

LA CRITIQUE DE LA LITTÉRATURE ENFANTINE

par Isabelle Jan

Longtemps éditeur de livres pour enfants, critique, Isabelle Jan est actuellement chargée de mission à la Direction du Livre. Elle est responsable d'une enquête sur "le livre d'enfant et son public" en collaboration avec Pierre Mayol, sociologue.

La littérature enfantine sera l'objet de quel type de critique ? Écoutons Roger Fayolle : « A vue de nez, et n'étant pas du tout spécialiste, réponse rapide et immédiate : la critique possible de la littérature enfantine est la critique dogmatique et idéaliste ». Il semble que cette réponse, rapide et immédiate, soit la bonne. Nous jugeons la littérature enfantine de manière d'abord normative, en référence à un modèle. Cela en amont. Et en aval pour un public, lui-même défini, l'enfant. Ce n'est pas là une boutade, mais une vérité première qu'il faut toujours avoir bien en vue. Roger Fayolle a dit que la critique dogmatique et idéaliste du XVII^e siècle est aussi celle qui prescrit, voire qui prêche. Or, n'est-ce pas le terme qui est passé dans le langage des professionnels du livre d'enfant, ne sommes-nous pas des prescripteurs ? Comme le médecin, nous avons accepté cette fonction, et, partant, nous voilà traités comme tels. Et nous prescrivons : trois comprimés de Folio, une bonne dose d'images, un cachet

de documentaires, avec un petit zeste de BD. Producteurs, médiateurs, critiques, nous sommes tous affublés de l'habit du docteur. C'est là, en effet, la version moderne et donc « scientifique » de la vieille critique idéaliste et dogmatique, qui s'intéresse seulement au bien que le bon livre peut faire au lecteur. En restant dans le domaine des idées générales : le bien, le beau, celles qui fondent la critique classique.

Ces notions générales, nous le savons, ne sont plus opérationnelles. Dire aujourd'hui qu'un livre est *bon*, qu'une œuvre est *belle*, n'apporte aucune information, ne décrit aucun processus, n'apporte rien.

C'est dans ces mots creux que s'insère tout naturellement le moralisme. La critique idéaliste, celle du bien et du beau, n'introduit aucune distance et fait adhérer étroitement l'œuvre au lecteur. L'une devient la projection de l'autre. Tel on imagine le lecteur, telle on souhaite rencontrer l'œuvre qui le représente. L'œuvre sera soit conforme à un comportement d'enfant rêvé, soit conforme

à un modèle littéraire qui, comme les poupées russes, reflétera l'enfant rêvé. C'est un pareil discours que nous voyons se développer aujourd'hui avec une certaine virulence. Ne daubons pas trop sur le conformisme moral d'aucuns, nous qui avons également utilisé un conformisme, fût-il à rebrousse-poil. Et, peut-être aussi, qui n'avons pas su renouveler les méthodes d'investigation sur la littérature enfantine.

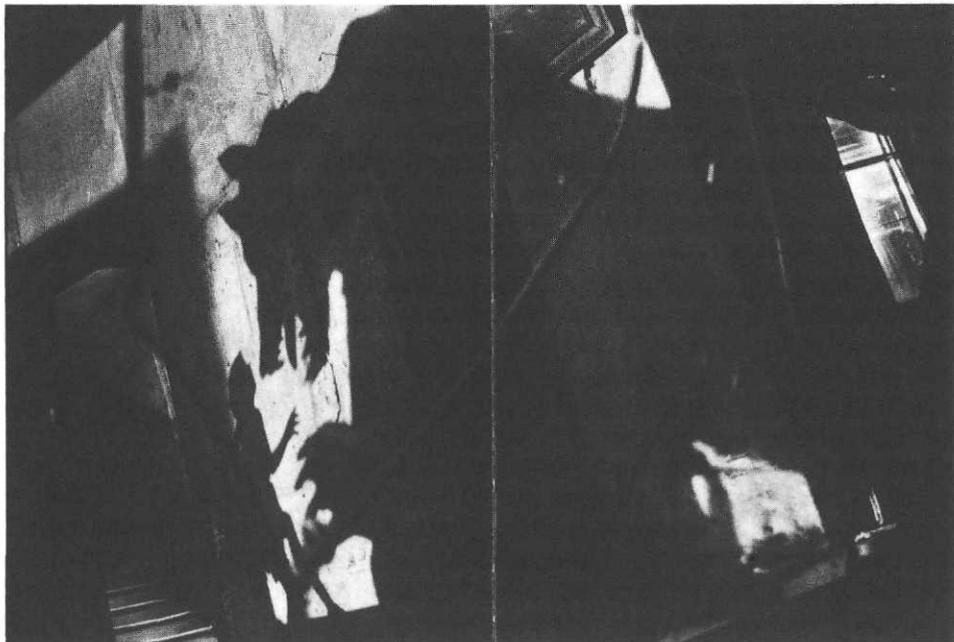
Une littérature sans autobiographie

Notre méthode la plus commune procède essentiellement du pédagogisme, et comment l'éviter ? La littérature enfantine ne laisse guère de place pour d'autres interrogations. En se donnant comme enfantine, elle fait déjà une partie du chemin en ne nous laissant pas, à nous critiques, la possibilité de lui déterminer un public. En outre elle dissimule ses origines, se refusant du même coup à une critique individualiste et romantique.

En dehors des grands auteurs du XIX^e siècle, nous savons fort peu de choses des écrivains dits « pour enfants ». Et ce n'est pas un hasard si nous connaissons si bien ceux-là. Les modernes ne s'expliquent pas sur eux, restent anonymes, sans renommée, sans documents, sans photos d'admiratrices et sans journaux intimes.

Sur ce point précis, je voudrais évoquer une anecdote qui me paraît d'autant plus éclairante qu'elle est rare. Il s'agit de l'excellente romancière anglaise Nina Bawden. Voilà un auteur pour enfants qui parle facilement d'elle, et, pour faire sentir comment lui est venu le désir d'écrire, ce qui l'a hantée, elle utilise une petite histoire que lui racontait sa grand-mère. Un jour la grand-mère, alors âgée de cinq ou six ans, était chez le boucher. En coupant la viande, le boucher s'était coupé la dernière phalange du petit doigt. Le morceau de viande était tombé sur l'étal, mais la phalange du boucher avait roulé par terre, dans la sciure. La grand-mère de Nina Bawden riait aux larmes

Ph. Sarah Moon pour Le Petit Chaperon rouge, Grasset-Monsieur Chat.



en racontant cette histoire qui était bien l'histoire la plus drôle de la grand-mère, qui possédait des tas d'histoires drôles.

Voilà l'exemple d'un auteur contemporain qui donne une clé en racontant une scène très profondément liée à l'enfance. Il y a là un motif qui a servi de point de départ à la création. Il n'en est bien entendu pas l'argument. Ce qui est intéressant ici, c'est que la littérature de Nina Bawden ne procède pas de cette histoire et, d'une certaine façon, n'a, apparemment, rien à voir avec ce souvenir. Mais la critique de la littérature de Nina Bawden peut s'enrichir de ce souvenir.

Nous manquons de ce type d'informations pour établir une approche un peu approfondie, auteur par auteur, livre par livre. Nous manquons de ces éléments qui aident à poser la vraie question : « quelle est la valeur littéraire de ce que j'ai entre les mains ? »

Il y a encore une autre manière pour la littérature enfantine de se dérober à la critique, c'est en étant accessible. L'effort du critique tend à éclairer les textes difficiles ou simplement opaques, or la littérature enfantine moderne ne laisse guère de prise à une approche thématique ou analytique. Aussi cette critique s'est-elle rabattue sur le conte.

Les interprètes du conte

Depuis maintenant des années, le conte fait l'objet d'un travail critique considérable. Il y a eu les travaux des formalistes, des ethnologues, des psychanalystes. Pour ne citer que ceux qui nous ont aidés et influencés, Fromm et Bettelheim, et prendre le seul exemple du Petit Chaperon rouge, on peut avancer qu'ils apportent bien souvent des éclairages crus sur ce qui est déjà fortement éclairé. Ils ont tendance à se

lancer dans l'explication et, dans le cas de Bettelheim, à courir à la conclusion sans trop se soucier du support. Or nous savons (il suffit pour cela de se reporter à Delarue*) que les versions du Petit Chaperon rouge antérieures à Perrault-Grimm étaient fort différentes, plus brutales et plus explicites. Relisons Delarue :

« C'était une femme qui avait fait du pain. Elle dit à sa fille :

— Tu vas porter une époigne toute chaude et une bouteille de lait à ta grand, et voilà la petite fille partie.

A la croisée de deux chemins elle rencontra le bzou qui lui dit (la mère n'a rien dit) :

— Où vas-tu ?

— Je porte une époigne toute chaude et une bouteille de lait à ma Grand.

— Quel chemin prends-tu, dit le bzou, celui des aiguilles ou celui des épingles ?

— Celui des aiguilles, dit la petite fille.

— Eh bien moi je prends celui des épingles. La petite fille s'amusa à ramasser des aiguilles, et le bzou arriva chez la mère-grand, la tua, mit de sa viande dans l'arche et une

bouteille de sang sur la bassie. La petite fille arriva, frappa à la porte.

— Pousse la porte, dit le bzou. Elle est barrée avec une paille mouillée.

— Bonjour ma Grand, je vous apporte une époigne toute chaude et une bouteille de lait.

— Mets-les dans l'arche, mon enfant, prends de la viande qui est dedans et une bouteille de vin qui est sur la bassie.

Suivant qu'elle mangeait il y avait une petite chatte qui disait :

— Pue !... Salope !... qui mange la chair, qui boit le sang de sa Grand.

— Déshabille-toi, mon enfant, dit le bzou, et viens te coucher vers moi.

— Où faut-il mettre mon tablier ?

— Jette-le au feu, mon enfant, tu n'en as plus besoin.

* Conte cité dans *Le Conte populaire français*, tome 1, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1976, et repris par Robert Darton dans *Le grand massacre des chats*, Hachette, 1986.

(Cela a disparu chez Perrault et Grimm).

Et pour tous les habits : le corset, la robe, les cotillons, les chausses, elle lui demandait où les mettre. Et le loup répondait : Jetteles au feu, mon enfant, tu n'en as plus besoin.

Quand elle fut couchée, la petite fille dit :

— *Oh ! ma Grand, que vous êtes poilouse !*

— *C'est pour mieux me réchauffer, mon enfant.*

— *Oh ! ma Grand, ces grands ongles que vous avez !*

— *C'est pour mieux me gratter, mon enfant.*

— *Oh ! ma Grand, ces grandes épaules que vous avez !*

— *C'est pour mieux porter mon fagot de bois, mon enfant.*

— *Oh ! ma Grand, ces grandes oreilles que vous avez !...*

— *C'est pour mieux entendre, mon enfant.*

— *Oh ! ma Grand, ces grands trous de nez que vous avez !*

— *C'est pour mieux priser mon tabac mon enfant.*

— *Oh ! ma Grand, cette grande bouche que vous avez !*

— *C'est pour mieux te manger, mon enfant.*

Et il la mangea. »

La violence de ce texte est ouverte, en livrer les représentations paraît bien facile. Ceci ne condamne nullement l'outil psychanalytique mais en réduit l'universalité. C'est la littérature ou plutôt la « littéralité » qui crée les masques et c'est sur les masques seuls que peut utilement travailler la psychanalyse ou psychocritique. Il est certes plus intéressant de relever chez Perrault, écrivain moderne, les censures et les interdits, parti qu'avait choisi Marc Soriano.

En outre on ne saurait négliger la leçon des historiens. Ce Petit Chaperon rouge primitif est bien situé par des détails concrets dans la France du XVIII^e siècle : barbares qui s'entredévorent, séance de déshabillage et de cannibalisme et bien d'autres choses. Derrière les versions que nous en connais-

sons, mille fois refaites, symbolisées à loisir et pédagogisées dans tous les sens, il y a une violence crûment dite, celle des mœurs disparues à tout jamais de la paysannerie du XVIII^e siècle dont nous ne pouvons nous donner une juste représentation. Il est vain d'espérer les retrouver et je pense qu'il est bon d'insister sur ce point. Nous n'avons plus aucune idée de ce que pouvait être la mentalité des classes paysannes illettrées du XVIII^e siècle. Est-il intéressant de faire croire qu'on va y parvenir par un artifice ? Artifice voulant dire art, naturellement, mais signifiant aussi, tout bonnement, artifice. L'art peut recréer l'image d'un passé, aucun travail ne fera jamais renaître l'histoire. Il y a là une frontière, trop souvent franchie, entre ce que nous savons — consciemment ou inconsciemment, peu importe — et la valeur ainsi conférée à ce que nous produisons.

En ce sens, l'application d'un savoir psychanalytique est bien délicat. Les symboles du conte proviennent d'évolutions dans la tête d'un auteur (de plusieurs) projetées sur des récits mille fois racontés. L'exercice de réappropriation de ces processus est périlleux. La production de récits symboliques ne se fait pas à coup de savoirs, encore moins sur commande. Le symbole représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique, mais qui reste cachée. Sinon il s'agit d'une allégorie sur la signification de laquelle tout le monde est d'accord, par exemple les trois couleurs du drapeau français. A moins de faire un faux-sens, tout texte symbolique demeure, pour une part, mystérieux. Or il existe une tendance à mélanger production et critique. Il faut résister à cette facilité de traiter sur le même plan ce que l'on sait et ce que l'on met en œuvre. C'est peut-être la tâche la plus urgente du critique de littérature enfantine de bien opérer la distinction entre les deux plans. Pour cela il peut s'aider de la distinction classique entre imaginaire et imagination. L'imaginaire, dont on peut

avoir les clés, dont on peut se faire une représentation, au contraire de l'imagination sur laquelle nous n'avons pas, a priori, de données de départ. Mais ce sera l'imagination qui transformera l'imaginaire pour faire, du langage, une œuvre. C'est ce fonctionnement que la critique doit repérer. Ce n'est pas toujours immédiat ni facile.

La majorité d'une littérature mineure

Peut-être la critique de littérature enfantine moderne est-elle à inventer ? Des pionniers, à une époque où il était tout à fait incongru de parler de *littérature* à propos de cette production, dans les années 1950-1960, ont débroussaillé le chemin. Certains étaient, sont toujours, des militants de la lecture. Faire lire est un souci partagé par tous les éducateurs, qu'ils soient enseignants, bibliothécaires ou parents. S'interroger sur les formes est une autre affaire. Je voudrais évoquer ici le souvenir de Natha Caputo, morte en 1967, qui fut conteuse et une des premières critiques, sinon la première. Elle partit de l'idée, qu'elle sut défendre mieux que personne, qu'un conte (un récit, une histoire) était intéressant dans la mesure où il était enfantin. La littérature enfantine comme genre en-soi, mieux encore comme discours susceptible de trouver des formes originales, voilà l'apport le plus important de la recherche. Ne pas s'efforcer de grandir la miniaturisation, mais la traiter en elle-même et, comme le faisait Natha Caputo, dire que *Babar* est un grand livre parce qu'il est profondément original, étant intrinsèquement enfantin.

Oui, il existe des formes propres comme, par exemple, *Polly la futée et cet imbécile de loup*. Voilà un livre pour enfant qu'on peut distinguer comme tel sans que ce jugement comporte valorisation ni dévalorisation. Simplet on ne rencontre pas de texte semblable ailleurs, dans un autre

champ littéraire. Un personnage du folklore enfantin dialogue avec une petite fille. Leur dialogue est d'un genre particulier, celui de la menterie, parmi toutes les formes issues du folklore, une des plus abandonnées et qui survit de façon émaciée, vulgarisée, méconnaissable dans les blagues de repas de fêtes. Et la voilà revitalisée, redevenue littéraire par le biais d'une survivance de folklore enfantin, d'ailleurs très distancié. Car pour lire *Polly*, inutile de savoir que le loup est celui du *Petit Chaperon rouge* (ou des *Contes du Chat perché*), ça n'a pas d'importance. Le loup est le loup et la lecture peut démarrer innocemment. Il serait intéressant que la critique détermine les possibilités de genres directement issus de l'enfance et dont *Polly* me semble un assez bon exemple car il y a là création d'un texte autonome.

Le pastiche est une autre forme, plus répandue, plus facile à déterminer. Je préfère le pastiche, vieux terme d'histoire littéraire, à la complexification. Toute littérature est pastiche d'une autre. Dans le domaine qui nous intéresse, l'important est de déterminer les raisons d'être du pastiche. Il vaut mieux comprendre comment on pastiche que ce que l'on pastiche. Je pense qu'actuellement le roi du genre est Leon Garfield, sans doute parce qu'il est d'abord un bon écrivain, qui a beaucoup lu et sait se servir de sa culture, consciemment et sciemment. Et c'est là que se pose aussi le problème du littéraire. Voilà quelqu'un qui, d'une certaine façon, se moque pas mal de l'enfant, crée des personnages enfantins qui sont des figures littéraires. Un auteur qui est dans le pur littéraire, avec tout ce que cela comporte d'intérêt et de risque, et tant mieux. Là, le modèle n'est plus l'enfant, mais la littérature comme dans la littérature de grand, si j'ose dire. Cela est intéressant, et relativement rare.

Le travail d'un Leon Garfield m'amène à considérer que la commande peut être tout à fait bonne, à condition de ne pas se tromper d'auteur. Là encore la critique

aurait un rôle à jouer : aider à discerner les tours et détours du pastiche.

Intervention dans la salle : Il y a eu hier une intervention à laquelle j'ai été sensible, à propos de la digression par rapport à un modèle ; un enfant apprécie mieux, par exemple, un conte pastiché s'il connaît ce conte. On comprend mieux *Le Petit Chaperon bleu marine* si on connaît déjà *Le Petit Chaperon rouge*. C'est un problème que l'on rencontre souvent dans les banlieues quand les enfants, originaires de cultures très diverses, n'ont pas les références des textes qu'on leur propose. Ce n'est pas seulement une question d'ethnies différentes d'ailleurs, mais c'est le fait que la grosse partie de la production littéraire enfantine est issue de références anglo-saxonnes. Et même quand on raconte un conte, on se trouve en face d'enfants qui ne savent pas ce que c'est qu'une cane, une oie... C'est vrai, on se heurte à ce type de problèmes ; on s'en sort pas mal avec l'album parce qu'il y a beaucoup de renouveau, de vivacité, et des créateurs qui sortent un peu des sentiers battus. Mais avec le roman, j'ai vraiment beaucoup de difficultés.

Isabelle Jan : Vous posez tout simplement le problème de la démocratisation de la culture. C'est un très gros problème, nous sommes là pour essayer d'y répondre concrètement au jour le jour. Il faut dire des choses très simples.

Premièrement il faut bien commencer et nous absorbons toutes sortes de choses dont nous ignorons l'origine. Il y a toujours perte. C'est toute l'histoire de la traduction. On vous dit : il y a une déperdition formidable, ce qui est vrai. Cependant, même à travers le filtre de la traduction, quelque chose passe. Nous n'allons pas faire du purisme et nous priver des œuvres, sous prétexte qu'on n'en comprend pas la moitié. Il faut se déculpabiliser soi-même et les enfants qui n'ont pas compris. Quand j'ai commencé à

apprendre l'anglais, j'avais un oncle qui savait très bien l'anglais et qui me disait : « Pourquoi tu ne lis pas ? » Il m'avait donné un roman policier. Alors j'ai dit : « Je ne lis pas parce qu'il faut que je cherche les mots dans le dictionnaire ». Alors il m'a retiré le dictionnaire et m'a dit : « Lis sans dictionnaire ». Et comme il m'avait déculpabilisé de ne pas comprendre la moitié de ce que je lisais, j'ai lu mon roman policier jusqu'au bout — je devais avoir une douzaine d'années.

C'est ce genre de travail qu'il faut faire et qui n'est en effet pas simple du tout, parce qu'on a dramatisé la culture. On l'a surchargée, et elle pèse d'un poids effrayant.

Il faut en revenir aussi à Garfield, qui pose le problème des ouvrages qui peuvent se satisfaire d'un public « innocent » et ceux qui ne le peuvent pas. Je ne crois pas qu'on puisse goûter vraiment Garfield, en effet, sans avoir un certain bagage culturel. Alors que faire ? Deux choses : ou bien le lecteur fera une mauvaise lecture de Garfield, mais tant pis. Ou bien il ne lira jamais Garfield et tant pis. Nous n'y pouvons rien. De toutes façons il faut l'avoir dans sa bibliothèque. Et il faut être très tranquille là-dessus. Vous posez un vrai problème mais il n'a pas de solution. Il n'a de solution que dans notre incessant travail. Je n'en vois pas d'autres.

Christian Bruel : Je veux juste ajouter une chose sur *Le Petit Chaperon rouge*, et revenir sur ce qui a été dit tout à l'heure.

Sur *Le Petit Chaperon rouge*, je crois qu'il y a une chose vraiment passionnante qui n'est évacuée par aucune des versions — en tous cas celles que je connais — c'est tout ce qui ne s'y dit pas. Je prends un plaisir extrême à raconter le *Petit Chaperon rouge* dans diverses versions à pas mal de publics. Une chose me fascine : le grand manque dans toutes les versions ; c'est la raison pour laquelle cette... saloperie de mère envoie ce pauvre niais de Chaperon rouge (enfin niais, ça se discute, ça dépend de l'âge) à travers

cette forêt, dont la mère ne peut pas ne pas savoir qu'elle est hantée par le dévorateur. C'est une chose qui ne paraît pas dans le conte mais qui me semble importante : la plupart des auditeurs et des lecteurs de ce conte font, de façon consciente ou inconsciente, des hypothèses sur les raisons dont la mère a besoin de se débarrasser du Petit Chaperon rouge qui ce jour-là la gêne.

Première chose. La seconde, c'est la différence qu'il y a entre la compréhension et l'utilisation d'un objet culturel. C'est ce qui vient d'être évoqué de façon conflictuelle. Vouloir à tout prix faire que le vrai fonctionnement avec un objet culturel soit de l'ordre de la compréhension me semble vouloir toujours le faire passer sous les fourches caudines du pré-supposé au moment de l'écriture du matériel culturel dont disposerait le lecteur idéal. Et utiliser un texte n'est pas forcément passer par les mécanismes de la compréhension. Cela peut être prendre une certaine distance vis-à-vis de ce texte, jouer avec lui, l'utiliser autrement qu'à travers les grilles de la compréhension, les grilles de tout ce qui est de l'ordre d'analyse de textes.

Isabelle Jan : Oui, mais je crois que je n'ai pas dit autre chose, simplement c'est plus compliqué que ça. Ce qui est de l'ordre du caché n'est pas situé toujours ni au même endroit du texte, ni au même endroit chez le lecteur. Et puis il y a ce qui est de l'ordre de la compréhension. Certaines choses ont toutes raisons d'être cachées et d'autres n'ont pas de raisons d'être cachées. Il faut avoir vis-à-vis de ça une position, disons dialectique. Parce que sinon, en effet, on est dans cette affreuse dichotomie qui a été dénoncée, que je ne cesserai de dénoncer, et qui a été fort bien dite par Francis Marcoin et que je reprendrai à mon compte dans d'autres termes : d'un côté il y a le ludique, de l'autre il y a l'intellectuel. Ce n'est pas vrai, Dieu merci. Tout cela est intimement mêlé. Cette manière binaire de penser me paraît dramatique.

Nous avons eu une démonstration assez belle des fonctionnements binaires et ternaires d'un texte avec Noëlle Batt. Effectivement on fonctionne surtout de façon binaire ou en trilogie. Et j'ai eu cette idée tout à fait anarchique : je connais des écrivains qui vont obstinément s'efforcer d'effacer ces mécanismes binaires et ces rythmes ternaires que le critique fait réapparaître avec tant de complaisance. Qui veulent les effacer à tout prix, ne serait-ce que pour une raison très simple, c'est que, quand nous écrivons, spontanément, nous écrivons toujours « liberté-égalité-fraternité », ou bien « la foi, l'espérance et la charité ».

Il me semble que le travail de l'écrivain, c'est que rien ne puisse évoquer les trilogies : « travail-famille-patrie » ou « liberté-égalité-fraternité » car un écrivain, c'est quelqu'un qui efface tout ce que justement le critique peut démontrer aisément. Je dis ça par manière de provocation...

Nous éprouvons tout le temps la tentation de dire : il y a d'autres manières de jouer avec le texte que de le comprendre et on met ça en balance avec autre chose. Dès qu'on me dit : « Il faut tout expliquer », je dis bien entendu « Mais non, il ne faut rien expliquer, de toutes façons vous n'y comprendrez rien. » Il faudrait arriver à effacer de nos esprits cet espèce d'antagonisme dont nous souffrons tous, qu'il y a la littérature des profs et la littérature des non-profs ; la littérature avec laquelle on prend du plaisir, la littérature avec laquelle on travaille, la littérature... etc. Tout cela est dramatique, et n'amène à rien. Mais ce n'est pas tellement pour vous répondre que je dis ça, c'est parce que j'avais envie de le dire.

Claude-Anne Parmegiani : Je voudrais répondre à Christian Bruel sur sa remarque quant au rôle de la mère dans *Le Petit Chaperon rouge* en lui demandant ce qu'il pense de l'intervention tardive du père, quand elle vient. Précisément je m'interroge sur son absence. ■