquoi la magie a fonctionné.*¹⁷⁹

Il semble donc qu'on puisse voir dans le fonctionnement de la cabane un parallèle entre la magie et l'immersion fictionnelle. En effet, le voyage/l'immersion fictionnelle n'est possible que si les enfants aiment lire et qu'ils croient, c'est-à-dire qu'ils acceptent de tenir pour véritable d'autres règles que celles de la réalité. Si Tom et Léa vivent des aventures extraordinaires, c'est donc simplement parce qu'ils acceptent de croire en la fiction. *La Cabane magique* encourage donc l'enfant lecteur à faire de même.

Il existe une véritable puissance dans la fiction que les deux séries mettent à l'honneur. *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* contribuent ainsi à faire découvrir le pouvoir de la lecture au jeune lecteur.

¹⁷⁹ *Le Trésor des pirates*, p. 71

Conclusion

La série apparaît bien comme un format redoutable pour le lecteur en devenir grâce à sa forme charnière qu'elle remplit à de multiples points de vue : de celui de la structure narrative d'abord, entre le même et le différent ; de celui de la consommation ensuite, entre une œuvre unique et une multiplicité d'œuvres ; de celui du mode de lecture enfin, entre lecture tâtonnante, souvent utilitaire, et lecture plaisir, immersion fictionnelle. Ainsi, le développement des compétences de lecture que permet la série mène le lecteur du statut d'apprenti liseur à celui de liseur expert. Elle se présente également comme un format intermédiaire qui permet d'accompagner en douceur l'enfant dans sa découverte de la lecture et de ses plaisirs. C'est ainsi en tout cas que fonctionnent les deux œuvres de notre corpus. *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* appliquent en effet rigoureusement les caractéristiques formelles de la série. De l'équilibre entre connu et inconnu, retour du même et nouveauté naît une lecture profondément rassurante et confortable pour l'enfant. Les deux séries usent du même principe structurel et suscitent un engouement similaire chez les lecteurs. *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* prouvent ainsi que le format sériel est redoutablement efficace auprès des jeunes lecteurs. Les deux séries dévoilent également les écueils que pose le modèle sériel car leur respect des caractéristiques formelles n'est pas absolu. En fait, chacune semble se situer à une extrémité du spectre. En effet, *La Cabane magique* se caractérise par son respect presque total du modèle et vise l'efficacité. Elle est un exemple parfait des opportunités offertes par le format. Elle met en scène des histoires distrayantes et éducatives au sein d'une structure apparente et très codifiée. Les personnages, conçus sur le modèle de l'enfant lecteur cible, contribuent au succès de la série grâce à leur caractérisation peu développée et stéréotypée. Le texte, enfin, ne présente aucune difficulté : il vise à se faire oublier au profit de l'histoire. L'ensemble du dispositif sert l'enfant qui peut enchaîner les tomes à une vitesse impressionnante

et parfaire sûrement sa formation et son statut de lecteur. Toutefois, ce qui fait la force de la série en constitue aussi la limite. Comme le souligne Matthieu Letourneux : « La péremption des œuvres les plus stéréotypées est le revers de leurs mécanismes de séduction¹⁸⁰. » Aussi, comme la répétition tourne à plein dans les aventures et laisse peu de place à la diversité, l'enfant lecteur se lasse vite de sa lecture. *La Cabane magique*, une fois sa fonction remplie, n'apparaît plus assez stimulante. La série possède donc une durée de consommation très réduite. À l'inverse, *Geronimo Stilton* propose des aventures plus complexes et plus excitantes. La répétition, pourtant notable, est moins ostensible et porte davantage sur des motifs, des détails que sur l'intrigue en elle-même. Les aventures affichent donc une plus grande variété. L'enfant, guidé par les invariants rassurants, se plaît également à se confronter à de petites difficultés nouvelles qui alimentent son intérêt. Ces difficultés, notamment lexicales, sont largement acceptées par le lecteur. Sources de distraction et de rire, elles sont atténuées par de nombreux dispositifs ludiques. Les richesses de l'œuvre (références culturelles, niveaux de lecture) se révèlent par ailleurs peu à peu à l'enfant qui est par conséquent encouragé à consommer les volumes sur une durée plus longue. En somme, les conséquences des deux partis pris incarnés par *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* se situent du point de vue de la consommation. En effet, si leur efficacité et leur succès sont équivalents, la durée de consommation est plus longue pour *Geronimo Stilton*. Elle reste néanmoins, par définition, éphémère. En effet, les séries sont des œuvres dont la vocation est d'être délaissée par l'enfant après une période de consommation intense et frénétique. Tout comme les stabilisateurs dont on dote le vélo d'un enfant en attendant qu'il soit capable de garder son équilibre, l'essence de la série est d'accompagner l'enfant jusqu'à ce qu'il acquière de nouvelles aptitudes, puis d'être abandonnée. La série, accusée pour sa facilité de lecture de mener à une lecture précaire apparaît en fait aboutir à l'inverse. La série contribue à parachever la vie de l'enfant lecteur et à inaugurer sa vie de lecteur.

180 Letourneux, *Fictions à la chaîne*, p. 68

Il nous faut en dernier lieu mettre en lumière la cause majeure de l'ignorance de cet intérêt fondamental que constitue la série. En effet, en plus de raisons éditoriale et marketing, le mépris pour la série est révélateur d'un sujet bien plus vaste qui concerne les différentes conceptions de la lecture. Plusieurs formes de lecture sont opposées : plaisir/analytique, naïve/avertie, distanciée/participative. Ce qui ressort de toutes ces oppositions est l'existence de deux conceptions de la lecture : la première est du côté du plaisir, du divertissement et de l'immersion. Il s'agit de la fameuse lecture « aliénante » de Michel Picard. La seconde se place plutôt du côté de la réflexion et de l'analyse. Il s'agit de ce qui est souvent associé à la « lecture littéraire¹⁸¹ ». Si l'opposition entre ces deux formes de lecture est justifiée, nous sommes forcés de constater qu'elle conduit à une hiérarchie qui est beaucoup plus problématique. En effet, la lecture « littéraire » est considérée comme plus noble, on lui accorde plus de valeur et, comme c'est le régime de lecture qui est enseigné à l'école, elle est présentée comme la « bonne » manière de lire, par opposition à une lecture immersive qui serait de l'ordre du loisir et donc moins respectable. La série, qui fait la gloire de la lecture plaisir et de l'immersion fictionnelle, part dès lors avec un lourd désavantage. En fait, pour réhabiliter la série, c'est toute la hiérarchie des lectures qu'il faut remettre en question. Nous admettons volontiers que la lecture immersive et la lecture analytique relèvent de pratiques très différentes, de même que les plaisirs qui y sont associés. Pourquoi cependant, sous prétexte de cette différence, faudrait-il encenser l'une et déprécier l'autre ? Traditionnellement, le primat de la lecture est accordé à l'aspect intellectuel que l'individu peut en tirer, comme s'il s'agissait du seul gain possible ou, du moins, du seul gain qui possède une *valeur*. Mais il existe une valeur dans l'émotion et dans le plaisir éprouvé par le lecteur. Les deux formes de lecture méritent donc une estime équivalente. En glorifiant l'immersion fictionnelle, *La Cabane magique* et *Geronimo Stilton* veillent à ce que les enfants lecteurs en aient bien conscience. Bien que le cheminement pour aboutir à la disparition de la hiérarchie des lectures, et donc à la possible réhabilitation du format

181 Les travaux de Jean-Louis Dufays notamment portent sur cette notion.

sériel, soit encore long, il existe néanmoins des tentatives pour rendre au lecteur la prérogative de juger de la valeur d'une œuvre. Christian Poslaniec notamment a réinvesti et réinterprété la notion de littéarité. Pour lui, la littéarité, considérée comme une fonction de la lecture, correspond à la capacité d'un texte à être source de plaisir, d'étonnement et de « réorganisation interne¹⁸² » chez le lecteur. Partant de ce constat, il fait remarquer que l'éducateur, le prescripteur, l'adulte de manière générale, est donc incompetent à juger de la littéarité d'une œuvre pour la jeunesse, puisqu'il ne peut se mettre à la place du lecteur. Christian Poslaniec propose plutôt de changer d'approche et d'évaluer la « richesse » d'une œuvre, c'est-à-dire sa capacité à stimuler le lecteur. Il établit ainsi une grille d'évaluation en fonction de sept critères : la narration, les images, la présence d'informations sur le réel, l'écriture – variété et quantité du texte –, les personnages, la cohérence du récit et la présence de niveaux de lecture supplémentaires. Il accorde à chaque critère un nombre de points compris entre 0 et 2. Par exemple, pour la narration, il met 0 quand il n'y en a pas (un imagier par exemple), 1 quand il y a une narration linéaire et 2 quand la narration est plus élaborée (analepses, digressions, etc.). Il fixe ensuite le score minimum de 4 pour considérer qu'un ouvrage est potentiellement riche pour l'enfant et explique que plus une œuvre est riche, plus le nombre de lecteurs pouvant y trouver du plaisir sera grand. Cette approche est particulièrement intéressante puisqu'elle ne repose pas sur un jugement de valeur et des critères subjectifs mais sur des faits qu'il est possible d'analyser. En effet, selon ce calcul, qui tient certes plus du jeu que de la science, *La Cabane magique* obtient un score de 9 et *Geronimo Stilton* un score de 12, des résultats largement cohérents avec notre propre analyse et le succès des deux séries auprès des enfants. Ainsi, il semblerait que la série et les jeunes lecteurs aient tout à gagner dans l'abandon d'une conception élitiste et dogmatique de ce qu'est la « bonne lecture ». En fait, il n'y a pas à douter que la littérature et la société dans son entier gagneraient à reconnaître le pouvoir et la richesse de la lecture plaisir.

182 Poslaniec, *De la lecture à la littérature*, p. 230

Ouvrages

➔ Œuvres étudiées

DAMI, Elisabetta, *Geronimo Stilton : Le sourire de Mona Sourisa [Il Sorriso di Manna Topisa, 2000]*, trad. « Titi Plumederat », Paris, Albin Michel Jeunesse, 2009 (2003)

DAMI, Elisabetta, *Geronimo Stilton : Le galion des chats pirates [Il galeone dei Gatti Pirati, 2000]*, trad. « Titi Plumederat », Paris, Albin Michel Jeunesse, 2004

DAMI, Elisabetta, *Geronimo Stilton : Un sorbet aux mouches pour monsieur le comte [Una granita di mosche per il conte, 2000]*, trad. « Titi Plumederat », Paris, Albin Michel Jeunesse, 2012 (2003)

OSBORNE, Mary Pope, *La Cabane magique : La vallée des dinosaures [Magic Tree House : Dinosaurs Before Dark, 1992]*, trad. Marie-Hélène Delval, Paris, Bayard Jeunesse, 2005 (2002)

OSBORNE, Mary Pope, *La Cabane magique : Le mystérieux chevalier [Magic Tree House : The Knight at Dawn, 1993]*, trad. Marie-Hélène Delval, Paris, Bayard Jeunesse, 2009 (2002)

OSBORNE, Mary Pope, *La Cabane magique : Le secret de la pyramide [Magic Tree House : Mummies in the Morning, 1993]*, trad. Marie-Hélène Delval, Paris, Bayard Jeunesse, 2009 (2002)

➔ Ouvrages critiques

- ARANDA, Daniel (coord.), *L'Enfant et le livre, l'enfant dans le livre*, Paris, L'Harmattan, 2012
- BARONI, Raphaël, « Les paradigmes de la tension narratives » in *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007
- BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Paris, Robert Laffont, 2003
- BLETON, Paul, *Ça se lit comme un roman policier*, Montréal, Éditions Nota Bene, 1999
- BRUNO, Pierre et GENESTE, Philippe, « Le roman pour la jeunesse » in *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui* (dir. Denise Escarpit), Paris, Magnard, 2008
- CANI, Isabelle, *Harry Potter ou l'anti-Peter Pan : pour en finir avec la magie de l'enfance*, Paris, Fayard, 2007
- CHARON, Jean-Marie, *La Presse des jeunes*, Paris, La Découverte, 2002
- CHELEBOURG, Christian et MARCOIN, Francis, *La Littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin (coll. « 128 »), 2007
- DE MIJOLLA-MELLOR, Sophie, *L'Enfant lecteur, De la Comtesse de Ségur à Harry Potter, les raisons du succès*, Paris, Bayard, 2006
- DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968
- DEMOUGIN, Patrick (coord.), *Lecture privée et lecture scolaire, La question de la littérature à l'école*, Grenoble, CRDP de Grenoble, 1999
- DUFAYS, Jean-Louis, « Lecture littéraire vs lecture ordinaire : une dichotomie à interroger » in *L'Expérience de lecture*, Paris, Éditions L'Improviste, 2005
- ECO, Umberto, *Lector in fabula* [1979], [traduit de l'italien par Myriem Bouzaher] Paris, Le Livre de poche, 2016

- ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, [traduit de l'italien par Myriem Bouzaher], Paris, Grasset, 1995 [1993]
- ESCARPIT, Denise (dir.), *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008
- FERRIER, Bertrand, *Les Livres pour la jeunesse, entre édition et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Dictat éditions »), 2011
- GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004
- GOURÉVITCH, Jean-Paul, *La Littérature de jeunesse dans tous ses écrits (1529-1970)*, Créteil, CRDP de l'Académie de Créteil, 1998
- JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette (coll. « Contours littéraires »), 1998
- JOUVE, Vincent, *Pouvoirs de la fiction, Pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Paris, Armand Colin (coll. « La lettre et l'idée »), 2019
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction, pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016
- LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne*, Paris, Seuil, 2017
- LETOURNEUX, Matthieu, *Le Roman d'aventures : 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010
- MATHIEU-COLAS, Marie-Pierre et MATHIEU-COLAS, Michel, *Le Dossier Club des Cinq*, Paris, Magnard-L'École, 1983
- OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *Histoire du récit pour la jeunesse au XX^e siècle (1929-2000)*, Bruxelles, P.I.E-Peter Lang, 2001 [1999]
- PELEN, Jean-Noël, « Le simple fait de raconter toujours la même histoire : réflexion sur l'en deçà du sens dans la tradition du conte » in *Contes : l'universel et le singulier* (dir. André Petitat), Lausanne, Editions Payot Lausanne, 2002
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1986
- PIQUARD, Michèle, *L'Édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2004
- POSLANIEC, Christian, *De la lecture à la littérature*, Paris, Éditions du Sorbier, 1992

- POSLANIEC, Christian, *(Se) former à la littérature de jeunesse*, Paris, Hachette Education, 2008
- RIVIÈRE, François, *Souvenir d'Enid Blyton*, Paris, Editions Ramsay, 1982
- SAVIER, Lucette, « À chaque layette un livre ! » in Causse (R.), *L'enfant lecteur. Tout pour faire aimer lire*, Paris, Autrement, 1988
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999
- TELLEGEN, Saskia et VAN DEN BOLT, Lilian, « Aspects de l'implication pendant la lecture : comparaison entre élèves, enseignants et bibliothécaires pour la jeunesse » in *Culture, texte et jeune lecteur*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993

Articles universitaires

- ARBISIO, Christine, « Pendant la période de latence » in *Enfances & Psy* (2000/4) [en ligne], *Cairn*, [consulté le 04/05/2020], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2000-4-page-81.htm>
- ARMENGAUD, Françoise, « Enfants et animaux dans la littérature jeunesse » in *L'École des parents* (2017/5), *Cairn* [en ligne], [consulté le 15/03/2021], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-l-ecole-des-parents-2017-5-page-187.htm>
- ARMENGAUD, Françoise et BOURRE, Martine : « Comment illustratrice et poète travaillent ensemble pour les enfants » in *Enfances & Psy*, vol. 35, n° 2, 2007
- BESSON, Anne, « Chapitre IV. Du Club des Cinq à Harry Potter, cycles et séries en littérature de jeunesse contemporaine » in : *La Littérature de jeunesse en question(s)* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/39713?lang=fr>
- BESSON, Anne, « Ensembles romanesques et genres populaires : proposition de formalisation » in *La Revue des livres pour enfants* (n°256) [en ligne],

- [consulté le 10/09/2020], disponible sur : http://cnlj.bnf.fr/fr/detail_revue/Livres_en_series/256
- BLONDEL, Marie-Pierre, « Objet transitionnel et autres objets d'addiction » in *Revue française de psychanalyse* (2004/2) [en ligne], *Cairn*, [consulté le 20/03/2020], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2004-2-page-459.htm>
- BOULAIRE, Cécile, « "Caroline", "Émilie", "T'choupi", des séries d'albums à succès » in *La Revue des livres pour enfants* (n°256) [en ligne], [consulté le 10/09/2020], disponible sur : http://cnlj.bnf.fr/fr/detail_revue/Livres_en_series/256
- CECCARINI, Estelle, « *La Littérature de jeunesse italienne au XX^e siècle*, textes recueillis et présentés par Mareilla Colin », *Italies* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : <http://journals.openedition.org/italies/4615>
- COUÉGNAS, Daniel, « Qu'est-ce que le roman populaire ? » in *Le Roman populaire* (2008) [en ligne], *Cairn*, [consulté le 20/04/2020], disponible sur : <https://www.cairn.info/le-roman-populaire--9782746712003-page-35.htm>
- DUFAYS, Jean-Louis, « Les lectures littéraires : évolution et enjeux d'un concept » in *Tréma* (19/2002), [en ligne], [consulté le 10/10/2020], disponible sur : <https://journals.openedition.org/trema/1579>
- DUFAYS, Jean-Louis, « Sujet lecture et lecture littéraire : quelles modélisations pour quels enjeux ? » in *Recherches et travaux* (83/2013), [en ligne], [consulté le 10/10/2020], disponible sur : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/666>
- FADIMAN, Clifton, « Children's literature », *Encyclopedia Britannica* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible : <https://www.britannica.com/art/childrens-literature>
- GOUDMAND, Anaïs, « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des *Mystères de Paris* », *Cahiers de narratologie* (2016) [en ligne], [consulté le 31/03/2020], disponible sur : <https://journals.openedition.org/>

org/narratologie/7589

GOUDMAND, Anaïs, « Narratologie du récit sériel : présentation de quelques enjeux méthodologiques », in *Revue Proteus* (n°6) [en ligne], [consulté le 15/04/2020], disponible sur : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus06-10.pdf>

HAMMOND, Wayne G., « Arthur Ransome », *Encyclopedia Britannica* [en ligne], [consulté le 21/30/2020], disponible sur : <https://www.britannica.com/biography/Arthur-Ransome>

HURTADO, Evelyne, « La Répétition de Freud à Lacan. Répéter : destin du sujet et voie du désir » in *Mensuel 44* (2009) [en ligne], [consulté le 20/03/2020], disponible sur : http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/epistemologie/psychanal/doc/hurtado_M44.pdf

JACQUET, Éric, « Imitations, intersubjectivité et symbolisation primaire dans des groupes thérapeutiques de jeunes enfants » in *La Psychologie de l'enfant* (2010/2) [en ligne], *Cairn*, [consulté le 20/03/2020], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-la-psychiatrie-de-l-enfant-2010-2-page-453.htm>

KEEN, Suzanne, « A Theory of narrative empathy » in *Narrative* (2006) [en ligne], [consulté le 19/09/2020], disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/20107388>

KORACH, Dominique et LE BAIL, Soazig, « Tentative de définition du livre de jeunesse » in *Editer pour la jeunesse* (2014) [en ligne], *Cairn*, [consulté le 25/03/2020], disponible sur : <https://www.cairn.info/editer-pour-la-jeunesse--9782765414254-page-19.htm>

LACÔTE-GABRYSIK, Lylette, « 1984-2016 : 32 ans de best-sellers en France », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [en ligne], [consulté le 15/03/2020], disponible sur : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx15.03/1161>

LACROIX, Simone, « La presse pour enfants en France », *Bulletin des bibliothèques de France* (n° 2) [en ligne], [consulté le 12/03/2020], disponible sur : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1956-02-0102-003>

- LANGLADE, Gérard, « La lecture subjective est-elle soluble dans l'enseignement de la littérature ? », *Études de lettres* [en ligne], [consulté le 03/03/2020], disponible sur : <http://journals.openedition.org/edl/608>
- LECLAIRE-HALTÉ, Anne, « Le Club des cinq à l'école » in *Pratiques* (n°47) [en ligne], *Persée*, [consulté le 10/01/2020], disponible sur : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1985_num_47_1_1362
- LETOURNEUX, Matthieu, « Séries, collections et sérialité en littérature pour la jeunesse », *La Revue des livres pour enfants* [en ligne], disponible sur : http://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/PUBLICATION_8181.pdf
- LETOURNEUX, Matthieu, « Séries et littérature pour la jeunesse », *Lecture jeunesse* [en ligne], [consulté le 28/10], disponible sur : <http://www.lecturejeunesse.org/articles/series-et-litterature-pour-la-jeunesse/>
- LEVÊQUE, Mathilde, « Mame, éditeur pour la jeunesse au milieu du XIX^e siècle » [en ligne], [consulté le 31/03/2020], disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/cel-01119051/document>
- LOVITO, Guiseppe, « Le 'retour du déjà connu' et l' 'idéologie de la consolation' dans les œuvres narratives sérielles étudiées par Umberto Eco », *Cahiers de narratologie* [en ligne], 2016, disponible sur : <https://journals.openedition.org/narratologie/7562>
- MARCOIN, Francis, « *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* de Louis Desnoyers » in *Revue de littérature comparée* (2002/4) [en ligne], *Cairn*, [consulté le 30/03/2020], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2002-4-page-431.htm>
- MARINOPOULOS, Sophie, « De l'objet 'mamaïsé' de Françoise Dolto à l' 'objet transitionnel' de Donald W. Winnicott », in *L'École des parents* (2016/16) [en ligne], *Cairn*, [consulté le 20/03/2020], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-l-ecole-des-parents-2016-6-page-41.htm>
- MIGOZZI, Jacques, « Extension du domaine de la littérature : quelques propositions pour repenser la formation "littéraire" à l'Université inspirées

- de quelques recherches récentes en Littératures Populaires et Culture Médiatique » in *Elfe XX-XXI* (8/2019), [en ligne], [consulté le 10/10/2020], disponible sur : <http://journals.openedition.org/elfe/999>
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, « Faire une place à la littérature de jeunesse » in *Revue d'histoire littéraire de la France* (2001) [en ligne], *Cairn*, [consulté le 01/04/2020], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2002-1-page-97.htm>
- PICARD, Michel, « La lecture comme jeu », *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français* (n°167) [en ligne], [consulté le 10/04/2020], disponible sur : <https://core.ac.uk/download/pdf/12442349.pdf>
- PICHON-BONIN, Cécile, « La naissance des éditions pour enfants : l'exemple de Jules Hetzel », *L'Histoire par l'image* [en ligne], [consulté le 31/03/2020], disponible sur : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/naissance-editions-enfants-exemple-jules-hetzel>
- RUFFAULT, Charlotte, « Les tendances actuelles du marché », *La Revue des livres pour enfants* (n°252) [en ligne], [consulté le 25/03/2020], disponible sur : http://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/PUBLICATION_8046.pdf
- WAGNER, Frank, « Relire le temps (sur l'expérience de relecture) » in *A contrario* (n°13) [en ligne], *Cairn*, [consulté le 10/03/2020], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-1-page-50.htm>
- WINNICOTT, Donald Woods, « Le destin de l'objet transitionnel » [traduit par Jean-Baptiste Desveaux et Emily Galiana] in *Journal de la psychanalyse de l'enfant* (2016/1) [en ligne], *Cairn*, [consulté le 20/03/2020], disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/revue-journal-de-la-psychanalyse-de-l-enfant-2016-1-page-17.htm#?>

Articles de presse

- AUFFRET-PERICONE, Marie, « Geronimo Stilton, héros populaire à l'âge du primaire », *La Croix* [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : https://www.la-croix.com/Famille/Loisirs/Geronimo-Stilton-heros-populaire-a-l-age-du-primaire-_NG_-2013-02-12-910256
- BROOMHALL, Susan, MCEWAN, Joanne, TARBIN, Stephanie, « Once upon a time : a brief history of children's literature », *The Conversation* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : <https://theconversation.com/once-upon-a-time-a-brief-history-of-childrens-literature-75205>
- CARPENTIER, Séverine, « Vous avez dit édition jeunesse ? Parlons littérature », *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], [consulté le 25/03/2020], disponible sur : http://bbf.enssib.fr/tour-d-horizon/vous-avez-dit-edition-jeunesse-parlons-litterature_65451
- DE SEPAUSY, Victor, « Geronimo Stilton, la souris journaliste que tout le monde s'arrache », *ActuaLitté* [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : <https://actualitte.com/article/9517/distribution/geronimo-stilton-la-souris-journaliste-que-tout-le-monde-s-arrache>
- DUPAYAGE, Marie, « Entretien avec les éditeurs 7-12 ans chez Albin Michel Jeunesse », *ComJ* [en ligne], [consulté le 03/04/2021], disponible sur : <https://comj.fr/entretien-avec-les-editeurs-7-12-ans-chez-albin-michel-jeunesse/>
- FASANOTTI, Pier Mario, « Le rival italien d'Harry Potter. Une petite souris nommée Stilton », *Courrier international* [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : <https://www.courrierinternational.com/article/2002/05/10/une-petite-souris-nommee-stilton>
- FIORI, Simonetta, « Elisabetta Dami », *La Repubblica* [en ligne] [consulté le 28/03/2021], disponible sur : <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/12/11/elisabetta-dami.html>

- MCNARY, Dave, « 'Magic Tree House' movies in development at Lionsgate », *Variety* [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : <https://variety.com/2016/film/news/magic-tree-house-movies-adaptation-lionsgate-1201697059/>
- MOODY, Annemarie, "Geronimo Stilton lands top award at Bologna's License! Global Challenge", *AWN.com* [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : <https://www.awn.com/news/geronimo-stilton-lands-top-award-bolognas-license-global-challenge>
- PERAS, Delphine, « Dans le secret des long-sellers », *L'Express* [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : https://www.lexpress.fr/culture/livre/dans-le-secret-des-long-sellers_1307063.html
- PIAULT, Fabrice, « Classement 2018. Les 200 premiers éditeurs français », *Livres Hebdo* n°1171 [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : https://www.csp.fr/sites/default/files/content/press-article/file/1806/livre_hebdo_classement_juin_2018.pdf
- RASTELLI, Alessia, « Il mio topo non teme le emozioni Il suo segreto è la resilienza », *Corriere* [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : <http://iltempodelledonne.corriere.it/2017/notizie/mio-topo-non-teme-emozioni-suo-segreto-resilienza-391a36bc-7f97-11e7-8c75-391a36bc-7f97-11e7-8c75-7e93437e930b.shtml>
- SENK, Pascale, « 8-10 ans, la crise de préadolescence », *Le Figaro.fr* [en ligne], [consulté le 20/03/2020], disponible sur : <https://sante.lefigaro.fr/actualite/2011/03/27/10809-8-12-ans-crise-preadolescence>
- WILLIAMS, Imogen Russel, « Edith Nesbit's enduring magic », *The Guardian* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/aug/15/edith-nesbit-enduring-magic-children-adventures>

Conférences

BURGAIN, Marie-France, *Littérature de jeunesse britannique : Les classiques de la littérature de jeunesse britannique : Alice, Peter Pan, etc.*, Communication présentée à IUFM d'Aquitaine-Université Montesquieu Bordeaux IV, 2012, disponible sur : <http://pi.inspe-bordeaux.fr/litterature-de-jeunesse-britannique-les-classiques-de-la-litterature-de-jeunesse-britannique-alice-peter-pan-etc/>

CHAPUIS, Lise, *Littérature de jeunesse italienne : Pinocchio et les classiques italiens pour la jeunesse*, Communication présentée à IUFM d'Aquitaine-Université Montesquieu Bordeaux IV, 2012, disponible sur : <http://pi.inspe-bordeaux.fr/litterature-de-jeunesse-italienne-pinocchio-et-les-classiques-italiens-pour-la-jeunesse/>

PASQUET, Hélène et éditions Bayard, *Les séries littéraires : une porte d'entrée vers la lecture*, Communication présentée en visioconférence à l'occasion du Salon du livre et de la presse pour la jeunesse le 4 décembre 2020

PETIT, Michèle, *Pourquoi transmettre la littérature aux enfants aujourd'hui ?*, communication présentée à la BNF, 2016, disponible sur : <http://cnlj.bnf.fr/fr/page-editorial/conf-rences-du-cnlj-questions-de-soci-t>

Usuels et dictionnaires

JUILLET, Pierre, *Dictionnaire de psychiatrie*, Paris, Conseil international de la langue française, 2000

Enquêtes et sondages

- « Grande enquête : les enfants et la lecture. Regards croisés parents-enfants. », *J'aime lire* [en ligne], [consulté le 28/12/2020], disponible sur : <https://www.jaimelire.com/j-aime-lire/grande-enquete-les-enfants-et-la-lecture>
- « Les chiffres de l'édition Jeunesse 2018-2019 », *SNE*, [consulté le 20/11/2019], disponible sur : <https://www.sne.fr/actu/les-chiffres-de-ledition-jeunsse-2018-2019/>

Sitographie

- CEMEA-INFOP, *Psychologie et développement de l'enfant* [en ligne], [consulté le 20/03/2020], disponible sur : https://ressources-cemea-pdll.org/IMG/pdf/developpement_enfant_dossier.pdf
- KIEFER, Barbara K., « Children's Literature », *Education Encyclopedia - StateUniversity.com* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : <https://education.stateuniversity.com/pages/1829/Children-s-Literature.html>
- RIVERA, Adrienne, « The History of Children's Literature : Part 1 », *Books tell you why.com* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : <https://blog.bookstellyouwhy.com/the-history-of-childrens-literature-part-1>
- ROVEDA, Anselmo, *Le Panorama de la littérature de jeunesse en Italie aujourd'hui* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible : http://www.anselmoroveda.com/colloque_3_dec_2009_roveda_marseille.pdf
- « Alberto Manzi », *Ricochet* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : <https://www.ricochet-jeunes.org/auteurs/alberto-manzi>
- « Albin Michel Jeunesse », *Ricochet* [en ligne], [consulté le 03/04/2021], disponible

- sur : <https://www.ricochet-jeunes.org/editeurs/albin-michel-jeunesse>
- « Arthur Ransome », *Wikipédia* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Ransome
- « Celebrating 25 years of growing readers », *Magic Tree House Teachers club* [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : <https://www.magictreehouse.com/teachers/celebrating-25-years/#:~:text=Celebrating%2025%20Years%20of%20Growing%20Readers!&text=The%20Magic%20Tree%20House%20series,the%20world%20learn%20to%20read>
- « Cipollino », *Mia Lettura* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : <https://www.mialettura.com/cipollino/>
- Elisabetta Dami* [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : <https://elisabettadami.com/en/elisabetta-dami-en/>
- « Geronimo Stilton », *Wikipedia* [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Geronimo_Stilton#Geronimo_Stilton_books
- « Gianni Rodari », *Ricochet* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : <https://www.ricochet-jeunes.org/auteurs/gianni-rodari>
- « La presse de jeunes : repères historiques », *La Presse jeunesse* [en ligne], [consulté le 30/03/2020], disponible sur : <http://www.lapressejeunesse.fr/la-presse-jeunesse-en-bref/reperes-historiques>
- « L'enfant de 8 à 9 ans : profil psychosocioaffectif et physique sur le plan de la sécurité », *S.O.S. Sécuro* [en ligne], [consulté le 20/03/2020], disponible sur : <https://www.jeunesse.securitepublique.gouv.qc.ca/enseignants-et-parents/presentation/pour-qui/profil-des-8-a-9-ans/>
- « Le développement de l'enfant de 8 ans », *BabyFrance* [en ligne], [consulté le 20/03/2020], disponible sur : <https://www.babyfrance.com/fr/guide-bebe/mon-enfant/education-psychologie/autres/1012-le-developpement-de-l-enfant-de-8-ans>
- « Le développement psychologique de l'enfant de 0-12 ans », *Vivre c'est se déployer devenir pleinement ce que l'on est* [en ligne], [consulté le

20/03/2020], disponible sur : <http://nathalievanoportal.e-monsite.com/pages/articles-psychologiques/le-developpement-psychologique-de-l-enfant-de-0-12-ans.html>

Mary Pope Osborne [en ligne], [consulté le 10/02/2020], disponible sur : <https://marypopeo.weebly.com/biography.html>

« Mary Pope Osborne », *Bayard éditions* [en ligne], [consulté le 10/02/2020], disponible sur : <https://www.bayard-editions.com/nos-auteurs/mary-pope-osborne>

« Mary Pope Osborne », *Ducksters* [en ligne], [consulté le 10/02/2020], disponible sur : https://www.ducksters.com/biography/mary_pope_osborne.php

« Mary Pope Osborne », *Famous authors* [en ligne], [consulté le 10/02/2020], disponible sur : <https://www.famousauthors.org/mary-pope-osborne>

Mary Pope Osborne's classroom adventures program [en ligne], [consulté le 10/02/2020], disponible sur : <https://www.mthclassroomadventures.org/>

« Notre histoire avec vous », *Bayard* [en ligne], [consulté le 28/03/2021], disponible sur : <https://www.bayardjeunesse.com/infos/marque-bayard-jeunesse/notre-histoire-avecvous/#:~:text=Bayard%20Jeunesse%20est%20n%C3%A9%20en,le%20prix%20de%20la%20presse>

« Presse enfantine », *Gallica*, [consulté le 30/03/2020], disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/html/und/litteratures/presse-enfantine?mode=desktop>

« Storie da ridere », *Wikipédia* [en ligne], [consulté le 03/04/2021], disponible sur : https://it.wikipedia.org/wiki/Storie_da_ridere

« Swallows and Amazons series », *Wikipedia* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Swallows_and_Amazons_series

« The Psammead Trilogy », *Bloomsbury* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : <https://www.bloomsbury.com/uk/the-psammead-trilogy-9780714549125/>

« The Story of the Amulet », *Wikipédia* [en ligne], [consulté le 21/03/2020], disponible sur : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Story_of_the_Amulet

Table des matières

Introduction.....	p.4
Première partie	p.14
Chapitre 1. Séries ou série ? Les ensembles romanesques	p.16
I. Ensembles romanesques : typologie	p.16
II. Définition	p.22
Chapitre 2. La série comme format éditorial.....	p.27
I. Histoire et segmentation.....	p.27
II. Production éditoriale : tour d’horizon	p.33
Chapitre 3. Public unique : cause profonde ou simple conséquence marketing ?	p.36
I. Caractéristiques psychologiques.....	p.36
II. Âge et contexte.....	p.39
III. La toute-puissance du marketing.....	p.42
Chapitre 4. La répétition.....	p.46
I. Un besoin enfantin et humain	p.46
II. Répétition et récit.....	p.50
Chapitre 5. Plaisirs de lecture	p.54
Chapitre 6. Compétences.....	p.60
I. Compétences sociales.....	p.60
II. Intelligence émotionnelle.....	p.63
Chapitre 7. La série : une forme charnière	p.66

Deuxième partie.....	p.68
Chapitre 1. <i>La Cabane magique</i> et <i>Geronimo Stilton</i> : présentation.....	p.70
I. Les autrices.....	p.70
II. Genèse : quelles influences littéraires ?	p.72
III. De véritables best-sellers et long-sellers.....	p.77
IV. Le rôle du dispositif éditorial et le cas français.....	p.82
V. Résumés.....	p.89
Chapitre 2. Quelle exploitation des caractéristiques formelles de la série dans <i>La Cabane magique</i> et <i>Geronimo Stilton</i> ?	p.94
I. Structure et action.....	p.94
II. Lieux : voyage et aventure.....	p.110
III. Temporalité.....	p.121
IV. Personnages.....	p.132
V. Récurrences et répétitions	p.143
Chapitre 3. Au-delà de la forme, une richesse de lecture ? Ce que recèlent <i>La Cabane magique</i> et <i>Geronimo Stilton</i>	p.173
I. Style et humour	p.173
II. Différents niveaux de lecture	p.187
III. Métalittérarité et mise en abyme	p.204
IV. Plaisirs de lecture : les pouvoirs de la fiction	p.213
 Conclusion.....	 p.224
Bibliographie	p.228

IMPRESSION : JOSÉ MOYARD IMPRIMEUR