

Ganna Ottevaere-Van Praag, déjà auteur d'une étude stylistique (*Le Roman pour la jeunesse. Approches - Définitions - Techniques narratives*, Peter Lang, 1996) et d'une vaste synthèse sur la naissance de la littérature de jeunesse (*La Littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925), Histoire sociale et courants d'idées*, Peter Lang, 1987), tente ici de cumuler les deux approches en complétant sa fresque, revendiquée comme suite de ses travaux précédents dans le titre comme dans l'introduction, en l'amenant jusqu'à nos jours, et en appliquant ses grilles d'interprétation à la production romanesque des 70 dernières années. Le récit est en effet entendu au sens de roman qui constitue 99 % des œuvres citées, aux exceptions notables de *La Belle lisse poire du prince de Motordu* ou de *Patapoufs et Filifers*. Précisons immédiatement la nature du corpus utilisé pour la démonstration, sur deux points qui peuvent surprendre le lecteur : sont considérés comme romans pour la jeunesse les titres lus aujourd'hui par les jeunes, sans distinction de public-cible d'origine, ce qui implique de retrouver Pierre Véry (auteur policier « pour adulte » à l'origine), Vercors et *Le Silence de la mer*, Orwell et *Animals farm*, R. Heinlein, Boris Vian, Ray Bradbury, Tarjei Vesaas et *Palais de glace*, J.D. Salinger et son *Attrape-cœurs* (sic), Stephen King et *Ça* (re-sic), etc. présentés et analysés à l'époque de leur publication et non de leur passage en collection jeunesse. De plus, les titres cités et étudiés sont presque tous issus de listes d'honneurs, de sélections, ont reçu les prix Andersen, IBBY, Guardian, Newbery ou Carnegie Medal : c'est ici une littérature de jeunesse « de qualité » et légitimée comme telle par des générations de bibliothécaires ou professionnels qui est présentée. Ne sont donc pas évoquées toute la paralittérature, la littérature populaire, de masse ou non légitimée, ni même la littérature courante : on ne trouvera pas ici des noms comme Blyton, Bonzon, Ollivier ni même Saint-Marcoux, signe sans doute dans ce dernier cas du faible écho des prix littéraires jeunesse français.

Le parcours qui nous est ainsi offert se propose de mettre en lumière les continuités et surtout les mutations du roman pour la jeunesse au cours d'une chronologie résolument « éco-historique », le roman, ancré dans la réalité de son temps, ne pouvant en être isolé : les années de crise (1929-1945), la « reconstruction » (1945-1960, une approche qui n'est pas celle de l'historiographie française ou américaine), les années 60 (1960-1973), la deuxième crise (1973 à nos jours, ce qui pose aussi problème pour les USA). La démonstration porte sur la progression d'une « perspective juvénile » de la littérature de jeunesse, c'est-à-dire du glissement vers les points de vue,



NOTES DE LECTURE

*Histoire du récit
pour la jeunesse
au XX^e siècle
(1929-2000), par
Ganna Ottevaere-
Van Praag, P.I.E.-
Peter Lang,
394 pages, 248 F*

NOTES DE LECTURE

regards, vocabulaires, préoccupations des enfants et adolescents, et non plus des principes moralisateurs et éducatifs qui sous-tendaient la littérature de jeunesse à sa naissance. La disparition de cette vision adultocentrique aboutirait à une modification profonde des formes narratives, l'auteur se dissimulant derrière son héros « jeune », locuteur moderne de ses angoisses et témoin des problèmes de société. Chaque partie s'organise ainsi autour d'une présentation de romans s'insérant dans cette évolution dessinée par l'auteur, une dichotomie originelle basée sur l'objectivité étant posée : à une littérature « réaliste » (monde contemporain, réel ou pseudo-réel, roman historique ou rétrospectif) s'oppose une littérature du merveilleux. L'étude des « genres » en tant que types de récits (policier, sentimental, d'aventures, exotique, scolaire, de vacances,...) est donc reléguée au second plan voire évacuée, la structure narrative s'effaçant derrière l'ambiance. L'étude s'approfondit au fur et à mesure des parties, les années 30-40 étant présentées en 30 pages et 40 romans, le large après-guerre fondateur des renouvellements en 50 pages et 76 exemples, les années 60-73 en 75 pages et 103 titres, et la période contemporaine prenant toute la seconde moitié du livre avec pas moins de 307 exemples étudiés (les deux tiers). Un traitement différencié qui est déterminé tant par la croissance de l'édition jeunesse que par l'adéquation de plus en plus forte de ces exemples aux thèses de l'auteur.

Les années trente sont vues comme celles de la naissance d'un processus d'objectivisation du roman pour la jeunesse, non pas par le traitement des sujets, qui évacueraient systématiquement les problèmes économiques ou politiques du temps (quand même, *La Gloire* de Janus Korczak...) au profit d'une réaction idéaliste utopisante (*L'île rose*, la *Holiday romance*), mais par la technique narrative, évoluant vers l'enfant enfin placé au centre, en tant qu'enfant autonome et non dans un discours adulte : *Émile et les détectives* (1929) apparaît comme le précurseur de ce renversement.

Les années dites « de reconstruction » par l'auteur sont marquées par la conjonction des reprises démographiques, économiques et du livre de jeunesse, avec en parallèle l'organisation et la légitimation accrues de celle-ci : bibliothèque internationale de Munich, IBBY, prix Andersen, etc. Un phénomène, rappelons-le, largement amorcé avant-guerre (citons le mouvement de l'Heure Joyeuse et, pour la France, l'exaltation générale de l'enfant lors de la crise démographique). L'importance de la guerre est fondamentale, mais en filigrane : en dehors d'œuvres phares telle *La Maison des quatre vents* (1946) de Colette Vivier, la guerre est d'abord peu racontée, mais

son effet se traduit par l'effacement ou la discréditation des adultes et de leur stature dans les romans réalistes, dans le sujet comme dans la structure narrative : ainsi des *Enfants de Timpelbach* (1948) d'Henry Winterfeld. Le roman d'aventures évoluerait vers plus de réalité, dans la langue comme dans le décor, plus urbain, et dans l'étude psychologique croissante des personnages (*Le Cheval sans tête* de Paul Berna, 1955), tout en faisant preuve d'une continuité de structures narratives, notamment dans les domaines animaliers, naturels ou historiques : l'évolution se marque alors plus dans les thèmes de lutte contre le mal, pour la liberté, et la psychologisation des personnages, en parallèle de leur rajeunissement. La branche merveilleuse, elle, d'abord dominée par une évasion « pacifiste » (ainsi des *Moumine* de Tove Jansson, 1945), est révolutionnée par l'influence de l'œuvre de J.R.R. Tolkien (*The Hobbit*, 1937 ; *The Lord of the rings*, 1954, conçus et pour partie écrits, rappelons-le, avant guerre), basée sur la recréation d'une tradition et une miniaturisation des héros. La parole imaginante, variée et renouvelée, devient alors, via l'irruption du surnaturel, l'occasion de leçons d'entraide et de générosité et le témoin paradoxal de l'aspiration à la paix.

Les années 60, « fructueuse décennie », verraient la généralisation de cette perspective juvénile, en lien avec « l'ébranlement d'une société sclérosée ». Les complexités de l'enfant, révélées par la psychologie et la psychanalyse, deviendraient le sujet des récits, lieux d'une construction, d'une évolution des personnages, qui ne traversent plus le schéma narratif mais sont transformés par lui (ce qui par définition n'est pas le cas dans les séries, qui s'imposent alors, mais reprend une structure classique du conte merveilleux ou du roman sentimental). L'étude des relations entre enfants et entre générations (*Un Merveilleux grand-père* de Jaroslava Blazkova, 1961), la désacralisation des aînés (*Le Petit Nicolas* de René Goscinny, 1960) en sont une face souvent gaie, parfois tragique à travers le développement des romans « rétrospectifs » sur la récente guerre (*La Steppe infinie*, d'Esther Hautzig, 1968). Le roman centré sur l'adolescent de plus de treize ans connaît un grand essor, progressivement axé sur les conflits avec les adultes et les doutes du jeune, par exemple dans les « problem novel » américains (*The Outsiders*, S.E. Hinton, 1967). La fantaisie explose, elle, en multiples facettes, tantôt épique (*The White mountains*, John Christopher, 1967), inspirée du conte merveilleux (*Momo*, Michael Ende, 1973), ou basée sur l'envahissement du quotidien par le fabuleux (*La Tarte volante*, Gianni Rodari, 1966), ou sur le comique (Roald Dahl).



NOTES DE LECTURE

NOTES DE LECTURE

Enfin, la période récente paraît marquée par la crise et donc le pessimisme général qui s'impose et contamine la littérature de jeunesse : ce qui fait naturellement suite aux remises en questions des années 60, mais sur un mode souvent violent. Le récit pour la jeunesse lorgne de plus en plus vers les auteurs, techniques, thématiques du récit adulte. L'importance donnée à l'écriture, à la complexité de la structure, à l'intertextualité et aux références domine souvent des œuvres renouvelées : généralisation du « problem novel », basculement du roman historique vers l'« atmosphère » plus que la reconstitution, prétexte à étude de personnages (« roman de maturation ») plus qu'à un récit (Léon Garfield, Rosemary Sutcliff) ou à une approche presque ethnologique (*Le Faiseur de pluie*, William Camus, 1982), roman « rétrospectif » sur les années 40-60 (jeunesse des auteurs, en fait)... La prégnance du passé, et l'importance accrue donnée aux personnes âgées, « transmetteurs de mémoire », caractériseraient ces évolutions, de même que la solitude (absence du passé ou de la famille). Errance, quête et construction auraient de même envahi le roman d'aventures, et le policier basculerait de l'énigme au psychologique, ou au comique. Dans le merveilleux, l'annexion de la science-fiction des années 50 est générale, et les thèmes de tolérance et d'intégration marquent bon nombre d'œuvres récentes, témoignage encore des problèmes réels. Le pur merveilleux se « réfugiant » lui dans l'inventivité épique et folklorique (*Harry Potter*, J.K. Rowling, 1998).

Au terme de cette étude, centrée essentiellement, on l'a vu, sur le dernier quart du siècle, Ganna Ottevaere-Van Praag définit la modernité du récit pour la jeunesse par la place qui y est faite au non-adulte, et son autonomie : le romancier actuel laisserait la parole au jeune personnage, proposerait au jeune d'imposer sa réalité, et se baserait non plus sur l'« autorité » éducative mais sur la connivence. L'écriture aurait été libérée dans l'adoption de cette nouvelle perspective, marquée notamment par l'omniprésence de l'humour, des audaces formelles, la création de collections perméables aux adultes comme aux jeunes. Ganna Ottevaere-Van Praag s'interroge enfin sur la naissance d'une nouvelle catégorie de lecteurs, non plus post-adolescents mais « pré-adultes » ou « nouveaux adultes ». On peut ici s'interroger sur la quête de légitimation de la littérature de jeunesse par ses auteurs et éditeurs, dont un des effets pervers est de quitter la littérature de jeunesse (ainsi des « Page Blanche », Seuil, etc., souvent mis uniquement en section adulte dans les bibliothèques), voire de nier l'existence ou la nécessité d'une écriture spécifique pour la jeunesse. ■

Olivier Piffault