Introduction générale

La littérature de jeunesse ou le grand livre des paradoxes

Parler de littérature de jeunesse comme d'un genre, c'est s'exposer à bon nombre de dangers, et c'est prendre le risque de contradictions multiples. Il faut bien sûr noter la « querelle des universaux » qui accompagne toute démarche générique : le protocole générique rencontre par nature un dilemme car on ne saurait *a priori* déterminer ce qui appartient à un genre sans se concentrer sur des éléments génériques ; et on ne saurait déterminer de tels éléments sans les rapporter à un genre. Mais plus globalement, on est même en droit de s'interroger sur la possibilité, voire la légitimité, d'élever au rang générique tel ou tel fait culturel ou littéraire. Peut-on sans faire injure aux individualités créatrices, sans faire offense à l'exercice libre de l'écrivain, à l'esprit d'un temps, produire une théorie générale d'un type littéraire ? Plus notablement et plus précisément, on peut se demander s'il existe du point de vue théorique *une* littérature de jeunesse qui traverserait sans ciller les siècles et les décennies...

En effet, définir un genre littéraire, c'est supposer qu'il y a une unité au sein d'une pluralité de textes, car un genre, c'est ce qui se constitue par la répétition de formes, d'unités, d'éléments permanents, invariants ; l'identité du genre n'est que le produit d'éléments identiques, et penser la littérature de jeunesse comme un genre reviendrait alors à identifier ces identiques, à reconnaître ces invariants, à les fixer pour reconnaissance.

À quoi donc, en l'occurrence, reconnaît-on la littérature de jeunesse ? Faut-il des images au sein du texte, voire des animations, comme dans ces livres animés (*pop-up*) qui laissent entrevoir – pour peu qu'on les ouvre entièrement – tout un monde ? Les histoires doivent-elles correspondre à

des critères, des codes, des thèmes, une langue, des motifs, précis ou particuliers ? « Qu'est-ce qui outre l'intention de l'auteur, fait d'un récit donné un livre pour enfant¹? »

Il y a des évidences de la littérature d'enfance et de jeunesse, des signes de reconnaissance. Il est clair que tel livre, tel album d'images, tel ouvrage coloré mettant en scène des animaux bavards ou des situations à la fois simples et cocasses, tel ouvrage en forme de petite maison ou fait de découpages savants, relève de l'ouvrage de jeunesse. On le voit, on l'entend à l'intérêt spontané que les enfants portent à ces curieux objets, et on le comprend aussi au dédain ou au mépris que, la plupart du temps, les adultes en retour leur accordent. Ainsi on ne saurait douter que Babar de Jean de Brunhoff, *Pierre* [*Peter*] le lapin de Beatrix Potter ou encore *Mimi* [*Daisy*] de Lucy Cousins participent d'un genre bien distinct de la littérature. Sans conteste ces œuvres s'adressent à des enfants, à leur imaginaire, à leur langue, à leur plaisir, à leurs petites mains même.

Pour autant, ces évidences s'estompent lorsque les enfants se font moins enfants, et se gomment lorsque les ouvrages qui restent destinés à la jeunesse peuvent être lus par des adolescents ou des pré-adultes, voire s'oblitèrent totalement lorsque les enfants eux-mêmes se plaisent à parcourir avec plus de plaisir des livres d'adultes. Les contours, alors, deviennent flous, confus, ambigus et mettent à mal le théoricien. Si, spontanément, Les Trois Brigands² ou les albums des Barbapapa d'Annette Tison et Talus Taylor peuvent être catalogués dans la littérature de jeunesse, que dire des Trois Mousquetaires³, de Zazie dans le métro⁴, de Moby Dick⁵, de Don Quichotte⁶ ou des grands romans de Tolkien? Ce n'est pas tant la littérature pour adolescent qui pose problème que sa réunion générique avec la littérature pour enfants, même s'il est légitime de se demander ce qui distingue la littérature pour adolescent de la littérature adulte. S'il n'y a de genre que du pluriel, il apparaît ici que la pluralité menace le genre.

Le nom

L'approche la plus aisée de « la littérature de jeunesse » reste d'ordre dogmatique, ou nominaliste. Faisons confiance aux mots pour nous expliciter la chose. Que nous dit l'expression « la littérature de jeunesse » sur la réalité « littérature de jeunesse » ?

^{1.} Alison Lurie, Ne le dites pas aux grands. Essai sur la littérature enfantine [Don't Tell the Grown-Ups: Subversive Children's Litterature, 1990, traduit de l'anglais par Monique Chassagnol, Paris, Rivages, 1999, p. 11.

^{2.} Tomi Ungerer, Les Trois Brigands [The Three Robbers, 1961].

^{3.} Alexandre Dumas, Les trois mousquetaires [1844].

^{4.} Raymond Queneau, Zazie dans le métro [1959].

^{5.} Hermann Melville, Moby Dick, or the Whale [1851].

^{6.} Cervantès, Don Quichotte [El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, 1605-1615].

1

Comme son nom l'indique, *a priori* « la littérature de jeunesse » se pose comme un genre désignant un public particulier. Elle est une littérature destinée à un public identifié comme jeune. Ainsi, en matière de littérature de jeunesse, la bonne question apparaît très vite comme celle de son destinataire, plus que celle de son origine : non pas « qui a dit ? », mais « pour qui cela est-il dit ? ». En ce sens, la littérature de jeunesse ne se reconnaît pas à quelque chose, mais à quelqu'un, le destinataire, ce que souligne, toujours, la construction prépositive : « pour la jeunesse » ou encore « de la jeunesse ». L'originalité et la spécificité d'une littérature tiennent ordinairement à une esthétique, à une thématique, à une poétique, mais évidemment pas à un certain type de lecteur affiché dès sa désignation. La littérature de science-fiction, par exemple, désigne immédiatement ses thèmes, et notamment le basculement vers des univers imaginaires. Un texte détermine très tôt un pacte de lecture : un roman est romanesque, un ouvrage documentaire documenté, une poésie poétique... Mais l'expression « littérature de jeunesse » ne désigne rien de ce qu'elle est, de ce qu'elle dit, ni même de la forme générique qu'elle adopte. Elle privilégie un élément extérieur, étranger et hétéronome : le lecteur. Mais cette désignation et cette dénomination, en soi originales, posent plusieurs problèmes...

Tout d'abord qu'entend-on ici par « *la jeunesse* » ? Qu'est-ce qui dans le texte, dans sa forme, manifeste sa jeunesse, ou sa spécificité ? Doit-on penser enfant et adolescent uniment ? Y a-t-il une ou des jeunesses et par là une ou des littératures de jeunesse ?

Ensuite, que signifie ce « *pour* » la jeunesse ? Que vaut cette destination ? Est-ce à dire qu'elle est seulement la destination de cette littérature ou qu'elle est plus ambitieusement son objet, sinon son projet, en ce sens que littérature formerait jeunesse ?

Et que cache ce mot de « *littérature* » ici ? Peut-il y avoir, par exemple, littérature sans lettres puisqu'il existe certains livres adressés à la jeunesse dont le texte même s'est absenté ?

Ouelle destination?

Les auteurs, quels qu'ils soient, écrivent pour toucher un certain horizon de lecteurs, mais la littérature pour la jeunesse le fait plus que les autres puisqu'elle détient dans son appellation même son horizon d'attente. Parle-t-on de la littérature pour les femmes alors même que les romans du XVIII^e siècle visent essentiellement cette nouvelle frange de lecteurs ? Et quant aux ouvrages qui ressortissent à la littérature dite à l'eau-de-rose ou aux romans sentimentaux qui visent pourtant des « lecteurs modèles », à aucun moment ils ne désignent dans leur appellation générique le type de lecteur visé. La littérature de jeunesse s'apparente ainsi à une littérature

« dédiée » et les célèbres titres des revues d'éducation de Berguin L'ami des enfants et L'ami de l'adolescence donnent à la fin du XVIIIe le ton de ces ouvrages destinés. C'est d'ailleurs à cette époque, après la Révolution, que Condorcet écrit dans son projet de décret relatif à l'organisation générale de l'instruction publique, de manière fort explicite, que l'on fera composer « des livres faits pour eux¹ [les enfants] »...

On ne peut que s'étonner devant le fait qu'une telle littérature exhibe ainsi son destinataire et se demander quelles sont alors les originalités de la littérature d'enfance et de jeunesse pour que son lectorat soit désigné de manière si insistante et si cette originalité et cette spécificité valent pour autant pour identité. Car si la littérature de jeunesse, ou pour la jeunesse, se laisse appréhender et identifier pour son lecteur, comment maintenir cette identité lorsque ce lectorat peine à être identifié lui-même?

Quelle jeunesse?

Car, étonnamment, le destinataire de la littérature pour la jeunesse reste lui-même difficile à penser. Le Grand Robert définit l'enfance comme la première période de la vie humaine de la naissance à l'adolescence. Mais nous possédons dans la terminologie moderne trois termes, voire quatre, pour préciser et décrire cette enfance : le nourrisson - ou bébé -, l'enfant et l'adolescent. Le vocabulaire moderne de l'enfance reste donc vague. De plus, on ne pense pas l'enfance comme elle fut pensée. On a longtemps considéré l'enfance d'une manière à la fois plus précise et différente, notamment après le vie siècle avec la célèbre classification d'Isidore de Séville : la petite enfance, infantia, la période pendant laquelle on ne parle pas, puis l'enfance, pueritia, de sept à treize ans, et l'adolescence, adolescentia, de quatorze à vingt-sept ans. Ces subdivisions elles-mêmes se ramifiaient selon les sexes² à ce point que dans le latin tardif des XII-XIII^e siècles, il existait neuf termes différents pour désigner garçons et filles de moins de trois ans, sept pour l'âge suivant, etc. Même si on a assisté à un amuïssement très significatif de la langue pour désigner ces différences de catégories de l'enfance, il reste qu'une histoire du genre et une description du destinataire paraissent par conséquent bien ardues.

On en veut pour preuve la grande variété, sinon le grand flottement, des appellations secondes qui désignent ce curieux type littéraire : les éditeurs évoquent avec équanimité une « littérature enfantine », une « littérature pour enfants », une « littérature d'enfance et de jeunesse », une « litté-

^{1.} Voir le projet pour l'Éducation Nationale de Condorcet [1792].

^{2.} Le latin, par exemple, distingue les puella, puellula, virguncula, virgo et parvula pour les filles, et dans le latin tardif des XII-XIII^e siècles, les garçons étaient répartis en enfançons - moins de 6 ans -, valets, valeton ou encore cadet.

rature pour la jeunesse » ou une « littérature pour les jeunes », ainsi qu'en témoigne un rapide tour d'horizon de quelques titres critiques¹. Et l'on ne tient pas compte des subdivisions internes qui, par exemple, vont faire le point sur les « romans pour adolescents² » ou spécifiquement sur « l'album pour enfants³ »... Ainsi les problèmes génériques se redoublent : non seulement on est en droit de s'interroger sur les raisons d'une telle désignation externe mais on doit s'étonner qu'une telle désignation persiste alors que son référent demeure flottant.

Quel corpus?

Le premier motif de ce flottement générique – et la première originalité dépend du fait qu'il s'agit d'un lectorat évolutif et large. Le lecteur de la littérature d'enfance et de jeunesse conçu de manière globale apparaît très vite comme un objet composite, puisque les livres s'adressent à lui dès le premier âge jusqu'à quatorze ou quinze ans. Ce lecteur peut être symbolisé par un héros particulier de la littérature de jeunesse, Peter Pan, dont chaque illustrateur a donné une image radicalement différente. Non pas un Peter Pan mais des Peter Pan : bébé potelé dans les illustrations d'Arthur Rackham, en Angleterre à la fin du XIX^e, ou petit garçon en collants et justaucorps verts dans le dessin animé de Walt Disney en 1953, adolescent un brin rêveur pour Henri Galeron chez Gallimard ou enfant des rues en haillons et sans âge dans la bande dessinée des dix dernières années du xx^e siècle de Régis Loisel...

```
1. Voir par exemple:
```

Littérature enfantine

Arfeux-Vaucher G., La vieillesse et la mort dans la littérature enfantine de 1880 à nos jours [1994]. Jan I., Essai sur la littérature enfantine [1969].

Latzarus M.-T., La littérature enfantine dans la seconde moitié du xixe siècle [1924].

Trigon J. de, Histoire de la littérature enfantine de ma mère l'Oye au roi Babar [1950].

Littérature pour enfants

Boulaire C., Le Moyen Age dans la littérature pour enfants, 1945-1999 [2002].

Carpenter H., Prichard M., The Oxford Companion to Children's Literature [1984].

Littérature pour la jeunesse

Chassagnol M., La fantaisie dans les récits pour la jeunesse en Grande-Bretagne de 1918 à 1968 [1986].

Diament N., Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse, 1914-1991 [1993].

Lepage F., Histoire de la littérature pour la jeunesse [2000].

Soriano M., Guide de littérature pour la jeunesse [1975].

Littérature d'enfance et de jeunesse

Escarpit D., Vagné-Lebas M. (dir.), La littérature d'enfance et de jeunesse. État des lieux [1988].

Littérature de jeunesse

Chelebourg C; et Marcoin F., La littérature de jeunesse [2007].

Chevrel I., Introduction à la littérature de jeunesse [2009].

^{2.} Voir D. Thaler, A. Jean-Bart, Les enjeux du roman pour adolescents. Roman historique, roman-miroir, roman d'aventures [2002], ou voir B. Ferrier, Tout n'est pas littérature! La littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse [2009]. En 1836, A. Vinet, dans sa Chrestomathie française ou choix de morceaux tirés des meilleurs écrivains [Bâle, J.G. Neukirch, 2e éd.], consacrait son deuxième tome à la « Littérature de l'adolescence ».

^{3.} J.-C. Bourguignon, B. Gromer, R. Stoecklé, L'Album pour enfants. Pourquoi? Comment? [1985].







James Matthew Barrie, Peter Pan dans les Jardins de Kensington, Illustration d'Arthur Rackham © Éditions Corentin, Collection Les Belles Images, 1993. (à gauche)

James Matthew Barrie, Peter Pan, couverture d'Henri Galeron © Paris, Gallimard, 1988. (à droite)

La question de la cohérence du corpus semble prégnante. Car naturellement, et comme impliquée par la multiplicité et la variété de ces lecteurs, la littérature de jeunesse aime faire varier ses réalisations, et l'on y retrouve aussi bien des albums sans texte que des bandes dessinées, des comptines que des cycles romanesques. La variété des lecteurs se réalise dans la variété des livres proposés. On doit alors avancer avec précaution et supposer qu'il y a différentes littératures de jeunesse. Non pas *une* littérature de jeunesse, mais des littératures de jeunesse : une littérature de la prime enfance, une littérature de l'âge de raison, une littérature de l'adolescence, voire par tranche d'âge, ou par catégorie de jeunes : les filles, les préadolescents, les petits garçons... Peut-on mettre sur la même rangée d'une bibliothèque littérature enfantine et littérature adolescente, A B C¹ d'Eric Carle et *Djamila*² de Jean Molla ? Les albums essentiellement dessinés, gravés ou aquarellés, les graphismes colorés d'Elmer de David MacKee et de longs romans comme ceux de Tolkien, de Michael Ende ou de J.K. Rowling? Un adolescent va-t-il accepter de garder ses Babar et ses Oui-Oui (Noddy)

^{1.} Eric Carle, ABC, Grosset and Dunlap, 2007.

^{2.} Jean Molla, Djamila, Paris, Grasset Jeunesse, 2003.

dans sa bibliothèque ? Et que fera-t-il des livres en tissu qu'il mâchonnait dans son parc? Et à l'inverse comment un enfant de maternelle peut-il s'intéresser aux Désastreuses aventures des Orphelins Baudelaire [A Series of Unfortunate Events] de Lemony Snicket ou aux aventures des héros de Charles Dickens ou d'Hector Malot?

Mais ce serait refuser le processus même de la définition générique que de redoubler ainsi des délimitations. D'autant que ces délimitations paraîtraient tout autant arbitraires. Ne devrait-on pas alors concevoir également une littérature de la prime adolescence, une littérature de la pleine adolescence et une littérature de la post-adolescence dans l'ensemble « littérature pour adolescent »? Et tout aussi bien il y aurait une « Bibliothèque du premier âge1 », et sans doute alors aussi une « Bibliothèque du deuxième âge » et une « Bibliothèque du troisième âge »...

Ainsi, malgré la diversité des lectorats, malgré la diversité des productions – album, livre animé, livre en tissu ou roman de poche –, il faut maintenir le principe d'une unité si l'on veut maintenir l'idée d'un genre.

Cette question de la cohérence du lecteur² devient celle de la cohérence du genre.

Quel talent?

Que dire encore de l'enfant qui ne lit pas, tout simplement parce qu'il ne sait pas encore lire, c'est-à-dire le tout petit lecteur ? À l'origine, on parlait de « littérature enfantine », et l'on maniait explicitement le paradoxe : l'enfant, étymologiquement « in-fans », désigne en effet celui qui ne parle pas, et donc celui qui ne lit pas. À qui s'adresse Le Journal de bébé, publié en France à partir de 1929 par l'éditeur Albin Michel ? La littérature de jeunesse admet donc qu'une partie de son lectorat ne sait pas... lire! Il apparaît aussi qu'une autre partie de son lectorat lit de manière approximative, avec un vocabulaire, une appréhension de la syntaxe et des styles sommaires.

Cette incongruité nous pousse à soulever un nouveau problème de destination : l'enfant ne peut acquérir lui-même de livre. « On » lui donne les livres qu'il aura à lire, et dans ce « on » se joue sans doute l'un des grands enjeux et l'une des grandes confusions de la littérature de jeunesse qui s'adresse parfois moins au lecteur visé, à ce destinataire pointé du doigt, qu'à ceux qui vont mettre le livre entre ses mains. Le rôle des médiateurs adultes, qu'il s'agisse

^{1.} Voir la « Bibliothèque du premier âge », choix d'ouvrages variés instructifs et amusants mis à la portée des jeunes enfants, Paris, Amédée Bédelet, à partir de 1840.

^{2.} Ce concept de « lecteur évolutif » est précisément celui qu'exploite J.K. Rowling pour ses Harry Potter. En effet, plus on avance dans la série, plus le héros grandit, plus les difficultés de lecture grandissent également. C'est un livre qui, depuis sa parution, a évolué avec ses petits lecteurs, du jeune garçon au préadolescent en allant vers l'adolescent type. La représentation de l'enfant qui grandit, change, évolue, est au cœur même des œuvres pour la jeunesse.

des parents, des enseignants, des bibliothécaires ou des libraires, reste inséparable de l'identité de la littérature de jeunesse, et nous oblige à envisager la question du double destinataire. C'est l'adulte qui va acquérir le texte, qui va le lire par-dessus l'épaule, et donc à qui le livre doit plaire en premier lieu, ce qui dédouble et redouble la problématique de la destination, à moins que celle-ci ne devienne aberration, ce qu'exprimait à sa manière André Theuriet en 1886 en imaginant des Contes pour les jeunes et les vieux¹, préfigurant le lectorat de 7 à 77 ans imaginé par Hergé.

La variété et l'indétermination de la dénomination restent donc essentiellement dues au destinataire, et tiennent à la nature d'un genre destiné dont, paradoxalement, la destination est flottante, sinon fuyante. On serait aisément pris par le désir, à ce moment-là, de dire combien la littérature de jeunesse n'est qu'une expression d'éditeur, une lubie de prescripteur, et en rien une catégorie littéraire.

Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus²

Cette désignation nominative et générique du lecteur devient donc ambiguë. Elle peut être consentie et voulue par l'auteur ou être beaucoup plus aléatoire. Là où il y a des ouvrages écrits *pour* la jeunesse, il y a aussi des ouvrages écrits sans destination préalable et que l'on retrouve pourtant dans les catalogues des livres de jeunesse, comme ce peut être le cas pour l'un de ses chefsd'œuvre les plus emblématiques, Le Seigneur des Anneaux [The Lord of the Rings³] que J.R.R. Tolkien, de son propre aveu⁴, n'a jamais écrit pour l'adolescence, mais qui trône depuis des décennies dans les rayons jeunesse.

Il paraît donc difficile d'apprécier les qualités particulières d'une littérature de jeunesse qui n'a pas forcément été conçue pour la jeunesse. Un tel flottement peut susciter de périlleuses définitions :

« Il y a d'une part la littérature réorientée vers l'enfance et la jeunesse. Editeurs et pédagogues font entrer dans le répertoire des enfants des textes qui ne leur étaient pas initialement destinés, des contes venus - directement ou indirectement - de la tradition orale et des classiques de la culture adulte lettrée. [...] Mais il y a d'autre part ce qui constitue stricto sensu la littérature pour l'enfance et la jeunesse, c'est-à-dire une littérature adressée⁵. »

^{1.} André Theuriet, Contes pour les jeunes et les vieux, Paris, Lemerre, 1886.

^{2.} Épigraphe au Nom de la Rose [Il nome della rosa, 1980] d'Umberto Eco. Le romancier a détourné le vers latin de Bernard de Morlaix (xIIème siècle) pour l'adapter à son titre. Rome - dans la poésie médiévale - y devient la Rose, signe que le nom seul peut faire surgir l'objet...

^{3.} J.R.R. Tolkien, The Lord of the Rings [1954-1955].

^{4.} Voir l'avant-propos à la première édition du Seigneur des Anneaux, traduit par D. Martin et V. Ferré, in Tolkien. Sur les rivages de la Terre du Milieu, Paris, Bourgois, 2001, p. 309.

^{5.} Isabelle Nières-Chevrel, « Enfance et Jeunesse », dans Dictionnaire mondial des Littératures, Larousse, 2002, p. 265.

Une telle approche du livre d'enfant aujourd'hui, sans doute réaliste et opportune, risque de réduire sa définition à sa seule approche de type analytique, aussi absurde qu'elle paraisse : serait livre pour la jeunesse tout livre qui figure dans le catalogue d'un éditeur pour la jeunesse¹, quelles que fussent les intentions de l'auteur, et quels que fussent les plaisirs du lecteur!

La chose

Cependant, répétons-le, il y a des évidences de la littérature d'enfance et de jeunesse, des signes de reconnaissance. Dans une librairie, sur un présentoir, dans un catalogue, l'ouvrage de jeunesse se laisse identifier d'une manière assez claire et l'on peut proposer alors une rapide typologie. On compterait ainsi parmi les livres pour la jeunesse ou pour enfant :

- les documentaires qui, sous une forme attrayante et visuellement efficace, livrent des connaissances pédagogiques dans tous les domaines : histoire, géographie, art, vie quotidienne, etc.
- les livres d'activités, dans lesquels on trouve des kits permettant de réaliser toutes sortes d'activités manuelles (perles, colle, tissus, cartons, scoubidous, etc.) et qui relèvent du manuel d'explication.
- les livres-objets, en forme de tracteurs, de fleurs, d'objets ou d'animaux, qui sont davantage considérés comme des jouets que comme des livres, exhibant des formes excentriques, des changements de support, de matière et qui répondent à des fonctions diverses : livre-oreiller, livre-bain, livre-tente.
- les livres animés grâce à d'ingénieux systèmes de tirettes ou de glissières, qui ont commencé de fleurir au début du XIX^e : livres mécaniques, livresthéâtre, albums surprise et autres livres-jeux, dont Jean-Pierre Brès, en 1831, proposait un des tout premiers exemplaires chez Louis Janet. Chaque page d'un livre animé (pop up), dit encore « livre à système », révèle tout un univers et réserve de nombreuses surprises. Le pop up constitue une féerie permanente, comme *The Amazing Pop-Up Geography Book*² qui montre de facto que la Terre n'est pas plate.
- les imagiers, les abécédaires, les livres-concepts, comme L'imagier du Père Castor, Alphabet³ de Benjamin Rabier ou A B C: an Amazing Alphabet $Book^4$, qui apprennent à regarder les images et à épeler les premiers mots à l'aide d'images, à fins éducatives.

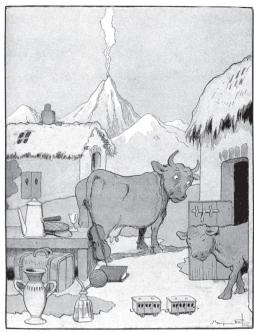
^{1.} John Rowe Townsend, A Sense of Story, Longman Young Books, 1971. On est précisément dans la définition pragmatique à l'anglo-saxonne, fréquemment construite sur ce modèle, et qui, par exemple, fait répondre à Arthur Danto, à la question « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? » : « un objet qui figure dans un lieu institutionnel de l'art : galerie, musée, ou collection...etc. » [Voir « The Artworld », Journal of Philosophy, 1964.]

^{2.} Kate Pettie et Jenny Maizels, The Amazing Pop-Up Geography Book, Dutton Juvenile, 2000.

^{3.} Benjamin Rabier, Alphabet, Paris, Garnier frères, 1925.

^{4.} Dr Seuss, A B C: an Amazing Alphabet Book, Random House Books for Young Readers, 1996.





Volcan, veau, vache, vaporisateur, vase, valise, verseuse, visière, verre, verrou, violon, volume, wagons.

Benjamin Rabier, Alphabet, Lettres V, W. © Paris, Garnier frères [1925], 1977.

- les premières lectures, qui s'adressent aux lecteurs débutants en leur proposant de petites histoires réparties en courts chapitres avec peu de personnages et quelques images, sur le modèle des œuvres pour enfants d'Enid Blyton, comme les aventures de Oui-Oui [Noddy] ou de son petit ours brun [The Little Brown Bear].
- les bandes dessinées, dont on repère les vignettes et les bulles, et dont les héros se nomment Mickey Mouse, Tarzan, Spiderman, Astérix ou Tintin.
- les livres illustrés où l'image, soumise au texte, est là pour faciliter la compréhension ou pour donner une vue précise d'un passage. On pense, dans le second xixe siècle à Gustave Doré, qui a illustré les romans de Jules Verne ou les *Contes* de Perrault, ou à Arthur Rackham mettant en images les grandes nouvelles de Washington Irving, l'histoire d'Alice de Lewis Carroll ou encore l'œuvre de James Matthew Barrie.
- les albums ou livres d'images (picture books) qui soulignent au contraire les ambiguïtés du texte et de l'image, et qui sont, aujourd'hui, le lieu de toutes les inventions esthétiques. Heinrich Hoffmann, en Allemagne, est sans doute l'un des premiers à avoir consacré un dialogue entre le texte et l'image dans Pierre l'ébouriffé (Struwwelpeter), en 1845, souli-

LA

MORALE

EN EXEMPLES,

ELITE D'ANECDOTES

ANCIENNES ET MODERNES,

DE PRÉCEPTES ET DE DISCOURS

Propres à former la Jeunesse à la Vertu

et à l'Art d'écrire;

Par l'Auteur de la Morale en action, et du

Tableau des Vertus du Peuple.

" C'est au zele ardent pour la Morale qu'on peut reconnoître désormais les amis de la chose publi-

que. C'est à nos tyrans qu'il appartenoit de détruire

les mœurs; c'est aux amis de l'ordre à les rétablir. et à faire d'abord des hommes, pour avoir ensuite

TOME PREMIER.

A LYON,

Chez AMABLE LEROY, Imprimeur Libraire. Et à PARIS,

Chez NYON jeune, Quai des Quatre-Nations.

1801.

des Citoyens. ,, Tom. 1 , p. 273.

gnant que le livre d'image – destiné aux enfants de 3 à 6 ans – est « la récompense des enfants sages¹ ». On pense encore à Beatrix Potter qui, en 1902, publie Pierre lapin [Peter Rabbit] dans des livres de petits formats voués à un grand succès.

- les romans pour la jeunesse, parmi lesquels on peut compter les cycles et/ ou les séries de J.K. Rowling, Philippe Pullman, C.S. Lewis ou Christopher
 - Paolini, mais aussi les grands romans de Michael Ende, Jules Verne ou Hector Malot. La couverture colorée dans les éditions modernes laisse place à de longs romans sans illustrations, comme Le Seigneur des Anneaux [The Lord of the Rings] de Tolkien, inlassablement classé dans le rayon « jeunesse » des librairies.
- les textes adaptés pour la jeunesse (les réécritures), qu'il s'agisse des classiques ou des œuvres étrangères, de Cervantès à Herman Melville en passant par Shakespeare, Daniel Defoe ou Edgar Poe.
- les exempla, qui délivrent un message moral par l'intercession de modèles, comme La morale en exemples ou élite d'anecdotes anciennes et modernes, de préceptes et de discours propres à former la jeunesse à la vertu et à l'art d'écrire².
- les fables, qui mettent en scène les animaux dans de courts récits en vers ou en prose à visée didactique, depuis Ésope, dans l'Antiquité, à Florian (1755-1794) en passant par
 - Première de couverture de La morale en exemples [1801] © Lyon, Amable Leroy/ Paris, Nyon La Fontaine (1621-1695). les comptines et autres chansonnettes, souvent absurdes mais vite mémorisées, qui sont liées à un patri-

moine oral et s'accompagnent souvent de gestes à répéter : Loup y es-tu, Ainsi font font, Humpty Dumpty dans une comptine anglaise du début du XIX^e siècle sont autant d'airs familiers.

^{1.} Voir Heinrich Hoffmann, Pierre l'Ébouriffé, joyeuses histoires et images drôlatiques pour les enfants de 3 à 6 ans, traduit de l'allemand par Trim, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1972, p. 1.

^{2.} Publié à Lyon, Amable Leroy / Paris, Nyon, 3 tomes, 1801.

• *les contes*, lieu de tous les imaginaires enfantins, forme brève et où tout est possible, contes de tous les temps et de chaque culture, aux personnages d'emblée « reconnus » et recueillis, entre autres, par les frères Grimm en Allemagne ou Charles Perrault en France.

Mais il reste qu'une telle typologie repose sur un certain arbitraire. Est-elle établie à partir d'un contenu, de thèmes ou de motifs proprement enfantins ? Quels sont alors ces contenus ? Est-elle établie sur la forme de ces ouvrages ? Est-elle établie à partir de la présence d'images ? Il est incontestable que dans le monde de l'édition, le livre pour la jeunesse est l'un de ceux qui sont vus avant d'être lus, dès la couverture. Le plaisir du texte - coloré, figuré, excentrique - passe d'abord par le plaisir des yeux. N'est-ce pas ici essentiellement la question de l'image, de sa présence ou de son absence, qui constituerait l'élément-clef de la littérature d'enfance et de jeunesse ? C'est-à-dire non pas seulement le texte, mais tout ce qui l'accompagne, le contextualise, même s'il faut convenir dès maintenant que tout ouvrage pour la jeunesse n'est pas forcément envahi par l'image ou par la couleur, que des livres peuvent être noirs et/ou blancs, et qu'ils peuvent ne contenir aucune image...

De la littérature du non-texte

Parce que la littérature pour la jeunesse inscrit dans son principe un destinataire qui peut ne pas être en mesure de la lire, on trouve des livres où le texte même est quasi absent, voire totalement ignoré dans l'œuvre. La littérature d'enfance et de jeunesse touche alors peut-être son acmé quand l'image rivalise avec le texte, une littérature qui ne mettrait pas seulement le texte en défaut, mais le livre même.

Nous trouvons dans la « littérature de jeunesse » nombre d'œuvres presque sans texte, voire sans aucun texte du tout, comme *Le petit chaperon rouge*¹ ou *Boucle d'or et les trois ours*² de Rascal qui s'appuient sur une histoire bien connue, comme *Les aventures d'une petite bulle rouge*³ d'Iela Mari ou *La pomme et le papillon*⁴ qui fait découvrir le cycle de la vie et des saisons à travers l'histoire d'une chenille qui devient papillon, mais encore comme *Clown*⁵ de Quentin Blake, *Loup noir*⁶ d'Antoine Guillopé ou *Trois chats*⁷ d'Anne Brouillard.

^{1.} Rascal, Le petit chaperon rouge, Pastel, 2002.

^{2.} Rascal, Boucle d'or et les trois ours, Pastel, 2002.

^{3.} Iela Mari, Les aventures d'une petite bulle rouge [Il palloncino rosso, Babalibri, 1967], Paris, l'école des loisirs, 1968.

^{4.} lela et Enzo Mari, La pomme et le papillon [La mela et la farfalla, Babalibri, 1969], Paris, l'école des loisirs, 2004.

^{5.} Quentin Blake, Clown, Henry Holt and Co, 1998.

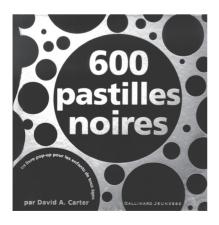
^{6.} Antoine Guillopé, Loup noir, Casterman, 2004.

^{7.} Anne Brouillard, Trois chats, Dessain, 1990.



Antoine Guillopé, Loup noir, avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Editions Casterman, 2004.

Mais est-on encore dans la « littérature » quand on est devant une page blanche ? Ou rose ? Ou verte ? Que penser de ce type d'albums pour les toutpetits dont le « livre illisible¹ » de Bruno Munari constitue un exemple paradigmatique, avec ses sept feuilles de couleur différentes, absolument vierges de toute écriture, et ses pliages savants ? L'obstacle des compétences négatives du lecteur qui ne sait pas lire serait désormais allègrement dépassé... C'est sans doute encore dans cet esprit qu'il faut envisager le récent ouvrage de David A. Carter, 600 pastilles noires, « un livre pop-up pour les enfants de tous âges² » (a Pop-up Book for Children of All Ages), qui offre sur chaque page trois ou quatre mots de lettres argentées et qui s'ouvre sur d'infinies et fragiles variations de papier, élégantes et sculpturales. Chaque double page imagine des contrastes chromatiques et des architectures inattendues, des châteaux de papier ou des fleurs insolites qui mettent en valeur les fameuses pastilles noires qui assurent la cohérence thématique et esthétique du volume. C'est un livre à voir, à manipuler, mais ce n'est pas, semble-t-il, un livre à lire.



David A. Carter, 600 pastilles noires [600 Black Spots, White Heat Ltd., 2007] © Paris, Gallimard Jeunesse, 2007.

^{1.} Bruno Munari, Libro illeggibile MN I, édité par Maurizio Corraini, Mantova, 1984.

^{2.} Inscrit sur la couverture et la quatrième de David A. Carter, 600 pastilles noires [600 Black Spots, White Heat Ltd., 2007] Paris, Gallimard Jeunesse, 2007.

Un tel paradoxe littéraire devient éclatant lorsque ces ouvrages, par-delà les plus petits, s'adressent aux mamans, sur le modèle des *Enfantines*¹ de Marie-Claire Bruley et Lya Tourn qui font la part belle aux gestes, aux postures, aux jeux de balancements liés à un patrimoine et à une tradition. Les *Enfantines* s'adressent aux « 0 an », non sans une certaine ambiguïté et les catalogues d'éditeurs mettent en avant ce *cadeau de naissance idéal*. On pourra encore lire dans un catalogue d'éditeur à propos des *Aventures de Superchien*:

« Une image et dix mots maximum par page pour parler aux enfants de la lune, de la pluie, de la solitude...²! »

Cette dizaine de mots suffit-elle à faire un livre ? Doit-on considérer que la diminution quantitative du texte préserve une qualité qui vaille pour littérature ? On affirme ici que « les livres c'est bon pour les bébés³ » ; on aménage là dans des bibliothèques ou des librairies des coins bébés avec transats et tapis de lecture... On se souvient du programme britannique « book-start » lancé par l'administration de John Major en 1992 et renforcé par celle de Tony Blair en 2000, qui permettait d'offrir aux tout jeunes enfants deux fois deux livres, une fois à la naissance et une fois juste avant l'entrée en maternelle, un programme qui a initié des expériences similaires en Allemagne, en Amérique latine, en Thaïlande, ou au Japon. Mais comment faire du bébé un bon lecteur ?

L'objeu⁴ livre

Cette présentation inattendue d'une littérature sans texte ne s'arrête pas là. Car il y a des livres qui ne semblent pas même voués à être lus. C'est l'étonnant problème que soulève, par exemple, *Mylène la baleine*⁵ de Gerald Hawksley, un livre pour jouer au bain, une sorte de livre-poisson en plastique, qui effeuille ses nageoires comme autant de pages d'un livre à lire dans l'eau. On peut même isoler le personnage principal du livre, le gonfler comme un ballon de baudruche, et le faire flotter. S'agit-il encore – ou déjà – d'un livre? Le bébé s'en amuse, et le touche, joue avec, le mordille, perçoit des couleurs... Mais le lit-il pour autant? Il convient de se demander à partir de quel moment cet objet devient un livre pour l'enfant. Mylène la Baleine raconte une histoire mais l'enfant ne la lit pas et préfère jouer avec l'objet-livre.

^{1.} Marie-Claire Bruley et Lya Tourn, *Enfantines. Jouer, parler avec le bébé*, ill. Philippe Dumas, Paris, l'école des loisirs, 1988.

^{2.} Commentaire de *Toboggan* pour les albums de Raphaël Thierry, cité dans *Catalogue 2003*, Magnard Jeunesse, p. 9.

^{3.} Marie Bonaffé, Les livres c'est bon pour les bébés, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

^{4.} Le néologisme revient à Francis Ponge, La rage de l'expression [1952].

^{5.} Gerald Hawksley, Mylène la baleine [Emma Books Itd. Beckington, Somerset, 1999], Paris, Nathan, 1999.

Finalement, quelques-uns de ces livres que je tiens dans la main, même s'ils m'ont permis de les identifier clairement comme participant d'un genre, me font douter désormais qu'ils soient des livres. Là je peinais à identifier la jeunesse à laquelle se destinait cette littérature ; ici je peine à identifier le livre. Il faut bien entendu ici que nous ne nous interrogions pas encore sur la question de la qualité littéraire, mais, plus foncièrement, plus essentiellement, sur l'être même littéraire de ce type d'ouvrage. Que reste-t-il de proprement livresque dans de tels objets pour enfant? Sommes-nous là encore dans de la chose ou de la réalité littéraire ? On peut déjà apprécier la radicalité de cette littérature qui nous invite à une telle radicalité questionnante.

La valeur

La littérature de jeunesse manifeste une autre tension majeure. Elle est sans conteste appréciée par un lectorat fidèle et constant, la jeunesse, qui n'hésite pas à faire de longs sièges des meilleures librairies pour se procurer le volume ardemment désiré le jour même de sa sortie et instituant le marché du livre de ieunesse comme l'un des plus lucratifs. Harry Potter, notamment, a eu un tel succès qu'il a fallu modifier les charts du New York Times – le journal a désormais une section « Youth and Adults » – car la série se positionnait aux trois meilleures places du podium des meilleures ventes tous genres confondus. Pourtant, un hebdomadaire français écrivait récemment dans ses colonnes :

« Béni Oui-Oui.

Tremble Harry Potter! Un récent sondage au Royaume-Uni révèle qu'Enid Blyton, auteur des immortels Oui-Oui et la gomme magique et Le Club des Cinq en vacances, est toujours l'auteur le plus populaire du pays. Shakespeare pointe à la cinquième place1. »

De tels ouvrages de jeunesse assurent le confort de certaines maisons d'éditions, comme Gallimard avec Harry Potter ou Christian Bourgois avec les traductions de l'œuvre de Tolkien...

Et pourtant, malgré cet engouement et cette reconnaissance publique, la littérature de jeunesse reste méprisée par les élites culturelles et universitaires. Les facultés osent à peine lui faire une vraie place, décriant du même coup ce qui relève de la paralittérature ou de la sous-littérature... À quelles conditions les livres à systèmes, la bande dessinée, l'album, mais aussi tel conte, telle comptine, tel cycle ou telle série peuvent-ils accéder au parangon de la littérature ? La littérature pour les petits correspond-elle nécessairement à une petite littérature ? Certains écrivains refusent ainsi d'écrire « pour » les enfants, car ils croient y perdre leur noblesse d'écrivain, leur dignité d'artiste : on pourra choisir alors un pseudonyme pour n'être sur-

^{1.} Télérama, 10 septembre 2008.

tout pas reconnu. Là où dire « Je suis écrivain » force le respect, dire « Je suis un écrivain pour enfants » recueille bien souvent l'indifférence, sinon le mépris. Christian Grenier, dans Je suis un auteur jeunesse¹, rapporte son étonnement lorsqu'il apprend que son éditeur fera paraître ses romans dans des collections jeunesse, et un ami qu'il interroge sur la qualité d'un de ses romans lui répond que c'est une bonne histoire... « pour un enfant ». Cette restriction a valeur de jugement dysphorique : elle modalise la qualité du texte, elle modère la qualité artistique, d'où cette « idée absurde, qu'un grand auteur pouvait écrire pour des enfants² ». Déjà au XVIII^e siècle, Madame Leprince de Beaumont, l'auteur de *La belle et la bête*, sait combien le fait de s'adresser à des enfants de manière spécifique s'apparente à un projet novateur et difficile à tenir :

« J'ai voulu travailler pour les enfants, me disais-je ; j'ai manqué mon but puisque les personnes faites s'amusent de mon ouvrage. Cette crainte me fit suspendre l'impression³ [...] ».

Petite littérature

Ainsi donc, la littérature pour la jeunesse serait inférieure à la « vraie littérature ». Benedetto Croce, dans ses travaux sur l'esthétique, *Logique de la science comme concept pur*⁴, soulignait en 1905 que l'art pour les enfants ne sera jamais un art vrai: trop pauvre, trop limité, trop sommaire, s'adonnant à certains excès coupables : facilité, minimalisme de l'intrigue et du jeu des personnages, vocabulaire peu nourri, etc. La littérature de jeunesse doit-elle alors être assimilée à une sorte de sous-littérature? Ecrire un ouvrage pour la jeunesse, c'est écrire « in little Words for Little Children⁵ », se soumettre et s'imposer des contraintes précises, de longueur, de vocabulaire, de syntaxe, qui ne vont certainement pas dans le sens d'une œuvre créatrice et libérée⁶. La précision « littérature de jeunesse » ne vise qu'à l'isoler de la « littérature ». Une littérature jeune, brouillonne, tâtonnante, expérimentale ne saurait être tout à fait littérature. Car la Littérature, c'est un style, une poétique, une écriture. Or, avec les enfants, le style est forcément simplifié : le vocabulaire, la construction des phrases, les figures de style se réduisent à l'essentiel sous peine d'être mal compris. C'est le problème des contresens dénoncés par Jean-Jacques Rousseau à

^{1.} Christian Grenier, Je suis un auteur jeunesse, Paris, Rageot, 2004.

^{2.} Paul Hazard, Les livres, les enfants et les hommes, Paris, Boivin et Cie, 1949, p. 23.

^{3.} Madame Leprince de Beaumont, 1758. Citée par Jean-Paul Gourevitch, dans Petite anthologie des textes de référence de la littérature de jeunesse, dans CRILI, n° 54, « d'Erasme à Hetzel » (1529-1845), novembre 1995, p. 32.

^{4.} Benedetto Croce, Logica come scienza del concetto puro [1905].

^{5.} Brenda, Old England's Story in Little Words for Little Children, London, Hatchards, Piccadilly, 1884.

^{6.} Certes, l'écriture sous contraintes n'est pas forcément synonyme de littérature sclérosée. Ecrire un sonnet, c'est respecter une forme imposée, au sein de laquelle tout est permis. Mais dans la littérature de jeunesse, tout n'est pas forcément permis.

la lecture des Fables de La Fontaine par des enfants : l'esthétique, l'art, jette un « voile¹ » qui entrave la lisibilité et, si l'on en croit Madame de Genlis, « ne peut donner à des enfants que des idées fausses, [et] retarder les progrès de leur raison² ». Rappelons que, plus près de nous, le titre anglais, Harry Potter and the Philosopher's Stone (Harry Potter et la pierre philosophale) a pu être adapté aux États-Unis par la « pierre du sorcier » (Sorcerer Stone), d'une part parce que la pierre philosophale ressortit à une culture médiévale que n'ont pas les lecteurs américains, d'autre part parce que l'évocation de la « philosophie » pouvait induire un texte rébarbatif : la littérature peut-elle se satisfaire de telles précautions? N'est-on pas en droit de se demander si ce genre de simplification à l'extrême et ces choix supposés convenir mieux aux lecteurs ne vont pas jusqu'à enlever le sel de l'œuvre?

Instruire ou amuser

Cette faiblesse esthétique des textes pour la jeunesse peut être liée à leurs soucis de didactisme. Écrits à des fins pédagogiques, ils font davantage passer des informations, des connaissances, des savoirs, qu'une qualité littéraire : pédagogie et littérature sont-ils compatibles? Fénelon écrivait dans son Traité de l'éducation des filles : « il faut que le plaisir fasse tout³ », mais son île des Plaisirs, île de sucre et de guimauve, de gaufres et de ragoûts poivrés, n'échappe pas à la tentation des lourdes leçons. Parce que le lecteur de cette littérature se conçoit toujours, de près ou de loin, comme un individu inchoatif, en progression, en apprentissage, le livre - comme d'ailleurs n'importe quelle autre expérience – s'accompagne de nombreuses leçons.

Mais cette volonté littéraire pédagogique s'alourdit d'un insurmontable paradoxe qui grève encore l'appréhension de cette littérature. Soit elle instruit, soit elle plaît et s'il faut instruire en lisant, elle risque d'être écartelée entre deux objectifs inconciliables.

Car on ne saurait instruire tout à fait en plaisant tout à fait. Est-on dans la littérature, quand la lourdeur est privilégiée à la légèreté, l'explication à la suggestion, le didactisme à l'art?

Médiocrités éditoriales

La littérature de jeunesse souffre enfin, il faut bien en convenir, et comme d'autres genres, de ce que Georg Lukàcs a appelé la « capitalisation de l'esprit⁴ », c'est-à-dire de l'industrialisation et la transformation de la littérature

^{1.} Voir le texte de Jean-Jacques Rousseau en annexe de ce volume.

^{2.} Voir Madame de Genlis, Adèle et Théodore ou Lettres sur l'éducation, Paris, Lambert Baudoin, 1782,

^{3.} Fénelon, Traité de l'éducation des filles [1687], chapitre VI, « De l'usage des histoires », Paris, Defodon, 1881, p. 61.

^{4.} Georg Lukàcs, Balzac et le réalisme français [1951], traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Fr. Maspero, 1967, p. 50.

en produits mercantiles. Nombre de succès de librairie, qui correspondent souvent à des « commandes » précises, comme ces cycles et séries pour adolescents qui sont actuellement très à la mode, paraissent de médiocre qualité, et on peut supposer qu'ils ne participent pas de la littérature, au sens qualitatif et discriminant du terme.

Reste, il est vrai, que seuls les adultes peuvent se préoccuper de la qualité littéraire des livres des jeunes... Le problème, c'est gu'en matière de littérature d'enfance et de jeunesse, celui qui ressent du plaisir et celui qui évalue sont différents. On exige que la littérature pour enfant et pour la jeunesse soit comme celle des grands, mais n'est-ce pas alors tordre ou forcer le problème ? On oublie que ce sont toujours les « élites sociales » qui définissent « [l]e canon des "grands livres"1 ». On cherche à savoir si les critères d'une littérature pour les grands peuvent s'appliquer pour les petits, les grands donnant à lire aux petits des livres dont ils ne veulent pas, et ceux-ci lisant en cachette des livres que les grands ne leur accordent pas...

Et notre propre entreprise ne participe-t-elle pas de ce discrédit ? Un tel exercice théorique et générique ne risque-t-il pas de faire injure à la littérature de jeunesse en tant que littérature ? En effet, si la littérature est un art, c'est-à-dire si elle s'élabore autour de chefs-d'œuvre, de textes remarquables, il n'y a de littérature que d'œuvres profondément originales, innovantes et marquantes. Le texte proprement littéraire se veut en ce sens non générique. Aussi, soit on cherche à dire - pour mieux l'identifier - que la littérature de jeunesse est un genre à part, qu'elle est cohérente, qu'elle est structurée, qu'elle est ordonnée, mais alors on risque d'en faire une sous-littérature ou une paralittérature vouée à la répétition non qualitative de types et de traits distinctifs. Soit on considère que la littérature de jeunesse est une littérature au sens plein du terme, qu'elle est constituée de grandes œuvres, de chefsd'œuvre et qu'elle est moins un genre qu'une succession d'œuvres phares. Tzvetan Todorov soulignait dans sa Poétique de la prose combien littérature et genre faisaient finalement mauvais ménage.

La littérature de jeunesse apparaît donc comme fondamentalement traversée par un monde conséquent de paradoxes que nous n'avons pas, loin s'en faut, tous mis au jour, mais dont nous avons vu qu'ils sont des éléments potentiellement définitoires : une littérature destinée sans destinataire, une littérature qui peut se passer de texte, une littérature « facile » qui comprend de véritables chefs-d'œuvre. Cela signifie-t-il pour autant qu'une définition générique ou théorique de la littérature de jeunesse est impossible ?

^{1.} Alberto Manguel, Histoire de la lecture, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1998, p.