LE PLAISIR ET LE DEVOIR : remarques sur la production et la réception de livres destinés à la petite enfance

par Jean-Louis Fabiani*

Dans quel contexte social et culturel s'opère le développement de la production des livres destinés aux jeunes enfants ? Comment évoluent les représentations de l'enfance, de l'art et de l'éducation ? En quoi cette évolution oriente-t-elle les choix éditoriaux ? Jean-Louis Fabiani apporte sur ces questions le point de vue d'un sociologue.

Une création reconnue

Commençons par un constat paradoxal : alors que les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français signalent que, pour l'ensemble de la population, le nombre moyen de livres lus fléchit, que la lecture recule chez les 15-24 ans et que le lectorat se féminise¹, on se réjouit très souvent du développement rapide que connaît le secteur de la littérature enfantine. Les « pré-lecteurs »

seraient moins touchés que leurs aînés par la « baisse d'attractivité de la lecture » dont les effets supposés alimentent les discours les plus alarmistes. Les « bébés-lecteurs » qui par définition ne font aucune déclaration sur leurs pratiques aux enquêteurs de l'INSEE, sont de plus en plus mobilisés par les professionnels du livre.

Dans le compte rendu qu'elle consacre à la dernière Foire internationale de Bologne, Florence Noiville exprime en ces termes un

* Sociologue, chercheur à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

1. Olivier Donnat et Denis Cogneau, *Les Pratiques culturelles des Français, 1973-1988*, Paris, La Découverte, 1990.

sentiment largement répandu : « La foire aura donc confirmé l'extraordinaire vitalité de l'édition pour la jeunesse »². À l'appui de ce constat, elle cite l'ironie provocatrice de Tomi Ungerer, invité d'honneur de la manifestation, qui affirmait au détour d'un stand : « Trop de livres. Il faudrait supprimer les enfants ! Trop de talents. Ça vous tourne l'estomac ».

La production d'ouvrages à destination de la petite enfance a désormais ses grands créateurs : ils peuvent se spécialiser exclusivement dans ce domaine ou intervenir conjointement dans d'autres secteurs de la vie intellectuelle ou artistique, comme Tomi Ungerer, qui constitue un des meilleurs exemples de l'accès des producteurs d'albums pour enfants au statut d'artiste à part entière. Ceux-ci font aujourd'hui l'objet d'une reconnaissance dont les modalités sont proches de celles qui existent dans les secteurs les plus « légitimes » (institutionnalisation d'un système de célébration à travers le développement d'une critique spécialisée, entrée des productions les plus marquantes dans l'espace muséal, dynamique de canonisation supposant la coopération du système d'enseignement). On se plaît même à contraster la créativité présente de la production pour la petite enfance avec la stagnation ou la routinisation des avant-gardes qui caractériseraient d'autres secteurs en France (le roman ou les sciences sociales en particulier).

Il existe des albums classiques qui constituent autant de références : qu'on pense, parmi d'autres, à *Petit bleu et Petit jaune* de Leo Lionni ou à *Cuisine de nuit* de Maurice Sendak. Ces « classiques » ont un statut tout

à fait différent de celui des réutilisations, pour un public en constant renouvellement, de formes ou de titres déjà parus : au cours des années soixante-dix, nous avions décrit le marché de la littérature pour enfants en l'opposant explicitement à celui de la littérature générale pour public cultivé et en le rapprochant du type pur d'un marché sans légitimité, dans lequel les contraintes esthétiques sont absentes. Nous évoquions notamment la « stabilité du répertoire », les parents restant fidèles à des références à peu près constantes, indépendantes du jugement de la critique ou de prescriptions pédagogiques. L'existence d'ouvrages qui survivent aux générations était l'effet de l'habitude, et elle exprimait plutôt une forme d'inertie sociale. Une preuve nous en était fournie par le fait que Marc Soriano n'avait pas distingué au titre de classiques dans son *Guide de la littérature pour la jeunesse* (ouvrage de référence s'il en fût) des livres destinés aux enfants de moins de six ans³. Depuis une vingtaine d'années, la situation a considérablement changé : il existe désormais un univers légitime de la production pour la petite enfance, qui se distingue du « tout venant » et qui la rapproche de fait des formes de littérature les plus reconnues, d'autant plus que des écrivains ou des artistes de grande notoriété interviennent régulièrement dans ce secteur. Sous ce rapport, ce secteur particulier de la production éditoriale n'échappe pas au processus de « déhiérarchisation » tendancielle des formes et des pratiques artistiques qui aboutit au principe d'indistinction entre arts majeurs et arts mineurs⁴. Mais il y a plus : la transformation du statut de ce domaine de production ne peut être

2. Florence Noiville, « Les Rendez-vous de Bologne », *Le Monde des Livres*, 14 avril 1995, p. 2.

3. Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani, « Le Champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, n° 13, pp. 60-79 et n° 14, pp. 55-74.

4. Pour l'application de ce point de vue au jazz, voir Jean-Louis Fabiani, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France » in *Sociologie de l'art*, édité par Raymonde Moulin, La Documentation française, 1986, pp. 229-245.

comprise que si on la met en relation avec l'intensification des investissements sociaux sur la petite enfance, caractéristique essentielle de notre époque.

L'invention d'un monde

Si les générations anciennes de parents ne se souciaient guère de la qualité ou du caractère innovateur que pouvaient présenter les livres pour enfants, c'est tout simplement parce qu'elles n'y voyaient pas d'autres fonctions que celles de la distraction ou de la sédation, associées, chez les plus cultivées, à l'évocation du souvenir de leur propre enfance. C'est ce qui expliquait le caractère très stabilisé de ce champ de production à renouvellement lent : il y était notamment très difficile pour des éditeurs de développer des stratégies innovatrices et de bouleverser les règles du jeu anciennement établies. De plus, l'institution scolaire ne voyait pas, jusqu'à une époque relativement récente, dans l'utilisation de livres variés un instrument efficace pour l'apprentissage, ou seulement pour la familiarisation avec l'écrit. Christian Poslaniec fait opportunément remarquer que la distinction entre l'apprentissage de la lecture et l'initiation à la littérature a longtemps prévalu dans l'organisation pédagogique de l'enseignement du français⁵. Dans les « Instructions officielles pour l'enseignement élémentaire » publiées par le ministre Léon Bérard en 1923, la distinction est clairement posée : en section enfantine (c'est-à-dire avant six ans), l'enfant « n'a pas besoin d'autre livre que du syllabaire ». Ce n'est qu'au cours supérieur (à partir de onze ans) que l'enfant va pouvoir s'initier « modestement » à la littérature. D'autre

part, le travail propre de la socialisation scolaire a longtemps consisté à encadrer la lecture en imposant un bon usage du livre, comme le signalent Roger Chartier et Jean Hébrard⁶. La lectrice de roman et le lecteur forcené sont stigmatisés et incarnent le mauvais usage de l'imprimé. L'École dissocie fortement la bonne lecture, celle qui caractérise l'apprentissage et l'initiation aux œuvres canoniques, de la mauvaise lecture, qui est toujours du côté du plaisir immodéré. Dans cette configuration, le plaisir est toujours déconnecté du devoir d'apprentissage. Les choses se sont récemment recomposées sous une forme passablement différente.

Les « avancées » dans le domaine de la reconnaissance de l'importance de la littérature pour enfants se sont toujours appuyées sur la mobilisation de ressources extérieures au monde de l'édition, qu'il s'agisse de l'association avec les objectifs du système d'enseignement, caractéristique de la démarche du Père Castor à partir des années 1930 ou de la sollicitation intensive des savoirs psychologiques et psychanalytiques concernant la petite enfance, à laquelle ont eu recours tous les éditeurs à prétention innovatrice depuis les années soixante-dix. Il est évident que tout discours qui insiste sur l'importance de l'apprentissage ou de la socialisation précoce définit de ce fait un champ d'intervention possible et ouvre la voie à la création d'outils, d'instances et de professions spécialisées. En tant qu'elle a radicalement réévalué le statut de la petite enfance, la psychanalyse joue évidemment un rôle central dans la reconnaissance de ce type d'objet. Mais il ne faut pas voir dans les stratégies éditoriales qui s'appuient sur l'émergence d'une science du petit enfant pour imposer des formes inédites d'élabora-

5. Christian Poslaniec, *De la lecture à la littérature*, Paris, Éditions du Sorbier, 1992.

6. Roger Chartier et Jean Hébrard, « Les Imaginaires de la lecture », in *Histoire de l'édition française*, t. IV, Paris, Promodis, 1986, pp. 529-541.

tion et de consommation de leurs produits une action à sens unique : psychologues et psychanalystes ont aussi massivement investi le domaine des « biens d'éveil », si l'on peut dire. L'affirmation selon laquelle les premières années de l'enfance sont essentielles pour le développement de l'individu implique que soient proposés des instruments et des services d'un type nouveau. Le prosélytisme, quelquefois naïf, dont font preuve plusieurs psychanalystes à l'égard de la littérature pour la petite enfance en est le meilleur exemple. C'est aussi à travers la constitution de domaines d'application que leur savoir supposé peut être reconnu. Les images et les symboles couramment utilisés dans la littérature pour enfants contribuent à en faire un excellent terrain pour la mise à l'épreuve des concepts de la psychanalyse. Le travail de Bruno Bettelheim avait évidemment ouvert la voie à ce type d'investigation. Plus généralement, le caractère interprétable en termes psychanalytiques de la production contemporaine destinée à la petite enfance vaut implicitement reconnaissance de la richesse et de la complexité des messages qu'elle véhicule.

La mobilisation conjointe des savoirs psychologiques et de la volonté créatrice des écrivains et illustrateurs ne prend son sens que si on la réfère à ce qui en constitue la condition de possibilité, c'est-à-dire la transformation de la définition sociale de l'enfance qui est la conséquence de la recomposition de la division sexuelle du travail (marquée par l'augmentation régulière du salariat féminin) et de l'accroissement rapide du taux de scolarisation. En 1973, Jean-Claude Chamboredon et Jean Prévot avaient mis en lumière les effets de la scolarisation massive en école maternelle sur les changements de la demande en matière de livres pour enfants⁷ : la transformation

des apprentissages logiques et esthétiques suscite un appel à la constitution de nouveaux supports textuels qui déclassent les formes traditionnelles associées à la préparation à la lecture et qui déplacent l'ancienne ligne de partage entre le plaisir et le devoir. On pourrait prolonger les remarques de ces deux auteurs en signalant que l'accroissement de la scolarisation en école maternelle s'est poursuivi régulièrement, particulièrement pour les moins de trois ans et qu'on a assisté d'une manière générale à une forte croissance de la demande globale d'éducation, dont le meilleur indicateur est le doublement en une vingtaine d'années du pourcentage d'enfants appartenant à une classe d'âge atteignant le niveau du baccalauréat. L'intensification de l'utilisation que les membres des classes moyennes et supérieures font du système d'enseignement est contemporaine de l'entrée en scène de groupes sociaux qui étaient traditionnellement de faibles utilisateurs de l'École : cette conjonction conduit à la dévaluation tendancielle des titres scolaires. Un rapport ambivalent s'instaure vis-à-vis de l'École de la part de tous ceux qui estiment que les chances effectives de rétribution sociale que le système offre ne sont pas à la mesure des efforts qu'il exige. Ce constat ne détourne pas les agents sociaux de l'école, mais renforce au contraire les investissements qu'ils y dirigent : la précocité de l'apprentissage et la variété des formes d'expérimentation non strictement scolaires sont considérées dans cette perspective comme des manières de tirer le meilleur parti de la prolongation de la scolarisation. Il n'est pas étonnant de ce fait que la divulgation du savoir sur les capacités neurologiques, cognitives et affectives du bébé constitue le stimulant le plus puissant pour la culture intensive des perfor-

7. Jean-Claude Chamboredon et Jean Prévot, « Le Métier d'enfant », in *Revue française de sociologie*, 14 (3), juillet-septembre 1973, pp. 295-335.

mances du nouveau-né. S'il est clair que ce type d'investissement ne caractérise pas également tous les groupes sociaux, puisqu'il concerne surtout les membres des classes supérieures, il n'en définit pas moins une norme d'utilisation du système d'enseignement, qui passe à la fois par la rationalisation de son fonctionnement (à travers la mise en place de critères d'efficacité) et par sa « déscolarisation » tendancielle, dans la mesure où la routine scolaire peut être perçue comme un obstacle au développement de performances précoces.

On sait que la dénégation du scolaire comme tel est consubstantielle au système d'enseignement, puisque les vertus strictement scolaires ne suffisent jamais à définir l'excellence scolaire⁸. L'appel au principe de plaisir qui est si présent aujourd'hui dans les formes de socialisation de la prime enfance illustre à la fois une des figures du surinvestissement contemporain dans l'apprentissage précoce et la dénégation des formes routinisées de la scolarisation. L'importance accordée à l'album pour enfants s'explique en grande partie par la nature des attentes qui portent sur le système d'enseignement dans le contexte contradictoire de l'accroissement de ses usages et de la démonétisation des titres qu'il offre. Sous ce rapport, la définition d'une littérature enfantine de création offre tous les avantages, puisqu'elle cumule la qualité artistique et la capacité de subversion, ou à tout le moins de prise de distance critique, à l'égard du système. Parmi d'autres, le point de vue d'Alison Lurie en fournit une récente et parfaite illustration : « Les grandes œuvres subversives de la littérature pour la jeunesse témoignent qu'il existe d'autres réalités que celles de l'entre-

prise et des centres commerciaux. Elles dénigrent les opinions couramment admises et révèlent une vision imaginative, libérée des conventions et de tout aspect mercantile, d'un monde dans son expression la plus simple et la plus pure »⁹. On retrouverait dans bien des proclamations d'éditeurs ou dans bien des thématiques d'albums le souci identique d'une libération à l'égard des conventions sociales ou de la définition de l'enfance comme d'un monde protégé et aseptisé. Une telle vision « subversive » a toutes les chances de recueillir les faveurs des agents sociaux qui maîtrisent le mieux les conventions scolaires. En 1977, nous avons insisté, avec Jean-Claude Chamboredon, sur l'importance que revêtait la distance au rôle pédagogique chez les représentants de l'avant-garde en matière de littérature enfantine. Leur doctrine pouvait être exprimée ainsi : « Entre l'enfant et l'artiste existe une harmonie préétablie, et c'est parce que l'enfant est véritablement un créateur que cette harmonie est possible. L'imaginaire de l'enfant, comme celui de l'artiste authentique, est très souvent subversif »¹⁰. Nous avons évoqué à ce propos l'avènement, dans l'ordre pédagogique, d'un système de valeurs qui s'appuyait sur un alliage original entre le conservatisme libéral et le spontanéisme libertaire. La définition de ce rapport complexe à l'apprentissage est devenue en vingt ans la forme dominante de la justification des dispositifs d'inculcation. On comprend que les aspects productivement ludiques qu'offrent les albums pour enfants comme instrument pédagogique prennent une part croissante dans ce dispositif, dans la logique d'une complexification progressive des instruments de la socialisation.

8. Voir Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La Reproduction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

9. Alison Lurie, *Ne le dites pas aux grands. Essai sur la littérature enfantine*, Paris, Rivages, 1991.

10. Chamboredon et Fabiani, *op. cit.* n° 14, p. 71.

La réception double

La production d'albums destinés à la petite enfance présente deux caractéristiques originales : d'abord, elle s'adresse à un public par l'intermédiaire d'un autre public (les parents et les éducateurs) qui détient en général le pouvoir de décision en matière de lecture. La réception des œuvres se constitue de ce fait à un double niveau : dans les stratégies commerciales des éditeurs aussi bien que dans les prescriptions des pédagogues est en permanence à l'œuvre une double visée. Le jugement des enfants est en règle générale retraduit par les médiateurs divers, même si cette traduction est fréquemment sollicitée pour évaluer la qualité des produits (« un livre chéri des enfants », par exemple). Ensuite, les albums nécessitent pour être actualisés la médiation d'un lecteur plus âgé et plus compétent que le premier destinataire (au moins dans la phase de familiarisation avec le livre). Il va de soi que les caractéristiques de cet intermédiaire ne sont pas sans importance pour déterminer la nature des effets produits, d'autant plus que les albums les plus élaborés impliquent plusieurs niveaux de lecture.

La définition moderne de l'album suppose à son principe un bouleversement du rapport entre le texte et l'image : celle-ci n'est plus caractérisée par sa fonction illustrative et elle ne présente plus de caractère redondant par rapport à l'écrit. Dans certains cas, le texte peut être entièrement effacé alors que la succession des images organise la structure narrative et en permet le commentaire par un tiers. La « lecture » (par un tiers) de l'album s'apparente donc à un exercice de traduction, et ceci à deux niveaux : le premier est celui qui consiste à trouver un mode d'articulation entre le texte et l'image. Celui-ci n'est pas donné d'emblée : il suppose un

va-et-vient et un véritable pari interprétatif, qui peut être réaménagé en fonction de l'interaction singulière qui se constitue entre les deux lecteurs de l'album (le médiateur et le véritable destinataire). Le second niveau de traduction naît de la nécessité d'adapter la nature des messages (iconique et linguistique) à l'expérience particulière du monde social qu'a le jeune destinataire. À partir de l'articulation de ces deux niveaux, il est possible de susciter une variété de points de vue qui rendent d'ailleurs productive la multiplicité des relectures qui dépassent largement le domaine de l'investissement affectif à l'égard d'un objet familier.

La complexité de certains dispositifs les apparente nettement aux formes les plus « réflexives » de la littérature générale et suppose des lecteurs particulièrement actifs et culturellement aux aguets. L'excellente analyse que fait Christian Poslaniec de l'ouvrage de Sue Kheemo et Pierre Hezard, *Mort accidentelle d'un commissaire* (Le Sourire qui mord) illustre la complexité de certains albums : « Il y a un récit en images, et un récit en texte - celui-ci étant une perpétuelle conversation téléphonique entre l'héroïne et son frère. Mais dès la première page on a affaire à deux textes-images supplémentaires : la reproduction d'une lettre que l'héroïne écrit à son frère, et la page de titre d'un scénario de film qui doit servir de guide à l'héroïne pour le repérage des lieux »¹¹. À ce titre, l'album pour enfants, pour autant qu'il exprime un véritable projet, ne se différencie en rien des formes les plus complexes de la fiction destinée aux adultes : le jeu du texte et de l'image permet des parcours multiples, facilités par la possibilité de sortir et de revenir de l'espace narratif et par la faculté d'introduire des significations supplémentaires. Les grandes tentatives de phénoménologie de l'acte de

11. Poslaniec, *op. cit.* p. 222.

lecture ont négligé de s'appuyer sur l'expérience à mon sens très productive que constitue la lecture d'albums pour enfants : on aurait pu en dégager plus clairement les éléments de ce que « fabrique » le lecteur. Mais la richesse qu'offrent les possibilités de « prises » multiples caractéristiques de ces produits introduit à une question plus massive. Si l'on considère, comme de nombreuses enquêtes empiriques tendent à le corroborer¹², que le mode populaire dominant d'appropriation des textes est caractérisé par la recherche d'ancrages extra-textuels et la permanence d'un rapport pratique à la lecture, on peut se demander quel usage peuvent faire ceux qui sont les plus éloignés de la lecture cultivée de dispositifs fondés sur des modes d'articulation complexes entre diffé-

rents niveaux de lecture. L'apparente simplicité graphique d'un bon nombre d'albums de même que leur sobriété textuelle ne doivent pas tromper : ceux-ci supposent pour dévoiler la richesse de leurs significations et pour offrir au lecteur une posture véritablement active la présence d'un médiateur susceptible de faire « jouer » les différents niveaux. Ceci s'apparente très souvent à un jeu lettré, dans lequel l'humour et la dérision ont une place prépondérante. Ce rappel à la réalité ne doit pas décourager les professionnels de la médiation qui s'efforcent de faire partager leur amour du livre : il désigne simplement l'espace social spécifique au sein duquel l'intervention des créateurs a les meilleures chances d'exercer ses effets les plus prometteurs. ■

12. Voir particulièrement Bernard Lahire, *La Raison des plus faibles*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993.