

REVUES
DE LANGUE
ANGLAISE

par Caroline Rives

Dans *Signal*, n° 77 et 78, de mai et septembre 1995, David Lewis dénonce l'indigence du regard que les spécialistes anglais portent sur l'histoire de l'album. Ils se cantonnent en général à une étude de l'illustration, oubliant que l'album est le résultat d'un équilibre entre le texte et l'image et mettent en œuvre une analyse esthétique désuète, sans référence à l'histoire culturelle. Si Randolph Caldecott est le père fondateur d'un nouveau genre, il ne l'a pas créé *ex nihilo* : on peut trouver son origine dans les *chapbooks* du XVII^e siècle, livrets de colportage illustrés de gravures sur bois. Leur forme et une partie de leur contenu ont inspiré les éditeurs pour enfants du XIX^e siècle : la brièveté, l'intégration du texte et de l'image, la flexibilité de l'adaptation d'un texte original remanié et abrégé sans complexes, toutes ces caractéristiques se retrouveront dans l'album. Du *chapbook*, on passe au *toy book*, représentatif d'un changement d'attitude des adultes vis-à-vis de l'enfance, désormais autorisée à jouer et à se divertir et d'une évolution technique qui industrialise la fabrication du jouet et du livre. Les mini-théâtres qui donnent lieu à des représentations familiales servent de prétexte à des productions graphiques sophistiquées. On crée aussi des panoramas, des livres de découpage, des *pop-ups* analogues aux livres animés qui sont publiés encore de nos jours. L'autre influence importante est celle de la ca-

ricature : des collaborateurs du *Punch* comme Cruikshank s'exerceront à l'illustration de textes pour la jeunesse, en y introduisant la parodie et la satire, en complexifiant le rapport texte-image. *Le Gentil facteur* des Ahlberg est l'héritier d'une tradition complexe qui allie une créativité polymorphe dans l'invention exubérante des formes à la référence à un fonds ancien d'histoires traditionnelles. David Lewis nous promet un troisième article, destiné à mettre en place des outils modernes d'analyse de l'album. À suivre, donc.

Dans *American libraries*, de juillet-août 1995, Barbara Elleman nous présente la *de Grummond Collection*, installée à l'Université du Mississippi du Sud. Ce fonds, créé en 1966, regroupe 52000 livres pour enfants, mais aussi et surtout leur matériel d'accompagnement. Lena Y. de Grummond, qui enseignait la littérature enfantine, avait entrepris de contacter des créateurs pour recueillir tous les types de documents qui pouvaient être associés à la publication d'un livre : esquisses, maquettes, lettres de lecteurs... Le succès de cette collecte auprès d'auteurs contemporains, qui se poursuit activement aujourd'hui, a encouragé les donations et permis de constituer un fonds historique, où l'on trouve par exemple des épreuves d'illustration annotées par Randolph Caldecott ou la correspondance professionnelle sur 25 ans de l'éditrice Dorothy Haas. Ce fonds, qui constitue un outil de travail remarquable, est intensivement exploité par les chercheurs.

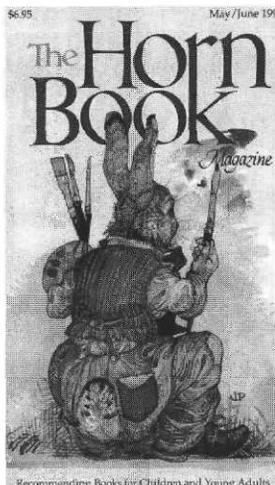
Karen Brookfield nous présente dans le vol. 43, n° 3 d'août 1995 du *School librarian* le service pédago-

gique de la *British Library*, créé en 1991 en direction des élèves des écoles primaires et secondaires et de leurs enseignants. S'inspirant du travail des musées, il organise des conférences et des ateliers sur l'histoire de l'écriture et de l'imprimerie, qui se développeront dans les espaces plus vastes qui lui seront consacrés dans les nouveaux locaux. Les conservateurs spécialisés de la *British Library* sont appelés à y partager leur expertise sur l'histoire de la Bible ou l'utilisation des partitions manuscrites par les musiciens d'autrefois. Des visites guidées expliquant le fonctionnement de la bibliothèque y sont proposées. Les expositions qu'elle organise y sont mises en valeur via l'Internet ou le multimédia. À côté du matériel pédagogique classique (brochures, vidéos...), le service éducatif crée des maquettes où il associe des supports variés. Il a édité en 1994 un CD-Rom sur les sources de la recherche en histoire du Moyen Âge, utilisant les documents primaires conservés à la *British Library*, avec un logiciel de navigation qui le rend accessible aux enfants : ainsi une recherche sur ce qu'on mangeait au Moyen Âge permet-elle de trouver des recettes de cuisine, des livres de comptes familiaux, le menu d'un banquet royal et toute une iconographie sur la pêche, la chasse ou la traite des brebis... On attend avec impatience l'ouverture de la Bibliothèque Nationale de France, pour voir se mettre en place chez nous aussi de véritables classes du patrimoine écrit.

Dans le *Horn book* de mai-juin 1995, Terri Payne Butler ouvre par un *scoop* un article consacré aux relations entre livres pour enfants et cinéma : Robin Williams tient le rôle

principal d'une adaptation du *Jumanji* de Chris Van Allsburg. C'est l'occasion de demander à différents auteurs de commenter les adaptations cinématographiques de leurs romans : si Robert Cormier est plutôt satisfait du film tiré de *Je suis le fromage*, il considère que *La Guerre des chocolats* a été complètement dénaturée en passant à l'écran. Il s'est depuis donné les moyens juridiques d'éviter ce genre de mésaventure. Néanmoins, l'adaptation cinématographique, pour avoir un sens, ne peut rester un simple décalque du texte. Le scénario de *Sarah la pas belle* a été confié à l'auteur du livre, Patricia MacLachlan, qui a tenu à profiter des ressources du cinéma pour raconter différemment son histoire : ainsi, le personnage du père, peu décrit dans le livre, s'incarne-t-il à l'écran pour y acquérir une nouvelle présence. Katherine Paterson, quant à elle, préfère laisser l'histoire vivre sa vie à travers le travail et la vision d'un scénariste, d'un metteur en scène, d'acteurs qui, quand ils sont à la hauteur, deviennent visuellement pour elle les personnages de ses livres. L'adaptation, dit-elle, permet aux enfants de comparer ce que chacun des supports met en valeur dans le traitement d'une histoire. Et si le film est raté, ajoute Robert Cormier, le livre reste intact, toujours prêt à être lu, sur les rayons des bibliothèques.

Dans *Children's literature association quarterly*, vol. 20, n°1, du printemps 1995, June Cummins met en œuvre une critique féministe de l'adaptation de *La Belle et la Bête* par les studios Walt Disney, qui prétendent y proposer un modèle plus moderne d'héroïne disneyenne. Si la Belle y a indubitablement une



Horn book, mai-juin 1995

personnalité plus forte que ses grandes sœurs, Cendrillon ou Blanche-Neige, le film n'en réduit pas moins le conte à une apologie de l'amour romantique. La version du conte écrite par Madame Leprince de Beaumont, en le situant dans le contexte du XVII^e siècle, mettait l'accent sur l'ascension sociale des classes bourgeoises et les vertus de l'éducation des filles. La version cinématographique de Jean Cocteau le racontait du point de vue de la Bête, la Belle devenant l'intercesseur qui lève le sort jeté sur le Prince. La Belle de Disney aime la lecture, mais reste une lectrice de romans roses, qui y apprend à devenir une héroïne romanesque. C'est aussi une fille/amante maternelle, qui protège et éduque son père et la Bête : la Belle de Madame Leprince de Beaumont s'éprenait de la Bête à travers les plaisirs raffinés de la conversation, la Belle de Disney s'attendrit sur la Bête, à qui elle apprend à manger proprement.

La Belle de Disney serait donc une héroïne post-féministe, moins caricaturalement dominée que la Petite Sirène, mais tout aussi mystifiée, comme les petites filles qui seraient assez naïves pour s'identifier à elle.

Dans *Children's literature in education*, vol. 25, n°4, 1994, Jon C. Scott fait une apologie vibrante de la fiction. L'histoire de l'invention des histoires fait partie des mythes fondateurs de nombreuses cultures et elles sont aussi indispensables à notre survie que la nourriture. Nous baignons sans en être toujours conscients dans un monde de fiction, des clips publicitaires aux blagues qu'on se raconte sans y attacher d'importance. Si les histoires représentent un moyen d'évasion et de divertissement, on leur attribue aussi parfois une puissance subversive effrayante : en témoigne la *fatwa* lancée contre Salman Rushdie, accusé d'avoir inventé et publié une histoire considérée comme insupportable par sa communauté. Telles les paraboles des Évangiles, les histoires donnent une cohérence à nos expériences quotidiennes et nous enseignent qui nous sommes et comment nous comporter vis-à-vis des autres, créant ainsi un lien social. *Les Mille et une nuits* nous montrent qu'elles peuvent mettre la mort à distance, ou du moins rendre son idée acceptable. Cependant, écrire ou lire des histoires suppose des compétences pour déchiffrer ce qui en constitue la littérarité et les adultes ont un rôle à jouer pour amener les enfants à appréhender des structures narratives de plus en plus complexes. L'enseignement de la lecture créative est fondamentalement le même, qu'on aborde Leo Lionni avec des très jeunes ou *Moby Dick* à l'Université :

il s'agit de comprendre comment les éléments de l'histoire sont ordonnés pour lui donner du sens ; il s'agit aussi de placer le texte et sa lecture dans leurs contextes respectifs.

Nous voyons une illustration de ce type d'approche dans *Signal*, n°77, mai 1995, où Mary Sutcliffe décrit la façon dont l'enseignement de la littérature enfantine est organisé au Westminster College, à Oxford, autour d'un postulat de base : pour enseigner la lecture à des enfants, il faut avoir réfléchi sur ses propres pratiques de lecteur. À partir de là, de multiples stratégies sont mises en œuvre. Les étudiants, instituteurs en formation, tiennent un journal de lecture, qui leur sert de base pour comparer différentes approches critiques du même livre. On leur demande aussi d'écrire leur autobiographie de lecteur. Des séances d'échanges et de discussions autour des lectures sont organisées. Ce travail s'appuie sur un centre de ressources qui met à disposition un fonds équilibré de livres pour enfants. Des intervenants extérieurs sont invités à expliquer comment ils utilisent les livres pour enfants dans leurs classes. La participation d'étudiants étrangers permet d'ouvrir sur d'autres traditions littéraires. Présenté sous forme de journal commenté par la responsable de formation, le texte rend compte de façon vivante de la complexité de cet enseignement sans faire l'impasse sur la difficulté de mettre en œuvre un programme aussi ambitieux.

Qu'est-ce que l'analyse critique des livres pour enfants ? se demande Margaret Meek dans le n°76, septembre 1995 de *Signal*. Pour tenter de répondre à cette question, elle se livre à un exercice intéressant : ana-

lyser sa propre lecture, celle d'une critique de littérature enfantine, engagée depuis de longues années dans une réflexion sur les pratiques de lecture des enfants, d'un ouvrage théorique récemment paru, le livre de Karin Lesnik-Oberstein, *Children's literature : criticism and the fictional child*. Il s'agit d'une critique des critiques (et donc de Margaret Meek elle-même !). Pour Karin Lesnik-Oberstein, l'enfant n'existe pas en soi : il est, selon l'analyse qu'elle fait des thèses de Philippe Ariès, une construction ponctuelle déterminée historiquement. Pour analyser la littérature enfantine, le critique bâtirait donc une image artificielle de l'enfant, qui lui permettrait ensuite de décider de ce qui est bon pour lui. Reprenant à son compte les thèses de Jacqueline Rose (*Peter Pan, or the impossibility of children's literature*), Karin Lesnik-Oberstein lui attribue un rôle de domination idéologique d'une classe d'âge. Néanmoins, elle tombe elle-même dans les errements qu'elle dénonce, en lui faisant subir le même traitement : construire une image stéréotypée du critique, sans en envisager les nuances. Ce qu'elle lui reproche, c'est d'avoir trahi les pères fondateurs, Locke et Rousseau, mais elle ne tente pas une observation empirique du rapport des prétendus enfants à la lecture. Elle se limite ainsi à une argumentation rhétorique, confinée au ghetto universitaire, faussement radicale et politiquement correcte. Cependant, on sent à travers le compte rendu que nous livre Margaret Meek combien cette lecture l'a stimulée tout en l'agaçant. Est-elle elle-même parfaitement objective, elle qui se retrouve dans la position de l'objet d'étude envisagé et critiqué par un cher-

cheur ? La réponse en tous cas est originale et brillante.

Nous n'en sommes peut-être encore pas là chez nous, mais nous y viendrons. C'est ce qu'annonce la présentation de l'état de la recherche en littérature enfantine en France que nous propose Jean Perrot dans le vol. 19, n°1, juin 1995 de *The Lion and the unicorn*. La littérature enfantine n'a accédé ici que récemment au statut d'objet d'étude universitaire. Les pionniers (Denise Escarpit, Geneviève Humbert, Isabelle Nières, Ségolène Le Men et Jean Perrot lui-même) ont ouvert la voie, en s'appuyant à l'occasion sur des structures autres qu'universitaires (collectivités territoriales, musées, milieu associatif...). Les revues spécialisées (*La Revue des livres pour enfants*, *L'École des lettres*, *Le Français aujourd'hui*...), bien qu'aucune ne soit une revue universitaire au sens propre du terme, sont de plus en plus rigoureuses dans le rendu qu'elles font des travaux de recherche. Jusqu'à une période récente, le livre pour enfants a été envisagé dans les I.U.F.M. comme un support pédagogique plutôt que comme une œuvre d'art. On doit aux bibliothécaires d'avoir entrepris une croisade pour aider à légitimer le genre, et pour faire enfin fructifier l'héritage de Paul Hazard, en s'appuyant sur les travaux que Marc Soriano et Isabelle Jan ont fait paraître à la fin des années 60. À partir des années 70, on conjugue des approches sociologiques, structuralistes ou psychologiques, avec un intérêt nouveau pour l'analyse littéraire, celle des contes, développée par Bernadette Bricout ou François Flahaut, ou celle du champ général de la littérature enfantine telle qu'on la trouve

dans *Du jeu, des enfants et des livres*. À tout cela s'ajoute l'histoire, celle des pratiques de lecture (Jean Hébrard ou Francis Marcoin), celle des formes littéraires et de leur ancrage social (Catherine Velay-Valantin), celle de l'objet-livre (Ségolène Le Men, Isabelle Havelange, Michel Manson...). Certains chercheurs se penchent sur l'étude des genres : Christian Grenier et la science-fiction, Claude-Anne Parmegiani et le livre illustré... Tout cela complète l'approche plus classiquement tournée vers l'histoire littéraire et les auteurs-phares que pratiquent d'autres chercheurs : Isabelle Nières sur Lewis Carroll, Francis Marcoin sur la Comtesse de Ségur, Jean Perrot lui-même dans *Art baroque, art d'enfance...* Un domaine foisonnant donc, où toutes les armes de la critique sont mises en œuvre de façon interdisciplinaire et pragmatique. Pour conclure ce panorama difficile à résumer, car à la fois concis, structuré et riche d'informations, Jean Perrot appelle à d'autres formes d'intertextualité dans une confrontation internationale des travaux de recherche, pour promouvoir un enrichissement mutuel à travers nos différences. Souhaitons qu'il soit entendu.

Après les critiques universitaires, nous avons droit à une présentation des critiques de presse généraliste par Julia Eccleshare, chargée de rendre compte de la littérature enfantine au *Times literary supplement*, dans le n°76 de *Signal*, janvier 1995. On ne saurait mieux faire que de la citer : « Une bonne critique saisit l'essence d'un livre en donnant une idée de son style et de son intrigue, sans la résumer... Ce qui est important, c'est de rendre compte du livre lui-même sans le

réduire à son message. Dans l'idéal, une critique doit distraire en apportant de l'information. Les meilleures critiques sont en elles-mêmes agréables à lire ». La critique est un jeu à quatre personnages : l'auteur, le livre, le critique et le lecteur. Le critique sert de médiateur entre les deux premiers acteurs, et le destinataire final. Il doit avoir beaucoup lu, ce qui lui permettra de mettre sa lecture en perspective. N'étant pas lui-même un enfant, il doit assumer ses choix sans condescendance, et ne jamais accepter qu'un livre qui l'ennuie puisse être assez bon pour eux. Malheureusement, la critique a évolué. Si les grands quotidiens anglais pouvaient autrefois consacrer une place importante à la critique de livres pour enfants, et mettre l'accent sur leurs qualités proprement littéraires, ils ne sont pas aujourd'hui soutenus dans cette voie par leurs lecteurs. On recherche aujourd'hui les qualités d'un livre dans son utilité scolaire. Le développement d'une critique professionnelle a accentué cette tendance à la pédagogisation de la littérature de jeunesse, mettant l'usage du livre avant le livre lui-même, accentuant l'importance du message au détriment de la qualité littéraire. On se trouve donc paradoxalement en Angleterre dans une situation inverse de celle que Jean Perrot décrit pour la France !

Le premier personnage du jeu à quatre que constitue la critique, c'est-à-dire l'auteur, est mis en valeur dans différents articles, soit qu'on lui donne la parole, soit qu'on se penche avec plus ou moins de référence sur son œuvre. Dans *Books for keeps*, n°93 de juillet 1995, Nicholas Tucker s'interroge sur le statut social des auteurs, en les com-

parant aux champions britanniques de cricket. Il y en a traditionnellement deux sortes, dit-il, les amateurs et les professionnels. Certaines grandes figures de la littérature enfantine (Lewis Carroll, Kenneth Grahame, Richard Adams, Beatrix Potter...) jouent dans la première catégorie. Leur détachement des problèmes matériels leur a permis d'exercer une surveillance tatillonne sur le rendu de leur travail, et de produire une œuvre personnelle sans se préoccuper d'un marché ou d'un lectorat. D'autres, obscurs ou célèbres, portent un intérêt plus marqué aux aspects commerciaux de leurs publications : « Il faut que vous écriviez un livre pour enfants », disait Roald Dahl à Kingsley Amis, « c'est comme ça, croyez-moi, qu'on se fait de l'argent aujourd'hui ». Ces différences tendent aujourd'hui à s'estomper. Les éditeurs sont de moins en moins enclins à entretenir des danseuses créatives et désintéressées et redoutent les œuvres trop originales, qui risquent de transgresser les tabous de la rectitude politique, ou d'offenser les groupes conservateurs qui veillent sur l'innocence des lectures enfantines. L'auteur de l'article le regrette. Nous aussi, pour autant que son pessimisme puisse être partagé sans nuances.

Dans *Children's literature association quarterly*, vol. 20, n°1, du printemps 1995, David Galef se penche sur les écrivains qui conjuguent écriture pour adultes et écriture pour enfants. Il en distingue trois types : les auteurs pour adultes qui produisent à l'occasion un livre pour enfants, sans lien apparent avec le reste de leur œuvre (Saint-Exupéry ou Ian Fleming) ; les auteurs pour enfants qui se tournent sur le tard vers l'écriture pour

adultes ; et les polygraphes, qui passent avec aisance d'un registre à l'autre (Louisa May Alcott ou C.S. Lewis). Ainsi Roald Dahl, d'abord auteur à succès de nouvelles pour adultes, se met-il à écrire des livres pour enfants le jour où il est à court d'inspiration. David Gafel montre comment les deux registres s'interpénètrent dans son œuvre : le thème de la vengeance se retrouve de façon obsessionnelle dans l'ensemble des livres, les fictions salaces comme *Switch bitch* ou *Mon oncle Oswald*, utilisent des procédés littéraires propres à la littérature enfantine. Par ailleurs, Dahl a toujours insisté sur l'importance de ne pas simplifier quand on écrit pour les enfants. Russell Hoban a suivi un itinéraire tout différent. D'abord illustrateur d'albums, il est ensuite passé à l'écriture pour les plus jeunes, puis a écrit un roman ambitieux, *L'Automate et son fils*, qui a été présenté comme un livre pour enfants à sa publication, probablement en raison du passé de son auteur, et du fait que ses personnages sont des jouets ou des animaux. Russell Hoban considérait ce livre comme un roman pour adultes, et c'est de fait un ouvrage complexe, radicalement différent de ce qu'il avait écrit précédemment. Il se consacrera par la suite à une écriture pour adultes très marquée par son expérience émotionnelle, en y incorporant des éléments venus de la littérature enfantine. A.A. Milne, quant à lui, est un écrivain d'une extraordinaire facilité qui s'est essayé à tous les genres avec un enthousiasme communicatif. Auteur prolifique de livres pour adultes, où il exprime une fantaisie juvénile, il sait parler par métaphores de problèmes graves aux tout-petits. Il est donc tout différent de la personnalité tor-

turée de Hoban. Les frontières entre les genres sont chez les trois écrivains, malgré leurs différences, également difficiles à tracer.

Dans *Books for keeps*, n°93, juillet 1995, Dennis Hamley passe aux aveux : il s'est exercé à écrire un titre de la populaire série *Point crime*. Pour se justifier, il se lance dans une défense vibrante du genre policier, illustré selon lui par des écrivains majeurs, de Wilkie Collins à Colin Dexter. Comme les adolescents qu'a interrogés Charles Sarland dans *Signal*, Dennis Hamley a appris à devenir un lecteur de fiction dans ce genre codé, suffisamment répétitif pour fournir des repères réutilisables par la suite dans l'exploration d'autres continents littéraires. Le codage du genre induit des contraintes d'écriture particulières : tout doit être à la fois parfaitement cohérent, et relativement imprévisible. La lecture critique par l'éditeur joue donc un rôle essentiel pour aider l'écrivain à mesurer jusqu'où et comment il doit expliciter ou dissimuler les indices. Le roman pour adolescents est une *propédeutique à leurs futures lectures*. Dennis Hamley se considère comme un marche-pied vers Calvino, A.S. Byatt ou Ruth Rendell, et semble se satisfaire du rôle avec une louable et positive modestie.

Dans le *Horn book* de mars-avril 1995, Barbara Chatton célèbre la saga des *Ramona*, qui ont traversé les années sans prendre de rides. *Les enfants d'aujourd'hui* disent prendre autant de plaisir à leur lecture qu'à celle des livres de R.L. Stine, ce qui n'est pas peu dire. Ils apprécient l'humour de Beverly Cleary, et aiment retrouver dans ses livres des personnages qui leur res-

semblent profondément au-delà de l'évolution des modes de vie. Ils sont sensibles à l'optimisme des histoires, se réjouissant ou déplorant que chez Beverly Cleary, tout s'arrange mieux que dans la vie réelle. Pour le lecteur adulte, ces livres, écrits sur une période de 35 ans, retraçant l'évolution de la vie quotidienne des enfants et de leurs familles dans l'Amérique des classes moyennes : on voit y apparaître progressivement le travail des femmes, la télévision, la banalisation du divorce, on passe du roman idyllique au roman réaliste. La façon dont elle envisage le langage enfantin, et le rapport à la lecture et à l'écriture des enfants est aussi extrêmement intéressante. Sans didactisme et sans condescendance, Beverly Cleary sait rendre compte des inventions verbales et des approximations enfantines, en les rapportant de façon positive au jeu créateur et au désir d'apprendre.

Dans *Children's literature in education*, vol. 25, n°3, 1994, Peter Hollindale fait une présentation de la vie et de l'œuvre de Robert Westall, particulièrement bienvenue au moment où ses livres sont enfin traduits en France. Auteur tardif mais prolifique, s'exerçant à des genres différents, réalisme ou fantastique, Robert Westall s'est attaché à présenter aux jeunes lecteurs une version sincère et non aseptisée de sa vision de l'existence. La mort de son fils, pour qui son premier roman avait été écrit, l'a décidé à se tourner définitivement vers l'écriture pour la jeunesse. C'est pourquoi, probablement, l'importance des relations entre père et fils est omniprésente dans son œuvre, de même que le thème de l'irruption absurde de la souffrance dans un

monde apparemment ordonné. Dès lors, la vie est un combat de l'intelligence contre des forces de domination aveugles et brutales. Les personnages de chats, très fréquents dans ses romans, représentent des passeurs symboliques entre le monde réel et le monde de l'imaginaire, entre l'humain et la bête. Autres médiateurs récurrents, les fantômes créent dans son œuvre un lien entre la vie quotidienne et le Royaume de la Mort, qu'il a finalement rejoint il y a peu, laissant derrière lui ses livres, qui témoignent de ce que la fiction peut nous aider à vivre.

Le vol. 25, n°4 de la même revue propose une présentation de l'œuvre de John Burningham par Clare Bradford. Si ses albums sont centrés de façon constante sur une vision personnelle de l'enfance et de la relation entre l'adulte et l'enfant, les modes narratifs se sont progressivement complexifiés. Dans *La Promenade de Monsieur Gumpy*, John Burningham décrit un monde de liberté enfantine protégée et ordonnée par l'adulte, Monsieur Gumpy étant peut-être inspiré de A.S. Neill, le directeur de l'école expérimentale de Summerhill, où John Burningham a été scolarisé. Dans les albums consacrés au personnage de Marcelle, ou dans *Aldo*, l'imaginaire est représenté comme un moyen de se tenir à distance d'un monde dominé par des adultes exerçant une autorité excessive, un espace propre à l'enfance auquel les adultes n'ont pas accès. C'est aussi un espace non régressif, où les enfants mettent en œuvre leur désir d'apprendre, autrement que par les méthodes stéréotypées de la famille ou de l'école traditionnelle. Les modes de relations entre adultes et enfants varient donc d'un album à l'autre et les ressources graphiques de l'auteur sont mises en

œuvre pour signifier ces nuances tout autant que le texte.

Les revues anglo-saxonnes continuent enfin à alimenter le feuilleton des deux sujets à la mode, l'irruption des nouvelles technologies et la permanence de la censure. L'une permettrait-elle de remédier à l'autre ? On peut en douter à la lecture de l'article que lui consacre Beth Givens dans *American Libraries*, vol. 26, n°5 de mai 1995. Nous sommes dans l'univers de la science-fiction. En 2010, une adolescente rédige son journal intime électronique. On lui a demandé d'interroger une personne âgée, sa tante Ruth, pour recueillir ses souvenirs du monde révolu où on lisait encore des livres. Tante Ruth ne mâche pas ses mots : le monde de l'Ommitel (réseau universel qui intègre télévision, micro-ordinateur et téléphone) est un monde totalitaire, dont la diversité apparente dissimule une uniformité étroitement encadrée. Tout dialogue, toute information transite par lui, et tout ce qu'on y inscrit peut être retenu contre l'éventuel déviant. Tante Ruth a perdu son emploi, pour avoir diffusé un texte critique sur le *Net*. Si aucun verrouillage n'est totalement imperméable, l'argent permet d'accéder à des niveaux de sécurité plus grands, créant ainsi une discrimination économique dans l'exercice de la vie privée. Il permet aussi d'accéder à des services sans publicité, et moins encombrés, qui sont donc plus performants dans la recherche de l'information. Cette mini-fiction orwellienne est destinée, sans passéisme benêt, à attirer notre attention sur les grandes manœuvres du marché de l'information qui se déroulent actuellement : Big Brother s'appelle-t-il aujourd'hui Bill Gates ?

On pourrait le craindre à la lecture de l'interview de Judith F. Krug que publie le même journal dans son vol. 26, n°8. Responsable à l'American Library Association de la défense de la liberté d'information, Judith F. Krug mène son combat depuis 26 ans. Les nouveaux moyens de communication que proposent les autoroutes de l'information ont amené l'A.L.A. à redéfinir sa charte. La présence de pornographie sur l'Internet, qui agite beaucoup les familles, les médias et les représentants conservateurs du peuple américain, ne lui semble pas à l'expérience aussi immédiatement dangereuse qu'on veut bien le dire : la responsabilité repose sur les parents, dit-elle. Si vous ne voulez pas qu'ils aient accès à certaines choses, éteignez la machine. Ne confiez pas à d'autres la censure que vous n'osez pas exercer. Utiliser les dispositifs de filtrage, tels Surfwatch, représenterait une démission catastrophique de l'école et des bibliothèques, car personne n'a accès aux modes de sélection mis en œuvre par les instances qui les contrôlent. Quant aux possibilités de détournement de mineurs par la drague sur l'Internet, elles ne sont ni plus ni moins dangereuses que par d'autres moyens plus traditionnels, et Judith F. Krug pense que c'est dans ce cas également aux parents à apprendre à leurs enfants comment faire preuve de bon sens. De même les propositions de classement par type de publics visés par des firmes privées comme Microsoft ne peuvent qu'aboutir au monde orwellien décrit par Beth Givens, et ne sauraient être utilisées autrement qu'à titre indicatif par les bibliothécaires, qui doivent rester maîtres et responsables de leur accès et de celui de leurs utilisateurs à tous les types d'information.