

Un conte, un film et des images :

Auggie Wren's Christmas Story

de Paul Auster

Par Virginie Even

Où l'on observe les mécanismes et les effets du passage d'un texte de l'édition générale à l'édition pour la jeunesse.

Toutes les illustrations de cet article sont de Jean Claverie, extraites du *Noël d'Auggie Wren*, de Paul Auster, Actes Sud Junior.



L'écrivain américain Paul Auster a rencontré un succès très rapide en France, en à peine une décennie.

Il y est surtout connu pour ses romans et pour les deux films, *Smoke* et *Brooklyn Boogie*, dont il a écrit les scénarios. Le court texte qui va nous intéresser a été le point de départ de cette aventure cinématographique, origine de la reconnaissance française de Paul Auster. Dans la mesure où ce texte a été récemment publié chez Actes Sud dans une collection pour la jeunesse¹, il constitue un bon exemple pour montrer comment et avec quels effets s'effectue le passage d'un lectorat adulte à un lectorat jeune.

Le parcours éditorial du texte

L'itinéraire de ce court texte est tout à fait atypique et mérite qu'on s'y attarde. Tout commence par une commande de Mike Levitas, le rédacteur en chef de la tribune libre du *New York Times*, à Paul Auster en novembre 1990. Il demande au romancier de lui écrire un texte de fiction pour la tribune libre du numéro de Noël. Auster

relève le défi et le 25 décembre 1990, le prestigieux *New York Times* publie *Auggie Wren's Christmas Story*.

C'est alors qu'entre en scène le réalisateur Wayne Wang. Il a lu le texte dans le *Times* et souhaite utiliser le conte pour un film. *Smoke* sortira sur les écrans en 1995 et il aura lui-même donné naissance à un autre film, *Brooklyn Boogie*, qui en constitue le prolongement. Paul Auster a écrit les scénarios de ces deux films, dont le conte constitue le point de départ, et il s'est investi dans leur réalisation. Le conte tel qu'on peut le lire apparaît dans la dernière partie de *Smoke*, sous une forme inattendue.

Le film est en effet divisé en 5 parties, la cinquième étant consacrée au personnage d'Auggie Wren, le marchand de cigares. Dans cette partie (séquences 69, 70 & 71 du scénario), Paul, le personnage de l'écrivain, offre à déjeuner à Auggie, en échange du récit d'un conte de Noël. Pendant toute la dernière séquence du film, les deux personnages sont attablés dans un restaurant. La caméra se focalise sur Auggie qui raconte à Paul ce conte original. Le film se termine sur un gros plan de la bouche d'Auggie et par une conversation entre les deux personnages. Cette scène nous semble originale, car plutôt anti-cinématographique : il n'y a en effet aucune action, seulement un personnage qui raconte une histoire, dans un plan séquence de dix minutes.

Le spectateur n'a jusqu'alors vu aucune image de l'histoire racontée par Auggie : le conte n'est mis en image que dans le générique où il est filmé en noir et blanc, sur une musique de Tom Waits², c'est-à-dire sans dialogues. Ce traitement, entre oralisation et réminiscence du texte qui a inspiré le scénario, confère à la dernière séquence et au générique un statut à part,

qui a marqué plus d'un spectateur. Toutefois, si l'on compare le scénario et le film, nous constatons que dans le scénario, le récit du conte par Auggie et sa mise en image étaient concomitants dans la séquence 71 : Auggie racontait son histoire, puis à certains moments, la mise en image du récit intervenait, en noir et blanc et en silence, avec le récit d'Auggie en voix-off. Toute la dernière séquence était donc construite ainsi : un va-et-vient entre le présent et le passé, le restaurant et l'appartement, signalé seulement par le passage de la couleur au noir et blanc. Cependant, lors du montage, le réalisateur et l'auteur se sont aperçus que cela ne fonctionnait pas car « le texte et les images se contrariaient »³. Ils ont alors choisi de dissocier le récit et sa mise en image, en revenant au principe même du conte, l'oralité. Ce choix n'est donc pas sans parenté avec la technique de l'illustration d'un texte dans la littérature de jeunesse, où les illustrations viennent mettre des images sur les mots.

Puis le texte a été publié en volume, avec les scénarios (aux États-Unis et en France) et avec les œuvres romanesques d'Auster (en France). Enfin, le conte a été publié en France, dans une édition pour enfant, chez Actes Sud Junior⁴ en 1998. Il faut rappeler que ce sont les Éditions Actes Sud qui ont traduit, publié et fait connaître en France l'œuvre de Paul Auster, et ce dès 1987. De fait, on compte six éditions distinctes d'*Auggie Wren's Christmas Story* chez Actes Sud : la première, hors commerce, date de 1991 et la dernière, dans le tome I des *Œuvres romanesques*, de 1999⁵.

Ces six éditions offrent quatre états différents du texte : le texte publié seul en 1991, le texte avec les scénarios de *Smoke* et *Brooklyn Boogie* en 1995, le texte avec

les *Cœuvres romanesques* en 1996 et le texte dans une édition pour enfants en 1998.

Auggie Wren's Christmas Story a donc été diffusé par plusieurs médias : la presse, le cinéma, l'édition générale et l'édition jeunesse. Il faut signaler que la grande renommée de Paul Auster en France explique l'importante diffusion de ses œuvres. Par ce que l'on appelle un effet de persuasion, la reconnaissance en France de l'écrivain a rejailli sur sa réception aux États-Unis. Toutefois, on peut dire que la diffusion des œuvres de Paul Auster dans son pays natal est bien moindre qu'en France.

Ce parcours, plutôt atypique, vient donc de connaître sa dernière étape en date : une édition illustrée pour une collection jeunesse.

La nouvelle et ses différents contextes

On pourrait a priori penser que l'adaptation de la nouvelle (qui appartient à la littérature adulte et à la culture lettrée), se situe au niveau du texte. Or le glissement s'effectue à plusieurs niveaux dans le livre, en particulier par la présence des illustrations de Jean Claverie.

De fait, dans le texte lui-même, l'adaptation est extrêmement limitée. Elle est l'œuvre, tout comme la traduction, de Christine Le Bœuf, la traductrice attitrée de Paul Auster chez Actes Sud. On ne trouve que deux changements par rapport à la traduction réalisée pour l'édition adulte. Le premier se situe à la page 6 du texte de l'édition Junior :

« ... ce personnage malicieux et blagueur qui avait toujours quelque chose de comique à dire sur le temps, sur les Mets, l'équipe de base-ball de New York⁶, ou les politiciens de Washington... »

« Je savais que tu n'oublieras pas ta mémé Ethel le jour de Noël » au lieu de « mamie Ethel ». On constate également que la présentation typographique originale n'est pas conservée dans l'édition jeunesse, sans doute en raison de l'adjonction d'illustrations.

C'est l'insertion d'illustrations qui se révèle la plus significative du nouveau statut de la nouvelle, en désignant expressément le texte comme appartenant à la littérature de jeunesse. Mais elle va bien au-delà, car Jean Claverie a opéré une véritable « recontextualisation » de la nouvelle, inscrivant dans les images l'histoire du texte et les changements qu'elle implique.

Outre la qualité esthétique de ces illustrations, il faut souligner que le choix de l'illustrateur n'est pas anodin : Jean Claverie est un illustrateur renommé, qui a notamment illustré *Les Contes de Perrault* chez Albin Michel et qui a publié chez Gallimard *Little Lou*, dont l'action se situe déjà aux États-Unis, dans les années vingt. Ce qui frappe le plus le lecteur, à première vue, c'est le très grand réalisme de ces dessins : cela n'a rien d'étonnant puisque Jean Claverie s'est rendu sur les lieux qui ont inspiré Paul Auster, et que son fils et lui y ont pris des photos à partir desquelles il a réalisé ses dessins.

Jean Claverie choisit de souligner dans ses illustrations le contexte américain : les allusions à la culture américaine sont nombreuses : bouteille de Coca-Cola, cartouches de cigarettes, dont la marque est cachée par des avertissements relatifs à la nocivité du produit, écrits en anglais, un appareil photo Olympus. On retrouve cet hyperréalisme dans un dessin qui représente la page d'un album où figurent cinq photos du même coin de rue prises par Auggie. Beaucoup d'autres exemples

montreraient que l'hyperréalisme fonctionne dans la référence au contexte du texte original, dans la cohérence de l'illustration avec le texte, mais aussi, et nous y reviendrons, avec le film.

D'autre part, certains dessins replacent le conte dans l'œuvre de Paul Auster. C'est notamment le cas de l'illustration qui représente le bureau de l'écrivain Paul : on peut voir sur ce bureau un livre d'André du Bouchet, *Selected Poems*. Il faut savoir qu'André du Bouchet est un poète français, Paul Auster l'a traduit en anglais et lui a, par ailleurs, consacré un article en 1973. Il l'a repris en préface à une traduction d'un choix de poèmes en 1976, puis en 1982, dans le recueil *The art of hunger*⁷.

On voit également dans l'image une étiquette de cigarette, Schimmelpenninck ; il s'agit d'une marque de cigares hollandais affectionnés par Paul Auster.

Jean Claverie joue aussi dans ses illustrations, sur le genre et le parcours éditorial du texte. Ainsi sont représentés les portraits de Dickens et d'O'Henry. Ces deux collages, réalisés à partir des véritables photos des deux écrivains, font directement écho au texte et placent celui-ci sous l'égide des deux influences majeures revendiquées par Paul Auster, pour l'écriture de ce conte. En effet, le conte de Noël est une pratique très courante dans les pays anglo-saxons, et Paul Auster s'est inspiré pour celui-ci du nouvelliste américain O'Henry et surtout de Charles Dickens. On pourrait considérer que *Auggie Wren's Christmas Story* est un hommage au plus célèbre des *Contes de Noël* de Dickens : *A Christmas Carol*. On trouve également deux allusions au premier état du texte, conte de Noël publié dans la tribune libre du *New York Times*.

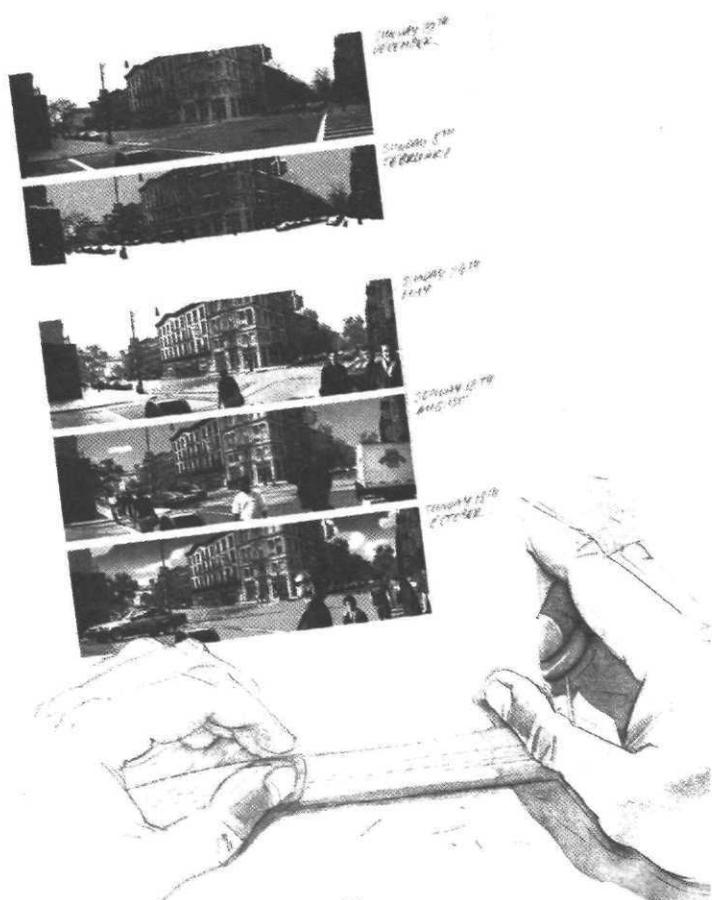


Toutefois, les références les plus nombreuses sont liées à la vie cinématographique de la nouvelle, c'est-à-dire à *Smoke*. En voici trois exemples. Un premier élément renvoyant à *Smoke* se trouve dans le dessin représentant Auggie dans la salle de bains de mémé Ethel, où il trouve les appareils photo. Les boîtes des appareils sont donc dessinées et l'une d'elles est la réplique exacte de celle qu'Auggie emporte dans le film.

L'illustration qui représente les cinq photos, est également une référence au film. En effet, dans la séquence 1 du scénario, on peut lire : « Plan rapproché de l'album. L'une après l'autre, les photos occupent seules la totalité de l'écran. L'œuvre d'Auggie se déploie devant nous. Les images se succèdent : le même endroit à la même heure à différents moments de l'année. »⁸

Jean Claverie a repris ce principe dans l'illustration : cinq dessins du même coin de rue, le même jour (dimanche), en décembre, février, mai, août et octobre. Cette illustration, qui renvoie directement au film, est très intéressante car elle mime et mélange plusieurs techniques. En effet, le premier dessin semble être la reproduction d'une des photos prises par Jean Claverie et son fils. Mais les quatre autres sont des variations autour de cette première représentation du coin de rue : il s'agit en fait de la même photo retravaillée cinq fois.

L'exemple le plus significatif de ces allusions au film se trouve dans le dessin qui représente Robert en train de voler des revues. Dans le texte de l'édition adulte, comme de l'édition jeunesse, il est dit que Robert vole des livres de poche. Or, dans son illustration, Jean Claverie a clairement privilégié l'influence du film. Il a dessiné Robert en train de voler non pas un livre de poche, mais un livre, ou une revue, érotique. Ceci est une allusion directe au



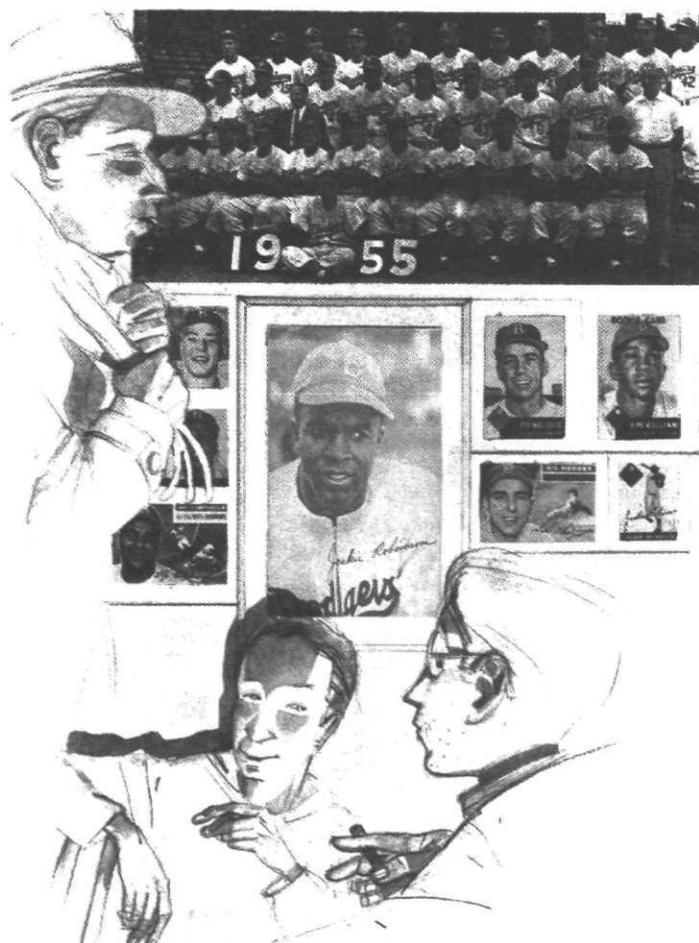
scénario et au film, dans lesquels il est dit et montré que Robert vole des revues X. Tous ces éléments qui pourraient passer pour de simples détails sont, à notre avis, représentatifs de la démarche de l'illustrateur. Celui-ci connaissait le film, qui l'a influencé, et il a parsemé ses images de références à ce dernier. Partant, certains dessins, qui ont un côté volontairement inachevé, ne sont pas sans rappeler les croquis de décorateurs de cinéma, tels que ceux d'Alexandre Trauner.

Remarquons enfin à propos des illustrations qu'elles fonctionnent comme un véritable « texte » notamment grâce au jeu des allusions internes. Le meilleur exemple est l'illustration qui montre Paul et Auggie dans le restaurant Jack : ils sont assis à une table, et au-dessus d'eux sont accrochées des « photographies d'anciennes équipes des Dodgers »⁹. La plus grande de ces photos porte la date « 1955 ». Or une image précédente montre le permis de conduire de Robert Goodwin, qui mentionne sa date de naissance : 1955. Il s'agit bien sûr d'un détail, que peut-être peu de lecteurs auront remarqué, mais qui est la preuve que les illustrations forment un véritable texte, travaillé par ses propres références. Ce « texte » est même signé par son auteur. Jean Claverie s'est représenté avec son fils : un « clin d'œil » tout à fait caractéristique chez cet illustrateur qui se représente toujours dans ses dessins¹⁰.

Ces jeux de référence apparaissent comme des facteurs de valorisation culturelle dans le livre pour enfants, valorisation renforcée par d'autres éléments de l'album.

Les alentours du texte

Le remaniement éditorial de la nouvelle définit un nouveau lecteur et son horizon d'attente en passant de la littérature adulte à la littérature de jeunesse.



Ainsi la représentation du personnage de Robert comme un petit garçon d'une dizaine d'années, donne une première indication de la tranche d'âge à laquelle ce livre est destiné. Ce que confirme la transformation du titre : le mot « conte » a été supprimé, sans doute parce qu'il pouvait induire, pour l'éditeur, un lectorat plus jeune. Le destinataire enfant de ce livre doit donc avoir une dizaine d'années.

De plus, c'est par l'illustration de couverture que s'effectue le changement de destinataire, c'est-à-dire le passage au destinataire enfant, puisque, comme nous l'avons vu, les modifications du texte sont minimales. En effet, on y voit représenté un jeune garçon, Robert Goodwin, le petit voleur. Or, il est indiqué dans le texte que ce personnage a une vingtaine d'années, mais Jean Claverie le dessine sous les traits d'un enfant. C'est là la seule contradiction entre le texte et les illustrations, mais cette contradiction est facilement compréhensible : comme il n'y a pas de personnage d'enfant dans le texte, on peut facilement imaginer que l'illustrateur a privilégié le personnage de Robert pour permettre au jeune lecteur une identification possible.

Cette pratique éditoriale de l'identification du jeune lecteur avec un personnage possède toutefois des limites. Sur la couverture du livre, on voit Robert juste en-dessous du titre, *Le Noël d'Auggie Wren*. N'importe quel lecteur, enfant ou adulte, ne connaissant pas le texte, va prendre le personnage de la couverture pour Auggie, alors qu'il s'agit de Robert. On voit bien dans cet exemple, les problèmes de réception qu'entraînent les contraintes éditoriales. En effet, l'horizon d'attente est faussé : l'enfant dessiné sur la couverture n'est pas le personnage principal du conte, puisque Auggie est en fait un personnage

adulte. De plus, le personnage de Robert n'occupe qu'une place réduite dans le schéma narratif de la nouvelle et disparaît très vite. Ainsi, le lecteur qui pense lire l'histoire d'Auggie, petit garçon noir, va se trouver devant celle d'Auggie, vendeur de cigares, blanc.

On peut penser que l'éditeur s'est rendu compte de ce problème et qu'il a voulu le minimiser, car dans la page de titre, sous le titre, se trouve une illustration représentant le vrai personnage d'Auggie.

On remarque aussi que le périphrase fait une large place, inhabituelle, à l'illustrateur. Ainsi, à la première page du livre le lecteur trouve une photo de Jean Claverie, assis en train de dessiner dans une rue de Brooklyn et un texte du même Jean Claverie, racontant la genèse de ses illustrations et faisant référence à *Smoke*. Cette pratique est quelque chose de rare, qui met en avant non seulement l'illustrateur mais aussi son travail de création.

De même la liste des textes de Paul Auster est suivie par celle des textes illustrés par Jean Claverie ; dans la page de titre les noms de l'auteur et de l'illustrateur sont imprimés dans la même taille de caractères ; enfin, sur le rabat de la quatrième de couverture, on trouve les biographies respectives de Paul Auster et de Jean Claverie. On voit donc que le nom, la carrière, la biographie de l'illustrateur sont largement mis en avant, ce qui est une preuve de la reconnaissance du travail d'illustration par l'instance éditoriale, et donc une forme de légitimation de la transposition du texte dans la littérature de jeunesse.

Enfin, le périphrase est révélateur de la présence d'un second destinataire de ce texte. Sur le rabat de la première de couverture, on trouve un discours éditorial qui précise les ambitions de la collection à laquelle le livre appartient : « Des réédi-

tions d'ouvrages importants qui ont contribué à l'évolution de l'art du récit ou à celle de l'illustration, pour émouvoir les jeunes lecteurs et leur donner la joie de lire des images, pour raviver chez leurs parents le souvenir de leur plaisir d'enfants ».

Ce discours éditorial revendique une conduite patrimoniale et fait apparaître explicitement un double destinataire : l'enfant et l'adulte, clairement désigné dans son rôle de parent. Il s'adresse donc au lecteur, mais aussi à l'acheteur. De plus, sur le rabat de la quatrième de couverture, un encadré raconte le parcours éditorial du texte, et reprend quelques propos de Paul Auster recueillis par Gérard de Cortanze dans un entretien réalisé pour *Le Magazine littéraire*. Là encore, il s'agit d'une pratique rare, qui met l'accent sur le prestige du texte et s'adresse au second destinataire, l'adulte, car il évoque exclusivement le film, tiré du conte, qui n'a sans doute pas été vu par l'enfant, mais par les parents. Enfin, sur la quatrième de couverture, on trouve une citation du texte, ce qui constitue une démarche de lettré, assez rare au sein de la littérature de jeunesse. Il s'agit là encore d'un processus de légitimation et de valorisation du texte.

Le poids symbolique de l'éditeur, Actes Sud Junior, le nom de l'auteur, ceux de l'illustrateur et dans une moindre mesure du traducteur, la qualité de l'objet sont autant d'indices qui désignent ce texte comme appartenant à la littérature de jeunesse « légitime ». D'autant qu'il appartient à une collection « Les Grands Livres », comportant peu de titres, que c'est un texte contemporain, qui plus est d'un auteur étranger. De fait, c'est bien la célébrité de Paul Auster dans la littérature adulte, elle aussi légitime, qui a motivé cette adapta-



tion. L'éditeur vend ici une célébrité qui s'incarne, non dans un titre comme la chose est fréquente, mais dans le nom même de Paul Auster et dans la notoriété de *Smoke*. La lecture implique donc à la fois une conduite patrimoniale et une conduite d'avant-garde, ce qui lui confère un statut tout à fait prestigieux.

On voit ainsi comment, à travers un parcours éditorial original et un ensemble convergent de dispositifs d'accompagnement du texte, s'opère le passage entre littérature adulte et littérature de jeunesse et s'affirme la volonté d'asseoir la légitimité de cette transposition.

Cet article a reçu en 2001 le Prix Critique Charles Perrault du meilleur article inédit.

Nous remercions l'auteur qui a accepté quelques modifications du texte original pour la présente publication.

1. Paul Auster, trad. Christine Le Bœuf : *Le Noël d'Auguste Wren*, Actes Sud Junior, 1998

2. *Innocent when you dream* de Tom Waits

3. In *L'invention de Smoke*, entretien de Paul Auster avec Annette Insdorf, préface à *Smoke*, traduction de Christine Le Bœuf et Marie-Catherine Vacher, Actes Sud, Babel, n°255, 1997.

4. D'après les recherches que nous avons faites, notamment sur Internet, le texte n'a été publié aux États-Unis, en volume, qu'avec les scénarios de *Smoke* et *Brooklyn Boogie*. À notre connaissance, il n'existe pas aux États-Unis d'édition pour enfants de ce texte.

5. L'édition des *Œuvres romanesques* en 1999 n'est que la scission en 2 tomes de l'édition de 1996.

6. Ajout d'une explication que nous soulignons par les italiques.

7. *L'Art de la faim*, traduction française de Christine Le Bœuf, Actes Sud, 1992.

8. In *Smoke*, traduction française de Christine Le Bœuf et Marie-Catherine Vacher, Actes Sud, Babel n°255, 1997, p.74.

9. Ibid.

10. On peut notamment le voir dans les illustrations des *Contes de Perrault* qu'il a réalisées pour les éditions Albin Michel.

