

Hans Christian Andersen :

une voix particulière dans l'art de la littérature enfantine



par Helene Høyrup*

La Revue des livres pour enfants a consacré le dossier du numéro 226 (décembre 2005) à Hans Christian Andersen, universellement connu pour ses contes. Mais son œuvre excède largement les limites de ce genre et de la littérature pour l'enfance. Une spécialiste de cet auteur revient sur les ambitions littéraires et esthétiques qui ont inspiré cet écrivain, dans sa quête de légitimité.

« J'ai également écrit quelques contes de fées pour les enfants ; Orsted [Hans-Christian Orsted, savant et philosophe danois] dit que... ces contes vont me rendre immortel, car ce sont les choses les plus parfaites que j'aie jamais écrites mais je ne suis nullement de cet avis. »
(16 mars 1835)

Après avoir achevé quatre de ses premiers contes, Andersen a écrit une lettre à son amie Henriette Wulf où il exposait ses rêves d'immortalité artistique et ses réflexions sur le rôle de l'artiste moderne. Il est intéressant de penser qu'en 1835, on pouvait accéder à l'immortalité par la littérature enfantine. À l'époque où a été élaborée la notion romantique de canon littéraire, la notion d'« immortalité » était souvent assimilée à celle de qualité. En employant l'adjectif « immortel », Andersen établit clairement qu'écrire pour la jeunesse est pour lui une réalisation artistique au même titre que ses autres tentatives pour pénétrer le nouveau marché du livre populaire, en plein essor.

in : *Le Monde magique de Hans Christian Andersen : 1805-1875* : papiers collés, déchirés, découpés, Damase

*Helen Høyrup est professeur associé et titulaire d'un doctorat en littérature de jeunesse et en sociologie de la littérature de l'École Royale des bibliothèques et des Sciences de l'information d'Aalborg, Danemark.

Outre qu'elle nous ramène à une époque où le système littéraire ne différenciait pas de façon aussi drastique les lectorats adulte et enfantin, cette lettre, écrite au début de la carrière exceptionnelle d'Andersen dans le champ de la littérature enfantine, est également intéressante parce qu'elle révèle ses doutes par rapport à ce type de public.

Le conte, grâce auquel Andersen a réussi à toucher un large public, a fonctionné également comme une sorte de tremplin artistique, une nouvelle façon d'intégrer le moi de l'auteur dans des textes centrés sur l'enfant. En d'autres termes, celui-ci jouait le rôle d'interface – en plus d'être une nouvelle catégorie de lecteur, il devenait une véritable perspective créatrice. Jackie Wullschlager (2000) rend succinctement compte du processus très contemporain grâce auquel Andersen acquiert une voix – qui se reflète en négatif dans « La Petite sirène », où l'héroïne perd la sienne : « quand il écrivit "La Petite sirène" en 1836, Andersen percevait déjà le conte comme un support qui, parce qu'il prenait des distances avec la réalité formelle, lui permettrait d'écrire qui il était et ce qu'il ressentait – non seulement comme marginal social mais comme amoureux interdit ». (p. 156)

Plutôt que d'inventer un type de littérature dans laquelle le narrateur « s'exprime comme l'enfant » (Wullschlager 2000, p.74- décrivant le point de vue de « L'Enfant mourant »), je dirais plutôt qu'Andersen a défini la littérature enfantine comme un espace de négociation où il est possible de remettre en cause les idées reçues, en particulier celles sur les relations sociales – dont il a lui-même souffert – mais aussi sur l'auteur ou sur la hiérarchisation des œuvres.

À son époque, en plein Romantisme, on aime lire des contes de fées aux enfants et la capacité d'Andersen à en produire lui a ouvert les portes de la célébrité. Ses contes ont souvent été traduits par des auteurs pour enfants, ce qui vient confirmer l'idée que la littérature pour la jeunesse est une forme d'écriture distincte. Andersen a souligné à maintes reprises que ses contes étaient des récits destinés à deux publics, prévus aussi bien pour les enfants que pour les adultes, mais, selon des études récentes, cette dualité a été régulièrement perdue de vue dans les traductions et le ton qu'on retrouve en général dans ses œuvres est plus didactique qu'enjoué ou ironique (Hjornager 2004) ; un fait qui a sans aucun doute modelé à l'étranger son image d'écrivain, jusqu'à aujourd'hui. Dans de nombreux pays, la réputation d'Andersen est probablement celle d'un auteur moins « littéraire » que, disons, Lewis Carroll, alors que leurs œuvres partagent bien des caractéristiques, comme le goût des jeux de langue et des expérimentations, ainsi qu'une prédilection pour certaines formes de déconstruction.

Situer cette œuvre dans son contexte

Il paraît essentiel d'examiner dans son œuvre pour la jeunesse les qualités esthétiques susceptibles de toucher les lecteurs et les différents prescripteurs qui modèlent sa réception et sa réputation ; mais on pourrait aussi étudier l'interaction entre le texte et le contexte de l'époque comme une sorte d'interrogation sur ce qui a rendu possible l'écriture d'Andersen pour les enfants.

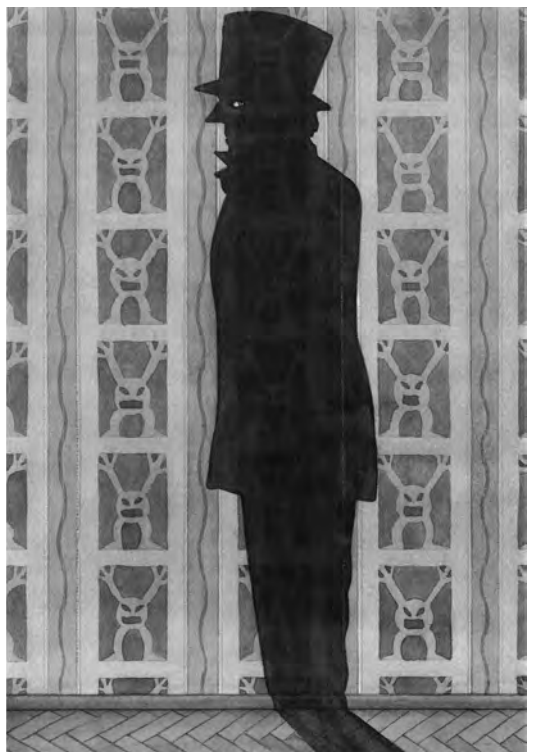
Il serait bon en tout cas de se pencher sur son invention pionnière, celle du point de vue de l'enfant, ou comment les

contes proposent un nouveau type de littérature enfantine qui, en présentant l'enfance comme une expérience à la fois émotionnelle et physique, instaure une relation directe avec le lecteur. Andersen était un virtuose de l'affect et de la théâtralité. « La Petite sirène » et « Le Vilain petit canard », par exemple, sont des récits pleins d'émotion et de tension, mettant en scène des désirs forts, presque insupportables ; pour l'adulte, ils sont sur la crête du mélodrame ; l'enfant les perçoit comme une matrice du ressenti, véritables montagnes russes émotionnelles. Dans « Le Briquet », au contraire, le lecteur ressent un élan physique fondé sur la réalisation d'une satisfaction immédiate des désirs, sans souci de moralité. On lie souvent le succès d'Andersen à sa capacité à convertir le côté éducatif de la littérature enfantine en quelque chose de littéraire. Cependant, au début du XIX^e siècle, le fait qu'un texte adoptât une position morale ou éducative ne portait pas forcément atteinte à son statut littéraire. Bien des contes d'Andersen sont, de fait, ouvertement didactiques, par exemple, « Les Souliers rouges » ou « La Petite fille qui marcha sur le pain ». « L'Ombre », lui, fait naître une tension entre le concept, datant du début du XIX^e siècle, d'une littérature qui élève l'esprit et le concept naissant de l'artiste fort de l'expérience du monde. Au lieu de lire Andersen selon la distinction éducation/distraction, on pourrait s'intéresser plutôt aux alliances nouvelles que tisse son œuvre avec le lectorat populaire, ainsi qu'aux changements qu'elle opère par rapport à la fonction de l'art et à la construction d'un artiste. Plutôt que de revendiquer la littérature enfantine comme distrayante ou éducative, Andersen s'est immergé dans un



ill. de T. Van Hoytema,
in H.C. Andersen : *Le Vilain Petit canard*,
Circonflexe (Aux couleurs du temps)

« L'Ombre », ill. N. Heidelbach,
in Hans Christian Andersen. *Contes*, Seuil





« Les Fleurs de la petite Ida », ill. N. Heidelbach,
in Hans Christian Andersen. Contes, Seuil

« Les Habits neufs de l'empereur », ill. N. Heidelbach,
in Hans Christian Andersen. Contes, Seuil



processus d'écriture artistique en proposant une alternative, plus ouverte et assez déstabilisante, à la littérature enfantine sur le modèle de Rousseau – c'est-à-dire une littérature cherchant à préserver le royaume de la pureté et marquée par un type d'écriture adaptée. Cependant, au niveau des valeurs culturelles consensuelles de son époque – comme la méritocratie, la religion ou le didactisme – Andersen, si on y regarde de plus près, conspire souvent avec l'enfant lecteur contre les canons de la Bildung.

Une nouvelle perspective littéraire

« Le style représente la plus grande libération : il rapproche le lecteur et celui qui l'écoute en leur faisant partager des plaisanteries contre les pompeux et les puissants, en leur faisant apprécier les tours rusés qui permettent aux pauvres et aux faibles de triompher et en offrant un exutoire à la rage d'Andersen contre la société bourgeoise qui tentait de le rendre conformiste ». (Wullschlager 2000, p. 147)

Les modifications du conte « Dødningen » (« Le Fantôme » : un conte de Funen, datant de 1830), réécrit plus tard sous le titre « Le Compagnon de route » (1835) donnent une bonne idée des détails de la construction du lecteur vu par Andersen. On peut également se tourner vers le poème sentimental « L'Enfant mourant » (1825-27), qui, à sa publication, connut un succès remarquable au Danemark, en Allemagne et même en Amérique ; on le considère généralement comme l'une des premières focalisations sur l'enfant de toute la littérature mondiale. Surtout, ce poème démontre comment l'intérêt d'Andersen pour l'enfant était, dès l'origine, indissociablement lié à une perspective littéraire, comme

dans les œuvres de Dickens ou de Pouchkine, même si c'était aussi sa manière de réagir à la vogue culturelle de l'enfance.

Plutôt que d'être centré sur la mère en plein processus de deuil, le poème met en avant une identification lyrique avec l'enfant moribond, amplifiant l'émotion du lecteur adulte : « Dans ce monde, ma mère, aurai-je aussi des ailes ? / Ou bien faut-il mourir pour les avoir si belles ? » (traduction de Xavier Marmier). La douleur de la mère est vue à travers les yeux de l'enfant, ce qui crée un espace d'émotion intense, proche du mélodrame (qu'on retrouve dans la structure des phrases).

Pour illustrer le passage d'une littérature d'enfance sentimentale à une littérature enfantine à double public, on peut comparer ce poème avec le conte « Les Fleurs de la petite Ida » (1835), écrit d'après une histoire vraie : Ida Thiele, la fille d'un ami d'Andersen, venait de perdre sa mère. Dans ce conte, l'enfant autant que l'adulte passent par des processus d'apprentissage. En se mettant à la place d'Ida, le narrateur donne tout pouvoir à l'imagination, liée directement aux modes de pensée enfantins. Les fleurs mortes reviennent à la vie et la présence de l'enfant ranime les objets et la réciprocité des sentiments.

L'imagination transforme la réalité et la position métanarrative, qui est incarnée par le personnage de l'étudiant, avec ses jeux et ses papiers découpés – comme une version miniature du conte –, sert d'intermédiaire poétique entre les lecteurs d'âge différent.

Comparée au poème, cette affirmation d'une perspective enfantine ouvre une nouvelle vision de l'humanité, à l'intersection de l'enfance et de l'âge adulte.

La façon de penser d'Ida est bien plus intéressante que celle du « vieux » conseiller. En tant que personnage, elle est à la fois une projection métaphorique de l'idée d'intériorité et une affirmation romantique de l'espace et de la voix de l'enfant.

Dans l'œuvre d'Andersen, l'enfance ne semble pas considérée comme une cible pédagogique. État créatif et transitoire, le concept d'enfance offre un très large éventail d'interprétations dans les contes ; plusieurs s'appuient sur le point de vue de l'enfant pour créer en fait un nouveau type de texte, avec plus de profondeur psychologique, par exemple dans « La Reine des neiges » ou « La Petite sirène ».

À l'époque d'Andersen, considérer l'écriture pour enfants comme une expérience était une idée neuve. Tout autant que le mode d'écriture d'Andersen lui-même. Il a été d'ailleurs la cible de nombreuses critiques. Les contes de fées sont, en fait, de petits romans aux multiples perspectives faisant simultanément entendre leurs voix sous une forme qui évoque davantage la polyphonie qu'un *Bildungsroman*. Les objets, les rêves et les éléments de subjectivité refoulée prennent corps et font entendre leurs divergences.

L'enfant et l'enfance sont donc des médias artistiques. Eu égard aux particularités de la période, les contes sont difficiles à étiqueter : sont-ils romantiques, modernistes ou postmodernistes ? On peut illustrer par exemple la différence entre une représentation essentiellement romantique de l'enfance et une plus moderne en comparant « La Reine des neiges » et « Les Habits neufs de l'empereur », d'autant que ces deux contes ont

été écrits à seulement quelques années de distance. Le plus ancien est un conte d'apprentissage brochant sur une vision romantique des qualités inhérentes de l'enfant qui, avec sa sensibilité, incarne les valeurs authentiques. L'amour et la fidélité de Gerda empêchent Kay de mourir de froid et les deux protagonistes atteignent finalement – ou retrouvent – l'unité idéale de l'enfance. L'intrigue se développe en cercle autour de l'enfance. De nombreux créateurs – Baudelaire et Picasso, par exemple – ont considéré qu'on pouvait faire entendre la vérité aux enfants et leur faire percevoir ce qui se cache derrière les voiles du conventionnel ; c'est ce que fait Andersen dans « Les Habits neufs de l'empereur » qui, initialement, était écrit sans le personnage de ce garçon qui remet le dogme en cause et dont la perspicacité finit par supplanter l'autorité certes suprême mais vide de l'empereur-adulte, après s'être heurtée à une certaine force d'inertie.

« – Mais le roi est nu ! cria un petit enfant.

- Ecoutez la voix de l'innocence, déclara le père avec fierté.

La foule se mit à chuchoter et chacun répétait à l'autre ce que venait de dire l'enfant.

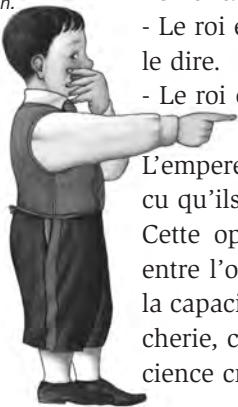
- Le roi est nu ! Un petit enfant vient de le dire.

- Le roi est nu ! cria enfin toute la foule en chœur.

L'empereur frissonna car il était convaincu qu'ils avaient raison... »

Cette optique enfantine permet un jeu entre l'obéissance sociale des adultes et la capacité de l'enfant à révéler la supercherie, ce qui ajoute une forme de conscience critique à ce texte.

« Les Habits neufs de l'empereur », ill. N. Heidelbach, in *Hans Christian Andersen. Contes*, Seuil



Une mise en scène théâtralisée

Andersen intègre souvent des souvenirs d'enfance et on peut établir bien des parallèles entre son autobiographie et les contes. Si sa vision de la littérature enfantine différait totalement de celle de Rousseau, il existe des ressemblances dans leur façon de revendiquer leur modernité et dans leur fabrication subjective d'un lectorat :

« Rousseau tentait même d'enseigner à ses lecteurs l'art de la lecture et, à travers la lecture, s'efforçait de toucher leur vie intérieure. Cette stratégie nécessitait une rupture avec la littérature traditionnelle. Plutôt que de se cacher derrière le récit et de tirer les ficelles pour manipuler les personnages à la manière de Voltaire, Rousseau s'impliquait dans son œuvre et attendait du lecteur qu'il en fit de même. Il a transformé la relation entre le lecteur et le texte. » (Robert Darnton 1984, p. 228)

Les contes d'Andersen transcendent les distinctions de genre traditionnelles. Ainsi, ils sont prévus à la fois pour la lecture silencieuse, qui prend un essor considérable au XIX^e siècle, et pour la lecture à haute voix. Sur le plan formel ils créent un pont entre le récit oral, le théâtre et la lecture silencieuse. L'oralité du style liée à la technique du récit-cadre permet au narrateur de s'adresser en direct aux enfants – comme dans la brève introduction de « La Marguerite » « Maintenant, je vais vous raconter une histoire ! » – tout en lui permettant de créer un dialogue avec les lecteurs aguerris, puisque ce cadre sert souvent à déconstruire l'intrigue. Dans ses propres séances de lecture à haute voix, Andersen a expérimenté l'interaction

narrative entre le conteur et son public – un échange qui se répète chaque fois qu’un adulte lit les contes à un enfant. Lorsqu’il était enfant, Andersen aimait beaucoup jouer avec des marionnettes et, durant toute sa vie, il a été fasciné par l’esthétique théâtrale, reflet sans doute du grand prestige culturel dont jouissait le théâtre à l’époque. En fait, il a écrit bon nombre de pièces, boulevardières ou dramatiques, qui n’ont remporté qu’un succès modéré. Ce qui est tout à fait surprenant comparé au succès de ses contes qui sont si théâtraux, avec toutes leurs perspectives et improvisations. Voici les commentaires d’Edward Collin, le mentor d’Andersen, sur le style vivant, soutenu, aussi visuel qu’oral, des contes, ainsi que sur le numéro de l’auteur lorsqu’il les lisait : « Il ne disait pas : “Les enfants sont montés en voiture puis ils sont partis ” mais “Ils sont montés en voiture, Au revoir papa, Au revoir maman ! – le fouet a claqué, ils sont partis, et allez hue dada !! ” ».

Dans les contes d’Andersen comme dans le théâtre de marionnettes, chaque personnage, chaque objet animé possède sa propre voix ; le jeu qui se construit entre le dire et le montrer ainsi qu’entre les points de vue intérieur et extérieur, met également en relief l’influence du théâtre. Andersen utilise souvent un style proche de celui de la saga, dans lequel les thèmes sérieux sont traités de façon laconique ou lapidaire – comme dans « Petit Claus et Grand Claus » où la jalousie du paysan à l’égard du diacre est ainsi décrite : « Deux choses caractérisaient ce paysan : d’abord, c’était un brave homme et ensuite, il souffrait d’un mal étrange ; la vue d’un diacre lui était insupportable. Un seul coup d’œil et il était fou de rage. »

Ou dans « Le Briquet », où la duplicité de ses amis se révèle à travers leurs mauvaises excuses : « Aucun de ses amis ne vint le voir car ils disaient qu’il y avait trop de marches à monter. »

Par ailleurs, cette stratégie invite le lecteur à s’identifier et à s’impliquer émotionnellement. Ce mélange de drame et d’empathie permet, dans un seul et même mouvement, l’identification, la catharsis et la distance. Il permet peut-être, aussi aux enfants d’aller au bout du processus pour devenir à leur tour des « amoureux interdits », puisqu’on leur propose des textes qui les invitent autant à réfléchir qu’à s’impliquer émotionnellement.

Par rapport à cette vision de la fiction adaptée du modèle de Rousseau – qui cherche à éviter l’influence de la culture ou à la circonscrire pédagogiquement – le narrateur d’Andersen se lance dans la critique commentée des faits culturels, avec, par exemple, des images cinglantes de la vie domestique bourgeoise où la psychologie n’est plus tournée vers le monde mais vers l’intime. Dans « La Bergère et le ramoneur », il y a l’image inquiétante de ces personnages qui brident leur imagination pour l’adapter aux cases de leur société : « Ils se trouvaient tout proches l’un de l’autre, car c’était ainsi qu’ils avaient toujours été ; et il leur parut donc naturel de se fiancer. Ils avaient tant de choses en commun : ils étaient, faits de la même pâte et tous deux fragiles. »

En écho aux doutes du XIX^e siècle sur la littérature enfantine, les contes d’Andersen regorgent de références à différents publics et à différentes formes d’art. Par exemple, le petit pois de « La

Pour prolonger la lecture de cet article, voir aussi le n°226 de notre revue consacré à Hans Christian Andersen, consultable sur notre site (une bibliographie importante y figure).

« La Princesse au petit pois », ill. N. Heidelbach,
in Hans Christian Andersen. Contes, Seuil



Princesse au petit pois » finit ses jours « dans une vitrine du musée royal », après avoir joué son rôle de révélateur ; et les chiens dans « Le Briquet », avec « leurs yeux grands comme des soucoupes », sont une image du pouvoir du public qui aide l'auteur à réaliser ses rêves ; et, en effet, le briquet lui-même est une version réduite de la lampe d'Aladdin. Dans « Le Pou et le professeur », le cirque des puces, en faisant surgir tout le monde, enfants compris, représente une image négative de l'art. Avec ses textes miniatures et sa façon de s'adresser à un double lectorat adulte et enfant, Andersen a choisi d'élargir son public, tout en affirmant qu'il n'écrivait pas de la sous-littérature mais qu'il inventait un nouveau type de récit, où l'art et l'enfance étaient étroitement liés.

Texte traduit de l'anglais par Laurence Kiefé

Références

- Robert Darnton : *Le Grand massacre des chats : attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Robert Laffont, Paris, 1984 (réédition 1986).
- Viggo Hjørnager : *Ugly Ducklings ? Studies in the English translations of Hans Christian Andersen's Tales and Stories*. Odense : University Press of Southern Denmark, 2004.
- Jacqueline Rose : *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction*. London, Macmillan, 1984.
- Jackie Wullschlager : *Hans Christian Andersen. The Life of a Storyteller*. London and New York : Penguin Books, 2000.

Traductions françaises de référence :

- Hans Christian Andersen, textes traduits du danois, présentés et annotés par Régis Boyer : *Œuvres, volume 1*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992
- Hans Christian Andersen, traduit du danois par P.G. La Chesnais : *Contes, édition intégrale*, Mercure de France, Mille pages, 1988
- Hans Christian Andersen, traduit du danois et annoté par Marc Auchet : *Contes et histoires*, Librairie générale française, La Pochothèque, Classiques modernes, 2005