

Faire une place à la littérature de jeunesse

par Isabelle Nières-Chevrel*

Quelle place la littérature de jeunesse occupe-t-elle, pourrait-elle ou devrait-elle occuper dans la littérature générale ?

Abordant cette question selon différentes perspectives - sa place dans la culture nationale, sa présence littéraire, son intérêt historique... - Isabelle Nières-Chevrel analyse la complexité des échanges et des interactions entre littérature pour enfants et littérature pour adultes. Elle montre quelles perspectives s'offrent à la recherche.

Poser la question de la valeur littéraire pour qualifier ou disqualifier la littérature de jeunesse est hasardeux. Nous savons combien cette « valeur » dépend d'une série de mécanismes institutionnels. Or ces mécanismes d'évaluation critique jouent nécessairement en faveur des goûts et de la culture de ceux qui évaluent, à savoir des adultes lettrés : tout naturellement ces adultes s'intéressent *d'abord* à ce qu'ils lisent eux-mêmes, à ces « livres pour adultes » qu'éditeurs et libraires regroupent sous l'expression de « Littérature générale ». Quant aux enfants, ils ne produisent pas de discours critique sur les livres pour enfants ; ils n'en ont ni le besoin, ni la culture, ni les outils. Ils ont une évaluation globale, qui est celle de leur plaisir. Tout au plus rééditions et nouveaux tirages donnent-ils au chercheur une indication quantifiée sur ce qui a – ou sur ce qui eut – « valeur (littéraire ?) » pour eux.

Mais l'intérêt des textes destinés aux enfants ne se limite pas à leur éventuelle qualité littéraire. Aussi importante me semble leur présence dans le tissu culturel d'un pays, dans les références de la

* Isabelle Nières-Chevrel est professeur de littérature générale et comparée à l'Université de Rennes II. Cet article a été publié dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2002, n°1, pp. 97-114. Nous remercions la R.H.L.F. qui nous a aimablement autorisés à le reproduire.

vie quotidienne, mais également dans les différentes expressions artistiques, dont la littérature qui nous intéresse ici. Pour tous les pays qui ont une tradition littéraire, la littérature de jeunesse est une des composantes – trop souvent négligée – de ce qui construit une culture nationale.

C'est par sa simple présence dans la culture française que je choisis d'aborder la question de la place que la littérature de jeunesse est susceptible d'occuper dans la « littérature générale » et dans la réflexion que conduisent les chercheurs en littérature.

La littérature d'enfance construit un ensemble de références largement commun à tous les Français et qui est, pour l'essentiel, indépendant du monde de l'école.

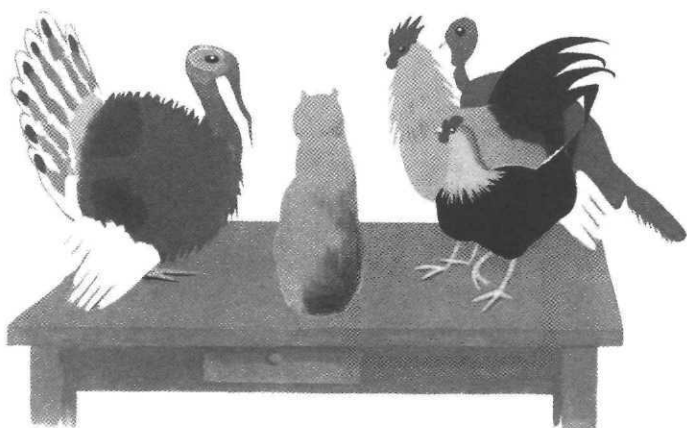
Elle englobe tout d'abord la dernière tradition orale vivante, celle qui se transmet encore presque exclusivement « de bouche à oreilles » : berceuses et chansons, formulettes et comptines, jeux régulés par une phrase rituelle (« épervier, sortez ») ou un texte chanté (« Qu'est-ce qu'elle a donc fait la p'tite hirondelle ? »). Une part se transmet de l'adulte vers l'enfant au sein de la famille, une autre des aînés vers les plus jeunes dans les cours de récréation. Il faut bien sûr y ajouter ce qui revient aux disques et aux cassettes. Mais cet oral figé ne transmet plus qu'une forme tronquée de l'héritage puisque manquent la mélodie, la gestuelle et les conditions d'usage de ces petits textes. Une comptine sert à organiser le jeu. Elle impose aux enfants de se disposer préalablement en rond (le cercle de l'égalité des chances) et à l'énonciateur de garder à la parole sa valeur oraculaire (ne pas avoir choisi « sur qui ça va tomber » en calculant par

qui commencer). Rien de plus national que cette culture orale de la petite enfance. Devant un amphithéâtre d'étudiants, il suffit de citer l'*incipit*. Tous les auditeurs prolongent la phrase et la mélodie, quels que soient leur âge et leur milieu. Seuls les étudiants étrangers sont exclus de ce plaisir de la reconnaissance¹.

Si l'on envisage maintenant l'importante culture écrite, il n'est pas inutile de rappeler que nous avons tous commencé à lire avant l'âge de quinze ans. Nous avons lu des livres et on nous a lu des livres. Alors que la fréquentation individuelle des livres réduit a priori le champ d'une culture *commune*, on trouve ici encore des références largement partagées, « des choses que tout le monde connaît » par « ouï-dire » ou par lecture effective. On peut distinguer quatre domaines. Dans le domaine du conte, ce sont les contes de Perrault, quelques contes des frères Grimm et d'Andersen, « La Belle et la bête » de Madame Leprince de Beaumont, *Les Lettres de mon moulin* d'Alphonse Daudet, *Les Contes du chat perché* de Marcel Aymé, *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, *Les Contes de la rue Broca* de Pierre Gripari. On peut y ajouter quelques albums contemporains comme *La Belle lisse poire du prince de Motordu* (1980) de Pef ou *Les Trois brigands* (1968) de Tomi Ungerer. Le fonds romanesque du XIX^e siècle est très présent à travers des titres, des fragments de narration, les figures de quelques héros, qu'il s'agisse des *Trois mousquetaires* qui a connu de multiples éditions pour la jeunesse et de nombreuses adaptations cinématographiques, du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, de *Vingt mille lieues sous les mers* et de *L'Ile mystérieuse* de Jules Verne. Tout le monde

connaît l'anecdote des petits poissons dans *Les Malheurs de Sophie* de la comtesse de Ségur et se souvient de la longue silhouette de la mère Mac'Miche dans *Un Bon petit diable*. Tout le monde sait quelque chose de Rémi, le héros de *Sans famille* d'Hector Malot et pour l'époque contemporaine, connaît quelques-unes des aventures du *Petit Nicolas* de Sempé et Goscinnny. Deux domaines enfin – la bande dessinée et l'album – mêlent intimement le texte et l'image. Si *La Famille Fenouillard* (1895) de Christophe reste plutôt une référence interne à la bourgeoisie, la silhouette de Bécassine est familière à tous et il n'y a sans doute pas un Français pour ignorer celle d'Astérix. Nous connaissons tous enfin « l'agréable habit de couleur verte » du Roi Babar.

Mais il me faut nuancer mon affirmation initiale d'une culture qui serait extérieure au monde de l'école. Deux grands classiques de l'enfance sont directement liés à la culture scolaire : il s'agit des *Aventures de Télémaque* et du *Tour de France par deux enfants*. Fénelon écrit *Les Aventures de Télémaque* (1699) pour son élève le duc de Bourgogne. Cet « Antique fictif » connu de nombreuses rééditions tout au long du XVIII^e et du XIX^e siècles et il figurait encore au programme des élèves de 6^{ème} au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. *Le Tour de France par deux enfants* (1877) de G. Bruno (pseudonyme de Mme Alfred Fouillée) est un manuel de lecture courante destiné aux élèves de ce qu'on appelait alors le cours moyen. L'ouvrage mêle à la fiction des notions d'histoire (biographies de grands hommes soigneusement choisis pour ne fâcher personne), de géographie (chaque



La Belle lisse poire
du prince de Motordu,
Pef, Gallimard jeunesse



Le Petit Nicolas,
Sempé, Denoël

province contribue à la richesse de la France), d'éducation civique et professionnelle pour des enfants qui appartiennent pour l'essentiel au monde rural. Le livre offre un passionnant « concentré de Troisième République » dont je conseille toujours l'achat à mes étudiants étrangers ! La longévité de ce manuel fut exceptionnelle² et le titre figure toujours au catalogue de la maison Belin dans une petite édition en fac-similé³. C'est très légitimement que Pierre Nora a retenu ce manuel du primaire comme un des « lieux de mémoire » de la culture française⁴.

Enfin, parce que la culture d'enfance est très largement commune au groupe, elle constitue « un réservoir » d'allusions, de citations, de textes à parodier, de genre à imiter aussi bien pour la littérature des adultes qu'au sein même de la littérature destinée aux enfants.

Voilà pour la présence culturelle. Qu'en est-il de la présence littéraire ? Je serais tentée de dire que nous n'avons pas en France une production qui ait la qualité globale de la littérature enfantine anglaise, par exemple. Mais il faut immédiatement ajouter que cette impression est pour une part tributaire d'une absence de politique patrimoniale de la part des éditeurs français. On trouve très peu de textes anciens disponibles dès que l'on quitte les écrivains canoniques que je viens de citer. Comment savoir que *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* (1834) de Louis Desnoyers ou *Les Métamorphoses d'une goutte d'eau* (1864) de Zulma Carraud sont des livres importants, s'il nous est impossible de les lire⁵ ? Comment savoir quel illustrateur fut Lorenz Frølich quand aucun des albums qu'il a illustrés pour Hetzel ne

nous est plus donné à voir ? Maurice Boutet de Monvel est resté absent des catalogues durant plus d'un demi-siècle... et l'on ne saurait dire que ce soit par défaut de talent ! La situation s'est heureusement modifiée depuis deux décennies⁶. Encouragés sans doute par l'apparition de travaux universitaires et par la curiosité convergente des bibliothécaires et d'un public d'adultes cultivés, les éditeurs commencent à retrouver la mémoire et à proposer quelques éditions en fac-similé, le plus souvent d'albums, ce qui leur permet de jouer sur les séductions de l'image.

Pour garder à la notion de « littéraire » un sens équivalent à celui que nous lui donnons à propos de la littérature générale, je laisse de côté ces « textes-images » que sont les albums pour enfants – et qui sont à mes yeux un des grands lieux de la littérature pour enfants au XX^e siècle – pour m'en tenir aux seuls textes.

Il faut souligner tout d'abord que les mécanismes de la valorisation institutionnelle jouent en faveur des écrivains qui ont acquis leur notoriété à partir d'une production destinée aux adultes. Les enseignants qui souhaitent faire travailler leurs élèves sur un texte de littérature de jeunesse le savent bien. Cette notoriété les met à l'abri des réticences éventuelles de quelques parents, pour « absence de qualité littéraire ». La célébrité du nom a valeur de caution. C'est ce même mécanisme qui explique que des textes qui n'ont pas été initialement écrits pour les enfants soient si fréquemment inclus dans leur répertoire. Veut-on une petite liste de ces écrivains qui viennent ainsi donner quelques lettres de noblesse à une littérature qui, par elle-même, en manquerait ? Voici pour les siècles passés La Fontaine, Perrault,

Madame d'Aulnoy, Fénelon, Nodier, Dumas, George Sand. Pour le XX^e siècle, les noms et les titres se pressent : *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* (1928) de Blaise Cendrars, *Les Clients du bon chien jaune* (1926) et *L'Ancre de miséricorde* (1941) de Pierre Mac Orlan⁷, *L'Ane culotte* (1937) de Henri Bosco, *Le Pays des 36 000 volontés* (1929) et *Patapoufs et Filifers* (1930) d'André Maurois, *Le Petit Prince* (1943) d'Antoine de Saint-Exupéry, *Les Contes du chat perché* (1939) de Marcel Aymé, *Les Contes pour enfants pas sages* (1947) et les *Lettres des îles Baladar* (1952) de Jacques Prévert, *Grain d'ail*⁸ (1951) de Paul Éluard, *Tistou les pouces verts* (1957) de Maurice Druon, *La Gloire de mon père* (1957) et *Le Château de ma mère* (1959) de Marcel Pagnol, *Vendredi ou la vie sauvage* (1971) de Michel Tournier⁹, *Contes n°1, n°2, n°3, n°4* (1968-1976) d'Eugène Ionesco.

Cette liste appelle trois remarques. Un certain nombre d'écrits pour enfants sont nés des sollicitations d'un éditeur auprès d'un écrivain pour adultes alors en renom. Telle fut la démarche au siècle dernier de Pierre-Jules Hetzel qui invite tour à tour Balzac, Nodier, Dumas, Feuillet, Sand et d'autres encore à lui donner un conte pour sa collection *Le Nouveau magasin des enfants* (1844-1851)¹⁰. Telle fut également celle de Paul Hartman entre les deux guerres, qui sollicite André Maurois (*Patapoufs et Filifers*, 1930), André Chamson (*Histoire de Magali*, 1930), Georges Duhamel (*Les Jumeaux de Vallangoujard*, 1931), Charles Vildrac (*Les Lunettes du lion*, 1932), François Mauriac (*Le Drôle*, 1933) ainsi que les auteurs-illustrateurs Samivel et Jean Bruller¹¹.



Le Petit Prince, ill. A. de Saint-Exupéry, Gallimard



« Ah ! Ernesto »,
 ill. B. Bonhomme,
 Ruy-Vidal-Quist
 (Un livre
 d'Harlin Quist)



Les Malheurs de Sophie, ill. Castelli, Hachette

Portraits devinettes d'auteurs illustres : pastiches et anagrammes, ill. P. Dumas, L'École des loisirs



Plus récemment, François Ruy-Vidal fait écrire pour les enfants Marguerite Duras (*Ah ! Ernesto*, 1972), Jacques Chessex (*Le Renard qui disait non à la Lune*, 1974), Pascal Quignard (*Le Secret du domaine*, 1980) et d'autres encore. La démarche manifeste une volonté de valoriser la production pour enfants en prenant appui sur les mécanismes mêmes de l'institution littéraire. On peut se demander bien sûr si l'ampleur des références sur le XX^e siècle s'explique par une valorisation croissante de l'enfance ou si elle n'est qu'une illusion d'optique due à notre oubli pour bien des écrivains du XIX^e siècle de la part de leur production qui fut pour adultes, et de leur renommée d'alors. Tous ces écrits posent enfin la question – sur laquelle je reviendrai – d'un double destinataire et d'une éventuelle « double écriture », l'une à l'intention des adultes, l'autre à l'intention des enfants.

Je voudrais m'arrêter un instant sur le cas de ces deux grands écrivains pour la jeunesse que sont Jules Verne et la comtesse de Ségur.

La plupart des romans de Jules Verne furent publiés par Hetzel dans son « Magasin » puis dans sa « Bibliothèque d'éducation et de récréation ». Mais sept d'entre eux – dont *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* – parurent initialement en feuilleton dans des journaux pour adultes aussi importants que *Le Temps* ou *Le Journal des débats*. C'est dire que Verne eut de son vivant un double lectorat d'adultes et d'enfants. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, ses romans sont publiés de manière tronquée dans la « Bibliothèque verte » de la librairie Hachette et ils se retrouvent d'une certaine manière enfermés dans le

« ghetto » de la littérature pour enfants. Il faut attendre les années cinquante pour que s'amorce une réévaluation et une réappropriation adultes avec des signatures aussi importantes que celles de Michel Butor, Michel Foucault, Roland Barthes, Simone Vierre ou Michel Serres¹². Aujourd'hui la présence d'une œuvre de Jules Verne dans un programme universitaire ne pose aucun problème.

Il en va tout autrement avec la comtesse de Ségur. Celle-ci est également encore très lue. Elle reste très appréciée des enfants alors que ses contemporaines – Mme de Stolz, Mme de Witt et même Zénaïde Fleuriot – ont disparu des librairies. Mais la romancière est en butte à une double suspicion adulte qui tire argument de ses convictions religieuses et de son appartenance à l'aristocratie : son catholicisme ne pourrait que la conduire au « prêchi-prêcha » et sa « position de classe » qu'au conservatisme ! En republiant dans les années soixante le marquis de Sade et la comtesse de Ségur, Jean-Jacques Pauvert est venu enrichir (à son insu ?) le préjugé (au sens étymologique du terme) en suggérant un retournement du mièvre vers le sulfureux. Les critiques adultes pouvaient arguer cette fois d'une abondance suspecte de fessées sous la plume de « la divine comtesse » ! Il n'y a qu'une chose qu'ils n'envisagèrent pas, qui eût été tout simplement de revenir au texte et de prendre le temps de lire la comtesse de Ségur.

Les romans de Mme de Ségur commencent cependant enfin à être lus comme doivent l'être tous les textes, avec une disposition initiale dépourvue d'a priori – probité somme toute élémentaire si l'on veut comprendre pourquoi une

œuvre (même pour enfants) « tient » ainsi sans discontinuité depuis plus d'un siècle ! Pour illustrer cette approche nouvelle, je donnerai deux exemples qui apporteront un début de réponse à la difficile question de la « valeur littéraire ». La comtesse de Ségur fait usage d'une grande diversité dans ses formes narratives. C'est un écrivain qui se répète peu et qui « essaie des choses ». J'ai souvenir de m'être crue autorisée à interpréter la succession des chapitres dans *Les Malheurs de Sophie* (un chapitre/une historiette) comme la preuve d'une incompetence de romancière : Sophie de Ségur ne savait pas construire une intrigue. Je projetais sur le texte le préjugé ordinaire qu'il est normal qu'un texte pour enfants soit un peu maladroit ou médiocre, sans bien voir que j'attribuais peut-être à l'écrivain une incompetence qui serait mienne. Ce n'est qu'à l'occasion d'une relecture que cet empilement des chapitres commença soudain à faire sens. Je n'étais pas devant une maladresse ou un simple héritage des historiettes de Berquin mais devant une *forme-sens*. De bêtise en bêtise (de chapitre en chapitre), l'héroïne essayait inlassablement d'attirer l'attention de sa mère mais elle n'y parvenait jamais que sur le mode négatif de la faute appelant une sanction. La forme du roman pouvait être lue comme l'empilement névrotique d'une demande d'amour, répétée sans cesse et jamais comblée.

Comme tout écrivain, Mme de Ségur sait que son matériau, c'est sa langue – et non pas « ses idées » ou « son message ». J'emprunte deux passages à ces mêmes *Malheurs de Sophie*. Sophie a soigneusement coupé en morceaux les petits poisons que sa mère aimait tant avec un petit couteau que son père lui a donné.

La mère vient de constater le désastre. La scène ne nous est pas donnée à voir mais très précisément à *entendre* du point de vue de Sophie qui est dans une pièce voisine :

Tout à coup, Sophie tressaille, rougit : elle entend la voix de Mme de Réan, qui appelait les domestiques ; elle l'entend parler tout haut comme si elle grondait ; les domestiques vont et viennent ; Sophie tremble que sa maman n'appelle sa bonne, ne l'appelle elle-même ; mais tout se calme, elle n'entend plus rien (je souligne).

Dans un chapitre qui a pour titre « Les Loups », Sophie veut s'attarder dans le bois pour manger quelques fraises malgré l'interdiction formelle de sa mère. Elle tente d'entraîner son cousin Paul dans sa désobéissance : « J'ai envie d'en prendre seulement une : cela ne me retardera pas beaucoup. Reste avec moi, nous *en* mangerons ensemble » (je souligne). Peut-on dire avec plus d'économie la mauvaise foi de Sophie ? Je pourrais multiplier les exemples et les analyses sur un simple paragraphe comme sur un roman entier. Nous sommes à l'évidence en présence d'un *écrivain*, mais d'un écrivain *méconnu* que nous commençons seulement à savoir lire. La difficulté ne vient pas seulement de ce que la comtesse de Ségur fut et reste victime des enrôlements idéologiques de la droite catholique, mais de ce qu'elle offre une réelle résistance à l'appropriation adulte : c'est en effet « un grand écrivain *pour enfants* », véritable oxymore pour l'institution littéraire française¹³ !

Qu'il s'agisse de littérature pour enfants ou de littérature pour adultes, l'exemple de la comtesse de Ségur me semble montrer que la question de la « valeur

littéraire » se situe nécessairement au point de rencontre entre la « littérarité » - cette mystérieuse essence que les chercheurs des années soixante-dix rêvaient d'isoler - et la possibilité d'un discours produit par l'institution littéraire.

Quelle que soit leur qualité littéraire (fort inégale), les textes français destinés aux enfants présentent d'autre part un intérêt culturel indéniable et souvent méconnu - faute une fois encore d'y être allé voir ! Ils témoignent des transformations sociales et participent de l'histoire de notre culture. L'émergence au XVIII^e siècle d'une littérature de fiction pour les enfants manifeste une sensibilité nouvelle, celle qui délimite un espace du privé opposable à un espace du social, celle qui fait naître les valeurs de la famille et invente non seulement la figure de la mère éducatrice mais également celle du père éducateur des jeunes enfants. La fiction pour enfants vient s'inscrire dans une littérature de l'intimité. Elle s'en nourrit et participera au siècle suivant d'un développement d'une littérature du moi, du rêve et de la mémoire qui nous conduira jusqu'à Marcel Proust.

À travers les modèles de comportements proposés aux jeunes lecteurs, à travers ce qui est dit et ce qui ne l'est pas à l'occasion d'une description, d'une simple illustration parfois, les livres pour enfants sont également autant de témoignages pour une histoire des mœurs, qu'il s'agisse des conduites privées (politesse, manières de table, tenue vestimentaire, etc.) ou des rapports sociaux. Mme de Ségur dénigre allégrement « les nouveaux riches » : fortune d'origine suspecte, manque de moralité, absence de « distinction »¹⁴. Des Tourne-boule des *Vacances* (1859) aux Castelsot de *Diloy le chemineau* (1869),

elle dit la crispation d'une aristocratie rurale devant la montée en puissance des fortunes bourgeoises. Cinquante ans plus tard, *L'Enfance de Bécassine* (1913) témoigne d'une autre altérité, celle qui oppose Paris et la province, la vie citadine et le monde rural. La planche initiale nous renvoie à la mode des bains de mer et à la découverte de la Bretagne par les Parisiens. Sur la plage, devant un parasol rouge et blanc, quatre enfants aux pieds nus sont plantés devant un vieux monsieur en tenue de villégiature, armé d'un gros livre et d'un parapluie, le nez chaussé de lunettes. En une vignette, l'illustrateur oppose les âges mais aussi les milieux et les cultures. La planche accumule d'autre part tout ce qui pouvait constituer alors « l'exotisme breton » pour un regard extérieur : maison basse aux murs de granit, cochons en liberté, clocher pointu, alignement de menhirs, berceau sculpté et costumes « traditionnels »¹⁵.

Enfin la littérature pour enfants intéresse une histoire des formes littéraires, qu'il s'agisse avec l'album de la place croissante de l'image dans la littérature et la culture du XX^e siècle ou de la brusque apparition des jeux de langage dans les années quatre-vingts¹⁶. Cette double évolution n'est pas propre à la littérature enfantine et n'est pas propre à la littérature française. Et c'est bien là le fait important. C'est cette évolution globale qui favorise l'abondance des échanges que nous pouvons constater aujourd'hui entre la littérature pour enfants et la littérature pour adultes.

Les échanges entre littérature pour enfants et littérature pour adultes se manifestent pour l'essentiel à travers deux types de relations transtextuelles,

celle de l'intertextualité et celle de l'architextualité¹⁷.

On sait que le livre est un des *topoi* du récit d'enfance, qu'il s'agisse d'évoquer la découverte des livres, de dire la lecture comme lieu de formation ou comme lieu de rêverie. Au chapitre 3 de *L'Enfant* (1879), Jules Vallès prête à Jacques Vingtras un souvenir de lecture qui fut le sien :

J'ai dévoré Les Vacances d'Oscar.

*Je vois encore le volume cartonné de vert, d'un vert marbré qui blanchissait sous le pouce, et poissait les mains avec un dos de peau blanche, s'ouvrant mal, imprimé sur papier à chandelle [...] Il y avait une histoire de pêche que je n'ai point oubliée*¹⁸.

José Cabanis ouvre ainsi *Le Bonheur du jour* (1960) : « Je serais un autre, si je n'avais pas tant aimé la Comtesse de Ségur. On est assuré de n'être jamais complètement malheureux, quand on a découvert très tôt le bonheur de lire ». Dans *Les Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), Simone de Beauvoir évoque la comtesse de Ségur, Zénaïde Fleuriot, *Bécassine*, *La Famille Fenouillard*, bien d'autres lectures encore, mais c'est à l'égard de la romancière américaine Louisa May Alcott et du personnage de Jo qu'elle dit toute sa dette¹⁹. Est-il enfin besoin de rappeler la place que Jean-Paul Sartre accorde dans *Les Mots* (1964) à ses lectures d'enfance ? Il serait aisé de multiplier les exemples.

Cette mise en relation de la lecture et de l'enfance nous est par ailleurs une source d'informations sur ce qui fut *tenu* pour culture d'enfance avant que n'existe une production spécifique. Montaigne écrit par exemple à propos de sa lecture d'Ovide à l'âge de sept ou huit ans. « Car

des *Lancelot du Lac*, des *Amadis*, des *Huon de Bordeaux*, et tel fatras de livres à quoi l'enfance s'amuse, je n'en connaissais pas seulement le nom [...] »²⁰. C'est également à une culture d'enfance que Molière fait référence dans *Le Malade imaginaire*. Argan, qui espère apprendre quelque chose de ce qui se trame sous son toit, demande à Louison « N'avez-vous rien à me dire ? », et celle-ci se défausse : « Je vous dirai, si vous voulez pour vous désennuyer, le conte de « Peau d'âne », ou bien la fable du Corbeau et du Renard qu'on m'a appris depuis peu » (II, 8). C'est à une culture d'avant la lecture que la réplique nous renvoie cette fois. *Le Malade imaginaire* date de 1673. C'est donc à une version orale de « Peau d'âne » que Molière fait référence puisque le conte de Perrault ne sera publié qu'en 1695²¹. Il s'agit bien par contre de la fable de La Fontaine parue cinq ans plus tôt, et il est amusant de noter avec quelle rapidité celle-ci est passée dans le répertoire de ce qu'on apprenait aux enfants. L'un et l'autre titres figurent dans la réplique comme indice d'une culture d'enfance et ils sont destinés à marquer la « naïveté » de Louison.

La présence d'illustrations dans les livres pour enfants autorise une forme décalée d'intertextualité, ce qu'on peut appeler une « inter-iconicité ». L'enfant rêve sur les images et la mémoire s'alimente à la nostalgie de ces émotions anciennes. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur évoque à propos du « jardin d'hiver » de Mme Swann un cadeau d'enfance, puis sa figuration dans un livre :

Ces serres minuscules et portatives posées au matin du 1er janvier sous la

*lampe allumée – les enfants n'ayant pas eu la patience d'attendre qu'il fût jour – parmi les autres cadeaux du jour de l'An, mais le plus beau d'entre eux, consolant avec les plantes qu'on va pouvoir cultiver, de la nudité de l'hiver ; plus encore qu'à ces serres-là elles-mêmes, ces jardins d'hiver ressemblaient à celle qu'on voyait tout auprès d'elles, figurée dans un beau livre, autre cadeau du jour de l'An, et qui, bien qu'elle fût donnée non aux enfants, mais à Melle Lili, l'héroïne de l'ouvrage, les enchantait à tel point que, devenus maintenant presque vieillards, ils se demandent si dans ces années fortunées l'hiver n'était pas la plus belle des saisons*²².

Lili est l'héroïne inventée par P.-J. Stahl (nom de plume de l'éditeur Hetzel) pour une série d'albums illustrés par Lorenz Frølich, qui fut très célèbre en son temps mais qui ne fut jamais rééditée après la Première Guerre mondiale. À la différence de Pierre Clarac et André Ferré qui dans la première édition de *À la recherche du temps perdu* pour « La Pléiade », en 1954, font de Lili « l'héroïne d'un roman pour enfants », Jean-Yves Tadié identifie la série, mais ne donne pas le titre de l'album. Il doit être possible de retrouver l'illustration de Frølich et de savoir si l'album peut avoir fait partie des souvenirs personnels de l'écrivain. Proust sollicite moins ici une mémoire visuelle – qui n'est plus nôtre – qu'il ne dit la nostalgie et la primitive fascination des images. Il en va autrement dans ce passage du *Temps retrouvé* où le narrateur décrit la silhouette vieillie d'un Monsieur d'Argencourt autrefois redoutable et enfin inoffensif, « bonhomme de neige simulant un général Dourakine en enfance »²³.

Cette fois l'évocation est immédiate parce que c'est à Bayard, le plus « portraitiste » des illustrateurs de la comtesse de Ségur, que revint d'avoir stylisé la silhouette du personnage²⁴, et que celle-ci est encore aujourd'hui présente à nos mémoires. Nous renouons ici avec ce fonds de culture commune que j'ai initialement évoqué.

Mais les interactions de la littérature pour enfants et de la littérature pour adultes sont plus complexes et elles ne se limitent pas à la création « d'effets d'enfance ». Fictions pour enfants et fictions pour adultes échangent des schémas narratifs. Il n'est pas nécessaire de s'attarder sur les robinsonnades pour la jeunesse qui, à partir du roman de Daniel Defoe, vont fleurir tout au long du XIX^e siècle, irradier l'imaginaire de Jules Verne, et venir à nouveau produire une fiction pour adultes et une fiction pour enfants sous la plume de Michel Tournier. À partir du roman initial de Defoe, la robinsonnade se constitue en un « sous-genre » qui va et vient des adultes vers les enfants, des enfants vers les adultes. Mais l'échange peut également se faire entre deux textes précis. Victor Hugo publie en 1862 les dix volumes des *Misérables*. La comtesse de Ségur reprend le motif du banni dans *L'Auberge de l'ange gardien* (1863) et elle entreprend de récrire une séquence des *Misérables* où l'aubergiste Bourdier tiendrait le rôle de Thénardier, Torchonnet celui de Cosette et Derigny celui de Jean Valjean²⁵. Christophe reprend joyeusement le schéma du *Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873) dans sa bande dessinée de *La Famille Fenouillard* (1893) avant que Jean Cocteau ne s'en inspire à son tour en

1936 pour *Mon premier voyage (Tour du monde en quatre-vingts jours)*.

M'écartant du strict champ de la littérature, je rappelle que c'est également sur un texte pour enfants lu dans son enfance (le conte de Madame Leprince de Beaumont), que Jean Cocteau prend appui quand il réalise en 1945 son film, *La Belle et la bête*²⁶.

Littérature pour enfants et littérature pour adultes ne s'empruntent pas simplement des scénarios, mais parfois aussi leur *valeur* de marginalité, ou à l'inverse de légitimité, au sein de l'institution littéraire. Dans *Souvenirs du Mexique*, André Breton écrit :

*J'ai dit que j'avais abordé le Mexique dans des dispositions ultra-favorables qui peuvent tenir à l'empreinte ineffaçable que j'ai gardée d'un des premiers ouvrages que j'ai lu encore enfant et que Rimbaud mentionne comme lui étant parvenu vers le même âge : Costal l'Indien. L'amour de l'indépendance y a très probablement pris naissance pour moi, sinon pour lui. [...] Qui sait si la plus grande ambition littéraire ne devrait pas être de composer des livres d'aventures pour les enfants ?*²⁷

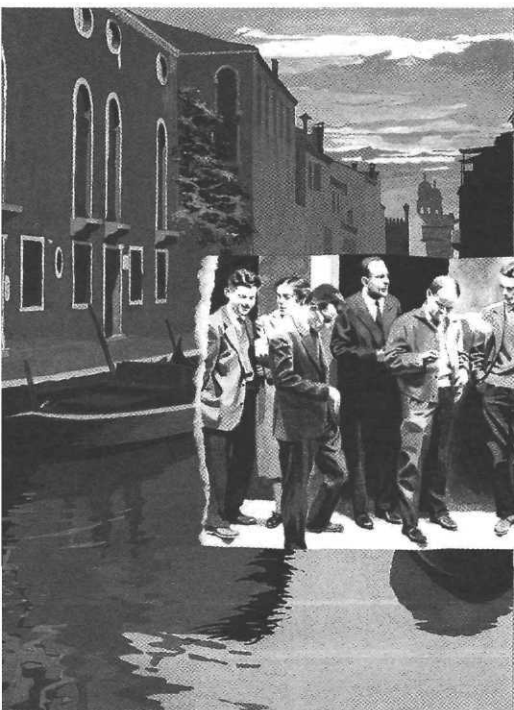
Tout donne à penser qu'il s'agit moins dans cette dernière phrase d'une soudaine conversion d'André Breton à l'écriture de romans pour adolescents que d'un désir d'affirmer la valeur des productions marginales, pour discréditer de fait des valeurs et les attentes de la littérature canonique. La pratique n'est pas rare chez les surréalistes. Madame Leprince de Beaumont figure en mars 1921 dans la liste de personnalités notées de - 25 à + 20 que publie la revue *Littérature*.

Sa « moyenne » est médiocre (3,54), mais le détail des notations est intéressant. Tristan Tzara lui donne - 25, Pierre



Alice au pays des merveilles,
ill. J. Tenniel, Gallimard

Venise n'est pas trop loin, C. Bruel, A. Bozellec et A. Galland,
Le Sourire qui mord



on la connaît cette photo!

Drieu La Rochelle, Benjamin Péret et Georges Ribemont-Dessaignes zéro. Philippe Soupault lui met 9, Louis Aragon et Jacques Rigaut lui accordent la moyenne. Paul Éluard monte à 14 et André Breton va jusqu'à 16. On peut soupçonner Breton de n'être pas étranger à l'inscription de l'écrivain dans la liste des compétiteurs ! L'auteur de « La Belle et la bête » se retrouve dans le numéro d'octobre 1923 qui hiérarchise cette fois les écrivains à partir de procédés typographiques. Madame Leprince de Beaumont l'emporte sur Perrault et voisine avec Laclos, Diderot et Reverdy. C'est bien pour son statut de littérature marginale que la littérature pour enfants est sollicitée ici, tout comme le sera l'œuvre de Lewis Carroll quelques années plus tard.

C'est inversement un peu de légitimité culturelle que recherchent Christian Bruel et Anne Bozellec quand ils introduisent dans *Venise n'est pas trop loin* (Le Sourire qui mord, 1986) une illustration qui démarque la célèbre photo de Jérôme Lindon entouré de « ses » écrivains (Robbe-Grillet, Butor, Beckett, Sarraute, etc.), prise sur le seuil des Éditions de Minuit.

L'interaction entre littérature pour enfants et littérature pour adultes devient plus secrète et problématique lorsqu'un écrivain se trouve écrire fortuitement, successivement ou conjointement, pour des adultes et pour des enfants. L'émergence d'un marché de l'enfance fut, dès le XVIII^e siècle, un des modes d'accès des femmes à l'écriture. Mais il ne faudrait pas se laisser abuser par la « modestie » de l'entreprise littéraire, par les apparentes affinités entre « vocation féminine » et « vocation édu-

cative », voire par la volonté – ou la nécessité – affirmée d’acquérir une autonomie financière. Il ne serait pas inutile d’aller regarder de près l’œuvre pour enfants de quelques-unes. Si les contes de George Sand sont assez bien connus, il n’en va pas de même pour ceux de Marceline Desbordes-Valmore, qui pourtant mériteraient qu’on leur fasse visite ; ils devraient réserver bien des surprises et, peut-être même, éclairer l’œuvre poétique²⁸.

Quelles sont les raisons de ces glissements d’un genre à l’autre, d’un destinataire à l’autre ? Peut-on apercevoir des ruptures ou au contraire des continuités thématiques et stylistiques ? La dédicace du *Petit Prince* affirme la double destination du livre :

À Léon Werth.

Je demande pardon aux enfants d’avoir dédié ce livre à une grande personne. J’ai une excuse sérieuse : cette grande personne est le meilleur ami que j’ai au monde. J’ai une autre excuse : cette grande personne peut tout comprendre, même les livres pour enfants. J’ai une troisième excuse : cette grande personne habite la France où elle a faim et froid. Elle a bien besoin d’être consolée. Si toutes ces excuses ne suffisent pas, je veux bien dédier ce livre à l’enfant qu’à été autrefois cette grande personne. Toutes les grandes personnes ont d’abord été des enfants. (Mais peu d’entre elles s’en souviennent.) Je corrige donc ma dédicace :

À Léon Werth
quand il était petit garçon.

La genèse du livre est incertaine²⁹. Ce serait pour « renouveler sa plume » que Saint-Exupéry aurait entrepris vers 1939

d’écrire une histoire pour enfants, qui devait exceptionnellement (puisque Gallimard était son éditeur) paraître chez Mame³⁰. La maison d’édition est bombardée en 1940, et nous n’avons plus de traces d’une correspondance ou d’un premier état de texte. Le récit refait surface durant l’exil américain. Voici l’anecdote telle que la rapporte Curtis Cate, qui semble ignorer le projet de 1939 :

Tout avait commencé un jour au cours d’un déjeuner dans un restaurant new-yorkais. Intrigué par les gribouillages que Saint-Ex s’amusait à faire sur la nappe blanche et que le garçon observait en fronçant les sourcils, son éditeur Curtis Hitchcock lui demanda ce qu’il dessinait : « Peu de choses, répondit-il, c’est un petit bonhomme que je porte dans le cœur ! » Hitchcock examina le petit bonhomme de plus près et cela lui donna une idée.

« Écoutez, ce petit gars, est-ce que ça vous dirait d’écrire son histoire ? Pour un livre d’enfants ? »³¹

Le *Petit Prince* sera finalement publié chez Reynard & Hitchcock à New York en 1943, en version anglaise et en version française. On peut penser que l’exil, l’angoisse pour ses proches, le sentiment d’impuissance, la profonde hostilité de l’écrivain au régime de Vichy (quelles étoiles alors pour les enfants français ?) sont venus donner à ce choix narratif une plus fondamentale urgence d’un simple renouveau de l’écriture ou d’une tentation du « texte-images ».

Quelles que soient les motivations intimes de ces retours sur l’enfance, on peut émettre l’hypothèse que les écrivains « pour adultes » qui se tournent aujourd’hui

d'hui vers la littérature de jeunesse vont y chercher un certain type de stylisation : des formes courtes, des formes simples, des formes mixtes qui combinent le texte et l'image, des procédures d'énonciation qui miment l'oralité, une écriture qui se dérobe aux attendus du réalisme et de la vraisemblance. Ils y trouvent le plaisir de la fable et de la parabole, cette alliance au plus près du concret et du symbolique. La remarque vaut pour Marcel Aymé, pour Saint-Exupéry, pour Michel Tournier, pour Claude Roy, pour ce qui distingue dans la production de Daniel Pennac le personnage de Kamo et celui de Benjamin Malaussène. Elle vaut même pour les détours de Jacques Roubaud du côté de l'enfance, qui tente avec *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador* un texte de littérature potentielle pour la jeunesse ou qui double son savant et savoureux *Graal-Fiction* d'un non moins savoureux *Roi Arthur ; au temps des chevaliers et des enchanteurs* destiné à de jeunes lecteurs³². L'écrivain le plus remarquable du point de vue de ces échanges entre production pour adultes et production pour enfants est Jacques Prévert dont l'énergie créatrice est sans cesse sollicitée par l'image, qu'il s'agisse de cinéma, de dessins animés, de photographies, de collages ou d'albums pour enfants, et qui semble n'avoir jamais établi de rapports hiérarchiques entre ces différents domaines³³. Quant aux textes pour la jeunesse de Jacques Roubaud, il paraît clair qu'ils ne sont pas à situer *par rapport* à ses textes pour adultes, mais *à l'intérieur* de l'œuvre dans sa totalité, comme celui-ci nous le suggère d'ailleurs lui-même. *M. Goodman rêve de chats* paraît en février 1994 dans la collection « Folio Cadet Or » chez Gallimard ; mais M. Goodman est aussi

un double fictionnel de Jacques Roubaud, que l'on rencontre dans le chapitre 3 (rédigé dans la « première quinzaine d'août » 1994) de *Mathématique ; récit*, publié au Seuil en 1997.

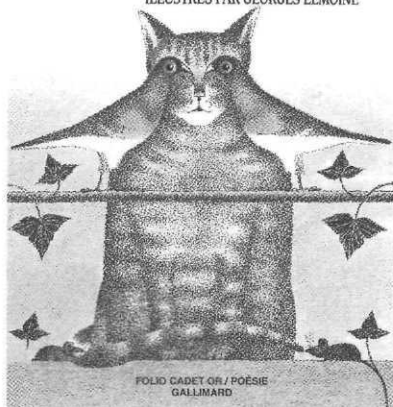
La convergence contemporaine de la littérature pour enfants et de la littérature pour adultes dans un commun intérêt pour les formes simples, les jeux de feinte naïveté, les explorations du langage et les contraintes formelles explique enfin l'émergence récente de livres – et plus précisément d'albums – qui sont des « livres-d'enfants-pour-grandes-personnes ». Les *Cocottes perchées* de Thierry Dedieu sont une variation sur le modèle des *Exercices de style* de Raymond Queneau, appliquée cette fois à une des plus célèbres comptines de la langue française, « Une poule sur un mur »³⁴. Le plaisir du lecteur implique une connaissance du modèle ou tout du moins un repérage de la contrainte d'écriture. Jubilation adulte mais perplexité enfantine ! Un des albums pour adultes les plus accomplis me semble être, dans cette même petite collection, *Mon Amour* (1992) de Paul Cox, un désastre amoureux en 34 séquences laconiques. « Le livre-pour-enfants », qu'il soit effectivement pour enfants ou qu'il n'en ait en fait que les apparences, devient le lieu possible et fascinant d'un espace d'écriture minimaliste.

Georges Perec est mort le 3 mars 1982. Dans la liste qu'il dresse quelques mois plus tôt des « Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir », nous lisons :

Ensuite des choses liées à mon travail d'écrivain. Il y en a beaucoup. Ce sont, pour la plupart, des projets vagues : les uns sont tout à fait possibles, ne dépendent que de moi, par exemple :

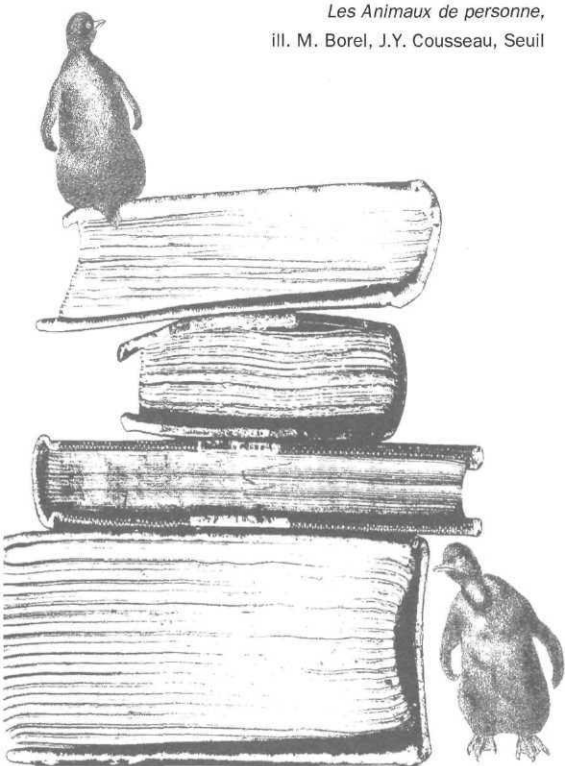
“Et Ophélie ronronnait, ronronnait,
ronronnait... / Elle ronronnait tant
que M. Goodman s'endormit.
M. Goodman rêva qu'il s'endormait
et ainsi, il se réveilla.”

M. Goodman
POÈMES DE JACQUES ROUBAUD
rêve de chats
ILLUSTRÉS PAR GEORGES LEMOINE



M. Goodman rêve de chats, ill. G. Lemoine,
Gallimard Jeunesse

Les Animaux de personne,
ill. M. Borel, J.Y. Cousseau, Seuil



Écrire pour de tout petits enfants 29
Écrire un roman de Science-fiction 30 ³⁵

On sait la place des *contraintes choisies* dans l'œuvre de Georges Perec. Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre ce numéro 29.

Vu de l'extérieur, le vaste domaine des livres pour enfants semble relever de la littérature de consommation, de la littérature grand public, de la para-littérature – selon l'expression qui semblera la plus appropriée : mêmes indices de disqualification, même absence (relative) d'examen critique et de discours de légitimation. Et pourtant la littérature d'enfance et de jeunesse ne fonctionne pas comme la sous-littérature « pour adultes » qui vient peu ou prou s'opposer à la littérature légitime. Elle se présente plutôt comme un modèle réduit de ce que nous connaissons dans le champ des lectures d'adultes, faisant cohabiter littérature légitime, production faiblement qualifiée et éphémère marchandise. Elle est agencée en un ensemble fortement hiérarchisé, avec ses instances de légitimation et ses « oubliés de la critique », mais non de ses acheteurs. Elle fonctionne de manière plus complexe qu'une sous-littérature parce que se croisent en elle la hiérarchie des classes sociales et celle des classes d'âge. Les éditeurs offrent globalement à lire pour les enfants de tous les âges et de tous milieux, pour répondre à la diversité des attentes socioculturelles d'adultes acheteurs eux-mêmes fort divers. Quant aux bibliothécaires et aux enseignants, ils sont soucieux tout à la fois de « faire lire » et de proposer de « bons livres ». C'est la raison pour laquelle ce champ littéraire fait voisiner – et ne peut *que* faire voisiner –



Mon Amour, ill. P. Cox, Gallimard- Le Sourire qui mord

le meilleur et le pire, le pire bien évidemment selon nos critères de lecteurs experts !

D'où la perplexité des chercheurs : que faire de ce grand fourre-tout ? Le « fatras », pour parler comme Montaigne, est susceptible d'intéresser ceux qui travaillent sur le discours de persuasion, sur les formes de la narration populaire, sur la vitalité des stéréotypes. Mais la lecture de séries entières autour d'un motif ou d'un éditeur est toujours ingrate et il y a peu de grandes joies de lecteur à en attendre. Dans l'abondante production de la littérature de jeunesse, il y a cependant des œuvres singulières, qui mériteraient notre attention, et une attention égale à celle que nous manifestons pour les textes de la culture adulte lettrée.

Pour que la littérature de jeunesse trouve sa place, non pas en marge de la littérature générale, mais au sein de celle-ci, il faut que les chercheurs sachent quelles questions ils peuvent lui poser, donc quels liens ces deux champs littéraires entretiennent l'un avec l'autre. Les questions peuvent porter sur des modalités d'écriture communes comme sur

des écritures individuelles. Puisque le XIX^e siècle est le grand siècle du roman, il y aurait lieu d'inscrire plus systématiquement l'émergence du roman pour la jeunesse dans ce vaste ensemble, et les *Aventures de Jean-Paul Choppart* par exemple dans l'histoire du roman-feuilleton français. Toujours pour le XIX^e siècle, il serait intéressant de regarder de près les stratégies d'écriture des femmes écrivains. Quant à la présence de textes destinés à l'enfance ou la jeunesse dans l'œuvre d'un écrivain, il va de soi que la question se pose du statut de ceux-ci : y a-t-il évidente solution de continuité, simple réponse à une sollicitation éditoriale ? Y a-t-il cohérence – visible ou secrète – sous l'apparente dualité des destinataires et l'écart de légitimation institutionnelle ? Négliger la part donnée à l'enfance, c'est délibérément méconnaître, pour nombre d'écrivains d'hier et d'aujourd'hui, un pan entier de ce qui fait œuvre.

Rappelons enfin que la littérature de jeunesse est faite pour permettre au jeune lecteur d'acquérir une compétence, en limitant justement ses zones d'incompétence. C'est elle aussi qui a pris par la main les naïfs lecteurs que nous étions et qui, pas à pas (page à page), a construit en nous les fondements d'une expertise. Elle nous a fait lecteurs et elle a fait écrivains quelques-uns d'entre nous. C'est ce que nous rappelle Michel Butor quand il affirme : « Fondamentale pour l'étude de tout écrivain, de tout lecteur, donc de nous tous, la constellation des livres de son enfance »³⁶.

1. Rappelons deux grandes collectes, celle d'Eugène Rolland, *Rimes et jeux de l'enfance* (1886), rééditée en 1993 chez Maisonneuve et Larose, et *Les Comptines de langue française* (1961) de Jean Beaucomont et Philippe Soupault, toujours disponible chez Pierre Seghers.
2. Il était encore utilisé autour des années 1960 dans certaines écoles rurales de l'ouest de la France.
3. Il est exceptionnel qu'un manuel scolaire sorte, comme *Le Tour de la France par deux enfants*, des limites de l'école et des limites de l'enfance. Une des raisons en est sans doute la qualité de l'écriture et la place faite au monde rural. Pierre Jakez Hélias témoigne d'une lecture populaire adulte au lendemain de la Première Guerre mondiale (*Le Cheval d'Orgueil*, Plon, 1975, p. 220-222).
4. Jacques et Mona Ozouf : « *Le Tour de la France par deux enfants* : le petit livre rouge de la République », in : *Les Lieux de mémoire* (dir. Pierre Nora) ; tome I (1984) : *La République*, p. 291-321.
5. *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* paraît dans *Le Journal des enfants* sous la forme d'un feuilleton en neuf épisodes entre août 1832 et juillet 1833. L'urgence de l'écriture aide la fiction à se libérer des contraintes du discours vertueux. Le texte de Louis Desnoyers connaîtra un immense succès. Illustré par Grandville en 1832 et par Daumier en 1836, il sera republié par Hetzel en 1865 dans une version revue par Desnoyers lui-même sous le titre *Les Mémoires de Jean-Paul Choppart*. Le roman peut être considéré comme un des tout premiers romans français pour la jeunesse.
6. Parmi les albums illustrés par Maurice Boutet de Monvel, on trouve actuellement disponibles *Chansons de France pour les petits Français* et *Vieilles chansons et rondes* à L'École des loisirs, ainsi que les *Fables choisies pour les enfants* de La Fontaine. Après une réédition très fautive de *Jeanne d'Arc* [1896] en 1973, Gautier-Languereau a réédité convenablement l'album en 1990.
7. Le premier était à l'origine destiné aux enfants alors que le second est publié dans une collection tout public avant d'être repris l'année suivante dans une collection pour enfants.
8. Le titre est un jeu homophonique sur Grindel, nom d'état civil d'Éluard.
9. Réécriture à l'intention des enfants de son propre roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967).
10. Le texte de Balzac, *Tony Sans-Soin*, et ceux de Charles Nodier, *Trésor des Fèves* et *Fleur des pois* et *Histoire du chien de Brisquet* sont des reprises (ils ont initialement été publiés en 1843). Alexandre Dumas lui donne *La Bouillie de la comtesse Berthe* et *L'Histoire d'un casse-noisettes* (1945), Octave Feuillet, *La Vie de Polichinelle et ses nouvelles aventures* (1846), George Sand, *Histoire du véritable Gribouille* (1851).
11. Plus connu sous le pseudonyme de Vercors, qu'il utilise en 1942 lors de la publication clandestine du *Silence de la mer*.
12. Michel Butor : « Le Point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne », *Les Cahiers du Sud*, 1949 ; Michel Foucault : « L'arrière-fable », *L'Arc*, 1955 ; Roland Barthes : « Par où commencer ? », *Poétique*, n°1, 1970 (repris dans *Nouveaux essais critiques*, Le Seuil, 1972) ; Simone Vierre : *Jules Verne et le roman initiatique*, Les Éditions du Sirac, 1973 ; Michel Serres : *Jouvences pour Jules Verne*, éditions de Minuit, 1974.
13. Voici quelques-uns des travaux qui renouvellent l'approche de l'œuvre : Laura Kreyder : *L'Enfance des saints et des autres : essai sur la comtesse de Ségur*, Schena-Nizet, 1987 ; Marie-France Doray : *La Comtesse de Ségur : une étrange paroissienne*, éditions Rivages, 1990 ; *L'Orne de la Comtesse de Ségur* (tome II), Actes des colloques d'Alençon et de Cerisy-la-Salle, 1992 ; Francis Marcoin : *La Comtesse de Ségur ou le bonheur immobile*, Artois Presses Université, 1999. Un colloque international s'est tenu en septembre 1999 à l'Université de Rennes II sous le titre « La Comtesse de Ségur et les romancières de la Bibliothèque rose ». Les Actes en ont été publiés en 2001 dans *Les Cahiers Robinson* (Université d'Artois), n°9.
14. *Les Vacances* se terminent ainsi : « Les Tourneboule quittèrent le pays et la France pour habiter l'Amérique avec les débris de leur fortune perdue en luxe et en vanité ; Mlle Yolande, mal élevée, sans esprit, sans cœur et sans religion, se fit actrice quand elle fut grande et mourut à l'hôpital. M. Tourneboule, rentré en France et mourant de faim, fut très heureux d'être reçu chez les Petites sœurs des pauvres, où il rendit des services en reprenant son ancien métier de marmiteux ». Les États-Unis sont pour la comtesse de Ségur le territoire de l'ultime perdition !
15. Nous savons qu'il s'agit en fait de costumes de fête datant du XIX^e siècle.
16. Fabienne Calame-Gippet relève dans sa thèse : *Le Jeu de langage dans l'histoire pour enfants* (Université de Rouen, 1991), 7 titres pour les années 1970-1979 et 46 pour les années 1980-1988. On peut tenir *La Belle lisse poire du prince de motordu* (1980) de Pef pour l'album inaugural.
17. J'emploie les deux termes dans l'acception que

leur donne Gérard Genette dans *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982.

18. Aucun exemplaire des *Vacances d'Oscar* ne se trouve à la BnF, où Armand Hennequin figure cependant comme directeur de *La Revue des écoles et des bibliothèques* (1845).

19. Jo est l'héroïne principale du roman de Louisa May Alcott : *Little Women* (1868 et 1869), traduit en français chez Hetzel sous le titre *Les Quatre filles du docteur March* et *Le Docteur March marie ses filles* (1880).

20. *Les Essais*, Livre I, chapitre XXVI.

21. À moins qu'il ne s'agisse d'un conte populaire de manière générale, tant le titre paraît avoir pu désigner le genre. Au mot « Conte », nous lisons en effet dans le *Dictionnaire de Furetière* (1690) : « se dit proverbialement en ces phrases. Ce sont des contes de vieilles, dont on amuse les enfants, des contes à dormir debout, de peau d'âne, de la cigogne, de ma mère l'oye ».

22. Marcel Proust : *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, éd. Jean-Yves Tadié, t. I, p. 582-583.

23. Op.cit. t. IV, p.501.

24. Créée par Foulquier pour *L'Auberge de l'Ange gardien* et retravaillée par Bayard pour *Le Général Dourakine*.

25. La romancière reprend plus précisément le personnage de forçat deux ans plus tard dans une saynète titrée « Le Forçat ou À tout péché miséricorde » (*Comédies et proverbes*, 1865).

26. C'est dans un volume de la Bibliothèque rose illustrée – qu'il possédait toujours en 1945 – que Jean Cocteau découvrit ce conte lorsqu'il était enfant (*Contes de fées, tirés de Perrault, de Mme D'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Hachette, 1866).

27. Revue *Minotaure*, n°12-13, mai 1939, p.40. Le roman de Gabriel Ferry date de 1852. Arthur Rimbaud fait référence à *Costal L'Indien* dans sa lettre à Georges Izambard du 25 août 1870.

28. *Le Livre des petits enfants* (Charpentier, 1834), *Le Livre des mères et des enfants et Contes en prose* (Lyon, Boitel, 1840). L'ensemble des contes a été réédité par Marc Bertrand aux Presses Universitaires de Lyon en 1989.

29. Dans un article publié en 1997 dans la *RHLF*, « Saint-Exupéry et Tristan Derème : l'origine du Petit Prince » n°4, p. 623-648), Denis Boissier fait remonter la « naissance » du personnage à 1927 (note 32) et il développe l'hypothèse que *Patachou, Petit garçon* de Tristan Derème, paru chez Émile-Paul en 1929, est une des sources probables du récit de Saint-Exupéry.

30. *Mame, deux siècles du livre*, IMEC, 1989, p.5. J'ai réinterrogé en vain la maison Mame sur ce point.

31. Curtis Cate : *Saint-Exupéry, laboureur du ciel*, Paris, Grasset, 1973, p. 442.

32. Le premier a été publié chez Hatier en 1990 et réédité en 1993 ; le second chez Hachette en 1983. Ni l'un ni l'autre ne sont actuellement disponibles, à la différence de ses trois recueils de poèmes, *Les Animaux de tout le monde* (Ramsay, 1983), *Les Animaux de personne* (Seghers, 1991) et *Monsieur Goodman rêve de chats* (Gallimard, 1994).

33. Jacques Prévert a écrit pour les enfants : *Contes pour enfants pas sages* (illustration d'Elsa Henriquez, éd. Du Pré aux Clercs, 1947) ; *Le Petit lion* (photographies d'Ylla, Arts et métiers graphiques, 1947) ; *Des bêtes* (photographies d'Ylla, Gallimard, 1950) ; *Bim le petit âne* (photographies d'Albert Lamorisse, 1952, Hachette) ; *Guignol* (illustrations d'Elsa Henriquez, La Guilde du livre, 1952) ; *Lettre des îles Baladar* (illustrations d'André François, Gallimard, 1952) ; *L'Opéra de la Lune* (illustrations de Jacqueline Duhême : partition de Christiane Verger, La Guilde du livre, 1953). À l'exception de *Bim le petit âne*, tous ces textes sont disponibles dans l'édition des *Œuvres complètes* de Jacques Prévert (« Bibliothèque de la Pléiade », t.I, 1992). Seule la *Lettre des îles Baladar* n'est pas reproduite en fac-similé.

34. Thierry Dedieu, Katy Couprie : *Cocottes perchées*, Le Sourire qui mord, 1992. La dédicace explicite le modèle : « à Raymond Queneau, ces quelques exercices de poule ». Voici un exemple :

Précis

Une jeune poule (1,350 kg)

Sur 1,25 m x 3,50 x 0,35 m de briquettes

Qui becquète un quignon

Recti, recta

Lève le croupion puis tend vers l'infini.

À midi huit

Pétantes.

35. Georges Perec : *Je suis né*, Le Seuil, 1990, p. 108.

36. Michel Butor : « *Lectures de l'Enfance* », *Répertoire III*, Le Seuil, 1968, p. 260.

Cocottes perchées,
ill. K. Couprie,
Le Sourire qui mord

