

les hit-parades d'Astrid Lindgren

par Bernard Épin

En intitulant cette rencontre "Les hit-parades d'Astrid Lindgren", ou "Quelles sont les recettes d'un auteur à succès quand il n'écrit pas de séries", nous voulions poser à une œuvre célèbre en Suède, et plus ou moins reconnue comme un classique international, quelques questions nous permettant d'explorer ce qui peut imposer un auteur et déterminer son succès auprès des enfants. Et je dois dire que nous nous sommes un peu piégés mutuellement en choisissant Astrid Lindgren... c'est du moins ce qui m'est apparu en me mettant au travail.

D'abord parce que la notion de succès concernant l'œuvre de cet auteur en France comporte bien des malentendus. Si l'on excepte *Fifi Brindacier* (publié en 1951 chez Hachette sous le titre *Mlle Brindacier*), c'est par des romans pour jeunes filles, dont la série des Kati, parus dans la défunte collection Isabelle chez Nathan, qu'Astrid Lindgren est entrée dans la production française à la fin des années 50. Cinq titres en trois ans ; on peut parler de premier succès commercial, apparemment peu remarqué par la critique : le *Guide de lectures* de Natha Caputo en ignore l'existence. Je reviendrai plus tard sur ces romans.

La même maison Nathan, dans une collection de petits albums, Belles histoires belles images, a publié des adaptations qui ont pu attirer notre attention (en 1968, dans le Bulletin d'analyses de livres pour enfants, Marion Durand consacrait une fiche à *Petit Pierre s'installe*, attentive avec raison à sa justesse psychologique). A la faveur d'une réédition récente par les éditions Chantecler, on a pu mesurer l'écart entre ces adaptations et l'original. Pour *Isabelle aide bonne-maman* (primitivement *Rosi aide grand-maman*), on peut dire que le texte avait été amputé des trois quarts de sa substance. Demeurait, je l'ai dit, l'adéquation de la trame à des données de la psychologie de l'enfant, ce qui n'était pas rien en regard de toutes les sottises, les histoires bêtifiantes des albums — j'allais dire d'alors, mais ils ont leurs équivalents maintenant. Demeurait également, et c'est important, l'illustration d'Illon Wikland qui s'attache indissolublement à l'œuvre d'Astrid Lindgren.

Et puis nous avons connu *L'as des détectives* en 1972 dans les débuts de la collection de poche de l'Amitié, réédité récemment en Folio junior énigmes. La proximité de sa parution avec celle de *L'affaire Mister John* a contribué à lui donner un éclairage qui n'était pas le sien. *Zozo la tornade* en 1973 en Bibliothèque rose. Deux titres pour attirer l'attention des éducateurs sur un écrivain authentique, sans qu'on puisse parler d'un engouement public véritable. Cependant, dans les bibliothèques comme dans les classes, *Zozo la tornade* faisait un malheur. Il faudra pourtant attendre 1978, et la parution de *Rasmus et le vagabond* en Bibliothèque internationale, qui valut à Astrid Lindgren le Prix Andersen, pour que le phénomène Lindgren se multiplie en 1979-80 : un album et trois romans chez GP, la réédition de *Zozo la tornade* en Livre de Poche Jeunesse, plusieurs albums aux éditions Chantecler, un autre annoncé en Arc-en-poche, avec cette fois des traductions dignes de ce nom.

Ce rappel "historique" pourrait, à première vue, fournir un canevas intéressant pour l'étude de l'œuvre. Quelle satisfaction pour chacun de nous de suivre l'approfondissement d'un talent, la voie royale d'un écrivain abandonnant les procédés des séries commerciales pour se hisser au niveau des futurs classiques de l'enfance. Bref, tout ce qui pourrait flatter notre désir inavoué d'une biographie édifiante, valorisant par contre-coup nos années d'efforts pour imposer ce que nous appelons une littérature de jeunesse de qualité.

Malheureusement, il nous faut déchanter ; l'édition française a complètement brouillé les cartes et la chronologie : *Fifi Brindacier* date de 1945, *L'as des détectives*, de 1948, *Isabelle aide bonne-maman*, de 1950 et *La bicyclette de Julie*, qui lui ressemble tant, de 1971. *Vic le victorieux*, de 1955, *Julie et Nicolas*, de 1956, c'est-à-dire de la même année que *Rasmus et le vagabond*, livr-clé qu'on aurait tant voulu trouver en fin de parcours, et pas comme quasi contemporain de la pauvre série Kati. Et le guide de Soriano nous apprend qu'une autre œuvre non traduite en

français, *Mio, min Mio*, parue en 1954, est considérée comme le chef-d'œuvre de Lindgren.

C'est dire qu'il nous faut repartir à zéro et poser autrement les questions, je dirai même la question centrale : comment un écrivain peut-il concilier des tendances aussi disparates et n'y a-t-il pas un fonds commun à retrouver dans toute cette œuvre ? Car si dans notre pratique en faveur du livre nous pouvons sans dommage écarter les romans pour jeunes filles, on ne saurait les oublier dans une approche générale de l'écrivain. Ceux que nous appelons nos bons auteurs ne nous ont pas habitués à ce genre d'écart ; ni Rodari, ni Vildrac, ni Vivier, ni Kästner, ni Gamarra, ni A. Clair, et bien d'autres. Y a-t-il donc des constantes repérables dans cette œuvre, même à travers la connaissance fragmentaire que nous en avons, et par quels chemins rejoint-elle l'enfance, puisqu'il semble désormais acquis qu'elle plaît aux enfants en même temps qu'elle intéresse les éducateurs ?

Fifi et son public

Si vous le voulez, reprenons au commencement, avec *Fifi Brindacier*. On sait qu'un éditeur se piquant de psychologie refusa le manuscrit et que ce sont en fait les enfants qui ont imposé son succès. C'est-à-dire qu'on ne peut faire intervenir dans cette affaire les techniques de matraquage publicitaire, de conditionnement par les énormes machines à profit qui fonctionnent actuellement avec les résultats que vous savez.

Comme beaucoup de grandes œuvres, *Fifi* est née d'une nécessité, du besoin de l'auteur d'inventer des histoires pour amuser sa fillette. Il convient de relire *Fifi Brindacier* en le dépouillant de ses auréoles ; ses faiblesses sont réelles : le décalage entre les premières aventures à la maison et l'intrusion d'exploits physiques invraisemblables (Fifi terrasse l'homme le plus fort du monde au cirque, puis les deux gangsters venus à voler) ; le retour du père semble venir relancer un rythme défaillant et ses attributs comiques de roi polynésien, outre leurs multiples résonances colonialistes explicables en partie seulement par l'époque, en font un comparse de peu de poids face à la vitalité du personnage central. Des défauts qu'on retrouve dans *Fifi princesse*.

Et pourtant *Fifi* existe, inexorablement. Moins par le talent romanesque de son auteur, que par celui qu'il met en jeu chez le lecteur enfant, à qui l'on propose un personnage, une marionnette, un jouet sans épaisseur psychologique, sans conflits, mais susceptible de prendre en charge toutes les frustrations, tous les désirs de pouvoir sur les êtres et les choses, d'affranchisse-

ment des contraintes familiales et sociales. Fifi, c'est un personnage de dessin animé, caractérisé graphiquement (les taches de rousseur, les nattes, les cheveux rouges, les chaussettes dépareillées...) et comme tel immuable, éternel. Fifi ne peut pas grandir et d'ailleurs l'auteur prend soin de lui faire avaler des pilules contre le vieillissement à la fin de *Fifi princesse*. Mais Fifi aide les autres à grandir. En un mot, c'est un personnage type de série qu'on peut faire fonctionner tant que l'imagination permet de lui inventer de nouvelles aventures.

Dotée de tous les pouvoirs, de toutes les libertés, Fifi propose à l'imaginaire enfantin une figure libératrice par le rire qu'elle provoque et la malléabilité de ses facultés d'action sur le monde. Sa parenté patente avec les héros de bande dessinée et de dessin animé lui assigne un rôle similaire : ni exemplaire, ni moralisateur, ni attendrissant, mais en point d'appui pour toutes les forces, les pulsions agressives de l'enfant qui veut grandir. *Fifi Brindacier* n'est pas remarquable malgré le phénomène de série, mais bien par ce phénomène qu'elle implique inévitablement. Comme l'appelleront ensuite d'autres personnages de Lindgren fonctionnant sur des systèmes narratifs identiques : *Zozo la tornade* ou *Vic le victorieux*.



Fifi Brindacier, dessin
de Noëlle Lavaivre.

Alors vive la série où les rôles sont ainsi distribués une fois pour toutes, où la fiction montre toutes ses ficelles en installant l'arbitraire et la convention avouée comme dans un jeu renouvelable avec les traditions de l'imaginaire. Une complicité affective heureuse avec l'enfant a conduit Astrid Lindgren à trouver d'emblée un type d'histoire et de personnage qui réponde au besoin fondamental d'appropriation du monde par l'engagement dans une activité ludique, à ce que Soriano appelle une situation d'apprentis-

sage. Et c'est sans aucun doute cette prise en compte de réalités psychologiques profondes, loin du souci laborieux de tant d'auteurs actuels de faire des exercices de psychologie appliquée, qui explique la rencontre heureuse entre Astrid Lindgren et les enfants. Beaucoup plus que les proclamations implicites de l'auteur pour une éducation libérale qui me semble une image de marque un peu fabriquée sur laquelle je me propose de revenir, car il y a beaucoup à dire sur l'étiquette anticonformiste qu'on lui accole.

Grandir en famille

La tendresse, l'approche affectueuse et amusée des enfants, la reconnaissance de leur identité différente sans attitude commisérative, la valorisation de leur manière d'être et de percevoir les rapports humains traversent ainsi tout l'œuvre d'Astrid Lindgren, quelles que soient les formes narratives utilisées : c'est vrai pour l'engagement total dans l'aventure policière de Kalle Blomkvist et de ses deux complices dans *L'as des détectives*, y compris dans les ambiguïtés de sa conclusion. Il y a en particulier une assimilation heureuse entre la recherche du voleur et les jeux de deux bandes rivales de gosses.

C'est vrai pour toutes les histoires réalistes qui explorent avec une précision minutieuse et complice les rapports entre jeunes enfants avec comme fil conducteur la volonté de grandir : *La bicyclette de Julie* (le vélo comme moyen d'affirmer son égalité avec le grand frère et la grande sœur ; un moyen qu'il faudra conquérir de haute lutte) ; *Nadège et sa petite sœur adorée* (la jumelle imaginaire pour retrouver son identité face au petit frère) ; *Une petite sœur pour Stéphane* (le récit commence par "Stéphane a grandi", et toute l'histoire consiste à montrer par quels conflits il continuera de grandir à travers l'arrivée d'une petite sœur puis d'un petit frère).

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que dans la quasi-totalité de ses histoires, Astrid Lindgren fait intervenir trois enfants, ce qui permet une variété de combinaisons beaucoup plus riche que le couple grand-petit. Cet équilibre à trois qui recoupe la structure parentale constitue le moteur de chaque intrigue, y compris de *Rasmus et le vagabond*, dont toute la trame consiste en fait à la recherche du troisième personnage, de la mère, complément indispensable de la complicité heureuse mais instable entre Rasmus et Oscar.

C'est aussi sur une structure à trois que sont bâties les intrigues des romans d'amour pour jeunes filles : les Kati, Britt-Marie, Christine... on pourrait ricaner sur ces triangles qui appellent trop facilement des plaisanteries boulevardières, mais ce serait oublier là encore la justesse



*La bicyclette de Julie,
dessin d'Ilon Wikland.*

d'approche du passage de l'amitié avec l'égal, à la relation amoureuse hétérosexuelle. Je verrais là un des facteurs d'unité de l'œuvre, en réponse à la question posée initialement. Ce n'est pas le seul.

Le regard de l'enfance

Une de ses autres caractéristiques majeures me semble le réalisme enfantin de l'écriture. Après ce que j'ai dit de certaines traductions, il peut paraître un peu hasardeux d'avancer pareille affirmation. J'y viendrai par deux détours : d'abord par l'illustration. Je l'ai déjà mentionné : la plupart des livres d'Astrid Lindgren ont été illustrés par Ilon Wikland, et on peut parler d'un véritable couple dont les éléments s'éclairent mutuellement. (Il ne s'agit pas d'un cas isolé dans la littérature enfantine, et dans la production française récente on peut ainsi étudier les rapports entre les contes africains d'Andrée Clair et les images de B. Tanaka, ou entre auteurs-illustrateurs de nombreux albums du Père Castor.)

Ce que Wikland nous révèle, par un dessin net, lisible, plein de détails typiques et reconnaissables, avec des couleurs aux rapports joyeux, sans aucune concession au faux dessin d'enfant où l'on semble rire des maladresses de l'exécutant, c'est l'insertion du récit dans le monde des objets quotidiens, dans une nature épanouie où chaque arbre, chaque bouquet à une existence unique au même titre que le jouet, l'animal en peluche ou en tissu sur lequel on projette tant de rêves et de désirs secrets.

L'autre élément révélateur nous est fourni par la comparaison entre la version adaptée de *Rosie aide grand-maman* et la version complète, *Isabelle aide bonne-maman*. Réduite à son déroulement linéaire, l'histoire se résume à une fable moralisatrice de petite fille qui aide sa grand-mère adoptive malade et reçoit de beaux cadeaux en récompense. Dans son intégralité,

c'est au contraire la recréation d'un univers enfantin cohérent qui s'impose avec la précision matérielle du détail, la naïveté du regard sur l'environnement immédiat et dans l'appropriation de la dimension religieuse, dans l'intégration au récit des formules répétées venues de la tradition du conte :

"Isabelle trouve que la maison de bonne-maman est vraiment très bien, bien qu'elle soit si petite. Et le soir, quand elle se couche sur la banquette de la cuisine qui lui sert de lit et que bonne-maman est assise à sa table et coupe les papiers des sucres d'orge, Isabelle récite alors d'une voix haute et claire sa prière du soir : Un ange protège notre maison. Il porte deux cierges allumés. Il a un livre à la main. Merci pour tout, Petit Jésus !

Isabelle est très heureuse de savoir que l'ange se promène autour de la maison pendant la nuit. Elle se sent très rassurée. Elle est seulement un peu inquiète parce qu'elle se demande comment l'ange peut porter tout cela, deux cierges et un livre. Elle voudrait bien voir comment il s'y prend et aussi comment il fait pour passer par-dessus la barrière. Isabelle regarde souvent par la fenêtre dans le jardin. Peut-être qu'un jour, elle arrivera à le voir. Mais jusqu'à présent, elle n'a pas encore eu cette chance. L'ange vient certainement quand Isabelle dort."



Image d'Ilon Wikland pour Isabelle.

Cette forme de réalisme propre à la littérature enfantine, que je placerais sous la formule "avec les yeux de l'enfance", ne s'apparente en rien à une vision édulcorée, et implique dans ses meilleurs exemples un filtrage, qui loin de voiler l'acuité du regard, lui fournit au contraire des moyens spécifiques d'appropriation du réel en valorisant l'unicité de chaque détail. C'est la grande leçon de Mme de Ségur ou, plus près de nous, de Colette Vivier. Si l'écriture d'Astrid Lindgren me semble en retrait de ces exemples illustres, on peut cependant en mesurer la richesse et l'efficacité à travers une traduction de

qualité comme celle de Pierre et Kersti Chaplet pour *Rasmus et le vagabond* :

"D'un seul coup, Rasmus saisit ce que ça voulait dire : être un vagabond. Ébloui, il réalisa que, dans sa nouvelle vie, on pouvait faire ce que l'on voulait, c'est-à-dire manger, dormir et se balader n'importe quand et comment. Il était libre, libre comme l'oiseau sur la branche !

Ivre de sa découverte, il trottait joyeusement à côté d'Oscar. Il se sentait déjà un vrai vagabond et il voyait le monde avec des yeux de vagabond : le chemin, qui se faufilait à travers le paysage en réservant des surprises à chaque tournant, les prés verdoyants où les vaches rumaient paisiblement, les filles qui récupéraient des pots à lait devant les petites fermes au soleil matinal, pendant que les valets de ferme puisaient l'eau pour donner à boire aux chevaux. Ici un gosse pleurait dans une cabane, là un chien de garde tirait sur sa chaîne en aboyant. Plus loin, d'une étable, on entendait meugler une vache pleine, qui se plaignait de sa solitude et réclamait la liberté des pâturages.

Rasmus voyait et entendait tout cela comme un vrai vagabond. Oscar marchait à côté de lui en fredonnant. Brusquement, il tourna à gauche et s'arrêta à quelques pas du chemin, dans une petite clairière ensoleillée, abritée de gros genévriers."

Ouvrons une parenthèse : c'est bien entendu cette spécificité d'écriture trouvant sa nécessité dans le besoin de communiquer avec l'enfant, qui se révèle complètement inadaptée et réductrice lorsqu'elle s'applique à un récit pour adolescents-adultes, en faisant cruellement ressortir ses conventions. A ce jeu-là, l'Italie, Paris, l'Amérique, ou la Suède si présente dans les romans pour enfants, se réduisent à des clichés genre Guide Michelin. Et les procédés littéraires (le récit de voyage, la lettre,...) fonctionnent sous une forme infantilisante.

Cette parenthèse refermée, on mettra à l'actif de ce réalisme une vision souvent acerbe des adultes, la vérité brutale des rapports entre enfants, une certaine audace dans les gags où l'on ne craint pas les agressions physiques (la tête de Zozo dans la soupière, les bagarres de Fifi) avec comme prolongement la violence montrée sans fard dans les agressions des voleurs, des bandits, que ce soit dans *L'as des détectives* ou dans *Rasmus et le vagabond* (une différence fondamentale avec les séries policières comme Fantômette ou Alice, où l'édulcoration de la violence constitue un élément non négligeable du conformisme idéologique à tous les niveaux de représentation).

La bonne tradition

A ce point de notre approche d'Astrid Lindgren, je pense qu'il nous faut faire retour à l'intitulé de notre rencontre d'aujourd'hui : "Quelles sont les recettes d'un auteur à succès quand il n'écrit pas de séries ?" pour nous rendre compte que la question à propos de Lindgren n'était sans doute pas très bien posée. Parce qu'en fait, ce qui s'apparente aux séries dans son œuvre ne constitue pas un élément à part, de moindre qualité ; bien au contraire lorsqu'il s'agit de Fifi, ou de Julie, ou de Kalle Blomkvist. On pourrait même penser que c'est le genre d'œuvre, comme celle de Buckeridge (*Bennett*) ou celle de Paul Biegel (*Le petit capitaine*), propre à réhabiliter les séries devenues trop souvent synonymes de médiocrité. Avec, non comme recette mais comme singularité d'écrivain, un engagement au premier degré dans le monde enfantin, ses réalités et ses émerveillements.

C'est une sorte d'écriture à plat — pas d'écriture plate — très efficace, qui colle aux pas des personnages, les anime avec un sens réel de la mise en scène, dans un décor marqué par l'attachement à une image traditionnelle de la Suède, proche de la nature et du folklore. Une écriture qui écarte l'allégorie, le symbole, à laquelle on accède de plain-pied sans percevoir de conflit, de tension sous-jacente (une différence fondamentale avec C. Vivier par exemple). Ici encore, une écriture de série, pas du tout au sens péjoratif du terme, à considérer comme un excellent exemple de communication largement accessible au plus grand nombre, conjuguant avec une harmonie



Zozo la tornade, dessin de Jacqueline Duhème.

certaine la tendresse et l'humour. *Mais une écriture qui ne remet rien en cause dans les conventions de la littérature enfantine.*

En fait, Astrid Lindgren sait parfaitement et à tous les niveaux prendre en compte des besoins fondamentaux de l'imaginaire enfantin auxquels la littérature enfantine a toujours répondu. Là où beaucoup d'auteurs sans talent se sont contentés d'exploiter les grands archétypes du roman familial, de l'élucidation du mystère, de l'aventure et des drames de l'enfance malheureuse, des personnages fictifs qui transgressent le quotidien, Astrid Lindgren a fait son bien de toutes ces grandes traditions et a su en donner une lecture personnelle, située dans le temps et l'espace, sans soumission aux recettes trop éprouvées.

Le dire, c'est affirmer à la fois la nouveauté, l'originalité de son œuvre et en même temps ses limites.

Quel anticonformisme ?

J'ai déjà souligné l'image généralement traditionnelle de la Suède véhiculée par ses romans, privilégiant un monde rural ou de petite ville, où la technique contemporaine ne semble guère avoir sa place. Une Suède quelque peu installée dans l'éternité, et qui ne dérange pas l'image convenue du décor poétique, aux multiples connotations passées. Du côté des personnages et des milieux sociaux montrés, on ne pèche pas non plus par excès d'audace : les bonnes, les servantes abondent dans ces familles (aussi bien chez Britt-Marie que chez Zozo) ; Kati a un bel héritage en attente, c'est un beau parti, mais Fifi possède elle aussi un grand sac plein de pièces d'or. Le souci moral étant très présent dans cette œuvre, avec de nombreuses références religieuses qui ont le mérite d'être explicites, on rejette les trésors volés par les bandits, mais on y chercherait bien en vain le moindre contestation de la richesse, et les enfants s'y font les auxiliaires précieux de la police au moment où cesse d'intervenir toute allusion au jeu (il serait intéressant de comparer avec *Émile et les détectives*).

Rasmus semble échapper à ce conformisme. Il faut cependant y voir de plus près. On y démonte avec juste raison les images toutes faites des voleurs, et le poids du conformisme moral qui fait que la police est toujours prête à accuser le vagabond et à innocenter les messieurs présentant bien. Le livre défend avec efficacité le droit à la différence. Mais à y regarder plus avant il faut bien convenir que rien dans la situation d'Oscar ou dans celle de Rasmus ne vient mettre en cause l'ordre social existant.

Les grandes histoires d'orphelins du XIX^e siècle constituent à leur manière une dénonciation de la misère, de l'injustice dans les débuts du capitalisme. Les problèmes de Rasmus, évoqués avec une réelle sensibilité, ne quittent pas le niveau affectif. Si le récit joue habilement de la complémentarité des deux personnages (Rasmus et Oscar), sa revendication de fond ne concerne pas un ordre social injuste mais seulement les mentalités. Rasmus trouve une mère et un père en dehors des normes de la respectabilité bourgeoise, et c'est un des points forts du livre, Oscar conserve son droit à la liberté de vagabondage. Chacun trouve sa place dans la Suède de 1910. Pourquoi ce choix de datation alors que le récit semble parfaitement présent et ne peut en aucun cas être rangé sous l'étiquette historique comme on le fait ici et là? Dans cette Suède de 1910, comme dans la Suède contemporaine montrée par Astrid Lindgren, il s'agit de réformer les mentalités, les comportements individuels, d'aider à faire reculer quelques tabous, de montrer l'efficacité d'une éducation qui garantisse l'autonomie de l'enfant pour lui permettre de se réconcilier avec le monde comme il va. Le conservatisme à la suédoise autorise aisément cette contestation récupérable.

Bien entendu, toutes les qualités de l'œuvre mentionnées plus haut font qu'on ne saurait se contenter d'un tel schéma réducteur dans l'analyse, mais il me semble nécessaire de soulever ces questions, applicables, au-delà de Lindgren, à toute une production suédoise un peu trop hâtivement considérée comme le fin du fin d'une littérature audacieuse. Si le ton, le choix de certains thèmes, la finesse de l'approche psychologique en sont des atouts non négligeables, qui ont pu faire reculer quelques idées reçues dans notre production, on a pu aussi constater les choix répétitifs des comportements modèles, des milieux représentés, des schémas narratifs utilisés. En fait tout un appareil idéologique plus ou moins explicité s'intégrant assez bien au mythe du miracle suédois, quelque peu malmené par les mouvements de l'Histoire.

Encore une fois il ne s'agit pas de démolir, de rejeter des œuvres dont je pense avoir montré l'importance dans la littérature enfantine contemporaine. Mais ces quelques réflexions se veulent surtout des incitations à apporter une attention nouvelle à un auteur trop vite rangé au rayon des classiques, peut-être justement parce qu'il ne dérange pas autant qu'on voudrait bien nous le dire. Tout ceci dans le cadre d'une lecture provisoire, supposant que les découvertes nombreuses qu'il nous reste à faire dans son œuvre puissent démentir ce propos.



Astrid Lindgren.

Oeuvres d'Astrid Lindgren publiées en français

La date entre parenthèses après le titre est celle de la première édition suédoise.

L'As des détectives (1948).
Traduit par Elisabeth Emery-Dattner.
Hatier G.T. Rageot, Jeunesse-poche 1972.
Réédition Gallimard, Folio junior, 1981.

La bicyclette de Julie (1971).
Traduit de l'anglais par Sylvette Brisson-Lamy, illustré par Ilon Wikland.
G.P., Grands albums, 1979.

Christine et moi (1945). *Les confidences de Britt-Marie* (1944).
Texte français de Marc Ribes, ill. Daniel Dupuy.
Nathan, coll. Isabelle, 1961.

Connais-tu Fifi Brindacier?
Traduction de L.E. Junker, dessins de Ingrid Vang Nyman.
Éditions Chantecler, 1979.

Fifi Brindacier (1945). *Fifi princesse* (1946).
Texte français de Marie Loewegren, illustré par Noëlle Lavaivre.
Hachette, Bibliothèque rose, 1962 et 1963.

Isabelle aide bonne-maman (1950).
Traduit par Raymond Baumgarten, dessins de Ilon Wikland.
Éditions Chantecler, 1979.

Julie et Nicolas (1956).
Traduit de l'anglais par Sylvette Brisson-Lamy, illustrations de Ilon Wikland.
G.P., Dauphine, 1979.

(suite page 24)

Kati à Paris (1954). *Kati en Amérique* (1950).
Kati en Italie (1952).

Texte français de Philippe Ranvin, ill. Daniel Dupuy.

Nathan, coll. Isabelle, 1959 et 1958.

Nadège et sa petite sœur adorée (1973).

Traduction de L.E. Junker, ill. Hans Arnold.
Éditions Chantecler, 1980.

Le pays du crépuscule (1949 et 1959).

Traduit du suédois par Marianne Hoang,
illustrations Carlo Wieland.

Nathan, Arc-en-poche, 1981.

(Ce recueil contient, sous le titre "Ma sœur bien-aimée", l'histoire de Nadège mentionnée plus haut.)

Une petite sœur pour Stéphane (1978).

Traduction de M. Persyn-Lepers, illustrations de Ilon Wikland.

Éditions Chantecler, 1979.

Petit-Pierre s'installe (1959).

Adapté par Nicole Rey. Images d'Ilon Wikland.

Nathan, Belles histoires, belles images, 1967.

Rasmus et le vagabond (1956).

Traduit du suédois par Pierre et Kersti Chaplet, illustrations de Kersti Chaplet.

Nathan, Bibliothèque internationale, 1978.

Rosie aide grand-maman (1958).

Adapté par Nicole Rey. Images d'Ilon Wikland.

Nathan, Belles histoires, belles images, 1967.

(Édition complète parue chez Chantecler sous le titre "Isabelle aide bonne-maman", voir plus haut.)

Vic le victorieux (1955) et *Le retour de Vic*

le victorieux (1962).

Traduit de l'anglais par Sylvette Brisson-Lamy, illustrations de Marie-Hélène Nadaud.

G.P., Dauphine, 1980.

Zozo la tornade (1963).

Texte français de Sonia Trébinjac. Illustrations de Beuville.

Hachette, Bibliothèque rose, 1973.

Réédition de la même traduction, illustrations de Jacqueline Duhème.

Livre de Poche Jeunesse, 1979.

Au sujet de cette dernière traduction, voir "D'Emil à Zozo", dans La Revue des livres pour enfants n° 57-58, décembre 1977, page 20.

(suite des nouveautés commentées dans ce numéro, pages 8 à 14)

Je m'appelle Arokkiamari

Je ne sais pas

Je trouve 50 jeux mystérieux

Les Joyeux fantômes de Hurléloup

Lettres d'Angleterre

Matilda Jane

Le Matin de Thomas

Les Mille et une barbes

Mon livre de la roue

Le Moucheron

La Normandie

Nos bons petits plats

Notre univers

L'Œuf

Olivier Bouton est une poule mouillée

Papa Longues-Jambes

Par la barbichette

Par les temps qui courent

Le Pays du crépuscule

Peaux-Rouges : une marche vers la liberté

Peine-Misère et Bonheur-la-Chance

Petit Lin et Grand Lin

Poèmes et comptines pour apprendre les mots

La Princesse Guenon

La Renaissance en Italie

Le Requin vengeur

Le Restaurant des vingt éléphants

Le Rêve

Le Roi Rollo

Rrouù

La Science-fiction? J'aime!

Le Secret de Jeremy

Le Tailleur d'Ulm

Terre opération survie

Trois cent mille tonnes de brut pour Rotterdam

Trois contes d'Andersen

Trois contes des frères Grimm

La Tue-Mouche

Le Village de Peter Spier

Vingt-deux ours

William