

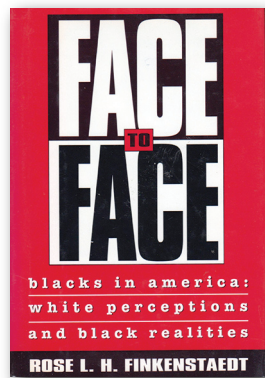
Une Américaine à Paris

ENTRETIEN AVEC ISABEL FINKENSTAEDT

Installée en plein cœur de Paris, Isabel Finkenstaedt, fondatrice des éditions Kaléidoscope, est sans doute l'éditrice française la plus américaine. La rencontrer était indispensable et écouter son histoire passionnant. Au passage, elle nous a offert quelques clefs pour mieux comprendre le monde de l'édition américaine, surtout côté albums puisque c'est la vocation de sa maison. De sa liste dirait-elle à l'américaine !

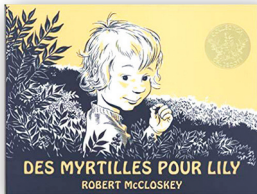


↑
Isabel enfant (sur le site des éditions Kaléidoscope).
www.editions-kaleidoscope.com/

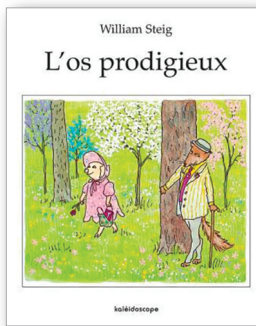


↑
Rose L. H. Finkenstaedt: *Face to Face*, William Morrow & Co, 1994.

L'histoire commence à New York à la fin des années 1950. James C. Finkenstaedt et Rose Lindsay Harvey Finkenstaedt, un couple d'intellectuels blancs, s'engage dans la défense des droits des Noirs et dans la lutte contre le racisme qui gangrène son pays. Lui est éditeur, elle est écrivain, « radicale et absolue »¹. Mais quand on est blanc, quelle légitimité a-t-on à militer pour un parti noir américain, seule façon de donner une voix puissante aux revendications des afro-américains ? « Il faut que l'on s'en aille », conclut Rose en 1967. Dans cette histoire, il y a aussi deux enfants, un garçon et une fille, scolarisés dans une école publique du nord de la ville où 95 % des élèves sont noirs et hispaniques. « Ça aide pour apprendre à se battre dans la rue, moins pour la réussite scolaire », importante aux yeux de leurs parents « académiques » qui croient en l'importance de la voie universitaire. Le couple jette son dévolu sur la France, patrie des droits de l'homme et, accessoirement, de la gastronomie. William Morrow, la maison d'édition de James Finkenstaedt, veut bien l'envoyer en poste en Europe mais la logique commande que ce soit en Angleterre, où il se rend déjà très souvent. Rose n'est pas personne à changer d'avis aussi facilement et la famille débarque à Paris en 1967. Les deux enfants ne parlent pas un mot de français. Éditeur américain à Paris, James Finkenstaedt publie beaucoup de grands chefs dont Rose est la traductrice pour les États-Unis. Pendant ce temps, Isabel devient Française et, influencée par la passion familiale, se lance dans le métier de la haute gastronomie. Bac en poche, elle s'inscrit à l'École Ferrandi et attaque six années en costume blanc 17 heures par jour, à survivre au machisme de ces brigades où les rares filles se font

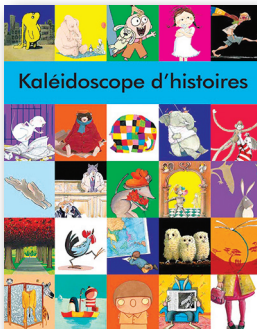


↑
Robert McCloskey : *Des Myrtilles pour Lily*, Le Genévrier, 2011 (Caldecott).



↑
William Steig, traduction de Catherine Deloraine : *L'os prodigieux*, Flammarion, 1978, Kaléidoscope, 1990.

↓
Recueil sorti en 2014 pour les 25 ans de Kaléidoscope.



voler leurs couteaux et pincer les fesses. Découragée, Isabel rend son tablier. «Tu ne voudrais pas être mon assistante?» lui propose son père entre deux bouchées de dinde de Thanksgiving. «Jamais!» répond fermement Isabel, qui a alors 24 ans. Puis, à la réflexion, elle change d'avis : «À une condition. Vous m'avez fait venir en France, et maintenant je ne sais pas si je veux un drapeau français ou un drapeau américain. Alors il faut que je travaille un été à New York pour savoir ce que je suis.» C'est comme cela qu'elle se retrouve dans le bureau de Susan Hirschman, fondatrice et directrice éditoriale de Greenwillow Books. Ce job d'été durera deux ans. À cela, il faut ajouter qu'avant de partir à New York, Isabel avait frappé à toutes les portes pour trouver un stage en édition jeunesse, histoire de ne pas y débarquer comme une parfaite incompetente, «fille de» de surcroît. «Car je n'y connaissais vraiment rien». C'est Catherine Deloraine, formidable editrice jeunesse chez Flammarion, qui l'accueillera pendant 6 mois, y compris pour une première participation enthousiaste à Bologne.

À New York, Isabel Finkensstaedt découvre un nouveau métier et renoue d'une certaine façon avec son enfance new-yorkaise. Elle croyait n'avoir lu que des comics bas de gamme et pourtant, quand Susan Hirschman l'entraîne dans les librairies, Isabel retrouve des livres qui avaient compté pour elle et dont elle avait perdu le souvenir, en particulier *Des myrtilles pour Lily*, de Robert McCloskey. «L'émotion énorme que m'a procuré cette retrouvaille m'a convaincue de l'importance des lectures d'enfant. La jeune adulte que j'étais avait mis de côté son enfance et Susan m'a fait la redécouvrir couche par couche, m'aidant à comprendre à quel point ces lectures avaient contribué à me construire. Quand cette voie/voix s'est ouverte en moi, ce métier est devenu soudain une évidence, en contraste absolu avec la galère que je venais d'endurer pendant 6 ans dans la restauration». Néanmoins, au bout de deux ans, Isabel la Française comprend que Paris lui manque et la question qu'elle se posait avait enfin sa réponse.

En 1983, c'est à nouveau Catherine Deloraine qui accueille la jeune editrice plus vraiment débutante et très au fait de l'édition américaine. Cinq ans durant, le tandem ajoute à l'édition jeunesse française des auteurs anglosaxons formidables, défendant avec fidélité le travail de William Steig et de John Burningham, celui de Philippe Dumas en prime.

Puis, logique d'entreprise, Charles-Henri Flammarion regroupe ses deux marques jeunesse et place Catherine Deloraine sous la hiérarchie de François Faucher. C'est le moment qu'Isabel Finkensstaedt choisit pour voler de ses propres ailes et fonder sa maison. Par hasard, ses bureaux sont installés à la même adresse que l'École des loisirs mais son seul lien à cette maison – et ce n'est pas mince – est de lui avoir confié sa diffusion. Depuis 1989, Isabel développe le catalogue des éditions Kaléidoscope, essentiellement centré sur l'album, avec une grande écoute du monde anglo-saxon (Anthony Browne, Tana Hoban, David McKee, Emily Gravett...) tout en lui ajoutant un fonds de création française (Geoffroy de Pennart ; Christine Naumann-Villemin et Marianne Barcilon, Stéphane Henrich...). Pendant 10 ans, l'équilibre est fragile mais la maison tient sa ligne éditoriale et, en 2019, elle s'apprête à fêter ses 30 ans.



↑
Isabel Finkenstaedt.



↑
John Burningham : *Ou alors préférerais-tu...*,
Kaléidoscope, 2018.



↑
Mo Willems : *Le Pigeon a besoin d'un bon bain*,
Kaléidoscope, 2015.

La création anglo-saxonne est très importante pour vous et vous la connaissez bien. Le monde anglo-saxon n'est pourtant pas monolithique. Nous aideriez-vous à différencier ce qui est américain de ce qui est anglais ?

Isabel Finkenstaedt : Mais c'est très différent ! Il y a d'abord une réponse très pragmatique : depuis toujours, les États-Unis n'ont besoin de personne. Leurs tirages sont suffisamment importants (10 000, 20 000 exemplaires) pour leur permettre de publier ce qu'ils veulent sans avoir besoin de réunir des coéditeurs d'autres pays pour rendre un livre économiquement faisable. Les Anglais, et surtout à partir des années Thatcher (1979-1999) où tous les budgets de la culture et de la lecture publique ont été dramatiquement réduits, ont absolument besoin de la coédition, et souvent américaine. J'ai vu arriver ce changement et s'éteindre la liberté avant-gardiste et engagée anglaise, celle qui nous avait donné Ralph Steadman et Babette Cole. Depuis lors, puisque le livre anglais a besoin

de la coédition pour exister, cela signifie qu'il s'est progressivement lissé, plié à tous les critères des pays dans lesquels on veut le vendre. Pour un éditeur anglais, une décision éditoriale se négocie dans des réunions avec des commerciaux et des responsables des droits étrangers, sachant que c'est rarement l'éditeur qui a le dernier mot, ce qui est insupportable.

Mais au-delà de cette explication pragmatique, qu'est-ce qu'un album américain ?

Quand je travaillais pour Susan, j'ai fini par lui dire qu'il était temps que je parte parce que j'étais en train de devenir trop Américaine ! Mais j'ai un mal de chien à mettre des mots sur ce que cela signifie vraiment. Quand on regarde un livre de William Steig, est-ce que ça a l'air américain ? Mo Willems bien sûr est influencé par le cartoon alors c'est plus évident. Je peux dire de tel ou tel livre, d'Helen Oxenbury par exemple, qu'il est « très anglais » mais pour le reste... Il me semble que la

spécificité américaine s'exprime davantage dans les messages véhiculés que dans les styles artistiques. Je peux aussi constater que les « livres laids » américains et les « livres laids » anglais sont très différents. Plus dans le message moraliste judéo chrétien côté US, plus « cute sentimental » côté UK. Mais les frontières se brouillent nécessairement puisque les grands groupes américains, les fameux « big five », ont des bureaux éditoriaux un peu partout. Quand mes collègues américains jugent de la production éditoriale française, ils lui reprochent d'être plus dans l'artistique que dans la construction de l'histoire, ce qui est primordial pour eux : cette primauté est une des clefs qui permettent sans doute de comprendre la culture américaine de l'album.

Vous parlez de la liberté de l'édition américaine. Comment un éditeur américain travaille-t-il ?

Les gens qui font le même métier que moi en Amérique (et qui sont déjà un peu reconnus) ont une marque (souvent leur propre nom) à l'intérieur d'un grand groupe et gèrent leur propre « imprint » où ils publient en toute liberté.

Mes copains éditeurs américains me ressemblent. Petits, une quarantaine de livres par an, guère plus, avec une grande liberté de choix et de mouvement. Neal Porter par exemple, quand il travaillait chez Roaring Brook Press, a créé son propre catalogue à l'intérieur de cette maison (qui elle-même appartient au groupe Macmillan). Il avait installé son bureau chez lui et se rendait au siège seulement pour les réunions. Aujourd'hui il est passé chez Holiday House où il a recréé un « imprint » à son nom. Pour beaucoup « ses » auteurs l'ont suivi, il voyage beaucoup, est lié à des agents avec lesquels il entretient des relations étroites. Il fait exactement ce qu'il veut ! Il a même publié Marion Bataille ! Pour le reste, je vous avoue que je ne connais pas les éditeurs « commerciaux » avec lesquels je n'ai aucune raison de travailler.

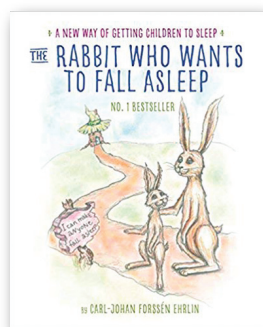
Édition commerciale puissante dont, vu de France, nous aurions pu penser qu'elle ne laissait place à rien d'autre...

Ici, il faut absolument préciser que la lecture publique est très puissante aux USA, et elle offre une fondation solide à cette liberté éditoriale. Quand

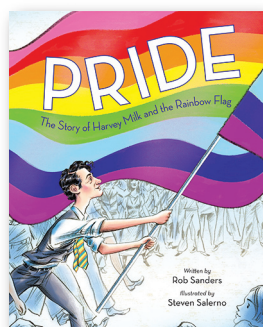
j'ai commencé, 80 % du tirage d'un titre publié par un éditeur américain était acheté par les bibliothèques, ce qui était sans doute trop. À cette époque, les bibliothécaires avaient un pouvoir énorme et ce sont les années de gloire du « politiquement correct », où la nudité a disparu des livres entre autres. C'est la raison pour laquelle *M'Toto* d'Anne Wilsdorf, jugé trop caricatural (on peut caricaturer les Blancs mais pas les Noirs...) n'a pas été publié aux USA. Les éditeurs disaient craindre la réaction des bibliothécaires. Et puis ça s'est équilibré, le pouvoir des bibliothèques a décliné, et aujourd'hui, mes collègues américains me disent que les bibliothèques vont bien et aident les éditeurs dans leurs démarches de création et de risque. C'est le marché institutionnel qui est la garantie de la qualité éditoriale. Par contraste, c'est ce marché institutionnel qui manque à l'Angleterre où les bibliothèques, de plus en plus menacées, ne peuvent plus assurer aux livres de création un marché qui leur permette de résister aux injonctions du marketing et des services de droits étrangers. Si ce sont seulement les parents (et de fait surtout les mamans) qui exercent leur pouvoir sur l'édition, c'est une catastrophe.

Cette influence parentale est à l'œuvre dans l'autoédition, qui semble être un phénomène massif aux USA... Si le roman y tient une grande place, des albums, très parentaux justement, n'en sont pas absents...

Je ne m'y connais pas vraiment en albums auto-publiés, mais je crois que les albums y sont moins nombreux simplement parce que la quadri coûte plus cher. Quant au contenu, personnellement je trouve dangereux qu'il n'y ait aucun professionnel, agent ou éditeur, derrière un album. Ma position relève peut-être de mon âge et de mon expérience avec tous les acteurs qui portent le livre à l'enfant – les uns et les autres maintiennent le niveau de qualité dans le métier. Pour moi, il est inconcevable que ces acteurs (y compris enseignants et bibliothécaires) disparaissent du processus éditorial. Si j'en juge par ce que je vois en albums, c'est un désastre, autant dans les messages véhiculés que dans le graphisme. On voit arriver à des niveaux de vente importants des albums épouvantables, je pense par exemple à *The Rabbit Who...* Une horreur ! Tout comme les *Short moral stories for kids*.



↑
C.F. Ehrlin : *The Rabbit who wants to feel asleep*, Ladybird, 2015.



↑
Rob Sanders, ill. Steven Selerno : *Pride. The Story of Harvey Milk and the Rainbow Flag*, Random House, 2018.

Si l'on revient un peu en arrière, la grande révolution de la littérature jeunesse des années 1960 fut au départ une révolution très américaine... Que se passe-t-il aujourd'hui outre-Atlantique?

Les années 1950-1960 ont été d'une créativité inouïe, que ce soit avec Margaret Wise Brown, Ruth Krauss, Arnold Lobel, Tomi Ungerer, Maurice Sendak, Dr Seuss... Pour ces auteurs, les enfants devenaient de tout autres personnes et avec très peu de moyens, les éditeurs sont parvenus à proposer des livres très novateurs. Un renouveau de la psychologie de l'enfant a changé la façon de travailler des auteurs et des éditeurs². Je suis jalouse de Susan Hirschman qui a vécu cette période si excitante chez Harper & Row et Macmillan. Aujourd'hui, nous sommes dans une période de surconsommation où la vie d'un livre est météorique, où les licences prennent une place folle. C'est hélas la même chose chez nous.

Là où l'édition américaine est très hardie aujourd'hui, c'est dans sa capacité à prendre des risques politiques comme nous le disions tout à l'heure. En ce moment, elle est dans un état de sidération et de choc à la suite de l'élection de Donald Trump et cela se ressent énormément dans l'édition enfantine. L'émigration, l'environnement, le respect de l'autre... Ces thématiques sont omniprésentes depuis deux ans. Les éditeurs se donnent comme une mission de porter une forme de résistance dans des albums qui sont très difficiles à vendre en France. Nous sommes dans une pé-

riode presque paroxystique de cette liberté éditoriale. Camille Guénot, mon éditrice, était intéressée par un album de Jessica Love, *Julián is a Mermaid*, l'histoire d'un petit garçon hispanique qui veut être une sirène et va à la piscine avec sa grand-mère habillée en fille. Tout ça dans un album pour des petits de 4 ans ! La liste de la médaille Caldecott est aussi révélatrice de cet engagement : on y trouve Basquiat, un album sur Harvey Milk... C'est osé et on n'imaginerait pas ça en Angleterre, ni probablement en France.

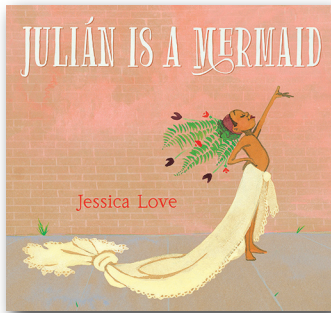
Depuis vos débuts, avez-vous perçu des changements dans la façon de travailler de vos collègues américains ?

Ce qui a vraiment changé aux États-Unis depuis mes débuts, c'est l'apparition du métier d'agent. En France, un éditeur travaille en direct avec ses auteurs, ce qui devient extrêmement rare quand ce sont les agents qui entrent dans cette relation. Cela existait déjà pour les grands auteurs (James Stevenson par exemple) mais l'éditeur recevait en direct beaucoup de projets « non sollicités ». Aujourd'hui, la pratique de l'agent s'est généralisée aux USA et aussi au Royaume-Uni. Remonter ses manches et se mettre au travail avec un auteur est devenu très rare dans le travail de l'éditeur dans le monde anglo-saxon. « Ce métier est beaucoup moins drôle » m'a dit mon ami Klaus Flugge³ il y a de cela déjà vingt ans.

Autre changement, les États-Unis ont très certainement perdu de leur insularité et si les éditeurs achètent peu de livres étrangers, ils vont volontiers chercher des illustrateurs français (Serge Bloch, Hervé Tullet, Olivier Tallec⁴...), finlandais, islandais... C'est nouveau. Ce n'est pas qu'ils manquent d'artistes, mais leur curiosité s'est ouverte à des horizons nouveaux. Les grands groupes qui sont présents dans de nombreux pays ne sont pas étrangers à cette ouverture.

Cela signifie-t-il que les albums que vous créez en France ont plus de chance d'être publiés aux États-Unis ?

Pas du tout ! Et pas plus en Angleterre ! Mais ils repèrent dans nos catalogues des artistes qui les intéressent. Christine Davenier et Anne Wilsdorf par exemple ont désormais un agent américain et



↑
Jessica Love: *Julián is a Mermaid*,
Candlewick, 2018.



↑
Oliver Jeffers: *Cet élan est à moi*,
Kaléidoscope, 2013.



↑
Tana Hoban: *Noir sur Blanc / Blanc sur Noir*, Kaléidoscope, 1998.

travaillent en direct pour des éditeurs américains mais les titres que nous avons faits ensemble ne seront pas pour autant publiés aux US. C'est un peu rude. Kris Di Giacomo (américaine qui vit en France), Marianne Barcilon et Jean-François Dumont sont je crois les seuls auteurs dont nous avons réussi à vendre les droits là-bas, et certainement pas dans les grands groupes.

La reconnaissance de la littérature jeunesse n'est pas égale dans tous les pays et en France nous avons pour habitude de nous en plaindre. Qu'en est-il aux USA ?

Les auteurs américains sont mieux rémunérés, leurs à-valoir sont le triple de ce qui est pratiqué en France. C'est bien sûr lié à la grande dimension du marché intérieur américain mais aussi, très probablement, à l'importance des marchés annexes tels que les clubs, les licences, etc. Dans une maison américaine, il y a un service pour les droits étrangers et un autre pour les droits dits domestiques. Les auteurs importants comme Oliver Jeffers ou Mo Willems sont des stars qui passent leur année à parcourir le pays.

Vous vous apprêtez à fêter les trente ans de votre maison. Comment une éditrice franco-américaine telle que vous regarde l'avenir ?

Plus j'avance et plus mes goûts vont vers le noir et blanc sans texte, c'est vous dire si mon équipe commerciale – excellente pourtant – voit ça d'un bon œil ! Je crois que c'est une façon pour moi de

dire ma crainte des phénomènes de mode qui ont de plus en plus de prise sur la littérature jeunesse. Ce sont des mécanismes qui m'inquiètent pour la liberté de jugement de chacun. J'ai envie de suivre ma route sans me laisser attraper par ces injonctions d'être à la mode mais je dois aussi être de plus en plus prudente à mesure que le socle des achats institutionnels s'amenuise, car il s'amenuise en France, même si c'est moins violent qu'en Angleterre, et heureusement. Je viens de publier un nouvel album de John Burningham qui est un exemple parfait de cette difficulté (et sans vous nous n'en vendrions pas quatre exemplaires !). Même crainte avec Tana Hoban, artiste américaine, que je n'aurais pas pu publier si je n'avais pas eu votre aide, et qui m'a encouragée à prendre le risque du noir et blanc. Notre réseau institutionnel est encore assez solide pour nous permettre de publier des livres qui font peur aux mamans (pour faire simple). J'avoue aussi que je suis vraiment contente d'avoir Camille Guénot dans ma petite équipe (nous sommes quatre) ; c'est une jeune éditrice dont l'œil a été formé différemment du mien et cela m'apporte beaucoup. ●

Propos recueillis par Brigitte Andrieux et Marie Lallouet
le 22 novembre 2018

1. Les termes entre guillemets sont des citations d'Isabel Finkensteadt (entretien du 22 novembre 2018).
2. Voir l'article « Goodnight America », p.186.
3. Klaus Flugge a fondé les éditions Andersen Press en 1976.