

Peut-il exister des critères internationaux d'excellence ?

par Jeffrey Garrett*

Nouveau président du jury qui décerne le Prix Hans-Christian Andersen (le « Nobel » du livre pour enfants), Jeffrey Garrett s'interroge sur la manière dont des adultes, issus de différentes cultures, peuvent apprécier les qualités « universelles » - s'il y en a - des livres pour enfants.
Témoignage et arrêt sur images.

* Jeffrey Garrett travaille à l'Université d'Evanston dans l'Illinois. Le prix Hans-Christian Andersen est décerné par IBBY (International Board on Books for Young people). Cet article regroupe des extraits de la communication présentée au 28^e congrès d'IBBY, Bâle, Suisse (29 septembre - 3 octobre 2002).
Texte reproduit avec l'aimable autorisation d'IBBY et Jeffrey Garrett auxquels nous adressons nos remerciements.
L'intégralité de cette communication est consultable sur le site d'IBBY : www.ibby.org

Qu'est-ce que la beauté ? Qu'est-ce que la vérité ? Qu'est-ce que l'excellence ? Ce sont d'anciennes, voire de très anciennes questions. Les poser, aussi simplement, dans l'absolu, présuppose que les réponses seront universellement valables, par-delà les frontières linguistiques et culturelles. Et pourtant, ce sont précisément ces frontières qui rendent cette problématique, déjà complexe en soi, presque impossible à traiter.

Aujourd'hui, nous avons plutôt tendance à considérer que la perception de la beauté a moins à voir avec la chose elle-même qu'avec « l'œil de celui qui la contemple » que les critères de beauté ne sont pas universels, mais souvent extrêmement personnels ou plutôt, en généralisant un tant soit peu, que ces critères sont propres à une époque donnée et à une culture donnée.

Est-ce aussi le cas pour la littérature enfantine ? Existe-t-il des frontières culturelles entre les enfants ou est-ce un discours unique sur la vérité et la beauté qui les relie ? Comme on le sait, la fondatrice d'IBBY et de la bibliothèque

internationale de Munich, Jella Lepman, « voulait convaincre l'humanité que les enfants de toutes races et de tous continents sont frères et sœurs. ».¹

Cette notion séduisante - l'existence d'un lien sous-jacent entre tous les enfants du monde, qu'ils ne perdent qu'après avoir intégré la culture de leurs « parents » - pourrait conforter l'idée qu'il existe bien des normes universelles de qualité pour la littérature enfantine. Pourtant nous accordons rarement notre confiance au jugement personnel de nos enfants en matière de qualité. C'est ainsi que les choix de jurys d'enfants font généralement les frais de cette défiance. Juger de la qualité des livres pour enfants s'avère être, au mieux, le fruit d'une collaboration entre enfants et adultes, mais reste le plus souvent une activité d'adultes. Et nous, adultes, même les plus sensibles aux qualités qui font un « beau » livre pour la jeunesse, estimons bien souvent qu'il est impossible d'évaluer ces qualités en dehors de nos frontières culturelles. En effet, nous sommes distraits, égarés, déconcertés par le piège des spécificités culturelles en matière d'expression artistique, en raison de normes de production ou d'édition qui sont plus ou moins élevées ou simplement différentes des nôtres ou encore d'une langue qui nous est incompréhensible ou de références que nous ne partageons pas.

J'aimerais explorer ici ce qui freine notre jugement trans-frontières de la beauté, de la vérité et de la notion d'excellence dans la littérature pour la jeunesse. Je m'intéresserai avant tout à l'illustration. En effet, les images, du moins à un certain niveau, sont intelligibles instantanément par chacun : mais croire que nous

comprenons ce que nous voyons, quand, en fait, ce n'est pas vrai, est bien l'un des problèmes majeurs que nous rencontrons quand il s'agit d'élaborer des normes internationales reconnues.

Les exemples que j'ai choisis sont des œuvres qui ont été présentées en 2001 à l'exposition des illustrateurs à Bologne et qui ont été exposées à l'Art Institute de Chicago, ma ville natale. Vivre près de ces œuvres pendant six mois, m'a donné l'occasion d'engager une réflexion sur celles-ci, ainsi que sur leurs auteurs et sur ce que signifie le fait de les considérer comme excellentes, moyennes ou médiocres dans un cadre reconnu au niveau international.

Alan Clarke et nos présupposés sur la familiarité et l'étrangeté

À Bologne comme à Chicago, un illustrateur a particulièrement attiré mon attention. Il s'agit d'Alan Clarke, un artiste irlandais de 26 ans. J'ai apprécié son humour, la richesse de sa palette de couleurs, son approche ludique de la perspective et son sens de l'absurde. L'envie m'est venue d'avoir un entretien avec lui. J'ai réussi à joindre par téléphone sa mère dans le County Wicklow, au sud de Dublin. Puis, une chose étrange m'est arrivée. L'adresse électronique qu'elle m'a communiquée pour joindre son fils était sur un serveur Internet intitulé « air-com.net » que j'ai écrit consciencieusement « a-i-r-c-o-m ». Eh bien, le message m'est revenu. J'ai rappelé et j'ai demandé à la mère de M. Clarke de m'épeler l'adresse et, bien sûr, « aircom » s'écrit en réalité « e-i-r-c-o-m » intégrant le nom irlandais de son pays, l'Eire. Cela me frappa singulièrement. Je me demandai si ce n'est pas exactement ce que nous faisons tout le temps avec les cultures des

autres pays. Elles ont une signification parfaitement claire pour nous, parce que, sans même nous en rendre compte, nous les modelons pour les faire coller à nos préjugés ; nous leur donnons sens en fonction de nos propres signifiants, quand, en fait, nous avons pu complètement nous méprendre.

Ce phénomène de « projection » risque particulièrement de se produire avec les images : contrairement à un texte étranger, qui peut être pour nous du charabia si nous ne possédons pas la langue, les images semblent nous parler directement. Nous reconnaissons les figures humaines, les bâtiments, les animaux et nous croyons comprendre ce que l'artiste veut nous montrer. Mais si nous poursuivons l'examen de ces images étrangères, non seulement nous les trouvons souvent différentes, mais nous les jugeons également meilleures ou inférieures, plus ou moins belles que les nôtres, selon le regard que nous portons sur la culture d'origine. Ces filtres transculturels sont en vigueur encore aujourd'hui, et en tant qu'Américain, j'en fais l'expérience constamment. En fait, bien sûr, les images étrangères n'ont pas nécessairement le sens négatif ou positif que nous leur prêtons. Et si c'est le cas, ce n'est généralement pas pour les raisons que nous leur attribuons. Quand nous regardons des livres d'images étrangers, nous nous immisçons en quelque sorte, dans une conversation avec une autre culture, dans un langage qui a beaucoup de points communs avec le nôtre. Aussi, nous devons faire attention au risque de prêter un sens ou des qualités que nous percevons dans ces conversations, que nous avons nous-mêmes échafaudées puis projetées en elles.

À l'autre bout de l'échelle des valeurs se cache un autre danger pernicieux : celui de l'« exotisme ». « L'exotisciste » juge les choses plus étrangères qu'elles ne le sont en réalité. Il refuse de céder au sentiment qu'il comprend ce qu'il voit avant qu'un autochtone en qui il a confiance, ne le lui confirme. « L'exotisciste » insistera volontiers sur le fait que nous devons considérer un illustrateur irlandais dans le contexte d'une tradition présumée irlandaise d'illustration du livre pour enfants et de ce fait, réserver notre jugement en attendant de comprendre cette tradition correctement – alors qu'en fait, ce que nous voyons est aussi évident que le nez au milieu de la figure.

Alan Clarke a ri à l'idée qu'il serait d'une certaine façon issu des brumes celtiques, et a même contesté le fait que ces brumes aient jamais eu quelque « rapport » avec l'art des livres pour enfants irlandais. Parmi les artistes qu'il admire, on ne compte aucun Irlandais, mais des Américains comme les avant-gardistes de Chicago Joe Sorren et Edward Gorey, les Anglais du début du XX^e siècle W. Heath Robinson et Arthur Rackham, le graphiste norvégien Kim Hiorthoy et l'Autrichienne Lisbeth Zwerger. De plus, Alan Clarke a reçu son éducation artistique, non pas quelque part au cœur de la verte Irlande mais au Falmouth College of Arts en Cornouaille.

Entre les Charybde et Scylla de la projection et de « l'exotisme », il n'est pas inutile de posséder un minimum d'informations concrètes sur les images que nous regardons.

Clarke qualifie son sens de l'humour de « plutôt noir » et de « un brin absurde » correspondant à son goût pour Edward

Gorey. Nous avons confirmation de cette définition dans l'image de ce pauvre Chester Chump « un chic copain, tué par le choc d'une chute de cheddar » Prédiposé comme je le suis à « l'exoticisme », j'ai parcouru un certain nombre de livres d'images irlandais pour voir s'il existe des antécédents à cette combinaison d'absurde et d'humour noir, et, c'est vrai, il en existe. Il n'est qu'à regarder ce vaurien diabolique, un peu à la manière de l'Américain Huck Finn, appelé Jimeen, une création de l'artiste irlandais Brian Bourke en 1984. Ou encore le personnage héros éponyme de l'histoire « Le petit héros » publiée en gaélique par An Gum en 1979. Quant à l'illustration de l'histoire « The Cattle Raid of Cooley », elle est clairement absurde. Même s'il est fort probable que cette tendance à l'absurde qui existe dans l'illustration des livres pour enfants irlandais ait été assimilée par Alan Clarke pendant son enfance dans une Irlande rurale, je pense que la leçon qu'on peut tirer ici est de s'affranchir d'un « exoticisme » trompeur si nous voulons comprendre ce jeune artiste éclectique. Et pourtant, est-ce que son œuvre sera internationalement appréciée comme « bonne » ou « belle » ou « excellente » ? Si je fais partie du jury d'IBBY, j'ai besoin de savoir ce que je regarde, afin d'éviter de projeter inconsciemment mes critères culturels dans mes jugements sur des œuvres d'autres cultures, mais je dois également faire confiance à mon instinct.



Chester Chump « un chic copain, tué par le choc d'une chute de cheddar »
in *The People of Ploppsville*, ill. A. Clarke



Remue-Ménage chez Madame K, ill. W. Erlbruch, Milan

Attendre un matelot, ill. I. Godon, Éditions Être



Les citations affectives de Ingrid Godon

Une autre question que j'aimerais soulever porte sur la notion d'originalité. Quittons les Iles Britanniques et traversons la Manche pour arriver en Belgique, pays d'Ingrid Godon, artiste flamande autodidacte, peut-être plus âgée qu'Alan Clarke de deux décennies. J'ai découvert à Bologne, puis à nouveau à Chicago, ses illustrations originales pour un livre intitulé *Wachten op Matroos (Attendre un matelot)*². Ce livre, dont elle a imaginé l'histoire, et dont le texte est dû au poète André Sollie, a connu un grand succès d'estime au niveau international. Lauréat du Crayon d'or aux Pays-Bas, il a été publié l'an dernier en Allemagne, Macmillan a acquis les droits pour le Royaume-Uni et Christian Bruel vient de le publier en France aux éditions Être. Il raconte l'histoire d'un gardien de phare, Théo, qui se languit, en attendant le retour de son ami, que l'on ne connaît que sous le nom de Matroos.

Le style artistique d'Ingrid Godon est plein de charme et direct, réussissant à rendre vivant un bord de mer venteux - et aussi à traduire la préoccupation des amis de Théo qui espèrent aussi le retour de Matroos. On peut pour ce livre reprendre la question : est-ce bon à un niveau international ? En quoi est-il belge ou flamand ? Manquons-nous quelque chose d'essentiel en ignorant les sources nationales, si elles existent, de l'art flamand pour les enfants ? Ces réflexions que je menais furent brutalement interrompues lorsque j'ai eu l'impression d'avoir déjà vu quelque part le dessin représentant l'un des personnages, Rose, l'amie de Théo qui lui porte du pain. Je l'avais vu non pas dans un

livre belge, mais dans un album de l'artiste allemand, Wolf Erlbruch, publié d'abord en Allemagne en 1995 sous le titre de *Frau Meier, die Amsel* puis, ces dernières années, dans de nombreux pays y compris les États-Unis et la France sous le titre *Remue-Ménage chez Madame K.*³

Si l'on compare les deux dessins, celui de Rose par Gordon et celui de Mrs Meyer par Erlbruch, on est frappé par la ressemblance. La physionomie est la même, la robe est identique et même la courbe des sourcils correspond. Et les similitudes ne s'arrêtent pas là, car la position des personnages placés juste avant ou juste après la ligne où terre et ciel se rencontrent, est caractéristique de la façon dont Erlbruch traite la perspective. Mais avant de crier au plagiat, on peut remarquer que Querido, l'éditeur hollandais du livre de Godon, publie également Erlbruch, et que l'éditeur allemand d'Erlbruch, Peter Hammer Verlag, est aussi l'éditeur de la version allemande de *Attendre un matelot* de Godon. En d'autres termes, nous avons ici une sorte de citation stylistique qui a franchi les frontières sur laquelle tous les intéressés ont manifestement fermé les yeux. Tout d'abord, ce que je voyais là m'a troublé – et même, pour être honnête, plutôt scandalisé – mais après avoir lu le livre intégralement et beaucoup apprécié l'histoire, j'ai fini par considérer Ingrid Godon comme une artiste originale et créative – ce qui n'enlève rien au fait qu'elle pratique avec art l'imitation stylistique. Mais elle a peu ou rien ajouté au personnage qu'elle a emprunté... et « un bon emprunt » n'est habituellement pas applaudi par les jurys internationaux.

Les masques de Dusan Kallay

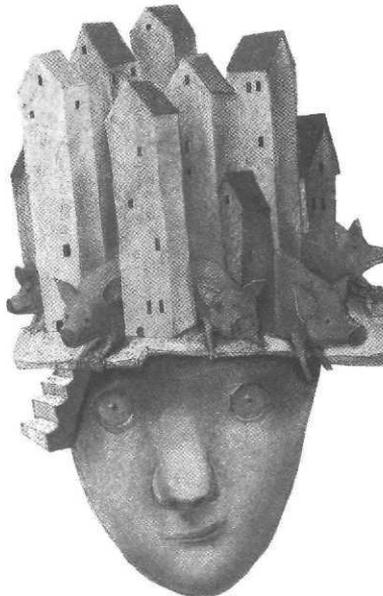
Revenons à la question du jeu entre étrangeté et familiarité dans les images des livres pour enfants et à nos jugements critiques. Cette question se pose avec une force particulière quand on examine l'œuvre de l'artiste slovaque Dusan Kallay, professeur d'art graphique à l'Académie des Beaux-Arts de Bratislava, lauréat du prix Hans Christian Andersen 1988 pour l'illustration – et (en dehors des États-Unis) artiste hautement apprécié dans le domaine du livre pour la jeunesse au niveau international.

Kallay est un représentant majeur de ce que nous appellerions en Amérique « surréalisme de l'Europe de l'Est », un style qui souvent crée une distance glaciale entre les figures humaines représentées et le lecteur/observateur. Kallay lui-même, de façon très intéressante dans un courrier personnel, évite le terme de « surréalisme » et préfère qualifier son style « de réalisme imaginaire », rejetant nettement les exigences de réalisme de l'école artistique réaliste à laquelle, nous Américains, sommes si profondément attachés. Kallay affirme que la réalité vraie ne peut être rendue par une image « photographique » : les réalités qu'il cherche à rendre par son art sont celles, selon ses termes, de « la philosophie, de la littérature et du rêve ». Quoique considérablement atténuées – on pourrait dire « occidentalisées » – par rapport à ses travaux antérieurs qui étaient plus révolutionnaires, les illustrations de Kallay pour le livre *Das kleine kecke Haus*⁴ publié initialement en allemand par l'éditeur Dachs Verlag à Vienne – à seulement 30 miles de la maison de Kallay à Bratislava, un voisinage culturel



Alice au pays des merveilles, ill. D. Kallay, Gründ

Petit cochon, ill. S. Eidrigevicius, Scandéditions



vraiment très proche) sont d'une façon étrange et dérangeante, distantes et oniriques. Pour cette raison il y a peu de chance qu'elles ornent les pages d'un livre pour enfants américain. Il est certain qu'aux États-Unis, les critères de qualité sont différents de ce à quoi Kallay est habitué en Europe et même au Japon, un pays et une culture extraordinairement réceptifs aux messages véhiculés par des canaux culturels « étrangers ». Il est certain qu'une des explications réside dans le fait que le ciel soit si bas - nous avons toujours l'impression d'être dans une chambre, plutôt que sous la voûte céleste. Peut-être manquons-nous en Amérique - ainsi que nos enfants - d'outils esthétiques pour apprécier ce style, car il y a une touche médiévale, qui, comme beaucoup d'autres particularités de cet artiste, permet de restituer l'espace intérieur ou spirituel de la scène dépeinte, autrement dit, l'espace du conte et non celui du monde réel. Plus que tout, ce sont surtout les expressions des visages de ses personnages, telles des icônes, qui sont comme des réminiscences de masques figés en une expression unique. Dans l'étonnante version par Kallay d'*Alice au pays des merveilles*⁵ Humpty Dumpty est assis là comme un Bouddha ovoïde, son regard tourné directement vers l'intérieur ou vers le néant. Les cartes à jouer à la cour de la Reine de cœur ont le regard des Bodhisattvas ou des saints orthodoxes. C'est un monde de rêve (ou de cauchemar) que Kallay nous dévoile. Si l'on regarde le travail d'autres artistes d'Europe de l'Est, comme le talentueux Lituanien Stasys Eidrigevicius, nous avons un avant-goût des traditions nationales des pays de l'Est, très diffé-

rentes de celles de l'Ouest. Peut-être qu'à leur contact, nous pouvons graduellement commencer à comprendre ce langage esthétique différent et apprécier sa grandeur. Il serait facile de succomber à l'effet trompeur de la projection quand nous jugeons du travail de Kallay, et il est vraiment utile de se pencher sur ses origines et ses antécédents artistiques avant de se faire une opinion.

Quelles sont ses racines ? Nous ne sommes pas surpris que Kallay revendique son appartenance à la tradition slovaque d'illustration des livres pour la jeunesse, qui remonte à la création d'une des plus grandes maisons d'édition du pays, Mladé Leta, en 1956. Comme dans beaucoup de pays de l'Est pendant la période communiste, beaucoup d'artistes slovaques de renom se sont tournés massivement vers cet éditeur et plus généralement vers les livres pour la jeunesse. En fait, il existe dans toute l'Europe de l'Est, une érudition qui permet d'expliquer pourquoi Kallay, comme ses pairs, doit à l'évidence beaucoup à Max Ernst et aux autres grands surréalistes du XX^e siècle mais peut-être encore plus profondément à Pierre Brueghel et Hieronymus Bosch, deux précurseurs reconnus du surréalisme. Chez Brueghel il a puisé la rusticité de beaucoup de ses personnages humains, auprès des deux artistes le chaos soigneusement maîtrisé de ses compositions peuplées d'êtres à la fois réels et imaginaires. Jetons encore un œil sur les images d'un autre artiste d'Europe de l'Est, par exemple sur la scène de la partie de thé chez les fous dans l'*Alice au pays des merveilles* de l'artiste russe Gennadi Kalinovski qui, comme Kallay, nous nourrit d'allusions à l'art de la Renaissance en Europe du

Nord.⁶ Les cordes que Kallay fait vibrer avec art vibrent encore plus profondément à l'intérieur de la chambre de résonance de la tradition occidentale : ainsi cette très belle et extraordinaire image de *Das kleine kecke Haus*, montrant Esméralda, l'épouse du capitaine, à bord du bateau qui porte son nom, pleurant en quittant son île natale, ce qui fait monter le niveau de la mer. Cela fait écho à l'ancien thème folklorique de la mer de larmes que beaucoup d'entre nous ne connaissent que grâce à *Alice au pays des merveilles*, mais aussi, de façon plus subtile, au *Narrenschiff* de Sébastien Brant au XV^e siècle, la célèbre nef des fous, peut-être le premier « best-seller » de l'Europe d'après Gutenberg.

Bien sûr, nous, adultes, reconnaissons ces résonances et pouvons les apprécier. Mais est-ce que cela nous aide à reconnaître la qualité d'un livre pour enfants ? Quelle importance peuvent avoir ces références pour un lecteur qui est trop jeune pour savoir (ou s'intéresser à) qui était Gutenberg ou même Lewis Carroll ? Je répondrai à ces questions par deux arguments. Premièrement, Kallay fait appel à nombre de formes et thèmes artistiques assez reconnus historiquement pour que son art pénètre profondément les mécanismes mentaux ; le masque est un moyen culturel employé universellement pour mettre à distance, et la mer de larmes est une image susceptible de faire vibrer une corde sensible chez chacun d'entre nous. Mais aussi, en intégrant dans son art autant d'éléments de la tradition artistique mondiale, Kallay apprend à l'observateur qu'il existe des choses mystérieuses qui attendent qu'on les découvre. En un sens, il aide à préparer les enfants à rencontrer et à respecter ces

autres traditions - qui font aussi partie des leurs. C'est une autre des raisons qui font que ces résonances sont si précieuses.

Quelles conclusions pouvons-nous tirer de cette balade ? Une conclusion possible est, je crois, celle-ci : qu'une compréhension de ce qu'est la qualité (beauté, vérité) implique qu'on estime a priori que le monde peut être aujourd'hui perçu au travers du regard d'artistes issus d'autres cultures sans que cette vision soit pour autant « fausse » ou « bizarre », ce qui est le propre des « projectionnistes ». Mais elle exige aussi que nous fassions confiance à notre instinct, que nous prenions le temps de former cet instinct en apprenant des choses sur la culture de l'artiste concerné - sans nous laisser gagner au point de vue de « l'exoticiste » qui considère que les fruits d'une production culturelle étrangère doivent rester impénétrables à défaut d'années d'entraînement. Ce que nous voyons de plus en plus dans le monde de l'illustration des livres pour enfants est la totale perméabilité des frontières en ce qui concerne les formes esthétiques et les motifs artistiques. Nous voyons comment les cultures de tous lieux et de toutes époques sont adoptées, valorisées, réévaluées, mêlées aux traditions locales et étrangères, et enfin transformées par les artistes qui se les sont réappropriées. Il n'existe plus de tradition nationale monochrome - comment cela serait-il possible à une époque où grâce à la magie d'Internet, les mots, la musique et les images peuvent apparaître par miracle dans le bureau ou l'atelier de presque tout le monde ? L'art des livres pour enfants aujourd'hui est de plus en plus international, éclectique, fruit d'une pollinisation croisée.

Traduction Viviane Ezratty

1. Propos de Klaus Doderer, cité par Eva Glistrup dans « Half a Century of the Hans Christian Andersen Awards » inédit, manuscrit, 2002
2. Ingrid Godon, *Wachten op Matroos*, texte de André Sollie (Amsterdam, Querido, 2001), publié en français sous le titre *Attendre un matelot*, Éditions Être, 2003
3. Wolf Erlbruch, *Frau Meier, die Amsel* (Wuppertal : Peter Hammer Verlag, 1995). Publié aux USA sous le titre *Mrs Mayer, the bird* (New York : Orchard, 1997) et sous le titre français *Remue-ménage chez madame K* (Milan, 1995)
4. Heinz R. Unger, *Das kleine kecke Haus*, illustrations de Dusan Kallay (Vienne : Dachs, 2000)
5. *Alica v krajine zazrakov*, traduit de l'anglais par Juraj Vjtck et Viera Vojtkova, illustrations de Dusan Kallay (Bratislava : Prikljudenija Mladé leta, 1981), publié en français par les éditions Gründ en 1985.
6. *Alisy v strane oudes*, Traduit de l'anglais par Boris Zachoder, illustrations de Genadii Kalinovski (Moscou : Detskaya literature, 1977)
7. Dans son intervention originale, Jeffrey Garrett propose une « balade » encore plus étendue, puisqu'il étudie l'exemple d'un illustrateur italien, Giuliano Ferri, et d'une illustratrice japonaise, Reiko Okajima.