

REVUES
DE LANGUE
ANGLAISE

par Caroline Rives

Dans son volume 34, n°2 de l'été 1996, *Bookbird* rend compte du palmarès du Prix Hans Christian Andersen. À la présentation des lauréats, Klaus Ensikat pour l'illustration et Uri Orlev pour l'écriture, s'ajoute un annuaire des candidats proposés par chacun des pays participants, très utile car ils sont souvent peu connus en France. Quelques membres du jury témoignent de la façon dont ils s'y sont pris pour effectuer leur choix. On trouvera un autre écho de ces délibérations dans *Books for keeps*, n°99 de juillet 1996, où Jay Heale s'explique sur les critères que le jury a mis en œuvre, et sur la part irréductible de subjectivité qui reste inhérente à l'appréciation des œuvres.

Toujours dans le domaine de la critique, *Bookbird*, vol.33, n°3-4 consacre un dossier très intéressant à la distinction que tout un chacun effectue quasi inconsciemment entre « bons » et « mauvais » livres. Il s'ouvre sur la présentation d'un écrivain inconnu en France mais illustre en Autriche, Thomas Brezina, auteur de best-sellers pour la jeunesse. Brezina supporte mal que la reconnaissance littéraire ne s'ajoute pas au succès public et revendique le rôle pédagogique qu'il jouerait en faisant accéder à la lecture des enfants qui y sont réticents. Cependant, on ne peut ignorer que, si Brezina a un talent

Special Issue:

THE
HANS
CHRISTIAN
ANDERSEN
AWARDS
1996Ill. K. Ensikat, in *Bookbird*, vol.34, n°2

indiscutable pour produire des fictions efficaces, son succès repose aussi sur un large accompagnement publicitaire et sur une étroite interdépendance avec les autres médias.

Plus connue chez nous est l'œuvre de R.L. Stine, autre phénomène éditorial de masse. Roderick McGillis cite Susan Sontag pour décrire ce qu'il ressent à la lecture de ses livres : « ... une sympathie profonde teintée de dégoût ». Comme le « Camp » que décrit Sontag dans le texte d'où est extraite la citation, les livres de Stine appartiennent à la littérature décadente : le lecteur auquel Stine s'adresse n'est pas sexué, tout dans ses livres est prévisible et codé à l'extrême, et la forme y prend le pas sur le contenu au point de l'annihiler. La collection s'appuie sur un ensemble de signes, qui se retrouvent dans l'abondance de produits

dérivés qu'elle suscite. Son monde a une cohérence interne fondée sur la répétition. Le charme du genre naît paradoxalement de son insondable ineptie. On y joue constamment entre le plaisir d'avoir peur (des monstres, des métamorphoses...) et le plaisir d'être sécurisé (par la prédictibilité de la forme). Ce paradoxe n'est jamais résolu, car c'est de lui que naît la jouissance du lecteur. Roderick McGillis tente de définir ce qui fait l'attrait de ces livres pour les enfants : l'identification à des protagonistes enfantins qui se débrouillent sans l'aide des adultes, une contestation factice de l'ordre établi qui en fait le confort. Les livres de R.L. Stine seraient alors la nourriture spirituelle de l'enfant unidimensionnel, une propédeutique à la consommation de la culture par les adultes.

En réponse de la bergère au berger, la rédaction de *Bookbird* a donné la parole à une lectrice de 10 ans qui justifie avec finesse son goût pour les *Goosebumps*. Rachel sait discerner les différences entre littérature légitime et littérature de gare, entre qualité d'écriture et plaisir de la surprise. Elle établit des distinctions entre les titres de la série (ce que beaucoup d'adultes seraient incapables de faire). Et si elle sait bien que chez Stine la qualité littéraire n'est pas au rendez-vous, elle revendique le droit des enfants à parfois choisir par eux-mêmes.

Jeffrey Garrett nous présente un cas différent mais tout aussi paradoxal, la réception de *Love you forever* de l'auteur canadien Robert Munsch. Succès commercial indiscutable, il a suscité une controverse virulente entre adultes. Jeffrey Garrett nous en donne un aperçu pris sur le vif en citant les réactions qu'on peut trouver à son sujet sur *Childlit*, un forum Internet de débats sur le livre pour enfants. Si *Love you forever* dérange tant les adultes, c'est qu'il traite d'une forme « anormale » d'amour maternel, qui émeut certains aux larmes et dégoûte les autres. Le plus intéressant probablement est de voir comment de nouveaux moyens de communication peuvent permettre l'émergence de débats spontanés autour de la littérature enfantine.

La même problématique est au cœur de l'article que publie William F. Touponce dans *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 20, n°4, hiver 1995-96, où il ose interroger une des tartes à la crème de la critique du livre pour enfant, la notion de plaisir. Son premier effort vise à mettre de l'ordre dans la confusion qui règne entre des termes

souvent venus de la psychanalyse, qui ne sont pas des synonymes, et qui sont trop souvent employés les uns pour les autres. Qu'en est-il de la jouissance, du désir, du plaisir ? Les représentants de ce que William F. Touponce appelle la Nouvelle Critique formaliste et structuraliste prennent peu en compte dans leurs analyses la dimension du plaisir : la déconstruction ne vise pas à chercher ce qui fait jouir, mais à découvrir une vérité. L'auteur propose, en s'appuyant sur Roland Barthes, l'ébauche d'une théorie du plaisir enfantin de la lecture, qui aurait trois objectifs : mettre au jour tous les aspects, y compris les plus secrets, du plaisir textuel en analysant les procédés littéraires (la parodie, par exemple) qui sont sources de plaisir ; élucider les relations complexes entre plaisir et désir, en s'éclairant des travaux de Winnicott sur l'objet transitionnel pour éviter de le confondre avec « l'objet petit a », cher à Lacan ; admettre que le plaisir peut prendre des formes différentes y compris chez la même personne, plaisir de la répétition ou plaisir de la subversion. C'est un vaste programme.

Une autre approche de la critique, plus familière, nous est proposée dans le *Journal of Youth Services in Libraries*, de l'été 1996, qui publie la conférence prononcée par Zena Sutherland à l'occasion de la May Hill Arbuthnot Honor Lecture. Collaboratrice de May Hill Arbuthnot, à qui elle a succédé pour les éditions récentes de *Children and books*, manuel de base américain pour l'enseignement de la littérature enfantine, Zena Sutherland lui rend hommage et s'explique sur sa propre conception de la critique de livres pour enfants. Rédactrice en

chef du *Bulletin of the Center for Children's Books*, journaliste au *Saturday Review of Literature*, puis au *Chicago Tribune*, elle a eu à s'adresser à des publics variés, spécialistes ou amateurs de littérature enfantine. Le travail de base d'un critique est d'aider son lecteur à choisir. C'est pourquoi sans renier sa personnalité, il doit être conscient de ce qu'il y a de subjectif dans ses réactions. Elle évoque un certain nombre de points importants : éviter de donner trop d'importance à une erreur de détail si le livre est dans l'ensemble intéressant, ne pas s'ériger en censeur, toujours juger chaque livre pour lui-même, même s'il appartient à une série, mais toujours le rapporter à un corpus d'ensemble. Elle propose quelques critères spécifiques à des genres : l'importance de l'histoire dans les albums, trop souvent oubliée au profit des images, celle de l'émotion dans la poésie, qui se perd parfois dans des jeux de langage gratuits, la nécessité de la cohérence interne des mondes imaginaires de l'*heroic fantasy*. Et elle conclut en avouant que ce qui est le plus difficile pour le critique est de rendre compte du style d'un auteur.

Une des sources du débat se trouve dans l'irréductible différence entre lecture enfantine et lecture adulte d'un même texte. Deborah Stevenson s'interroge dans le *Horn Book Magazine* de mai-juin 1996 sur les lectures d'« un genre modeste mais des plus merveilleux, les albums qui font peur ». Si on a cessé de vouloir protéger les femmes et les classes laborieuses de lectures susceptibles de leur « faire du mal », les enfants restent le seul groupe numériquement important sur lequel s'exer-

cent encore à plein des formes de domination culturelle « bienveillante ». L'enfant est une cible désignée pour qui veut le protéger : il n'a pas accès à une consommation autonome ; il est différent de l'adulte, et celui-ci peut donc à bon droit lui imposer ce que lui-même n'accepterait pas ; il est ce que l'adulte a été, et il est donc juste qu'il en passe par où l'adulte est passé. C'est pourquoi ce dernier confond souvent l'inquiétude qu'il éprouve devant un album « qui fait peur » avec la peur que l'enfant éprouve parfois, mais beaucoup moins souvent qu'il le croit. Il arrive aussi que l'adulte voie dans les images « effrayantes » un danger pour les enfants, non parce qu'ils en auraient directement peur, mais parce qu'elles les familiariseraient avec une conception banalisée du Mal. Beaucoup d'adultes pensent qu'éprouver de la peur est une expérience traumatisante, susceptible d'entraîner des troubles durables dans une âme neuve, bien que la nature exacte de ces troubles reste dans leur esprit le plus souvent assez vague, et donc d'autant plus terrifiante. Le monde des adultes vit sur l'idée que la lecture influence absolument le lecteur, positivement ou négativement. Ce présupposé est invérifiable : on ne saurait mesurer l'impact des lectures d'un sujet déterminé, car pour que cette mesure ait un caractère scientifique, elle impliquerait un contrôle totalitaire de l'intégralité de son parcours. Ce qu'on oublie trop souvent, c'est que ces livres portent en général en eux-mêmes leurs antidotes : ils montrent des choses effrayantes, mais aussi les moyens de les combattre ou de s'en protéger. Les adultes oublient aussi qu'ils utilisent eux-mêmes la terreur fictionnelle pour en tirer du

plaisir, et qu'ils ont appris à le faire dès leur enfance : elle est intimement liée au plaisir qu'on éprouve à « faire semblant ».

Bien différente est la façon dont Charles Montpetit envisage le plaisir dans *Canadian Children's Literature*, n°80, 1995, quand il décrit ses tribulations pour publier une version anglophone de son anthologie québécoise, *La Première fois*. L'entreprise est aventureuse : il s'agit de demander à des écrivains pour la jeunesse de décrire leur « première expérience sexuelle » à un public de lecteurs adolescents. Le but de l'opération est de répondre de façon plurielle à des interrogations exprimées ou tacites, en donnant une dimension « humaine » et pas seulement technique à ces réponses. Si apparemment les écrivains francophones s'y sont aisément prêtés, leurs collègues du Canada anglais ont été beaucoup plus réticents. Charles Montpetit a quand même fini par réunir un groupe d'écrivains courageux, dont l'une, lauréate fraîche émoulue d'un concours d'écriture ouvert aux adolescents, a même accepté de relater des faits qui remontaient à la semaine précédant l'écriture de son texte. Là-dessus, le gouvernement Canadien a adopté une loi interdisant la publication de textes décrivant toute forme d'activité sexuelle de mineurs de 18 ans, alors que la majorité sexuelle au Canada est de 14 ans. Les auteurs ont accepté de publier quand même. L'étape suivante a été la recherche d'un éditeur assez audacieux pour prendre les mêmes risques. Le projet a été rejeté par 27 maisons d'édition, souvent après mûre réflexion, et finalement accepté par Orea Books. La note finale nous

informe que Charles Montpetit travaille sur des versions australienne et britannique du projet. À quand la France ?

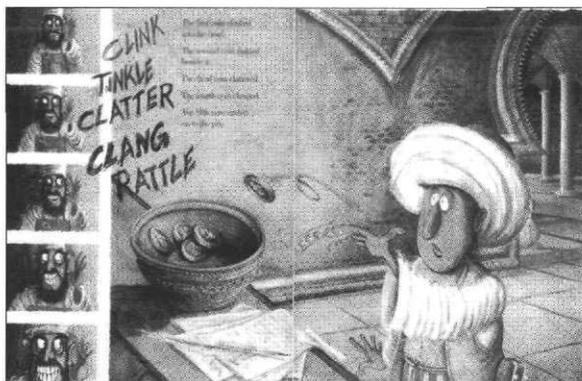
Dans le *Horn Book Magazine* de mars-avril 1996, Diana Lutz plaide pour la réhabilitation de la fonction hédoniste du documentaire. Elle a travaillé 15 ans comme journaliste scientifique dans des revues pour adultes et interviewé quelque 400 scientifiques. La science ne l'ennuie jamais, et pourtant les livres scientifiques pour enfants lui tombent des mains. Le problème vient, dit-elle, de ce qu'ils sont rarement écrits par des scientifiques, mais par des gens qui en font un gagne-pain et qui ont une tendance regrettable à se contenter de plagier les livres pour adultes en les simplifiant çà et là. Ils accumulent des faits prétendument objectifs, sans les mettre en perspective ou en dégager l'intérêt. Ces livres pour enfants ne sont pas des livres scientifiques, ce sont des livres où on va chercher de l'information : on ne les lit pas par intérêt, mais par nécessité. Or la science n'est pas faite d'une accumulation de données, mais d'une démarche, qui inclut le fait de se poser des questions auxquelles on ne peut pas toujours apporter de réponses. Les scientifiques sont des raconteurs d'histoires : si on faisait appel à leur talent, les livres scientifiques présenteraient autant d'intérêt narratif que la fiction.

David Lewis conclut sa trilogie d'articles destinés à fonder une théorie de l'album dans *Signal*, n°80, de mai 1996. Il fait un vibrant éloge du *John Chatterton détective* d'Yvan Pommaux (non encore

traduit en anglais), qui est pour lui un exemple de la liberté avec laquelle les auteurs du genre se permettent de naviguer entre les codes narratifs (bande dessinée et film noir en l'occurrence), et les références culturelles (la collection d'art contemporain du loup), tout en se mettant à la portée de leur jeune public. L'album comme genre se caractérise par sa « flexibilité », par l'aisance avec laquelle il s'approprie ce qui passe à sa portée. La prolifération des métaphores qu'utilisent les critiques pour rendre compte des rapports texte-image est représentative de la diversité de ces rapports, dont la résultante, le livre, est appréhendée par le lecteur dans son entier : en effet les représentations graphiques sont des systèmes symboliques au même titre que les textes. La souplesse de l'album en fait l'outil idéal d'un apprentissage ludique qui permet aux enfants de se familiariser avec l'acte de lire sans le vivre comme une contrainte. Pour fonder une méthodologie de l'analyse de l'album, il conviendrait alors de se lancer dans deux directions : l'écoute attentive de ce que les jeunes lecteurs ont à en dire, d'une part ; la description minutieuse des livres pris isolément d'autre part.

Une démarche de ce type est mise en œuvre par Lawrence R. Sipe dans *Children's Literature in education*, vol.27, n°2, 1996, à propos de *We are all in the dumps with Jack and Guy*, de Maurice Sendak (article que nous reproduisons page 74).

Les illustrateurs prennent eux-mêmes la plume pour parler de leur



Sanji and the Baker, R. Tzannes, Oxford University Press, in *Books for keeps*, n°98, May 1996

travail. Korky Paul dans *Books for keeps*, n°98, de mai 1996, nous explique que l'album est une œuvre cinématographique dont le créateur est metteur en scène, directeur du casting, costumier, éclairagiste et ingénieur du son. La mise en pages s'inspire du cinéma et de la bande dessinée, en alternant les angles des prises de vue. Les images doivent être travaillées dans leur continuité (c'est au cinéma le travail de la script-girl). Les enfants sont extrêmement sensibles aux erreurs, n'hésitent jamais à lui écrire pour les signaler, et il en introduit maintenant exprès pour amorcer un dialogue. Il réalise en dernier l'illustration de couverture, qui, comme l'affiche d'un film, doit annoncer l'essentiel des intentions du livre.

Dans *Magpies*, vol.11, n°3 de juillet 1996, Julie Vivas, qui est connue en France grâce à sa version très personnelle de la Nativité et Patrick Benson, qui a travaillé avec Martin Waddell, dialoguent autour du même thème. Le bon scénariste est

celui qui sait laisser de la place au travail de l'illustrateur, pour qu'il y déploie sa part personnelle de créativité. Celle-ci passera par chaque image prise individuellement, mais aussi par la maquette, qui est une étape essentielle du travail, puisqu'elle met en place le rythme général de l'œuvre. C'est la condition nécessaire qui permettra de conserver dans le travail achevé la vitalité des premières esquisses. L'illustrateur devra se garder de la tentation de se laisser influencer par le regard de l'éditeur, et refuser de se laisser couler dans un moule ou de plagier des illustrateurs à succès. L'observation des enfants en situation de lecture est essentielle pour conserver cet esprit critique : c'est à partir du regard et des réactions du jeune lecteur, destinataire ultime de l'œuvre, qu'on peut distinguer l'exceptionnel du banal. L'inspiration des illustrateurs est donc très personnelle et s'alimente de souvenirs privés qui donnent de l'épaisseur à l'image, sans que le lecteur ait besoin d'en détenir les clés.