



HAL
open science

Le renouveau du roman et du récit pour la jeunesse en France et en Allemagne pendant l'entre-deux guerres : modernité et écriture narrative

Mathilde Leveque

► To cite this version:

Mathilde Leveque. Le renouveau du roman et du récit pour la jeunesse en France et en Allemagne pendant l'entre-deux guerres : modernité et écriture narrative. Littératures. Université Rennes 2, 2007. Français. NNT : . tel-00204455

HAL Id: tel-00204455

<https://theses.hal.science/tel-00204455>

Submitted on 14 Jan 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE
École doctorale Humanités et Sciences de l'Homme

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE RENNES 2
LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

Mathilde LÉVÊQUE

**Le renouveau du roman
et du récit pour la jeunesse
en France et en Allemagne
pendant l'entre-deux-guerres :
modernité et écriture narrative**

sous la direction de Mme Isabelle Nières-Chevrel

Présentée et soutenue le 7 décembre 2007

Membres du jury : Mme Isabelle NIÈRES-CHEVREL, Université de Rennes 2
Mme Emer O'SULLIVAN, Université de Lüneburg, rapporteur
Mme Annie RENONCIAT, INRP, Musée national de l'Éducation, rapporteur
M. Jean-Pierre MOREL, Université de Paris 3, président du jury

Remerciements

Je tiens à témoigner ma plus sincère reconnaissance à tous ceux qui m'ont apporté leurs conseils et leur soutien au cours de ces années de recherche.

En premier lieu, je remercie Isabelle Chevrel, qui sait si chaleureusement conjuguer la rigueur d'une direction de thèse à l'enthousiasme de la recherche, avec autant de sérieux que de bonne humeur. Je tiens également à remercier Frithjof Trapp, professeur à l'Université de Hambourg, qui a été l'un des premiers à m'ouvrir les portes de la recherche en littérature de jeunesse et à attirer mon attention sur la période de l'entre-deux-guerres.

J'exprime ma plus vive gratitude à Françoise Lévêque – mon homonyme en littérature de jeunesse ! – et à Viviane Ezratty, qui m'ont permis de consulter et d'emprunter quelques-uns des trésors du fonds historique de la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse. J'adresse aussi mes remerciements à l'Institut Suisse Jeunesse et Medias de Zurich, centre de documentation et de recherche indispensable pour la poursuite de cette étude, et en particulier à Verena Rutschmann, pour son accueil si sympathique et ses connaissances érudites. Je remercie Carola Pohlmann, directrice de la Kinderbuchabteilung de la Staatsbibliothek de Berlin, où j'ai pu consulter des ouvrages rares et passionnants. Je sais gré également à l'Association des amis de l'Abbaye de Créteil et en particulier à Paul Maunoury, pour les informations précieuses concernant Charles Vildrac, Georges Duhamel et Berthold Mahn.

Ma plus amicale gratitude s'adresse également à Houda Ayoub et à Déborah Lévy-Bertherat, qui m'ont accordé toute leur confiance et leur amitié pour faire entrer la littérature de jeunesse à l'Ecole Normale Supérieure.

Un grand merci enfin à tous ceux qui n'ont eu de cesse de m'encourager à mener à bien ce travail, en particulier Emer O'Sullivan, de l'Université de Lüneburg, Cécile Boulaire, de l'Université de Tours et Irène Langlet, de l'Université de Rennes 2. Je remercie également Emer O'Sullivan, ainsi qu'Annie Renonciat et Jean-Pierre Morel, qui fut mon directeur de D.E.A. quand je

commençais à m'intéresser à Kästner et à Vildrac, d'avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse.

Et je ne saurais oublier l'entraide et la solidarité entre doctorantes et je remercie à ce titre Carole Boidin, Hélène Boisson, Marie Gispert et Audrey Vermetten pour la justesse de leurs informations, de leurs relectures et de leurs remarques.

Zu allerletzt möchte ich – diesmal in seiner Muttersprache – mit meinem ganzen Herzen Mark Oliver Görbig danken, für seine technische Hilfe, aber vor allem für sein Vertrauen, seine ständige Ermutigung, seine unendliche Geduld und seine Liebe.

Pour Anna
Pour celui ou celle qui viendra

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| Introduction | 13 |
| I Échos du monde moderne dans le récit pour la jeunesse | 23 |
| 1 Nouvelles conceptions de l'enfance, nouveaux héros enfants | 27 |
| 1.1 La pédagogie moderne de l'entre-deux-guerres et sa traduction littéraire | 27 |
| 1.1.1 Un nouvel intérêt pour l'enfance et pour la pédagogie . | 28 |
| 1.1.2 De nouveaux héros actifs et créateurs | 30 |
| 1.1.3 Entre récit et pédagogie, un processus en cours | 37 |
| 1.2 Quand les intellectuels s'intéressent à l'enfance | 41 |
| 1.2.1 Intellectuels et universitaires | 41 |
| 1.2.2 L'action pionnière des bibliothécaires | 45 |
| 1.3 Les réactions des éditeurs et des auteurs | 48 |
| 1.3.1 Politiques éditoriales et nouvelles collections | 48 |
| 1.3.2 Mobilisation des auteurs | 52 |
| 1.4 Liberté et expérience | 60 |
| 1.4.1 S'exprimer et agir | 60 |
| 1.4.2 Jeux et jouets | 63 |
| 2 Enfants et monde moderne : du monde réel au monde de la fiction | 73 |
| 2.1 Représentations du monde moderne | 73 |
| 2.1.1 Communiquer, voyager, comprendre | 74 |
| 2.1.2 La grande ville moderne | 77 |
| 2.1.3 Classes sociales | 87 |

| | | |
|-----------|--|------------|
| 2.2 | Des enfants modernes ? | 98 |
| 2.2.1 | Des garçons et des filles | 99 |
| 2.2.2 | Familles | 104 |
| 2.2.3 | Figures maternelles | 106 |
| 2.3 | Le rêve d'une école nouvelle | 110 |
| 2.3.1 | L'enseignement en France et en Allemagne pendant l'entre-deux-guerres | 110 |
| 2.3.2 | Des maîtres et des élèves | 112 |
| 2.3.3 | Vers un renouvellement du roman scolaire | 119 |
| 3 | Exil, rencontres et traductions | 125 |
| 3.1 | Des rencontres entre les écrivains | 126 |
| 3.1.1 | L'exil des écrivains allemands | 126 |
| 3.1.2 | Le fonds Romain-Rolland | 132 |
| 3.2 | L'essor des traductions | 134 |
| 3.2.1 | Traduire pour renouveler : les livres allemands traduits en français | 134 |
| 3.2.2 | Les livres français traduits en allemand | 142 |
| 3.3 | Le dialogue des livres | 145 |
| 3.3.1 | Quand les livres se croisent : des histoires de lièvres volants | 145 |
| 3.3.2 | Un champ littéraire se constitue | 156 |
| II | À la recherche d'une écriture nouvelle | 167 |
| 4 | Écriture narrative et medias modernes | 171 |
| 4.1 | La presse | 172 |
| 4.1.1 | L'écrivain journaliste | 172 |
| 4.1.2 | La presse, laboratoire de l'écriture romanesque | 174 |
| 4.2 | La radio | 182 |
| 4.2.1 | Walter Benjamin et les émissions radiophoniques pour la jeunesse | 182 |
| 4.2.2 | Lisa Tetzner, une conteuse au microphone | 187 |
| 4.2.3 | En France? | 189 |
| 4.3 | Le cinéma | 192 |
| 4.3.1 | Essor d'un art | 192 |
| 4.3.2 | Méfiance à l'égard de l'image | 197 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 5 | La fiction comme mise en désordre du réel | 203 |
| 5.1 | Brouillage des pistes et histoires à l'envers | 203 |
| 5.1.1 | Bouleversement des repères entre le réel et la fiction . . | 203 |
| 5.1.2 | Renverser l'ordre du récit | 210 |
| 5.2 | La fiction mise en scène | 212 |
| 5.2.1 | Fiction et illusion théâtrale | 212 |
| 5.2.2 | Fiction et métamorphoses | 214 |
| 6 | De nouvelles formes de merveilleux | 219 |
| 6.1 | Carroll et Kipling, deux modèles anglo-saxons | 219 |
| 6.1.1 | La double réception de Lewis Carroll en France | 219 |
| 6.1.2 | Kipling, un second modèle | 221 |
| 6.1.3 | Une <i>fantasy</i> à la française | 224 |
| 6.1.4 | Lewis Carroll et Kipling en Allemagne | 231 |
| 6.2 | Un merveilleux revisité | 234 |
| 6.2.1 | La part des contes | 234 |
| 6.2.2 | « C'était le 35 mai... » | 239 |
| 6.2.3 | Les métamorphoses du réel | 245 |
| 7 | Figures de narrateurs, présence de l'écrivain | 251 |
| 7.1 | Diversité et complexité des figures narratives | 251 |
| 7.1.1 | Des modes narratifs divers | 251 |
| 7.1.2 | Assumer la fonction narrative | 252 |
| 7.2 | Le raconteur-Erzähler ou l'oralité mise en scène | 255 |
| 7.3 | L'exploration des seuils du récit | 259 |
| 7.3.1 | Incipits | 259 |
| 7.3.2 | Fins | 264 |
| 7.3.3 | Préfaces et postfaces | 271 |
| 8 | Créer des livres nouveaux | 283 |
| 8.1 | De nouveaux éditeurs | 284 |
| 8.2 | De nouveaux rapports entre le texte et l'image | 287 |
| 8.2.1 | De nouveaux formats | 287 |
| 8.2.2 | La mise en page | 295 |
| 8.2.3 | La couleur | 302 |
| 8.3 | Quand l'écrivain et l'artiste collaborent | 306 |
| 8.3.1 | L'écrivain et le peintre | 307 |
| 8.3.2 | L'écrivain et le dessinateur | 309 |

| | | |
|-------|---------------------------------------|-----|
| 8.3.3 | Présence de la photographie | 316 |
|-------|---------------------------------------|-----|

III Enfance et avenir 325

9 Foi dans l'enfance 329

| | | |
|-------|--|-----|
| 9.1 | Idéaux et idéologies | 329 |
| 9.1.1 | Pacifisme | 329 |
| 9.1.2 | Socialisme et communisme | 334 |
| 9.1.3 | Anticolonialisme | 345 |
| 9.2 | Optimisme | 350 |
| 9.2.1 | Optimisme ou désenchantement | 351 |
| 9.2.2 | Une « mélancolie de gauche » | 354 |
| 9.3 | Représentations du bien et du mal | 359 |
| 9.3.1 | Figures des « méchants » | 359 |
| 9.3.2 | Représentations symboliques du mal | 365 |
| 9.3.3 | La figure du bon adulte | 367 |

10 Enfance et utopie 375

| | | |
|--------|---|-----|
| 10.1 | Écriture utopique et récit pour la jeunesse | 375 |
| 10.1.1 | La tentation de l'utopie | 375 |
| 10.1.2 | L'utopie, un ailleurs et un non-lieu | 378 |
| 10.1.3 | Deux pôles opposés : Amérique vs Union soviétique | 388 |
| 10.2 | Le motif de l'île | 392 |
| 10.2.1 | La robinsonnade | 393 |
| 10.2.2 | L'île comme parabole | 396 |
| 10.2.3 | <i>L'hortus conclusus</i> | 399 |

11 Quelle postérité littéraire ? 405

| | | |
|--------|---|-----|
| 11.1 | Des rêves brisés | 405 |
| 11.1.1 | Au lendemain de la guerre, une brève embellie | 405 |
| 11.1.2 | Non à la guerre | 408 |
| 11.2 | Retour à un ordre moral traditionnel | 411 |
| 11.2.1 | Une écriture plus consensuelle | 411 |
| 11.2.2 | Le poids de la morale | 413 |
| 11.3 | Héritages | 417 |
| 11.3.1 | Astrid Lindgren | 417 |
| 11.3.2 | Les années 1960 et 1970 | 421 |

| | |
|--|------------|
| | 11 |
| Conclusion | 425 |
| Bibliographie | 431 |
| Livres pour la jeunesse | 431 |
| Livres pour adultes | 441 |
| Littérature critique | 442 |
| Ouvrages et articles de référence | 446 |
| Divers | 453 |
| Webographie | 455 |
| Annexes | 457 |
| Colette Vivier, « Journal de Riquette » (1937) | 457 |
| Erich Kästner, <i>Emil und die drei Zwillinge</i> (1934) | 461 |
| Paul Vaillant-Couturier, <i>Jean-sans-Pain</i> (1921) | 465 |
| Index | 467 |

« Die alte Jugendschrift, die über die Köpfe der Kinder hinwegpredigte, oft in einem kindlich sein wollenden und darum albernen Stil, verschwindet aus dem Bord : das ist die Revolution im Bücherschrank der Kinder ! »

Rudolf Pausen, « Revolution im Bücherschrank der Kinder »,
in *Berliner Börsenzeitung*, 6 novembre 1929.

« Si c'est pour raconter une histoire, tu peux dire n'importe quoi. »

Léopold Chauveau, *Les Deux font la paire*,
Editions Sociales Internationales, 1937, p.40.

Introduction

« J'étais dans mon bureau, j'attendais un étudiant : ce fut un éditeur qui entra ; il est vrai qu'il paraissait si jeune qu'on pouvait aisément s'y tromper. Il avait appris que je m'intéressais à la littérature enfantine : et je reconnus, avec un mélange de confusion et de fierté, que c'était une de mes douces manies. Bien plus ! J'avais dessus des principes, et même des idées. « Je ne vois pas pourquoi, lui dis-je doctement, un historien des lettres négligerait cette production si vaste, où les hommes ont mis quelquefois le meilleur et le plus frais de leur âme... » Il m'approuvait ; et je pensai que j'avais affaire à un homme de goût. »¹

En 1935, le grand comparatiste Paul Hazard, professeur au Collège de France, explique dans la préface d'un roman pour la jeunesse l'intérêt qu'il porte à cette littérature. À travers sa rencontre avec le jeune éditeur Michel Bourrelier, il confie que cet intérêt est une « douce manie » et cet aveu se fait « avec un mélange de confusion et de fierté ». Au début des années 1930, un universitaire montre ainsi que la littérature de jeunesse suscite à la fois un discours docte et un plaisir délicieux. C'est entre ces deux pôles, sans doute plus complémentaires que contradictoires, que se déploie le discours critique sur la littérature de jeunesse, dans une préface comme dans notre présent travail.

Au milieu des années 1930, la rencontre entre un universitaire et un éditeur, tous deux passionnés par la littérature pour la jeunesse et soucieux de donner à ce domaine une dynamisme nouveau, n'est pas un hasard. Dès le lendemain de la Première Guerre mondiale, en France mais aussi en Allemagne, la littérature de jeunesse va connaître d'importantes transformations.

¹Paul Hazard, Préface de *Rossignol des neiges* de Marie Colmont, Bourrelier, Collection Primevère, 1935.

Situation de la littérature de jeunesse entre les deux guerres

L'entre-deux-guerres est une période insaisissable, dont les années sont comme prises en étau entre les masses des deux guerres mondiales. Le découpage chronologique s'avère ainsi paradoxalement évident et imprécis. La signature de l'armistice en novembre 1918 ne saurait en effet délimiter à elle seule le début de cette période, pas plus que l'invasion de la Pologne par les troupes de Hitler en 1939 ou la défaite de la France en mai 1940. L'entre-deux-guerres, ce sont deux décennies placées entre parenthèses, d'un point de vue chronologique, historique, voire littéraire. La littérature de l'entre-deux-guerres se définit chronologiquement comme la production littéraire conçue et publiée entre 1919 et 1939. Mais cette vingtaine d'années ne saurait satisfaire la définition : les productions littéraires font apparaître une diversité d'autant plus grande que la période est courte, riche, foisonnante. L'entre-deux-guerres est aussi cette période mêlant euphorie et désenchantement, pacifisme et esprit de revanche, prospérité et misère, modernité et conservatisme, tendances qui viennent se refléter dans la littérature.

Si l'on peut avoir du mal à saisir ce qui pourrait définir cette littérature de l'entre-deux-guerres, que dire de la littérature de jeunesse ? Si l'on y réfléchit, des noms sortiront de l'ombre et de la confusion : Erich Kästner en Allemagne – mais se souvient-on que *Emil und die Detektive* a été écrit et publié en 1929 ? – Marcel Aymé et ses *Contes du Chat Perché*, publiés pour la première fois en 1934 par la *N.R.F.*, avec les illustrations de Nathan Altman. Mais qui sait que Georges Duhamel ou André Maurois ont écrit pour les enfants ? Qui se souvient de Léopold Chauveau ? Qui, en France, connaît Lisa Tetzner ou Kurt Held, pourtant célèbres en Allemagne ? Dans les pays anglo-saxons, l'entre-deux-guerres voit naître de grands classiques : *The Story of Doctor Dolittle* (1920) de Hugh Lofting, *Mary Poppins* (1934) de Pamela L. Travers, *Winnie-the-Pooh* (1926) d'Alan A. Milne ou encore *Little House in the big woods* (1932) de Laura Ingalls Wilder en sont quelques exemples représentatifs, mais qui restent, pour la majorité des lecteurs, des œuvres difficiles à dater, dont l'origine se perd avec la mémoire collective, car, comme pour tout classique, chacun a l'impression que ces livres existent de tout temps, comme s'ils avaient perdu toute temporalité ou tout ancrage dans l'histoire littéraire.

L'entre-deux-guerres est ainsi une période mal saisie, mal nommée, « période

particulièrement méconnue et mal aimée de l'histoire des livres pour enfants »², comme le souligne Annie Renonciat. « Marasme, décadence, déclin, ces mots reviennent avec insistance pour caractériser la situation de la littérature pour la jeunesse entre les deux guerres » écrivait Marc Soriano dans son *Guide de littérature pour la jeunesse*³ en 1975. Mais de quelle crise s'agit-il ? Parler de « marasme » peut en effet signifier une crise dans la vente des livres, mais la dimension économique n'est évidemment pas la seule à prendre en compte. Le mot « décadence », également employé par Marc Soriano, suggère un aspect plus subjectif de crise des contenus : faut-il comprendre que la qualité des livres pour enfants est inférieure à celle des livres d'avant 1914 ? Mais dans ce cas, sur quels critères établir ce déclin ? Il faudrait encore prendre en compte, comme l'indique Isabelle Nières-Chevrel, la « difficulté à prendre en compte l'éclatement des publics »⁴. L'entre-deux-guerres est une période où la population change, entraînant des changements dans la population des enfants lecteurs, en France comme en Allemagne : y aurait-il

« un conflit entre ceux qui détiennent l'appareil de production et de distribution et de nouvelles couches sociales qui ne se reconnaissent pas dans les attendus esthétiques et idéologiques qu'on leur propose ? »⁵

Tous ces aspects, qu'ils concernent l'économie, les contenus, les publics, sont à prendre en compte conjointement.

Annie Renonciat remarque pourtant que Marc Soriano est l'un des seuls à souligner que « le bilan de cette période est pourtant loin d'être négatif ». Il est en effet le seul

« à porter au crédit de l'entre-deux-guerres des éléments positifs : les premières recherches systématiques sur la littérature et la lecture des enfants, l'apparition de bibliothèques enfantines, l'action

²Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931) : années charnières, années pionnières*, Doctorat d'Histoire et Sémiologie du texte et de l'image, sous la direction d'Anne-Marie Christin, Université Paris-VII, 1997, Introduction, p.1.

³Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Flammarion, Paris, 1975, p.224-225.

⁴Isabelle Nières, *Lewis Carroll en France (1870-1985) ; les ambivalences d'une réception littéraire*, Doctorat d'Etat, Université de Picardie, 1988. Chapitre III : La découverte de Lewis Carroll, 1930-1950, p.183.

⁵Isabelle Nières, *op.cit.*, *ibid.*

personnelle de certains éditeurs. Mais, d'une façon générale, seule l'illustration a trouvé grâce aux yeux des critiques. »⁶

C'est ce que montre Claude-Anne Parmegiani dans son livre *Les petits Français illustrés, 1860-1940*⁷.

À l'exception d'Erich Kästner et, peut-être, de Lisa Tetzner, la plupart des écrivains pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, en France comme en Allemagne, sont méconnus, voire oubliés : si l'on reparle depuis peu de Charles Vildrac, c'est à l'initiative de la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, qui lui a consacré une exposition remarquable en 2001-2002⁸. À cette occasion, deux textes fondamentaux, *L'Île Rose* et *Les Lunettes du Lion* ont été réédités par les éditions Phoenix, mais dans des formats malheureusement éloignés des originaux. Les éditions Thierry Magnier ont également réédité *L'Île Rose* à la fin de l'année 2006. En Allemagne, le grand roman de Lisa Tetzner, *Die Kinder aus Nr.67*, épopée en neuf tomes racontant les aventures d'un groupe d'enfants avant, pendant et après le nazisme et la guerre, a été réédité en 2004 par Carlsen Verlag ; mais ces romans demeurent malheureusement non traduits en français⁹, en dépit des demandes répétées de traducteurs passionnés, comme François Mathieu, qui cherche également à convaincre les éditeurs de la nécessité de retraduire les romans d'Erich Kästner¹⁰. Un dernier exemple peut être celui de Léopold Chauveau, dont certains textes ont également été réédités¹¹ mais de telles initiatives restent rares.

Et pourtant que d'interrogations et de réflexions sur l'enfance, sur les

⁶Annie Renonciat, *op.cit.*, p.3

⁷Claude-Anne Parmegiani, *Les petits Français illustrés, 1860-1940 ; l'illustration pour enfants en France de 1860 à 1940, les modes de représentation, les grands illustrateurs, les formes éditoriales*, Collection Bibliothèques, Éditions du Cercle de la Librairie, préface d'Isabelle Jan, Paris, 1989.

⁸« Charles Vildrac, écrire pour l'enfant », Exposition organisée à la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, septembre 2001-janvier 2002.

⁹À deux exceptions près : le troisième et le quatrième tome de la série ont été traduits et publiés en Suisse. *Erwin kommt nach Schweden* (1941) a été traduit en français par Th. Flueller sous le titre *Gérald en Suède*, Neuchâtel, Paris, Delachaux et Niestlé, 1945, et *Das Schiff ohne Hafen* (1943) a été traduit par Gabriel Junod sous le titre *Le Bateau errant*, Delachaux et Niestlé, 1947.

¹⁰À ce jour, seul le roman *Das fliegende Klassenzimmer* (1934), *La classe volante*, a été retraduit en 1999 par François Mathieu. À l'automne 2007, une nouvelle traduction de *Emil und die Detektive* sera publiée par Hachette dans la collection du Livre de Poche Jeunesse.

¹¹Réédition à La Joie de lire en 2001 des *Deux font la paire* (1937).

livres, sur la pédagogie dite nouvelle, sur le roman ! Un bref regard sur l'entre-deux-guerres suffit pour saisir l'importance de cette période, « Années charnières, années pionnières », explique Annie Renonciat¹², dont les travaux sont une référence incontournable pour comprendre cette période. Ainsi, au lendemain de la Première Guerre mondiale, la littérature de jeunesse, en France et en Allemagne, se trouve dans une situation similaire de marasme, à la fois économique et créatif. Face à cette situation, des énergies se rassemblent et mobilisent divers spécialistes attachés aux intérêts de l'enfance, universitaires, psychologues, pédagogues, éditeurs, bibliothécaires : il s'agit de défendre et de promouvoir le livre d'enfance et de jeunesse, d'affirmer son rôle dans l'épanouissement de la personnalité et de stimuler la création littéraire. C'est en 1924 qu'est créée la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse. Il s'opère ainsi au cours des années 1920 et 1930 un renouveau de la littérature pour la jeunesse, en France et en Allemagne, de façon parallèle, parfois croisée. Le monde moderne entre dans la littérature de jeunesse, bouleversant la vision de l'enfant mais aussi les modalités de l'écriture narrative.

Littérature française, littérature allemande

Pourquoi s'attacher plus particulièrement à la France et à l'Allemagne plutôt qu'à d'autres pays européens ? Si je n'oublie pas les livres pour la jeunesse anglo-saxons, notamment les classiques mentionnés précédemment, il me semble que les notions de modernité et de renouveau ne sont pas pertinentes pour comprendre les œuvres anglaises de cette époque. Le renouveau et la modernité de la littérature de jeunesse anglaise se font plus tôt, dès la fin du XIX^e siècle : Stevenson renouvelle le roman d'aventure avec *Treasure Island*, Kipling bouleverse les habituelles histoires d'animaux avec *The Jungle Book*, modernise l'écriture des mythes avec les *Just so Stories*. Quant à l'incontournable Lewis Carroll, il est intéressant de remarquer que c'est précisément pendant l'entre-deux-guerres qu'il commence à être réellement connu en France, comme l'a montré Isabelle Nières-Chevrel dans sa thèse consacrée à la réception de Lewis Carroll en France¹³.

Quant à des pays comme l'Italie ou l'Espagne, je dois avouer que des barrières linguistiques, mais aussi pratiques (le corpus de textes serait trop

¹²Annie Renonciat, *op.cit.*

¹³Isabelle Nières-Chevrel, *Lewis Carroll en France : les ambivalences d'une réception littéraire*, Université d'Amiens, 1988.

vaste) m'ont obligée à les laisser de côté. Par ailleurs, ni l'Italie ni l'Espagne n'ont une histoire de la littérature de jeunesse comparable à celle de la France et de l'Allemagne. En Italie comme en Espagne, la littérature de jeunesse nationale apparaît tardivement, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, comme l'a montré Mariella Colin pour l'Italie¹⁴. La France et l'Allemagne, en revanche, ont un passé commun : dès le XVIII^e siècle, les livres français pour la jeunesse français sont traduits en allemand et des ouvrages allemands sont traduits, repris et adaptés en France : *Der Kinderfreund* de Weiss, repris par Berquin dans *L'Ami des enfants* est un des exemples les plus célèbres.

Enfin, choisir de porter un regard croisé sur les littératures de jeunesse en France et en Allemagne, et plus particulièrement sur les récits et les romans, est le résultat d'un labyrinthe de rencontres : c'est en effet à Hambourg que j'ai découvert que la littérature de jeunesse pouvait être un domaine de recherche universitaire, grâce aux cours de Fritjof Trapp sur la littérature de jeunesse allemande en exil (1933-1945). Depuis Hambourg, les contacts se sont ainsi multipliés, jusqu'à ma rencontre avec Isabelle Nières-Chevrel, en passant par la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, par le centre de documentation de la Joie par les Livres ou encore par la bibliothèque du Schweizerisches Institut für Kinder-und Jugendmedien (SIKJM) de Zürich. Je commençais à peine un mémoire de D.E.A. sur Charles Vildrac et Erich Kästner que s'ouvrait à l'Heure Joyeuse l'exposition « Écrire pour l'enfant ». De Hambourg à Paris, en passant par Zürich, mes recherches se sont faites au fil des découvertes, des lectures et des échanges. La pratique courante de l'allemand est évidemment un atout majeur pour avoir accès aux textes, souvent peu ou mal traduits¹⁵.

Choix des auteurs

Une fois le temps (les années 1920 et 1930 et le début des années 1940) et l'espace (la France et l'Allemagne) posés, il reste à délimiter le choix des auteurs et des œuvres, à trouver des critères discriminants mais non réducteurs. D'un point de vue générique, j'ai choisi de m'intéresser au roman et au récit plutôt qu'à l'album, ce qui ne signifie pas l'exclusion arbitraire de l'image

¹⁴Mariella Colin, *L'âge d'or de la littérature de jeunesse italienne, 1880-1925*, Presses Universitaires de Caen, 2005.

¹⁵Sauf indication contraire, toutes les citations allemandes sont le résultat de ma propre traduction.

et des rapports qu'elle ne cesse d'entretenir avec le texte. L'essentiel de mes recherches se concentre cependant sur les procédés narratifs plus que sur les innovations graphiques.

Pourquoi choisir tel auteur plutôt que tel autre écrivain à la même époque ? La contemporanéité ne suffit évidemment pas à créer une logique cohérente, même si elle reste un fil directeur possible. Il convient donc de préciser les critères de choix qui ont été les miens.

Pour choisir, il a fallu dans un premier temps explorer le champ. Pour le domaine français, je suis partie du catalogue *Livre mon ami. Lectures enfantines, 1914-1954*¹⁶ établi par Annie Renonciat. J'ai donc lu une grande partie des romans et des récits mentionnés dans ce catalogue extrêmement précis et rigoureux, de *Peau-de-Pêche* de Gabriel Maurière¹⁷ à *Clindindin* de Paul Géraldy¹⁸, en passant par les romans scouts de Serge Dalens. J'ai ainsi pu sélectionner les œuvres qui me semblaient nouvelles, originales, innovantes, dans leurs thèmes comme dans leurs formes. J'ai pu ainsi me forger une idée globale de la production pour la jeunesse française de l'entre-deux-guerres, connaissance indispensable pour dégager et cerner des notions comme celles de la modernité, de l'innovation, de l'originalité. Puis, à partir des ouvrages retenus, j'ai tenté de retrouver les collections les plus modernes, comme la collection Maïa des éditions Stock, la collection « Mon Camarade » des Éditions Sociales Internationales ou les choix éditoriaux de Michel Bourrelier. Le Prix Jeunesse a été un autre fil directeur, même si seuls *Rossignol des neiges*, *Isabelle et la porte jaune* et *La Maison des petits bonheurs* ont retenu mon attention, en particulier les deux derniers titres. Peintures du monde contemporain de l'entre-deux-guerres, figures nouvelles de héros enfants, recherches de nouvelles relations entre le texte et les images, innovations formelles, narratives, esthétiques, tels ont été les critères de choix du corpus retenu¹⁹.

¹⁶*Livre mon ami. Lectures enfantines, 1914-1954*, Catalogue établi et rédigé par Annie Renonciat, avec la collaboration de Viviane Ezratty et de Françoise Lévêque (Exposition 1991), Ville de Paris, Direction des affaires culturelles, 1991.

¹⁷Gabriel Maurière, *Peau-de-Pêche*, illustrations de Maggie Salcedo, Librairie Gedalge (édition définitive), Paris, 1929.

¹⁸Paul Géraldy, *Clindindin*, illustrations d'André Hellé, Calmann-Lévy, Collection « Pour nos enfants », 1937.

¹⁹Il resterait aussi tous ces livres que j'ai trouvés mentionnés dans des listes de collections, mais dont je n'ai jamais pu trouver aucun exemplaire, comme l'édition française de *Emile et les détectives* dans la collection « Mon Camarade », ou encore *Julot, le petit Communard*, de Georges Sadoul, dans cette même collection, publiée par les Éditions Sociales Internationales.

Quant aux livres allemands pour la jeunesse, j'ai tout d'abord décidé de laisser de côté la littérature pour la jeunesse nazie, qui ne présente pas un réel intérêt littéraire, mais qui est bien plus un objet d'étude historique, politique et idéologique. Cette littérature orientée, nationaliste, raciste et antisémite, « s'épuise vite dans d'incessantes répétitions et les variantes y sont peu nombreuses »²⁰, et se caractérise par la pauvreté de son contenu et sa médiocrité formelle. Le corpus allemand se divise ainsi en deux : d'une part la littérature pour la jeunesse publiée sous la République de Weimar, d'autre part la littérature postérieure à 1933, qui est souvent une littérature d'exil. Une bibliographie tenant compte de ces deux aspects, établie par Fritjof Trapp dans le cadre d'un cours proposé à l'Université de Hambourg au premier semestre 2000-2001 m'a donné les premières pistes de recherche. Des lectures à la bibliothèque universitaire de Hambourg, notamment spécialisée dans la littérature d'exil, mais aussi à la bibliothèque de l'Institut Suisse Jeunesse et médias de Zurich ont prolongé cette première sélection. Voyageant entre les livres comme entre la France, l'Allemagne et la Suisse, j'ai vu progressivement se dessiner des tendances similaires, des recoupements plus ou moins inattendus, dessinant peu à peu les contours de mon corpus de recherche.

J'ai aussi choisi de retenir des auteurs considérés comme modernes dans leurs ouvrages pour adultes comme Erich Kästner, Marcel Aymé ou Erika Mann. Par opposition, ou plutôt de façon complémentaire, je me suis intéressée à des auteurs qui refusent la modernité (comme Mauriac) ou qui la critiquent (comme Duhamel) mais qui ont néanmoins participé au renouveau de la production pour la jeunesse. Je me suis arrêtée également sur ces auteurs qui se sont interrogés sur le renouveau qu'il fallait apporter à la littérature pour la jeunesse, comme Charles Vildrac, André Maurois, Georges Duhamel, Lisa Tetzner. Les écrivains qui ont retenu mon attention se sont plus généralement engagés dans les débats esthétiques et littéraire de l'entre-deux-guerres, qui est une période où la littérature de jeunesse se constitue peu à peu comme champ littéraire propre. Enfin, ces écrivains se sont intéressés aux réflexions et aux recherches pédagogiques de leur temps et, plus généralement, aux rapports étroits entre la jeunesse et les idéologies, sujet particulièrement brûlant dans les années 1930.

²⁰Winfred Kaminski, « Servir la nation, une aventure », in *Le nazisme et les jeunes*, Actes du colloque franco-allemand tenu à Nancy les 18 et 19 novembre 1983, Presses Universitaires de Nancy, 1985, p.43.

Première approche de la modernité en littérature de jeunesse

Reste enfin à définir, de façon imparfaite et provisoire, la notion de modernité telle que j'entends l'appliquer à la littérature de jeunesse. Cette définition de la modernité est à envisager d'un point de vue historique, esthétique et littéraire. La modernité est d'autant plus difficile à définir qu'elle est cette « notion fuyante » dont parle Michel Raimond dans *Éloge et critique de la modernité* :

« À côté du discours philosophique, il n'est peut-être pas inutile de présenter une défense et illustration du monde moderne par les écrivains. Essayistes, poètes, romanciers n'ont-ils pas leur mot à dire devant les transformations du monde ? Nouveaux paysages urbains et industriels, banlieues sordides, encombrement des villes par l'automobile, nouveaux moyens de transports - paquebots, avions, trains rapides, ne pouvaient-ils pas alimenter leur verve ? D'autant que le monde moderne, ce ne sont pas seulement des engins, c'est une nouvelle façon de voir et de sentir, d'aimer, de concevoir le monde, c'est une couleur de la vie, une réalité morale autant que matérielle. »²¹

L'étude de la modernité dans le roman et le récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres consiste notamment à prendre en compte l'approche du monde contemporain dans les textes proposés aux jeunes lecteurs. Apparaissent dans les récits de nouvelles façons de voir le monde moderne de l'entre-deux-guerres, période courte riche en mutations sociales, économiques, techniques, politiques. Ces nouveaux regards ne se traduisent pas cependant par une simple peinture du monde : la modernité de l'écriture narrative pour la jeunesse est aussi dans de nouvelles interrogations sur ce que signifie écrire pour l'enfant, en explorant les multiples possibilités de la fiction, de l'écriture, des rapports entre texte et image.

La modernité ne saurait être également envisagée sans son pendant inséparable, la critique de la modernité. « Chez beaucoup d'écrivains, il y a une crispation compréhensible devant les aspects matériels et moraux de la modernité », poursuit Michel Raimond. Comment cerner, identifier et définir la

²¹Michel Raimond, *Éloge et critique de la modernité*, PUF, Perspectives littéraires, Avant-propos, p.9.

présence de cette modernité dans le récit pour la jeunesse ? Quelles sont les modalités du renouvellement du roman et du récit, en France et en Allemagne ? Telles sont les principales questions auxquelles je tenterai de répondre au fil de cette étude.

Plan de l'étude

Cette étude sera assez classiquement organisée en trois parties. La première se penche sur les échos du monde moderne dans le récit pour la jeunesse, en observant les relations entre les conceptions nouvelles de l'enfance à partir des années 1920 et la création de nouveaux héros enfants. Du monde réel au monde de la fiction, l'étude se poursuit par la transposition du monde moderne dans le récit pour la jeunesse français et allemands, avant d'examiner comment les rencontres entre écrivains, les traductions des textes et les échanges de livres ont participé au renouvellement du récit pour la jeunesse.

Ce renouvellement est aussi recherche d'une écriture nouvelle, objet de la deuxième partie de ce travail. La présence et l'éventuelle influence des médias modernes, la mise en désordre du réel par la fiction, la création de nouvelles formes de merveilleux, entre héritages et innovations, sont autant de nouvelles modalités narratives, au creux desquelles se pose la question complexe des instances narratives mises en œuvre, voire mises en scène. Ce sont ainsi de nouveaux livres qui sont créés, par l'action des éditeurs, par les collaborations entre écrivains et artistes.

Enfin, le renouveau du récit pour la jeunesse ne saurait échapper aux enjeux idéologiques et politiques de l'entre-deux-guerres et aboutit progressivement au développement d'une écriture utopique pour la jeunesse. Mais quelle peut être la postérité de ces expériences littéraires nouvelles, bouleversées par le nazisme et la guerre ? La question finale sera donc celle des héritages, des lendemains de la Seconde Guerre mondiale aux années 1960 et 1970.

Première partie

Échos du monde moderne dans le récit pour la jeunesse

L'entre-deux-guerres, des lendemains de la Première Guerre mondiale aux mutations des années 1930, est une période de transformations et de changements, qui ont tour à tour suscité chez les écrivains et les poètes enthousiasme et inquiétude, mélancolie ou désenchantement. Le monde moderne, admiré ou critiqué, a des échos dans la littérature pour adultes tout comme dans le récit pour la jeunesse, en France comme en Allemagne. De quels échos s'agit-il et comment se traduisent-ils dans ce récit ?

On ne saurait envisager la place du monde moderne dans le récit pour la jeunesse sans porter un regard préliminaire sur les nouvelles conceptions de l'enfance qui se développent dans l'entre-deux-guerres. Les réflexions pédagogiques sur l'enfance ne sont pas en effet sans influence sur des récits où apparaissent de nouveaux héros enfants, plus indépendants, plus créateurs, plus libres.

Ces nouveaux héros enfants évoluent dans des cadres narratifs nouveaux : le monde réel, le monde moderne de l'entre-deux-guerres, devient un cadre romanesque privilégié pour certains écrivains pour la jeunesse. Le monde moderne réel est ainsi transposé dans la fiction, il devient un espace fictif complexe, intégrant les transformations des modes et des moyens de communication, avec ces lieux de prédilection comme la grande ville et la métropole, avec ces classes sociales souvent clairement délimitées, des ouvriers prolétaires aux classes dirigeantes. La famille, thème presque incontournable dans le récit pour la jeunesse, est également un sujet d'interrogation : qu'en est-il de la famille dans une société en mutation ? Peut-on parler de famille moderne, d'enfants modernes ? Entre monde réel et monde fictif, croisant réflexion pédagogique et écriture narrative, qu'en est-il enfin de l'école et du traditionnel roman scolaire ?

Dans un monde moderne en mutation, le récit pour la jeunesse est un genre littéraire lui-même en mutation, un genre littéraire dynamique, comme en atteste la multiplication des phénomènes d'intertextualité, les rencontres entre les auteurs, le développement des traductions et des échanges entre la France et l'Allemagne.

Chapitre 1

Nouvelles conceptions de l'enfance, nouveaux héros enfants

En France et en Allemagne, l'entre-deux-guerres est une période privilégiée pour la réflexion pédagogique. Pédagogie nouvelle et réflexions sur une éducation plus moderne, dans un monde en mutation, sont d'importants thèmes d'étude et d'analyse. Comment la pédagogie moderne de l'entre-deux-guerres se traduit-elle dans le récit pour la jeunesse ? Pourquoi cette rencontre entre pédagogie et récit ? Au cours de l'entre-deux-guerres, de nombreux intellectuels, pédagogues mais aussi universitaires ou bibliothécaires, s'intéressent à l'enfance, ce qui n'est pas sans influencer les écrivains et les éditeurs. Dans cette rencontre entre nouvelles conceptions de l'enfance et écriture narrative, de nouveaux héros enfants s'affirment, en manifestant leur liberté à travers leurs jeux et leurs expériences du monde.

1.1 La pédagogie moderne de l'entre-deux-guerres et sa traduction littéraire

L'intérêt pour l'enfance et la jeunesse, manifesté par un certain nombre d'écrivains de l'entre-deux-guerres ne saurait être séparé, en France comme en Allemagne, des préoccupations pédagogiques, particulièrement novatrices, de cette époque. Si des liens existent entre la création littéraire et les interrogations pédagogiques contemporaines, il s'agit non pas tant de repérer les

indices d'une réflexion pédagogique que de montrer comment cette réflexion participe à l'invention de nouveaux héros enfants, particulièrement actifs et créateurs.

1.1.1 Un nouvel intérêt pour l'enfance et pour la pédagogie

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, nombreux sont les pédagogues qui s'intéressent de près à la psychologie de l'enfant, à son développement, à son identité propre. Les travaux de Jean Piaget¹ sont considérés comme une entreprise pionnière dans le domaine de la psychologie infantile, tout comme ceux de Maria Montessori² ou ceux, moins connus peut-être, de Janusz Korczak³. Mais de quel enfant parle-t-on ? Si les travaux psychologiques sont fondés sur des expériences et des observations empiriques, « l'enfant » n'en est pas moins une construction théorique. Dans quelle mesure cette construction se retrouve-t-elle dans le domaine de la fiction romanesque ? L'enfant dans les récits et romans pour la jeunesse n'est pas davantage un enfant réel, il relève à la fois d'une création fictionnelle et d'une certaine vision de l'enfance, propre à l'auteur, voire à l'illustrateur, ou même à l'éditeur. Quelles correspondances se dessinent, en France comme en Allemagne, entre les courants de la pédagogie nouvelle et les récits modernes pour la jeunesse des années 1920 et des années 1930 ? Cette première approche, qui n'est pas une analyse psychologique des personnages mais une étude de la vision de l'enfance dans les récits, permet de donner une première idée de la notion de modernité.

Tifernand, le héros de *L'Île Rose* (1924) de Charles Vildrac, se caractérise par son imagination, son esprit de solidarité, sa capacité d'initiative libre et réfléchie. *La Colonie* (1930), suite de *L'Île Rose*, présente une vision de l'enfant actif, responsable, artisan du monde qui l'entoure. Jacques Allègre écrit :

¹Jean Piaget, *Le Langage et la Pensée chez l'enfant* (1923), *Le Jugement et le Raisonnement chez l'enfant* (1925), *La Représentation du monde chez l'enfant* (1926), publiés chez Delachaux et Niestlé.

²Maria Montessori, *L'Enfant* (1936), traduit de l'italien par J.J.Bernard, préface de Jeanne Françoise Hutin, Épi/Formation, Bruges, Desclée De Brouwer, 1992.

³Janusz Korczak, *Comment aimer un enfant* (1915), suivi de *Le droit de l'enfant au respect* (1929), édition revue en 1929 par l'auteur, traduits du polonais par Zofia Bobowicz, Paris, Réponses, Robert Laffont, 1979.

« *La Colonie* nous présentait même, dès 1930, un programme pédagogique vers lequel tendant les éducateurs d'aujourd'hui, un système d'éducation qui se définit d'une phrase : 'En somme, travailler, c'est simplement jouer à quelque chose d'utile'. »⁴.

Les conceptions pédagogiques de Vildrac peuvent être également rapprochées des propos d'un des fondateurs de la pédagogie moderne, l'Américain John Dewey. Dans son ouvrage *Démocratie et éducation. Introduction à la philosophie de l'éducation* (1916), Dewey déplore l'inadéquation qui peut exister entre l'école et la vie. Ainsi,

« la meilleure forme d'enseignement vise à réaliser l'interrelation de l'école et de la vie. Elle inculque à l'élève l'habitude de découvrir les points de contact et les influences réciproques entre l'école et la vie »⁵

Les activités de l'Île rose, développées dans *La Colonie*, peuvent être rattachées à cette théorie. Dewey montre par exemple l'utilité du jardinage, qui doit être enseigné non pas dans le seul but de former des jardiniers, mais pour faire comprendre la place de l'agriculture et de l'horticulture dans le monde et leur importance dans l'organisation sociale. Un propos similaire se retrouve dans le récit de Vildrac. L'originalité de *La Colonie* est aussi que l'avenir de l'Île et de la communauté est confié à l'enfant du peuple, Tiferand. « Il semble bien que ce soit maintenant au tour de l'enfant de prendre les choses en main », écrit Ganna Ottavaere-van Praag à propos de ce récit⁶.

Comment s'élabore la construction de cet enfant fictionnel, ou plutôt de ces enfants fictionnels, et de quelles visions pédagogiques propres à l'entre-deux-guerres ceux-ci relèvent-ils ? Le héros des romans d'Erich Kästner est souvent un enfant modèle, qu'il s'appelle Emil (héros de *Emil und die Detektive*, *Emile et les détectives* (1929), et de *Emil und die drei Zwillinge*, *Emil et les trois jumeaux* (1934)), Anton (*Pünktchen und Anton*, *Petit-Point et ses amis* (1930)), Konrad (*Der 35. Mai*, *Le 35 mai* (1931)) ou Martin (*Das fliegende Klassenzimmer*, *La classe volante* (1933)).

⁴Jacques Allègre, *Ecrivains d'aujourd'hui*, Casterman, Paris, 1974.

⁵John Dewey, *Démocratie et éducation. Introduction à la philosophie de l'éducation*, traduit par Gérard Deledalle, A. Colin, Collection U, Paris, 1975, chapitre XII, « La pensée de l'éducation », p.199.

⁶Ganna Ottavaere-van Praag, *Histoire du récit pour la jeunesse au XX^e siècle (1929-2000)*, P.I.E. - Peter Lang, 1999, p.13.

« Emil était un garçon modèle. C'est comme ça. Mais il n'appartenait pas à ce genre de garçons modèles qui ne le sont que par lâcheté ou par intérêt, ou parce qu'ils ne sont plus vraiment jeunes. Il était un garçon modèle parce qu'il voulait en être un ! Il s'était promis cela, comme on se promet par exemple de ne plus aller au cinéma ou de ne plus manger des bonbons. Il s'était donc promis d'être un garçon modèle, et souvent cela lui paraissait très difficile. »⁷

Mais l'enfant modèle n'est pas un enfant gâté. « C'est pourquoi je ne suis pas de si tôt un petit garçon à sa maman. Et celui qui ne me croit pas, je le fais voler contre le mur ! Ce n'est quand même pas difficile à comprendre ! »⁸, s'écrie Emil. Débrouillard et inventif, il peut aussi faire des bêtises ou désobéir, pourvu que ce soit de sa propre initiative, à la suite d'une action réfléchie ou simplement amusante : Emil peint en rouge le nez de la statue du grand-duc, sur la place de Neustadt, et lui dessine des moustaches. Il descend du train avant le terminus, contrairement aux recommandations maternelles, pour tenter de reprendre son argent volé. L'enfant modèle se situe ainsi dans un certain équilibre entre la recherche volontaire de la perfection, une recherche consciente de sa propre difficulté, et la tentation de la transgression, elle aussi liée à l'expression d'une volonté libre et active.

1.1.2 De nouveaux héros actifs et créateurs

L'enfant des romans et des récits modernes de la fin des années 1920 est ainsi un enfant inventif, indépendant et créatif. La créativité est un aspect très important de ces visions de l'enfant dans la fiction. Les héros sont souvent doués pour le dessin et c'est la raison pour laquelle Emil est choisi par ses camarades pour travestir la statue du grand-duc. Martin Thaler, dans *Das fliegende Klassenzimmer*, rêve d'un monde meilleur pour lui et ses parents à travers ses dessins :

« Son tableau était assez curieux. On y voyait un lac vert et de hautes montagnes recouvertes de neige. Sur les rives du lac, il

⁷*Emil und die Detektive* [1929], Chapitre premier, réédition de Cecile Dressler Verlag, p.36 : les citations extraites des romans d'Erich Kästner sont systématiquement retraduites, exception faite des citations de *Das fliegende Klassenzimmer* (*La Classe volante*), traduit par François Mathieu.

⁸*Emil und die Detektive*, p.112.

y avait des palmiers et des orangers avec de grosses oranges qui pendaient aux branches. Des gondoles dorées et des bateaux aux voiles rouge pâle voguaient sur l'eau. Un carrosse bleu tiré par six chevaux pommelés roulait sur la route qui longeait le lac. Les parents de Martin, en habits du dimanche, étaient assis à l'intérieur. Martin en personne était à la place du cocher. [...]

Martin avait appelé son tableau *Dans dix ans*. À ses yeux, cela voulait dire que dans dix ans il gagnerait tellement d'argent que, sous sa conduite, ses parents pourraient voyager dans des pays lointains et étranges.

Matthias contempla le tableau, ferma à demi les yeux et dit : Diable, diable ! Tu es sûrement de la graine de Titien ou de Rembrandt. »⁹

Dans le roman de Ruth Rewald, *Janko, der Junge aus Mexiko* (1934), le jeune garçon mexicain, arrivé depuis peu à Berlin, se distingue de ses camarades par son remarquable sens artistique. C'est grâce au dessin qu'il trouve sa place dans la communauté des enfants et qu'il entretient une relation privilégiée avec l'instituteur, peintre lui-même. C'est aussi le cas d'Aline, dans *La Maison des petits bonheurs* (1939) de Colette Vivier :

« À l'école, j'ai été première en dessin, mais, à part ça, je ne peux pas dire que ça marche très bien, surtout pour les problèmes, pour la géographie, pour l'histoire, et aussi pour les rédactions où la maîtresse dit que je fais trop de fautes de français. Eh bien, que dirait-elle si elle voyait mon journal ? Elle me mettrait zéro, bien sûr, mais c'est trop compliqué de faire attention. »¹⁰

À l'inverse, Konrad, dans *Der 35. Mai*, doit écrire une rédaction sur les mers du Sud parce qu'il est bon en calcul mais n'a pas d'imagination :

« – Qu'est-ce qui ne va pas, Konrad ? Tu n'as pas l'air de m'écouter.
– Ah, j'ai une rédaction à faire sur les mers du Sud.
– Sur les mers du Sud ! s'exclama l'oncle. Pas facile.
– C'est affreux tu veux dire, gémit Konrad. Tous ceux qui sont forts en calcul ont cette rédaction à faire. Sous prétexte qu'on n'a pas d'imagination ! Les autres doivent décrire la construction

⁹Erich Kästner, *La classe volante*, traduction de François Mathieu, Livre de Poche Jeunesse, Chapitre 6, p.124-125.

¹⁰Colette Vivier, *La Maison des petits bonheurs*, réédition de Casterman, p.8.

d'un immeuble de quatre étages. C'est enfantin à côté des mers du Sud. Voilà ce qui arrive quand on est bon en calcul. »¹¹

Konrad, au terme de son voyage merveilleux, saura écrire cette fameuse rédaction, dans un récit dont il sera devenu l'un des principaux personnages. Un autre exemple se trouve dans le premier récit pour enfants écrit par Ruth Rewald en 1931, *Rudi und sein Radio*, où le maître lance un concours dans la classe : chaque élève doit réaliser seul une invention personnelle et la présenter à ses camarades. Si Rudi, grâce à la radio qu'il a lui-même fabriquée, remporte le concours, son ami Peter choisit d'écrire une histoire et de la lire devant ses camarades. Cette histoire est présentée dans la seconde partie du livre, non pas comme un récit dans le récit, mais comme une histoire à part entière, intitulée « Peter Meyer liest seine Geschichte vor » (« Peter Meyer nous lit son histoire »). Le récit d'enfant, texte écrit puis raconté, accède au même statut narratif que le récit premier.

L'enfant est inventif et imaginatif, il se distingue par son art de raconter des histoires, écrites ou orales. Dans *La Maison des petits bonheurs* (1939) de Colette Vivier, Aline tient un journal. Selon Isabelle Jan, le journal d'Aline est « probablement un des rares exemples français d'un enfant qui parle non seulement comme il doit parler, biologiquement si je puis dire, mais aussi selon sa classe sociale. »¹² Je reviendrai sur cette question de l'appartenance sociale. Dans l'écriture de son journal, peu importe finalement qu'Aline maîtrise ou non l'orthographe ; l'essentiel est dans sa capacité à traduire en mots son expérience personnelle, sa vie quotidienne, les peines et les joies des siens. « Les sentiments d'Aline Dupin s'expriment en relation directe avec le concret, et avec le concret tel que peut le ressentir un enfant. »¹³ L'écriture d'Aline, sous la plume de Colette Vivier, reproduit un récit d'enfant mais en rétablissant une orthographe correcte, alors qu'Aline avoue elle-même que son journal est truffé de fautes. Il est clair que la lecture de tout un roman ponctué de fautes d'orthographe serait bien difficile et qu'elle est pédagogiquement inenvisageable. Ce n'est pas cependant un détail. L'écrit d'enfant se caractérise en effet dans le roman par les fautes que commet l'enfant écrivain ou rédacteur d'un texte. Dans *Les Petites Filles modèles* (1858), la comtesse de Ségur fait écrire à Sophie un billet pour inviter ses amies :

¹¹ *Der 35.Mai*, p.10.

¹² Isabelle Jan, « L'écriture dans le livre pour enfants », in *Bulletin d'analyses de livres pour enfants*, n°21, septembre-octobre 1970, p.16.

¹³ Isabelle Jan, *ibid.*

le texte d'un enfant maltraité, dont l'éducation est négligée, est rédigé d'une main maladroite où pas un mot n'est écrit correctement :

« Mais chairs amie, veuné dinné chés moi demin ; mamman demand ça à votr mamman ; nous dinron a sainq eure pour joué avan é allé promené aprais. Je pari que j'ai fé de fêtes ; ne vous moké pas de moi, je vous pri !
Sofie, votre ami. »¹⁴

La différence avec le narrateur, instance adulte, et avec l'auteur, adulte réel, est ainsi nettement marquée¹⁵. Dans le cas de *La Maison des petits bonheurs*, Colette Vivier choisit de donner la parole et surtout la plume à un personnage d'enfant, de la première à la dernière ligne, sans que jamais aucun adulte n'intervienne dans cet écrit, ce qui n'était pas le cas au XIX^e siècle comme le montre l'exemple de *Cuore* d'Edmondo de Amicis. Dans ce roman fondateur de la littérature de jeunesse italienne, l'écrit d'enfant, également présenté sous la forme d'un journal, est lu et commenté par le père du jeune héros. L'écriture adulte est ainsi toujours présente comme un regard de contrôle et de correction. Le journal d'Aline relève en revanche de l'intime ; Aline écrit pour elle seule, aucun adulte ne lit ces pages. Pour caractériser l'écrit d'enfant, Colette Vivier doit faire appel à d'autres marqueurs que les fautes d'orthographe ou le regard adulte. Elle utilise parfois des tournures syntaxiques maladroites, mais sans en abuser. Elle recourt surtout à des effets de liste, qui fonctionnent comme une marque caractéristique de l'écrit d'enfant :

« Par exemple, le goûter était bon, il y avait :
- une grande tarte aux fraises ;
- des pots de crème au chocolat ;
- une brioche ;
- des biscottes ;
- des sucettes ;
- des petits nougats. »¹⁶

Colette Vivier utilise aussi la forme du journal intime pour étendre cet effet de liste à l'ensemble du roman. Jusqu'au départ de la mère d'Aline et à l'arrivée de la tante Mimi, le roman n'a pas de ligne narrative directrice et

¹⁴Comtesse de Ségur, *Les Petites filles modèles*, Chapitre XII, Visite chez Sophie.

¹⁵On pourrait penser qu'il y a ici un effet de regard rétrospectif de Sophie (de Ségur) sur Sophie (Rostopchine), comme si la femme devenue écrivain mettait en scène, à travers l'écrit maladroit, l'enfant peu savante qu'elle a été.

¹⁶Colette Vivier, *La Maison des petits bonheurs*, p.183.

le récit se présente comme une collection d'épisodes de la vie quotidienne, d'anecdotes scolaires ou de petits jeux qui interpellent le lecteur et diversifie la lecture, rompant toute possibilité d'ennui :

« *Samedi 14 février.*

Une devinette : pourquoi les blanchisseuses n'ont-elles jamais d'indigestions ?

Réponse : Parce qu'elles font des repas sages.

Elle est bonne ? C'est Tiennette Jacquot qui me l'a passée, pendant la classe de couture. »¹⁷

D'une manière plus générale, *La Maison des petits bonheurs* est l'un des romans qui comporte un nombre très important de jeux et de jouets. Le retour de ces occurrences ludiques est une marque distinctive de l'écrit d'enfant, sous la plume de Colette Vivier.

Le récit d'enfant prend ainsi une place importante dans les livres pour enfants de l'entre-deux-guerres. À la fin du *35. Mai*, Konrad est capable de rédiger une histoire originale, récit d'aventure défiant les normes habituelles de la logique et surtout les critères classiques de la rédaction scolaire :

« Le jeudi c'est toujours très rigolo. À cause de mon oncle. Il est pharmacien et il s'appelle Ringelhuth, tout comme moi. Parce que c'est mon oncle. Aujourd'hui c'était de nouveau jeudi. Et quand je lui ai dit que je dois faire une rédaction sur les mers du sud parce que je sais bien calculer et que j'ai pas d'imagination alors il a dit eh bien allons-y vite. C'est-à-dire dans les mers du Sud. On va lui montrer à ton professeur. Je suis désolé, c'est ce qu'il a dit. [...] À gauche et à droite il y avait des îles. Avec des récifs de corail dont on fait les célèbres colliers. Et avec des reuquins. Il y avait un qui voulait manger mon oncle. À cause de son ventre mais il en a pas. Moi vite je lui donne un coud sur le museau et mon oncle m'a donné un mark. Pour la machine à vapeur. 4 marks 80 c'est trop peu, c'est ce que j'ai déjà ensuite un singe dirigeait un cœur. Il y avait aussi un éléphant et il faisait claquer des cokes de noix. »¹⁸

Kästner et l'illustrateur Walter Trier choisissent de présenter cet écrit d'enfant à la fin du roman, avec son écriture hésitante, ses ratures, son ortho-

¹⁷op.cit., p.15.

¹⁸Erich Kästner, *Der 35. Mai*, p.154-156 ; j'ai tenté de transposer dans cette traduction les fautes d'orthographe.

graphe imparfaite, ses taches d'encre. Il y a là encore une certaine recherche pour caractériser de façon nouvelle le récit d'enfant. L'écriture d'enfant peut se comprendre dans les deux sens du terme, à la fois récit d'enfant et graphisme enfantin.

Sont également mis en scène des enfants auteurs, reconnus comme tels par leur famille, par leurs camarades ou par la communauté où ils vivent. Dans *Das fliegende Klassenzimmer* (1933), Johnny Trotz est l'auteur de la pièce qui donne son nom au roman :

« Les basques de sa redingote déployées, Grünkern bondit sur les acteurs et serra la main de chacun. Puis il félicita Johnny Trotz :
– Tu es un vrai écrivain, mon garçon ! Oui, je suis vraiment heureux ! »¹⁹

Dans le roman de Nanine Gruner *Isabelle et la porte jaune* (1937), Isabelle, le personnage principal, écrit pour ses jeunes frère et sœur deux histoires : pour Noël, elle offre à son frère Tony, dans un cahier vert, « la fin de son gros livre », dont il a perdu les pages ; à sa sœur Mireille, elle écrit, dans un cahier jaune, « l'Histoire de la Porte Jaune », qu'elle accompagne de dessins. L'écriture est conçue par la mère d'Isabelle comme « un excellent dérivatif à ses songeries solitaires dans un coin sombre »²⁰ : l'écriture est un moyen de communiquer ses rêves à autrui, de les faire partager tout en s'amusant :

« Comme c'est drôle ! pensa-t-elle. Maman a raison, ce sera beaucoup plus amusant d'écrire tout cela, et je suivrai son conseil jusqu'au bout : je ferai des images en couleurs de la Porte Jaune, et de la cuisine en sous-sol et de l'auto, et je les collerai dans le cahier. Cela fera un vrai petit livre ! »²¹

Sur l'importance de ces écrits d'enfants, on ne peut s'empêcher de penser aux initiatives révolutionnaires de Célestin Freinet (1896-1966), contemporaines de ces récits. Gazé pendant la Première Guerre mondiale, blessé de guerre à 70%, Freinet n'a plus la force physique de faire cours, d'où l'idée de mettre les élèves au travail. Traditionnellement, le maître travaille, tandis que les élèves écoutent. L'idée centrale de Freinet est de rompre cette méthode et d'en renverser les termes, de s'éloigner de la vision de l'école comme un sanctuaire du savoir, d'en faire au contraire un lieu coopératif pour gérer la

¹⁹Erich Kästner, *La classe volante*, traduction de François Mathieu, p.197.

²⁰Nanine Gruner, *Isabelle et la porte jaune*, réédition de Thierry Magnier, p.55.

²¹op.cit., p.44.

vie sociale et le règlement. Il s'agit de participer, en commun, à une œuvre collective. Si l'on retrouve ces idées dans *L'Île Rose*, dont la communauté est bâtie autour d'une école de garçons, ces principes sont aussi perceptibles dans la composition même d'un certain nombre de récits. Le livre peut être construit comme un récit d'enfant (le journal d'Aline), peut comporter une imitation plastique et typographique de l'écrit d'un enfant (rédaction de Konrad) ou accorder une place privilégiée à la parole de l'enfant. Dans *Les deux font la paire* (1937), Léopold Chauveau construit une série de petits récits sous la forme d'un dialogue entre le père écrivain et son fils. Contrairement à la représentation traditionnelle d'un père conteur et d'un ou plusieurs enfants auditeurs, ce sont l'enfant et l'adulte qui construisent ensemble les histoires. La forme dialoguée permet de donner autant d'importance à la parole de l'enfant qu'à celle de l'adulte :

- « – J'ai encore inventé une histoire.
- Tu en avais déjà inventé une hier.
- Et j'en aurai peut-être inventé encore une ce soir.
- Deux par jour ?
- Oui ! Toi tu mets des jours, des jours et des tas de jours, pour en inventer une toute petite. Et encore ! il faut que je t'aide.
- Je sais ! Tu es beaucoup plus malin que moi.
- Tu es vieux. Ce n'est pas de ta faute. »²²

Dans les récits de Léopold Chauveau, le lecteur peut avoir le sentiment d'assister en direct à la création des historiettes. Le texte se présente comme une sorte de pré-texte, non élaboré, précédant une écriture plus élaborée qui n'aura jamais lieu. « Quand tu écriras [l'histoire], n'oublie pas de dire que c'est moi qui l'ai inventée », explique le petit père Renaud à son père. Cet écrit futur n'a pas lieu d'être. Ce qui importe, c'est d'écouter la parole de l'enfant et de montrer qu'elle a, en elle-même, une expressivité littéraire, sans qu'il soit nécessaire de la réécrire, de la corriger. Freinet remet en cause le statut du maître, Chauveau place sur un même niveau le narrateur (le père, écrivain) et l'enfant interlocuteur, créateur des récits par la relation dialoguée, même s'il ne sait pas encore écrire.

L'enfant dessine, l'enfant écrit, l'enfant invente : il est donc créateur. Il est intéressant et curieux de remarquer que les deux pratiques du livre pour

²²Léopold Chauveau, *Les deux font la paire*, « Histoire de la bête qui ne ressemblait à rien du tout », réédition de La Joie de lire, Genève, 2003, p.16-17.

enfants, l'écriture et l'image, se retrouvent très souvent dans ces ouvrages novateurs. Il existe ainsi une étroite correspondance entre le propos du récit et sa conception même. L'enfant n'est pas simplement personnage ; il apparaît comme un double reflet du créateur de livre pour enfants, à la fois auteur et illustrateur.

La création littéraire reste bel et bien liée aux préoccupations pédagogiques de son époque. Pendant l'entre-deux-guerres, en France comme en Allemagne, ces liens sont en quelque sorte en cours d'élaboration. La prise de conscience de la nécessité de se pencher sur l'enfance ne se traduit pas directement dans les récits pour la jeunesse. Il s'agit néanmoins d'un processus en cours de réalisation.

1.1.3 Entre récit et pédagogie, un processus en cours

Dans sa thèse consacrée aux livres pour la jeunesse en France de 1919 à 1930, Annie Renonciat souligne l'intérêt croissant pour l'enfance et la jeunesse qui marque cette époque :

« dans la France d'après-guerre, l'enfant, objet d'enjeux démographiques, politiques et idéologiques dans un pays divisé et dépeuplé, apparaît à beaucoup comme une cause d'avenir [...] D'une part, la société tend à lui assurer de meilleures conditions d'épanouissement physique, intellectuel et moral, dont témoigne la première 'Exposition de l'enfance', inaugurée en octobre 1926 par Gaston Doumergue, Président de la République, dans la Salle du Jeu de Paume à Paris, qui a pour but de faire connaître 'tous les progrès réalisés à ce jour pour le plus grand bien des enfants.' »²³

Elle ajoute :

« D'autre part, cette évolution s'accompagne d'une vaste recherche sur la nature et les capacités du psychisme infantin, qui se nourrit des travaux des psychologues, pédagogues et médecins de tous pays - Alfred Binet (France) et Edouard Claparède (Suisse), Jean Piaget (Suisse), Henri Wallon (France), John Dewey (U.S.A.), Maria Montessori (Italie), Ovide Decroly (Belgique), Adolphe

²³Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931)*, Doctorat en Histoire et sémiologie du texte et de l'image, Université Paris 7 - Denis Diderot, 1997, p.165.

Ferrière (Suisse) ainsi que des apports de la jeune psychanalyse. Les découvertes de ces spécialistes engendrent plus largement la réflexion des intellectuels. »²⁴

Il est intéressant de relever les correspondances que l'on peut établir entre les récits de notre corpus et les principes pédagogiques développés à partir des années 1920. Ainsi les rêves d'espace, de soleil et d'air pur de Charles Vildrac, dans *L'Ile Rose* comme dans *Bridinette*, peuvent-ils être mis en relation avec les préoccupations hygiénistes des pédagogues contemporains. Dans la *Revue pédagogique* de janvier-juin 1923, Charles Chabot préconise pour l'hygiène de l'enfant des

« maisons spatieuses où entrent largement l'air pur et le soleil, chambres salubres où l'enfant et l'adolescent se couchent tôt, se lèvent tôt, dorment la fenêtre ouverte ; lits durs et peu couverts, sommeil régulier, repas à heures fixes, nourriture suffisante mais sans excitant sinon végétarienne, douche quotidienne, vie musculaire intense de travail ou de sport au grand air sans surmenage ni épuisement. »²⁵

Dans un style moins sec, la description de la vie à l'Ile rose ou dans la campagne nivernaise répond à des préoccupations similaires :

« Quelle belle chambre ! Trois petits lits de bois verni et très clair étaient disposés parallèlement, la tête au mur, de façon qu'en ouvrant les yeux le matin, les enfants apercevaient devant eux, par les grandes fenêtres, la cime des arbres, le rivage, la mer. »²⁶

Les enfants se lèvent à sept heures, mettent leurs draps et leurs couvertures à l'air, prennent leur petit déjeuner à huit heures, « chacun proprement vêtu et frais lavé »²⁷. À Chouzy, chez ses cousins, la petite Bridinette a une chambre aux murs tout blancs, avec un lavabo. Bridinette et sa cousine Louise se lèvent à sept heures et demi, « font leur toilette et leur ménage »²⁸ avant de prendre leur petit déjeuner. Bridinette reprend des forces en buvant « un bol de lait mousseux et tiède », « le bon lait que la cousine a trait pour [elle] »²⁹.

²⁴op.cit., p.166.

²⁵Charles Chabot, *Revue pédagogique*, janvier-juin 1923, tome 82ième, Paris, Librairie Delagrave, 1923, p.21.

²⁶*L'Ile Rose*, p.120-121.

²⁷*L'Ile Rose*, p.135.

²⁸*Bridinette*, Chapitre 2, p.32.

²⁹*Bridinette*, p.29.

On est loin de la loge de concierge parentale, « cette pièce mal aérée, qui sent le cuir et le vieux cirage », donnant sur « une cour étroite, entourée de bâtiments de six étages et qui, par beau temps, ne donnait qu'un peu de jour gris. »³⁰

Ces principes de vie me semblent également reprendre les idées de Johanna Spyri qui, dans *Heidis Lehr-und Wanderjahre* (1880), montre que la santé et le bien-être physique et moral de l'enfant sont indissociables d'une vie au grand air, de sommeil réparateur et de lait de chèvre. Il n'est sans doute pas étonnant que le roman de Johanna Spyri, par ailleurs plutôt adapté que traduit, soit l'objet d'un regain d'intérêt de la part de l'édition française pendant l'entre-deux-guerres³¹.

L'édition pour la jeunesse en France dans les années 1920 prend en compte ces idées et ces mouvements pédagogiques nouveaux, en cherchant à adapter à la fois les formes et les thèmes des livres aux différents âges et intérêts des jeunes lecteurs. Paul Hazard, dans la préface de *Rossignol des neiges* de Marie Colmont, Prix Jeunesse 1934, en appelle ainsi à un renouveau des

³⁰*Bridinette*, p.8 et 10.

³¹Le roman original de Johanna Spyri (1829-1901), publié au début des années 1880, ne comporte que deux tomes, *Heidis Lehr-und Wanderjahre* (1880) et *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* (1882). Or, à partir de 1933, Flammarion publie sous le terme « traduction » des adaptations de ces deux romans. *Heidi; la merveilleuse histoire d'une fille de la montagne* paraît en 1933 sans nom de traducteur, avec la seule mention « traduction nouvelle ». Dès 1934 paraît *Heidi grandit*, « suite de La merveilleuse histoire d'une fille de la montagne avec fin inédite du traducteur ». Charles Tritten, le « traducteur », a en effet ajouté quatre chapitres de son cru à la seconde partie de l'histoire de Heidi. Suivent *Heidi jeune fille* (1936), *Heidi et ses enfants* (1939), *Heidi grand'mère* (1946), sous la plume de Réa, et enfin, en 1955, toujours chez Flammarion, *Le Sourire de Heidi*, qui clôt la série. « En France, Heidi est "tirée" vers le marché populaire. La frontière entre littérature légitime et marchandise s'est trouvée brouillée dès la veille de la seconde guerre mondiale par la publication des volumes de Charles Tritten chez Flammarion. En s'autorisant à prolonger les deux parties du roman de Johanna Spyri par ses propres inventions, ce traducteur a induit en erreur les jeunes lecteurs, mais également les bibliothécaires et les critiques », explique Isabelle Nières-Chevrel, dans l'article qu'elle a consacré à la réception des livres de Johanna Spyri en France, « *Heidi* en France, un rendez-vous manqué », in *Johanna Spyri und ihr Werk-Lesarten*, Chronos Verlag, Zurich, p.117-137. Il faut attendre la fin des années 1970 pour que L'école des loisirs édite deux vraies traductions : *Heidi, Monts et Merveilles*, illustrations de Tomi Ungerer, traduit par Luc de Goustine et Alain Huriot, L'école des loisirs, 1979, et *Heidi devant la vie*, 1979. Ces deux tomes sont suivis au début des années 1990 de deux autres traductions chez Casterman et Gallimard : *Heidi*, traduit par Jeanne-Marie Gaillard-Paquet, Galimard, Folio Junior, 1993.

livres pour enfants en France :

« Et pourquoi la Scandinavie, et pourquoi l'Angleterre, et pourquoi l'Amérique du Nord offraient-elles à l'enfance tant de livres, succulents et beaux ; tandis que la France, qui avait eu Perrault l'inimitable, qui s'était annexé Mme de Ségur, qui avait mis Jules Verne dans les mains des petits garçons du monde entier, se laissait-elle distancer, aujourd'hui ?

– Patience, monsieur, patience ! La France n'a pas quitté la partie, au contraire. La France commence à posséder des bibliothèques pour enfants, dont la première est l'Heure Joyeuse, si bien nommée. Quelques éditeurs, vos confrères, publient des livres parfaitement bien présentés, parfaitement illustrés ; et pour les rédiger, ils font appel à nos meilleurs auteurs. Je connais même des proviseurs et des directeurs d'école qui choisissent des ouvrages lisibles, pour les distributions des prix.

– Mais ce progrès, déjà si louable, ne pourrait-on pas le stimuler, le hâter ?

– Assurément... »³²

En Allemagne, l'enjeu de la recherche pédagogique prend une grande importance en s'inscrivant dans la construction démocratique de la République de Weimar. Ce n'est pas un hasard si Erich Kästner présente dans *Emil und die Detektive* une communauté d'enfants qui s'organise de façon solidaire pour aider un camarade en détresse. Ce n'est pas un hasard non plus si les enfants décident de voter : « Nous allons voter comme au Reichstag », affirme Emil³³. Dans ce roman publié en 1929, les enfants, personnages et lecteurs, font l'expérience de la démocratie. Pendant la République de Weimar, les sociaux-démocrates organisent des « Kinderrepubliken », des républiques d'enfants, qui ont eu un grand succès au cours des treize années d'expérience républicaine en Allemagne. Inspirées par des idées de la pédagogie nouvelle en Allemagne, les républiques d'enfants sont principalement organisées pour les enfants des ouvriers, afin de les faire participer à des expériences concrètes d'organisation et de solidarité. Le rassemblement autour d'Emil pourrait en

³²Paul Hazard, Préface de *Rossignol des neiges* de Marie Colmont, Bourrelier, Paris, 1935.

³³*Emil und die Detektive*, p.114.

être un reflet³⁴.

1.2 Quand les intellectuels s'intéressent à l'enfance

Les pédagogues ne sont pas les seuls à entrer en interaction, directe ou indirecte, avec les écrivains pour la jeunesse. Plus généralement, les intellectuels de l'entre-deux-guerres portent sur l'enfance un regard et un intérêt nouveaux.

1.2.1 Intellectuels et universitaires

L'entre-deux-guerres voit se développer toute une approche critique de la littérature de jeunesse, par de grands intellectuels et notamment par des universitaires. En 1932, Paul Hazard publie *Les Livres, les Enfants et les Hommes*³⁵, tandis qu'en 1923 a été publiée la première thèse traitant de littérature de jeunesse, *La littérature enfantine en France dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle*, par Marie-Thérèse Latzarus.

L'étude de Paul Hazard a été précédée de trois articles publiés dans *La Revue des Deux Mondes* : « La littérature enfantine en Italie », 15 février 1914 ; « Comment lisent les enfants », 15 décembre 1927 ; « Le charme d'Andersen », 1er juin 1930. Cependant, il ne semble pas que *La Revue des Deux Mondes* manifeste un intérêt significatif pour la littérature enfantine³⁶. Les articles de Paul Hazard restent le fruit de sa propre initiative. D'où vient la préoccupation de Paul Hazard ? Dans une préface ultérieure, publiée dans l'édition Boivin, et reprise d'un article paru dans les *Nouvelles littéraires* du

³⁴Il resterait à mener une étude précise et détaillée sur les relations entre les mouvements de la pédagogie moderne en Allemagne et les récits pour la jeunesse, en cherchant notamment les liens entre les pédagogues et les écrivains. Lisa Tetzner et Kurt Held, par exemple, proches du parti communiste, ont été influencés par les mouvements de jeunesse de Eugen Diederichs.

³⁵Paul Hazard, *Les Livres, les Enfants et les Hommes*, Collection « Education », Flammarion, 1932.

³⁶Une recherche systématique des numéros publiés pendant l'entre-deux-guerres n'a pas mis en valeur d'intérêt pour l'enfance. Néanmoins, on peut noter que des poèmes de Charles Vildrac, dont certains font appel à un sentiment poétique et esthétique de l'enfance, y ont été publiés.

17 avril 1937, Paul Hazard exprime son souci de familiariser les jeunes à la lecture, preuve que le débat ne date pas d'aujourd'hui. Les jeunes, en effet, « risquent de perdre ce goût et ce respect du livre qui sont encore au cœur des hommes mûrs »³⁷. « Habituer les jeunes gens, les enfants à considérer le livre comme inséparable de leur vie : l'essentiel du problème est là. » Passionné à la fois par les problèmes du livre et par ceux de la pédagogie, Paul Hazard « met sa culture et son prestige de grand universitaire au service de la littérature pour la jeunesse, secteur traditionnellement dédaigné des critiques », écrit Marc Soriano³⁸.

Comme l'explique Isabelle Nières-Chevrel dans sa thèse consacrée à la réception de Lewis Carroll en France, les années 1930 voient se développer un discours critique sur la littérature pour la jeunesse. Les écrits de Paul Hazard ou de Marie-Thérèse Latzarus ne sont pas une exception. Ils font partie d'un mouvement de réflexion plus vaste, qui a débuté avant la Première Guerre mondiale :

« Cette demande pour un premier discours critique est occultée par la guerre, mais elle exerce à nouveau sa pression après 1920. »³⁹

Isabelle Nières donne ainsi la liste des principales études sur la littérature de jeunesse parues entre 1924 et 1938, que l'on peut reproduire ici :

- (1923) M.-Th. Latzarus, *La littérature enfantine en France dans la seconde moitié du 19e siècle*, PUF, 310 p. (réédité en 1924).
- (1924) A. Dupuy, « Romanciers de l'enfant et romanciers pour enfants », *Revue pédagogique*, septembre, p.193-207.
- (1926) Cl. Halphen-Istel, *Quelles histoires racontez-vous à vos enfants ?*, Nathan, 272 p.
- (1927) Cl. Huchet, « Les livres pour enfants », *La Nouvelle Education*, mars, p.33-38.
P. Hazard, « Comment lisent les enfants? », *Revue des deux Mondes*, 15 déc., p.860-882.
- (1928) M. Lahy-Hollebecque, *Les Charmeurs d'enfants*, Ed. Baudinière, 286 p.

³⁷Introduction à l'édition de 1934, p.7-8.

³⁸Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Flammarion, 1975, p.295.

³⁹Isabelle Nières, *Lewis Carroll en France (1870-1985) ; les ambivalences d'une réception littéraire*, Doctorat d'Etat, Université de Picardie, 1988, Chapitre III : La découverte de Lewis Carroll, 1930-1950, p.190.

Ctesse de Pange, « La littérature enfantine », *Revue familiale d'Éducation*, août-sept., p.227-233.

(1929) Bureau International d'Éducation, *Littérature enfantine et collaboration internationale*, Genève, 81 p.

(1930) J. Baucomont, *Des livres pour les enfants* (s.d.), 46 p.

Gumuchian, *Les livres de l'enfance du 16e au 19e s.* (s.d.), Catalogues pour bibliophiles. 2 volumes. Préface de Paul Cavault (450 p. et 348 p.)

M. Lahy-Hollebecque, « Les origines de la littérature enfantine », *Cahiers de l'Etoile*, n°17, p.725-748.

Ctesse de Pange, « La bibliothèque de nos enfants », p.159-176, in *L'Enfance*, Lanore, 341 p.

(1931) V. Mercier, *Parmi mes livres. Quelques remarques nouvelles. 1820-1880*. 48 p.

(1932) P. Hazard, *Les livres, les enfants et les hommes*, Boivin, 1932.

L. Bethléem (abbé), *Romans à lire et romans à proscrire*, 2e éd. (5e partie : « Romans propres à intéresser la jeunesse »). éd. de La Revue des Lectures. 620 p.

H. Semiontek, *L'enfant et la littérature enfantine contemporaine en France*, thèse de doctorat d'université, Toulouse. 146 p.

Cl. Dumesnil-Huchet, « Les livres pour enfants », *La Nouvelle Éducation*, avril, p.52-60.

(1934) Commission bibliographique de l'Union des Oeuvres, *Les meilleurs livres pour enfants de 7 à 12 ans*, éd. Ogéo.

Cl. Halphen-Istel, *Quels livres donnerez-vous à vos enfants ?*, Maison du livre français, décembre, 123 p.

Ch. Chassé, « Littérature enfantine anglo-saxonne », *Bulletin du livre français*, décembre, p.363-365.

M. Jaryc, « Les livres d'enfants à l'étranger », *Bulletin du livre français*, décembre, p.402-409.

(1935) Ch. Chassé, « Héros enfantins », *Bulletin du livre français*, nov.-déc., p.232-235.

(1937) J. Selz, « La renaissance des livres d'enfants en France », *Arts et métiers graphiques*, janvier, n°56, p.31-41.

M. Gruny et M. Leriche, *Beaux livres, belles histoires*, Bourrellier, 78 p.

(1938) G. Sadoul, *Ce que lisent vos enfants. La presse enfantine en France. Son histoire, son évolution, son influence*. Bureau d'édition, 56 p.

Dans ces discours critiques, réflexion et prescription se mêlent. Dans un marché où les publications pour les enfants se multiplient, les adultes pédagogues, parents ou enseignants, attendent un discours qui les aide à identifier et à définir les « bons » livres pour enfants. Il est intéressant de remarquer que, parmi les auteurs cités, certains se sont aussi consacrés à l'écriture pour la jeunesse, comme Georges Sadoul, également créateur de la revue *Mon Camarade*, ou à la traduction de livres pour la jeunesse, comme M. Lahy-Hollebecque, traductrice de Kästner dans l'immédiat après-guerre⁴⁰.

Qu'en est-il en Allemagne ? Observe-t-on un développement comparable des écrits critiques sur la littérature de jeunesse dans l'entre-deux-guerres ? Le mouvement de réflexion sur la littérature de jeunesse a été initié par Heinrich Wolgast, dans un essai intitulé *Das Elend unserer Jugendliteratur*, publié en 1896⁴¹. Le titre est significatif, en attirant l'attention sur la « misère » de la littérature de jeunesse allemande à la fin du XIX^e siècle. Wolgast dénonce notamment l'aspect beaucoup trop didactique des livres pour la jeunesse de son époque. Il critique l'effort caricatural des écrivains pour insérer dans leurs romans des notions d'histoire, de géographie, de sciences naturelles, ou encore d'ethnologie, et il insiste sur le fait que le jeune lecteur s'intéresse avant tout à l'histoire racontée. Seul un récit captivant suscite l'intérêt du jeune lecteur, et non des discours exagérément didactiques et scientifiques. Wolgast dénonce aussi le moralisme excessif, en lui opposant le plaisir que les jeunes lecteurs doivent trouver dans les livres qui leur sont proposés :

« Si nous voulons élever la jeunesse au plaisir de lire, alors il faut que nous lui donnions des livres, qu'elle lise par plaisir. Ce sont les récits, contes, légendes, poètes, livres courts de forme poétique. l'enfant doit prendre plaisir à lire de tels livres. »⁴²

⁴⁰Erich Kästner, *Emile et les trois jumeaux*, traduction de M. Lahy-Hollebecque et A. Lahy, Librairie des Champs-Élysées, Paris, 1949.

⁴¹Heinrich Wolgast, *Das Elend unserer Jugendliteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend*, Dritte Auflage, Leipzig, Berlin, Teubner, 1905.

⁴²« Wollen wir die Jugend zum Geniessen erziehen, so muessen wir ihr Bücher geben, die sie um des Genusses willen liest. Das sind die Erzählungen, Märchen, Sagen, Gedichte, kurz Bücher in dichterischer Form. Ein solches Buch soll das Kind geniessen. », Heinrich Wolgast, op.cit., p.20.

Comme l'explique Hans-Heino Ewers, c'est à la fin des années 1920 qu'apparaît en Allemagne la notion spécifique de « littérature pour la jeunesse ». L'emploi de ce concept théorique est notamment lié à la critique communiste et à l'influence de la littérature russe pour la jeunesse, qui prend un tournant particulier dans la Russie soviétique, dans le cadre d'une réflexion d'ensemble qui concerne plusieurs pays européens :

« C'est dans le domaine de la théorie et de la critique prolétarienne ou communiste que commence à apparaître, à la fin des années 1920, écrit Hans-Heino Ewers. [...] En 1929, pour désigner l'ensemble du domaine littéraire, Edwin Hoernle emploie le terme 'Kinderliteratur'; en 1937, Alex Wedding publie dans la revue en exil *Das Wort* un article fondamental à propos de la 'Kinderliteratur'. L'expansion de ce concept apparaît conditionnée de façon déterminante par l'usage en langue étrangère - russe dans ce cas présent ; cela est par ailleurs attesté par un rapport publié dans la *Jugendschriftenwarte*, datant également de 1929, à propos d'une exposition internationale du livre de jeunesse à Genève, où il est question de la traduction littérale (à partir du français ou de l'anglais) de 'Kinderliteratur'. »⁴³

1.2.2 L'action pionnière des bibliothécaires

Si la situation de la littérature de jeunesse au début de l'entre-deux-guerres est difficile, des énergies se mettent en œuvre afin de remédier à cette situation, non seulement du côté des pédagogues, des intellectuels, mais aussi du côté des bibliothécaires.

C'est en effet au lendemain de la Première Guerre mondiale qu'apparaissent les premières bibliothèques pour enfants. À Paris, en 1924, est inaugurée la désormais célèbre Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, alors située sous un préau d'école, rue Boutebrie. Dans un article du *Bulletin d'analyses de livres pour enfants*⁴⁴, Marguerite Gruny rend hommage à Eugène Morel (1869-1934), l'un des fondateurs de l'Heure Joyeuse et l'un des tout premiers bibliothécaires français à défendre la création de bibliothèques de prêt,

⁴³Hans-Heino Ewers, « Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zur Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung », in *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, Band 1, Grundlagen-Gattungen, herausgegeben von Günter Lange, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, 2000.

⁴⁴« Eugène Morel et les bibliothèques pour enfants », n°17, septembre 1969, p.21-24.

sur le modèle anglo-saxon. Au début du siècle, alors jeune bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale, Eugène Morel prend conscience du retard pris par les bibliothèques françaises :

« Etrangères à la vie active, moderne, à l'évolution des idées, des faits et des besoins, enlisées dans des formules désuètes et des habitudes insupportables, [elles] attendaient dans impatience des réformes indispensables. »⁴⁵

Eugène Morel défend la « Free public library », telle qu'elle existait aux États-Unis et en Angleterre, et qui ouvrait ses services de prêt aux enfants. Il s'est intéressé notamment à la place prise par ces bibliothèques, aux États-Unis, dans l'enseignement : l'interaction de l'enseignement et de la bibliothèque devait ainsi permettre à l'enfant d'apprendre à construire sa recherche personnelle de livres, à se renseigner par lui-même, à choisir ses lectures. « C'est en se promenant librement parmi les livres que l'enfant a plus de chance de décider intelligemment de sa vocation... », écrit Eugène Morel en 1910⁴⁶. L'action d'Eugène Morel concerne également l'indispensable formation des bibliothécaires : ainsi, dès 1910, il organise à l'École des Hautes Etudes sociales un cycle de conférences d'information, où les enfants ne sont pas oubliés. En 1923, il contribue à la création de l'École américaine de bibliothécaires, dont le programme comportait des cours sur les bibliothèques et la littérature enfantine. L'Heure Joyeuse elle-même, presque dès sa fondation, institue un enseignement orienté vers la littérature pour enfants. La présence nouvelle des bibliothèques pour enfants se retrouve dans l'univers du roman : dans *L'Ile Rose*, Vildrac présente la bibliothèque, qui n'est pas une bibliothèque scolaire. Elle est un modèle et un idéal :

« Car il y avait une bibliothèque à l'Ile Rose. C'était une longue salle claire qui donnait, comme le réfectoire, sur les vergers et les potagers. Plusieurs milliers de livres et d'albums y étaient rangés des rayons, à la portée d'une main d'enfant, et des pancartes indiquaient, sur chaque rayon : Livres d'histoires ou Livres de voyages, Images ou Contes, Chansons ou Romans. »⁴⁷

Clarté, lien direct avec une nature cultivée et généreuse, classement simple et clair, adapté à la taille des jeunes lecteurs, libres de se servir eux-mêmes, sont

⁴⁵Ernest Coyecque, « Un grand bibliothécaire français : Eugène Morel », *Revue du livre*, avril 1934, cité par Marguerite Gruny.

⁴⁶Eugène Morel, *La Librairie publique*, Colin, 1910.

⁴⁷Charles Vildrac, *L'Ile Rose*, p.178.

les caractéristiques particulièrement novatrices de cette bibliothèque idéale. Elle est une invitation au plaisir de la lecture et une invitation au voyage, comme le figurent les peintures accrochées aux murs : « Au-dessus des rayons, sur les murs, on voyait des peintures représentant toutes les espèces d'embarcations, depuis le transatlantique jusqu'à la pirogue. »⁴⁸

Marguerite Gruny et Mathilde Leriche, fondatrices de la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, proposent dès 1927 des lectures à haute voix des œuvres de Vildrac et le succès est immédiat, comme le rappelle Viviane Ezratty, conservateur de la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, en citant le rapport annuel de 1927 :

« Vildrac a été l'objet de l'enthousiasme de l'année et il a été accueilli à bras ouverts par les petits et les grands le jour de la fête de la bibliothèque. »⁴⁹

Viviane Ezratty explique que la conception de l'enfance exprimée par Vildrac dans son œuvre rejoint celle de Marguerite Gruny et de Mathilde Leriche. Les premières bibliothécaires de l'Heure Joyeuse, proches des mouvements d'Education nouvelle,

« appliquent au quotidien de la bibliothèque des principes privilégiant l'épanouissement et l'autonomie des enfants. De ce fait, elles offrent aux jeunes un cadre agréable, des livres de qualité, et pour les mettre en valeur, un certain nombre d'activités. Les fêtes et le théâtre occupent une place d'autant plus importante que chacun peut participer ; Vildrac, lui-même auteur dramatique, avait écrit pour la scène *Les Jouets du Père Noël* et *Le Médecin volant*. Chaque semaine, heures du conte et lectures suivies remportent un grand succès. »⁵⁰

Mathilde Leriche et Marguerite Gruny jouent ainsi un rôle direct dans le lien entre un auteur et ses lecteurs. L'ambiance de liberté de *L'Île Rose* se trouve en quelque sorte traduite au sein de cette bibliothèque pionnière. Les lecteurs lisent, écoutent, jouent mais rencontrent également un auteur contemporain. Ces rencontres entrent en interaction avec l'écriture elle-même puisque ce serait à la demande des lecteurs de l'Heure Joyeuse que Vildrac aurait écrit *La Colonie*, suite de *L'Île Rose*.

⁴⁸op.cit., *ibid.*

⁴⁹Cité par Viviane Ezratty, in « Un Enchanteur à l'Heure Joyeuse », *Charles Vildrac : écrire pour l'enfant*, Paris, 2001, p.19.

⁵⁰Viviane Ezratty, op.cit., p.21.

1.3 Les réactions des éditeurs et des auteurs

À côté des intellectuels et des bibliothécaires, les éditeurs manifestent leur intérêt pour l'enfance en développant de nouvelles politiques éditoriales, mobilisant également des auteurs et suscitant la création de nouveaux romans et récits pour la jeunesse.

1.3.1 Politiques éditoriales et nouvelles collections

Les échos du monde moderne dans le récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres ne peuvent se comprendre sans une prise en compte de la situation générale des livres pour enfants en France et en Allemagne, depuis la fin de la Première Guerre mondiale. La modernité et le renouveau du récit pour la jeunesse sont également liés à des enjeux éditoriaux, dans la mesure où les éditeurs pour la jeunesse interviennent dans la production en ayant la possibilité, à travers les ouvrages publiés, de rendre compte de leur propre conception de l'enfance. L'édition pour la jeunesse n'a pas seulement des enjeux économiques, elle présente également des enjeux idéologiques non négligeables.

Au début des années 1920, la situation de l'édition pour la jeunesse n'est pas des plus faciles, aussi bien en France qu'en Allemagne. La Première Guerre mondiale a eu d'importantes répercussions sur l'édition en France comme en Allemagne, et l'édition pour la jeunesse a été particulièrement touchée. La mobilisation des forces vives du pays, la pénurie de matières premières ont entraîné une chute quantitative de la production :

« en 1918, on ne dénombrait plus que 52 nouveautés annuelles au lieu de 188 en 1913, un chiffre lui-même relativement modeste au regard des 1420 titres publiés, par exemple, en 1875, ou même des 230 titres de l'année 1908 »,

précise Annie Renonciat⁵¹, qui ajoute :

« comment l'édition pour l'enfance va-t-elle se relever de la guerre et s'adapter, dans le climat d'instabilité monétaire, sociale et politique qui caractérise les années 1920, aux évolutions économiques ;

⁵¹Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931)*, Introduction, p.4.

saura-t-elle renouveler ses structures, moderniser ses outils, affronter les rigueurs des nouvelles législations financières ? »⁵²

De telles interrogations se posent également pour l'édition pour la jeunesse allemande, qui doit de surcroît prendre en compte le climat de la défaite, la montée des mouvances politiques extrémistes, révolutionnaires ou nationalistes, et les difficultés pour la République de Weimar à s'implanter dans l'Allemagne des années 1920, pour qui la démocratie est une nouveauté.

Outre ces importantes difficultés d'ordre économique, il ne faut pas oublier qu'au lendemain de la Première Guerre mondiale, la structure de la population française change, tout comme celle de la population allemande. Dans les deux pays, l'entre-deux-guerres se caractérise par un ralentissement démographique et par un net fléchissement du taux de natalité. « L'évolution démographique de l'Allemagne durant la République de Weimar, écrit Michel Hubert, se caractérise par un net ralentissement de l'augmentation naturelle. »⁵³ Quant à la population française de l'entre-deux-guerres, elle « prolonge presque mécaniquement les tendances qui s'étaient dégagées depuis la fin du XIX^e siècle : basse fécondité, basse natalité, vieillissement de la pyramide des âges. »⁵⁴ En France, en 1929, suite à une légère surmortalité épidémique, le bilan naturel devient même négatif : c'est la période où l'on compte davantage de cercueils que de berceaux. De 1936 à 1939, le bilan naturel reste déficitaire. En Allemagne en revanche, l'excédent naturel reste positif, en dépit d'une baisse quasi continue du taux de natalité entre 1923 et 1934. On observe également un recul du nombre moyen d'enfants par famille :

« Tandis qu'en 1900 près d'une femme mariée sur trois ayant entre 15 et 45 ans mettait un enfant au monde, il n'y en a qu'une sur cinq à la veille de la Première Guerre mondiale, puis une sur dix en 1933. En une génération, la fréquence des naissances, pour les femmes mariées se trouvant en âge de procréer, est donc passée de trois à dix ans. »⁵⁵

Cette diminution du nombre d'enfants, outre qu'elle change l'image même de la famille, entraîne ainsi nécessairement une baisse du nombre des lecteurs.

⁵²op.cit., *ibid.*

⁵³Michel Hubert, *L'Allemagne en mutation, Histoire de la population allemande depuis 1815*, Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques, Paris, 1995, p.301.

⁵⁴Jacques Dupâquier (dir.), *Histoire de la population française*, tome 4 : De 1914 à nos jours, Presses Universitaires de France, 1988, p.83.

⁵⁵Michel Hubert, op. cit., p.308.

Aux éditeurs donc de s'efforcer de rendre leurs productions plus attractives et de s'intéresser de près à la littérature de jeunesse.

Les éditeurs manifestent un intérêt nouveau et accru pour la littérature de jeunesse. Or l'éditeur joue un rôle important dans la production du livre de jeunesse, comme le rappelle très justement Annie Renonciat :

« loin de s'effacer devant ses auteurs, comme le fait, en principe, l'éditeur de littérature générale, il préside à l'adaptation de leurs œuvres et en contrôle la convenance aux publics et aux buts visés. [...] il est celui qui - par son renom, son prestige et son expérience - se porte garant, aux yeux des parents et des éducateurs, de l'adéquation de ce produit culturel privilégié et quelque peu sacralisé qu'est le livre, à ce public particulier dans lequel la famille et la société projettent l'homme et le citoyen de demain : l'enfant. »⁵⁶

L'édition pour la jeunesse n'est pas uniquement un monde économique : des enjeux idéologiques sont indéniablement présents. Le marché du livre pour enfants présente également cette particularité d'interagir plus que dans tout autre domaine éditorial dans la création et la conception des livres.

Mais comment concilier les difficultés matérielles avec la prétention à un renouvellement éditorial ? Il faut en effet compter avec la pénurie de la main d'œuvre et des matières premières, papier, carton et toile, avec la hausse considérable du prix du papier, avec la réduction des transports, qui ont entraîné une augmentation du prix des livres depuis 1914. En quelle mesure peut-on parler de collections modernes pour la jeunesse ?

De nouvelles collections sont en effet créées. Les nouveaux venus dans l'édition pour la jeunesse durant les années 1920 sont la N.R.F. (dès 1919), Tolmer (vers 1920), Spes (1924), Alsatia (vers 1925), Stock (vers 1925), Férenczi (1925) et Duchartre (1927). Si Férenczi, Tolmer et Duchartre cesseront de publier des livres pour enfants dès les premiers effets de la crise économique en France au début des années 1930, il reste que le rôle d'un éditeur comme Tolmer est loin d'être négligeable, notamment dans la conception très moderne de l'objet livre, dont je reparlerai ultérieurement. La Librairie Stock en revanche a une activité importante, qu'elle continuera après

⁵⁶Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931)*, Première partie : « Du côté des éditeurs, Conjoncture, concurrences, dynamiques », p.33-34.

la Seconde Guerre mondiale. Quant à Gallimard, il s'agit aujourd'hui encore d'un des piliers de l'édition pour la jeunesse.

La Librairie Stock se distingue tout particulièrement avec la création, en 1927, de la « Collection Maïa », intéressante pour cette étude car elle est l'une des collections françaises à publier des livres allemands, notamment la première traduction en français de *Emil und die Detektive* de Erich Kästner, dès 1930. La collection doit son nom au premier ouvrage publié, *Maïa l'abeille et ses aventures*, également un roman allemand, écrit par Waldemar Bonsels dans les années 1910. La collection est composée de deux séries, A et B, et elle affiche clairement son intention de s'opposer « aux niaiseries et vieilleries courantes » en offrant « des romans, récits ou fantaisies *modernes* toujours de haute valeur esthétique ». La volonté de moderniser la production pour la jeunesse ne saurait être plus explicite. Mais que signifie l'adjectif « moderne » dans ce contexte ? Il est intéressant de souligner la forte déclaration de rupture et la préoccupation esthétique, car il est rare que les intentions d'un éditeur soient aussi clairement formulées. Il n'y a pas cependant de rupture complète et radicale avec le passé. Il s'agit plutôt pour la collection Maïa de renouer avec la tradition « des Grimm, des Andersen, des Kipling, des Lagerlöf et d'obéir à ce principe que les grandes œuvres pour enfants sont toujours des œuvres réellement grandes. » La collection accorde ainsi une large part aux traductions, qui ne représentait que 2,8 % de la production pour les années 1920-1924, contre 6 à 13 % avant la guerre, selon l'étude d'Isabelle Nières⁵⁷ Les traductions reprennent ainsi à partir de 1925, contribuant sans doute à favoriser une certaine collaboration internationale et notamment la réconciliation franco-allemande. Je reviendrai en détail sur l'importance des traductions et des échanges dans le chapitre 3 de cette étude.

Les volontés des éditeurs pour moderniser les collections de récits et de romans pour la jeunesse resteraient néanmoins lettre morte sans la volonté conjointe d'un certain nombre d'écrivains, qui se mobilisent également au cours de l'entre-deux-guerres pour renouveler le récit pour la jeunesse.

⁵⁷Isabelle Nières, « La traduction dans l'édition pour la jeunesse : 1840-1925. Approche chiffrée », *Cahiers du CERULEJ*, n°1, sous la direction de Denise Escarpit, 1985, p.99-114.

1.3.2 Mobilisation des auteurs

L'écriture pour la jeunesse est-elle un choix nouveau pour les écrivains de l'entre-deux-guerres ? La plupart de ces auteurs ont écrit pour un public adulte, qu'il s'agisse de romans, de pièces de théâtre, de poésie ou encore d'écriture journalistique. Mais en posant ouvrages pour la jeunesse d'une part et ouvrages pour adultes d'autre part, on s'aperçoit que la frontière n'est parfois pas nettement définie. Ainsi, que faire des *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* de Blaise Cendrars ? Parus dans *L'Anthologie nègre* en 1922, ils en sont extraits pour être publiés en recueil aux Editions des Portiques en 1928 (collection Le Coffret de l'âge heureux). Toutefois, on peut s'interroger sur les véritables destinataires de cet ouvrage : Cendrars opère certes une sélection dans le répertoire africain et la dédicace à des enfants, mais il joue simultanément avec les ambiguïtés de la notion d'enfance. Parallèlement, le livre paraît chez un éditeur pour adultes, avec un tirage de tête pour « grands enfants européens ».

Henri Bosco est également un écrivain dont les romans sont à la frontière entre le public adulte et le jeune public. *L'âne Culotte* a été en effet publié en 1937, il aurait donc pu avoir sa place aux côtés d'autres romans pour la jeunesse retenus pour cette étude. Or Bosco a-t-il écrit ce roman pour un jeune public ? D'après les recherches de Sandra Beckett⁵⁸, la question reste difficile à trancher, selon que l'on se place du point de vue de l'écrivain ou du point de vue de l'éditeur. En effet Bosco, interrogé sur cette question, affirmait avoir dicté l'histoire d'un âne à ses élèves, alors qu'il était instituteur. À la fin de l'année, les élèves lui auraient même fait cadeau d'un cahier portant l'histoire complète, illustrée par les enfants. Seulement, il semble que cette belle histoire n'ait jamais existé, car aucun des anciens élèves de Bosco ne se souvient de cet âne en pantalon. Comme souvent chez Bosco, explique Sandra Beckett, la fiction se mêle à la réalité d'une façon si serrée que les liens semblent inextricables.

« Sans doute l'auteur était-il arrivé lui-même à croire cette jolie fable. Cela est aussi l'hypothèse de Claude Girault, qui affirme avec justesse que « les conteurs finissent certainement par se prendre à leur propre piège », et qui suggère que *L'Âne Culotte*

⁵⁸Sandra L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour la jeunesse*, Presses Universitaires de Grenoble, 1996.

ne constitue pas le seul exemple dans l'œuvre de Bosco. »⁵⁹

D'un point de vue éditorial, ce n'est qu'au début des années cinquante que *L'âne Culotte* est publié aux éditions Hachette dans la collection de la Bibliothèque Blanche. Or cette nouvelle édition diffère de celle de 1937 : le récit-cadre de l'abbé Chichambre disparaît complètement, de même que différents passages : le récit a donc été en partie adapté et surtout simplifié dans son schéma narratif. Si le récit peut être considéré, à partir des années 1950, comme partie intégrante des œuvres pour la jeunesse, il me semble que ce n'est pas le cas en 1937. On ne saurait donc le retenir pour une étude des récits pour la jeunesse en France pendant l'entre-deux-guerres.

Les frontières restent donc floues : un troisième exemple peut être celui des *Histoires pour Bel-Gazou* de Colette. La piste éditoriale conduit à le classer dans les livres pour la jeunesse, d'autant que le titre fait explicitement référence à un destinataire enfantin. Le livre est en effet publié en 1930 dans la « Collection Maïa », lancée par la librairie Stock en 1927. Mais dans l'ensemble, lorsqu'un même auteur décide d'écrire, à une même période, pour la jeunesse et pour les adultes, il reste précis dans la délimitation des champs et il fait appel à des éditeurs distincts.

Qu'est-ce qui conduit un auteur, célèbre ou moins connu, à écrire pour un jeune public ? Cette question est particulièrement importante pendant l'entre-deux-guerres car elle recoupe une préoccupation autour de l'enfance devenue très importante au lendemain de la Première Guerre mondiale. Ainsi, la date de publication de *L'Île Rose*, premier roman pour la jeunesse de Charles Vildrac, n'est pas un hasard : 1924, c'est aussi la date d'ouverture de la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, dont Vildrac est une figure marquante. Les auteurs n'écrivent donc pas seulement pour leurs propres enfants, comme Georges Duhamel. Ils décident d'écrire pour l'enfance parce que celle-ci fait partie des préoccupations contemporaines et il n'est pas rare de voir un même auteur écrire des récits plus théoriques à côté de livres pour la jeunesse. Tel est le cas d'André Maurois, qui écrit en 1937 un essai intitulé *La jeunesse de notre temps*⁶⁰. Constatant que « nous vivons en ce moment, nous, hommes de 1937, une de ces périodes de transition et de désordre »⁶¹, André Maurois soutient que les bouleversements du monde moderne – électricité,

⁵⁹Sandra Beckett, op.cit., p.27.

⁶⁰André Maurois, *La jeunesse de notre temps*, Flammarion, « La collection à 1fr95 », 1937.

⁶¹André Maurois, op.cit., p.6.

développement de l'automobile, aviation, recherche sur l'atome et la cellule, entraînent des « effets chaotiques » sur la structure des sociétés. La vie personnelle et intérieure de chacun est bouleversée et Maurois accuse le cinéma et la radio d'entraîner une baisse de la pratique de la lecture, en particulier chez les enfants.

« Les enfants lisent moins que jadis parce qu'ils ont grand'peine à évoquer les objets que les mots représentent. Habitué à recevoir leurs images toutes faites, l'effort les fatigue et les ennuie »⁶²

Maurois s'interroge ainsi sur le rôle de l'enseignement dans ce « monde nouveau », dans cet « univers hostile » et « bouché ». Mais s'il défend le livre et la lecture, il ne fait nulle mention de sa propre activité d'écrivain pour la jeunesse : il préfère rendre hommage à Kipling et dénigrer l'image, dont le goût, « si répandu aujourd'hui, est un signe de faiblesse de l'imagination »⁶³. Les débats actuels sur les prétendus méfaits de la télévision ne datent donc pas d'aujourd'hui.

D'autres écrivains encore sont sollicités par des éditeurs car l'édition jeunesse est, dans les années 1920, un secteur éditorial en pleine reconstruction, en France tout autant qu'en Allemagne. Les éditeurs conscients d'une pauvreté dans la production, font directement appel à des auteurs aux carrières florissantes ou débutantes. Ainsi, rien ne prédispose Erich Kästner à devenir l'un des plus grands écrivains allemands pour la jeunesse. Journaliste, poète, satiriste, il est contacté au début de 1928 par Edith Jacobsohn, à la tête de la maison d'édition pour enfants Williams and Co et à la recherche de bons auteurs allemands pour la jeunesse. Elle propose à Kästner d'écrire un livre pour la jeunesse. Auparavant, Kästner a déjà composé quelques rimes pour accompagner les histoires en images de son ami Erich Ohser, il a lui-même écrit quelques nouvelles où apparaissent des enfants, mais pour un public adulte. L'écriture pour la jeunesse est une expérience nouvelle et assez inattendue pour Kästner, il s'étonne lui-même que Edith Jacobsohn fasse appel à lui :

« J'étais totalement ébahi. 'Mais qu'est-ce qui peut bien vous faire croire que j'en sois capable ?' »

'Dans vos nouvelles interviennent souvent des enfants, expliquait-elle, vous les comprenez bien. Il ne vous reste qu'un pas à faire.

⁶²op.cit., p.8.

⁶³op.cit., p.33.

N'écrivez donc pour une fois plus *sur* les enfants, mais *pour* les enfants !'

'C'est certainement très difficile, dis-je, mais je vais essayer. »⁶⁴

Six semaines plus tard, Kästner a déjà rédigé neuf chapitres et, à l'automne 1929, le premier livre pour enfants de Kästner, *Emil und die Detektive*, est dans les vitrines des librairies.

Dans un autre contexte et un autre registre, François Mauriac, alors auteur renommé, s'exerce également à cet exercice périlleux avec *Le Drôle*⁶⁵ en 1933. Il s'agit là encore pour l'éditeur Paul Hartmann de faire appel à de grands écrivains contemporains afin de proposer aux enfants des productions littéraires de qualité. Mauriac cependant ne renouvelle pas l'expérience. L'histoire d'un enfant gâté assagi grâce aux efforts de son institutrice reste relativement conventionnelle ; mais le Mauriac pour adultes ne se caractérise pas non plus par sa très grande modernité.

En France, l'éditeur Paul Hartmann joue un rôle essentiel dans le dynamisme de la création littéraire pour la jeunesse. En sollicitant des écrivains de premier plan, il participe pleinement au renouveau de la littérature pour la jeunesse. Paul Hartmann sait ainsi insister sur la qualité littéraire du texte tout autant que sur l'esthétisme des images. Une grande partie des archives ont disparu quand Paul Hartmann a cessé ses activités d'éditeur en 1967. L'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) dispose néanmoins de quelques archives constituées de dossiers de fabrication, de documents iconographiques et de correspondances avec François Mauriac, Claude Aveline, Samivel ou encore Charles Vildrac. C'est Paul Hartmann qui édite en 1931 *Les Jumeaux de Vallangoujard* de Georges Duhamel, illustré par Bertold Mahn, ainsi que *Le Mariage de Monsieur Lakonik* de Jean Bruller et, en 1934, *Les Lunettes du lion* de Vildrac, illustré par Edy Legrand.

Les conditions politiques peuvent également conduire les écrivains, bon gré mal gré, à écrire pour la jeunesse. En Allemagne, la construction d'une démocratie suppose une attention politique particulière portée aux enfants, citoyens de demain. Les années de la République de Weimar voient donc

⁶⁴Erich Kästner, *Einiges über Kinderbücher*, in *Gesammelte Schriften*, cité par Klaus Kordon, *Die Zeit ist kaputt. Die Lebensgeschichte des Erich Kästner*, Beltz und Gelberg, 1994, p.121.

⁶⁵François Mauriac, *Le drôle*, avec 60 dessins de Madeleine Charlety, Paul Hartmann, Paris, 1933.

se multiplier les livres pour la jeunesse et en particulier des livres à dimension idéologique : toute une littérature prolétarienne pour la jeunesse se développe dès le début des années 1920, avec les *Proletarische Märchen* (contes prolétariens) de Hermynia zur Mühlen, illustrés par le peintre Georg Grosz⁶⁶, ou encore les pièces de théâtre et les poèmes pour enfants de Brecht⁶⁷. En France, les syndicats d'instituteurs et le parti communiste jouent aussi un rôle dans la recherche d'une nouvelle écriture pour la jeunesse. Ainsi, *Milot, vers le travail* et *Bridinette* sont d'abord des livres de lecture commandés à Charles Vildrac par le Syndicat des Instituteurs et publiés au SUDEL, maison d'édition de ce syndicat. Proche du Parti Communiste, Georges Sadoul, constatant avec horreur la médiocrité des productions périodiques proposées aux enfants dans les années 1930⁶⁸, crée le journal *Mon Camarade* dont la rubrique littéraire publie en feuilletons non seulement des classiques pour la jeunesse (*L'Ile au trésor*, *Les Aventures de Tom Sawyer*), mais aussi des extraits d'ouvrages récents comme *L'Ile Rose*, dans une rubrique intitulée « Notre page choisie ».

Pour les écrivains, l'écriture pour la jeunesse dans les années 1930 est donc indissociable d'un engagement idéologique au sens large, qu'il s'agisse d'un intérêt pédagogique ou de préoccupations plus directement politiques.

En Allemagne, après 1933, l'écriture pour la jeunesse va devenir un moyen d'expression clandestin pour un certain nombre d'auteurs interdits de publication et d'écriture par le régime nazi. Kurt Kläber, journaliste et écrivain communiste exilé en Suisse, ami de Brecht, écrit pour les enfants dès la fin des années 1930, sous l'influence de sa femme, Lisa Tetzner, elle-même conteuse et écrivain pour la jeunesse depuis plusieurs années. À quatre mains, ils écrivent *Die schwarzen Brüder* (*Les Frères noirs*, 1938), publié sous le nom de Lisa Tetzner. La construction du récit, assez long roman en deux parties sur le sort des enfants vendus comme ramoneurs à Milan au XIX^e siècle, laisse néanmoins penser que Kurt Kläber en est l'auteur principal. Le roman correspond plus en effet, d'un point de vue narratif, aux romans suivants de Kläber qu'aux romans de Lisa Tetzner, construits de façon moins complexe, écrits dans une langue plus simple et où la présence d'une narratrice se fait encore sentir, sans

⁶⁶Hermynia zur Mühlen, *Was Peterchens Freunde erzählen*, mit Zeichnungen von Georg Grosz, Malik Verlag, Berlin, 1924.

⁶⁷Bertolt Brecht, *Die drei Soldaten*, 1930.

⁶⁸Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants. La presse enfantine en France, son histoire, son évolution, son influence*, Bureau d'éditions, Paris, 1938.

doute sous l'influence de l'expérience de conteuse de Lisa Tetzner. Dans les romans de Kurt Kläber, publiés sous son pseudonyme, Kurt Held, l'approche romanesque est davantage héritière des romans de Dickens et de Mark Twain, depuis *Die rote Zora und ihre Bande* (*Zora la rousse*, 1941) jusqu'aux très longs romans inachevés écrits dans l'immédiat après-guerre, *Giuseppe und Maria* et *Der Trommler von Faido*. Aujourd'hui encore, en Allemagne, en Suisse ou en Autriche, *Die rote Zora* est un classique de la littérature de jeunesse. On ignore cependant souvent que son auteur connaissait assez mal la littérature de jeunesse de son époque et qu'il écrivit pour les enfants en raison des persécutions politiques dont il a été victime. Arrêté à la suite de l'incendie du Reichstag puis ayant choisi de s'exiler en Suisse, Kurt Held avait en effet des difficultés à continuer à écrire et à publier pour les adultes ; il est interdit de publication et de rédaction depuis 1933. Ce n'est pas là la seule raison toutefois : Kurt Held explique en effet que c'est la guerre qui l'a poussé à écrire pour les enfants, premières victimes du second conflit mondial :

« Ce qui m'a conduit à écrire mon premier livre pour la jeunesse, ce sont les enfants eux-mêmes. La guerre les avait poussés jusque dans notre village, sans patrie, sans parents. Nous n'avions pas de livres pour eux et c'est donc ainsi que chaque nuit je devais écrire quelque chose, car le matin à dix heures précises ils étaient sous mon balcon et criaient : 'La suite!'. C'est ainsi que fut créée 'Zora la rousse'. »⁶⁹

Il faudrait nuancer toutefois cette affirmation, et la genèse de ce célèbre roman ne saurait être aussi simple. *Die rote Zora* offre d'importantes similitudes avec un roman publié quelques années auparavant sous la plume d'un écrivain slovène, Tone Seliškar. *Bratovščina sinjega galeba*, traduit en italien sous le titre *Il gabbiano azzurro*⁷⁰ (La mouette bleue), a été publié en 1936. Si Kurt Held ne connaissait pas le slovène, si aucune traduction en allemand n'existe, Held connaissait cependant l'écrivain, membre, comme lui, du groupe communiste « Linkskurve ». On peut formuler l'hypothèse de discussions entre les deux écrivains, qui expliqueraient les similitudes entre les deux romans.

⁶⁹ « Der Anlass, mein erster Jugendbuch zu schreiben, kam von Kindern selber. Sie waren durch den Krieg heimat- und elternlos in unser Dorf geschwemmt worden. Wir hatten aber keine Bücher für sie, und so musste ich jede Nacht etwas schreiben, denn am Morgen punkt 10 standen sie unter meinem Balkon und schrieten : 'Fortsetzung!' So entstand die 'Rote Zora'. », Kurt Held, « Selbstportrait des Jugendschriftstellers », in *Jugend*, octobre 1953.

⁷⁰ *Il gabbiano azzurro*, Firenze, Marzocco, 1951, 130 p. Il n'existe probablement pas de traduction antérieure.

Aucun document n'atteste cependant d'un échange sur ce sujet et les textes seuls en sont la preuve.

On aurait tort de penser que les livres pour enfants de l'entre-deux-guerres n'ont pas partagé le sort des livres pour adultes. Lors de l'autodafé de Berlin en mai 1933, les livres d'Erich Kästner font partie de la liste d'ouvrages brûlés par les nazis. Un seul résiste et survit, *Emil und die Detektive* que les nazis, à cause de l'immense succès du livre, ne peuvent brûler, non pas par clémence particulière mais par souci de ménager les faveurs du peuple. En 1940, *Milot, vers le travail* de Vildrac est interdit dans les écoles françaises, en raison notamment de l'éloge du syndicalisme. Le livre de jeunesse, tout comme des livres pour adultes, peut être un enjeu politique.

L'écriture pour la jeunesse intéresse ainsi un nombre croissant d'écrivains pour adultes. Il ne s'agit pas d'une préoccupation anodine ou simplement plaisante, mais d'un enjeu idéologique réel. L'écriture pour la jeunesse peut également s'inscrire dans un intérêt plus général pour l'enfance, et entrer dans une recherche esthétique pour trouver des modes d'expression littéraire pour les jeunes lecteurs. Un premier exemple pourrait être celui de Georges Duhamel qui a non seulement écrit pour ses enfants une histoire publiée par la suite chez Paul Hartmann, *Les jumeaux de Vallangoujard*⁷¹ mais a également parlé de l'enfance dans *Les Plaisirs et les jeux : mémoires du Cuib et du Tioup*⁷² et dans un petit texte moins connu, *Les Erispaudants*⁷³. Dans ce dernier ouvrage, Duhamel accorde une place privilégiée au langage de l'enfant, aux déformations poétiques que crée le balbutiement de l'enfant : il évoque les « alimaux » et « le jardin du 'Lutsembourg' (on prononce aussi Luxembourg dans certaines familles) »⁷⁴. Il retranscrit ainsi, dans un ouvrage pour adultes, le langage de l'enfant, ce qu'il ne fait pas dans son livre pour enfants. Dans *Les Jumeaux de Vallangoujard*, les deux enfants sont présentés comme des cobayes, objets d'expérimentation sur le développement de l'homme par un savant presque fou. Dans *Les Plaisirs et les jeux*, les deux enfants, de nouveau, sont présentés selon l'observation de l'adulte, certes, mais cet adulte est à la fois père, dans la diégèse, et narrateur, dans l'économie générale du

⁷¹ Georges Duhamel, *Les Jumeaux de Vallangoujard*, dessins de Berthold Mahn, Paul Hartmann, Paris, 1931.

⁷² Georges Duhamel, *Les Plaisirs et les jeux : mémoires du Cuib et du Tioup*, Paris, Mercure de France, 1922.

⁷³ Georges Duhamel, *Les Erispaudants*, in *Les livres du bonheur*, Paris, Mercure de France, 1922, p.143-153.

⁷⁴ Georges Duhamel, *Les Plaisirs et les Jeux*, p.60.

récit. Il peut ainsi jouer sur un double registre, le langage enfantin et le langage adulte, et sur un mélange de distance et d'intimité entre les personnages d'enfants et les adultes, narrateur, auteur et lecteur. Le double niveau dans *Les Jumeaux de Vallangoujard* prend une autre dimension : il s'agit pour Duhamel de montrer aux enfants, mais peut-être aussi aux adultes lisant le livre à leurs enfants, l'absurdité dangereuse d'une science visant à améliorer biologiquement l'homme pour réaliser un être prétendûment parfait.

À partir des années 1920, ainsi que le montre Francine Dugast⁷⁵, l'enfant occupe ainsi une place toujours croissante dans la littérature générale. Au cours de l'entre-deux-guerres, les critiques, universitaires ou non, constatent tous la fréquence du thème de l'enfance et lui consacrent de nombreux ouvrages. L'extension de ce thème n'est d'ailleurs pas uniquement française : Edouard Maynial, dans *Les tendances nouvelles du roman contemporain*⁷⁶, évoque *Ma vie d'enfant* et *En gagnant mon pain* de Gorki, *Ainsi va toute chair* de Butler, *Le fils de la servante* de Strindberg, *Les choses plus grandes que lui* de Zuccoli. Selon les analyses de Francine Dugast, les portraits d'enfants dans les romans pour adultes restent dans l'ensemble très conventionnels : le réel est idéalisé et les personnages stéréotypés. Une tendance radicalement inverse consiste au contraire à dresser des portraits peu flatteurs et à mettre en avant la laideur du réel. Dans la littérature spécifiquement écrite pour les enfants, ces stéréotypes existent aussi. Mais on voit se dessiner également, par une attention particulière portée à l'enfance, un souci d'adéquation plus grande au réel vécu par les jeunes lecteurs, comme le montrent l'évocation de l'école ou la peinture du monde moderne. Dans les romans pour adultes des années 1920 et 1930, il ne s'agit jamais d'un enfant « véritable ». En revanche, dans les livres pour la jeunesse, un certain nombre d'écrivains prennent soin de trouver un langage adapté à l'enfance, sans mièvrerie ni simplisme. C'est le cas de Vildrac, de Colette Vivier, de Lisa Tetzner ou d'Erich Kästner. La littérature pour enfants présente donc une recherche plus grande que la littérature d'enfance pour adultes, dans la mesure où l'écrivain ne cherche pas seulement à faire revivre une enfance perdue, idéalisée ou noircie. La littérature pour enfants s'adressant à un public d'enfants, l'écrivain compose pour un public réel d'enfants, et cherche à

⁷⁵Francine Dugast, *L'image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Paris IV, 1977.

⁷⁶Edouard Maynial, *Les tendances nouvelles du roman contemporain*, III. Les romans de l'enfance et les confessions féminines, Chroniques des Lettres françaises, 1923.

rendre compte poétiquement et artistiquement du monde, réel ou rêvé, des enfants de son époque.

Dans les années 1920 et 1930, des éditeurs s'intéressent ainsi à ce public spécifique que représentent les jeunes lecteurs, en particulier dans le domaine du roman et du récit. Lancement de nouvelles collections, appel à des auteurs prestigieux, à des illustrateurs de renom, politique de traductions, tout est mis en œuvre pour proposer des romans « modernes » pour la jeunesse et pour relancer un secteur mis à mal par la guerre et englué dans une tradition littéraire et éditoriale qui peut être jugée obsolète. L'écriture pour la jeunesse intéresse ainsi davantage d'écrivains pour adultes, qui publient leurs romans pour la jeunesse dans des éditions et des collections spécifiques mais qui montrent également dans leurs écrits pour adultes un intérêt et une réflexion non négligeables sur l'enfance, ses préoccupations, son langage. Écrire pour la jeunesse est un choix réfléchi, voire synonyme d'un engagement idéologique et politique. Les nouveaux héros enfants mis en scène dans les romans pour la jeunesse français et allemands de l'entre-deux-guerres relèvent ainsi de nouvelles conceptions de l'enfance, où la liberté et une expérience autonome et réfléchie du monde sont des notions centrales et fondamentales.

1.4 Liberté et expérience

La liberté d'expression et d'action est l'une des caractéristiques des nouveaux héros enfants mis en scène dans les romans de l'entre-deux-guerres. Plus libres de leurs paroles, plus indépendants dans leurs décisions et leurs actes, ces héros se distinguent des modèles romanesques du XIX^e siècle. Leurs jeux et leurs jouets, décrits ou mis en scène dans les récits, peuvent également être lus comme les fils directeurs d'une analyse de cette liberté de penser et d'agir.

1.4.1 S'exprimer et agir

Les enfants des romans étudiés font l'expérience de la liberté. Actifs et entreprenants, ils cherchent par eux-mêmes leur place dans le monde, refusant, pour les plus révoltés, la soumission à un ordre établi. La littérature de jeunesse communiste met tout particulièrement en avant la liberté de l'enfant. Il est libre de parler, d'exprimer son opinion, et n'est pas soumis à une parole du père, indiscutable, irrévocable ou tyrannique. Le respect entre enfants et

parents est une valeur réciproque. Ainsi, dans *Ede und Unku*, Max explique à Ede qu'il n'a rien à craindre de son père et que chez eux, famille d'ouvriers communistes, chacun est libre de s'exprimer :

« Chez mes parents, tu peux parler franchement, expliqua Max à Ede en adressant un sourire à son père, tu peux vraiment parler à cœur ouvert. »⁷⁷

La solitude de l'enfant orphelin ou livré à lui-même favorise également la construction d'une dynamique de liberté dans les romans pour la jeunesse. Cette caractéristique, héritée du roman du XIX^e siècle, est reprise, revisitée, enrichie. Un exemple significatif est celui de *Die rote Zora und ihre Bande* de Kurt Held. La liberté est l'un des motifs fondamentaux de ce roman ; plus précisément, la liberté apparaît comme un thème qui structure la construction narrative, comme nous allons tenter de le démontrer. En effet, le roman est composé de vingt-quatre chapitres, rythmés par une tension entre liberté et enfermement. Zora, Branko et leurs compagnons vivent seuls, en marge d'une société qui cherche à les enfermer. Le rythme du roman est tout entier fondé sur la poursuite des enfants par les bourgeois de la ville, la police et les notables, dans la recherche d'un équilibre entre indépendance et normes sociales. Les enfants courent et luttent, et le roman est construit sur ce rythme. Les vingt-quatre chapitres peuvent être divisés en six épisodes de quatre chapitres. Chaque épisode s'ouvre presque toujours sur un événement hostile ou une lutte :

- la mort de la mère de Branko (chapitre 1)
- l'affrontement avec les lycéens, ennemis de la bande de Zora (chapitre 9)
- le combat avec le lynx (chapitre 13)
- le combat avec la pieuvre (chapitre 21).

La tension est maintenue par des chapitres centrés sur une libération, au chapitre 4, entre le chapitre 11 et le chapitre 12, au chapitre 20 et naturellement au chapitre 24, résolution et conclusion du roman. La tension entre liberté et enfermement crée ainsi une dynamique structurant le roman. Cette tension est ponctuée de luttes, pour arriver à l'équilibre final. L'enfermement apparaît comme un motif récurrent, un motif presque angoissant. L'enfermement socialisé et légalisé de la prison (aux chapitres 4, 11 et 23) n'en est pas la seule figure. L'orphelinat est aussi une forme d'enfermement légal, tandis que les enfants se trouvent aussi pris au piège dans des endroits étroits, comme la maison de la « sorcière », grand-mère de Branko (chapitre 14), ou la « Mehl-

⁷⁷Alex Wedding, *Ede und Unku*, 4. Kapitel, Berlin, Malik-Verlag, p.55.

kammer » du boulanger (chapitre 15). La liberté n'est pas seulement une opposition radicale aux normes sociales ; elle s'accomplit au cours du roman dans la recherche d'une vie indépendante mais reconnue et respectée par la société, dans la recherche d'un équilibre des forces.

Différente est l'approche de la liberté dans les romans de Vildrac. Dans la colonie de l'île Rose, on enseigne aux enfants le lien entre sagesse et liberté. Il ne s'agit pas d'accepter passivement des normes mais de trouver sa place dans un système social en faisant l'expérience et l'usage de sa liberté individuelle. De même, Stoffel, dans le roman d'Erika Mann *Stoffel fliegt übers Meer*⁷⁸, imagine seul un stratagème pour sortir ses parents de la pauvreté. Il sait se montrer courageux (il répare une avarie du dirigeable, accroché dans les airs au bout d'une corde) et déterminé, tout en montrant la sincérité de son amour filial.

Aucune liberté en revanche n'est accordée aux jumeaux de Vallangoujard, Zani et Zano, qui servent de cobayes pour une expérience inédite : prouver que l'humanité peut se réduire à quelques types précis d'individus. Leur seule tentative de fuite est un épisode bref, au terme duquel les jeunes garçons sont repris en main. L'expérience, menée par le professeur Pipe, est marquée par un déterminisme aveugle qui se veut scientifique, tandis que Duhamel montre que les jumeaux, malgré les contraintes, conservent des identités différentes, avec des personnalités propres : l'un est bricoleur, l'autre a une sensibilité plutôt artistique. Seule l'Amérique aura raison des particularités individuelles, et la fin du roman peut laisser le lecteur perplexe, en montrant l'apparente réussite d'une expérience déshumanisée :

« les deux garçons qui parurent se ressemblaient si complètement, si minutieusement, que les quatre tuteurs demeurèrent interloqués et même silencieux. Enfin M. Kapock tendit le bras vers l'un d'eux et gémit.

– Embrasse-moi, Zani !

– Il y a erreur, oncle Kapock, fit le jeune homme interpellé. Je crois que Zani, c'est lui. Embrassez-moi quand même.

– Tu crois ? dit le docteur Clément d'une voix mécontente. Tu n'en es même pas sûr ?

– Dame, dirent les deux jeunes gens en chœur, nous avons changé

⁷⁸Erika Mann, *Stoffel fliegt übers Meer*, Bilder und Ausstattung von Richard Hallgarten Levy & Müller Verlag, Stuttgart, 1932, Réédition : P. Kirchheim Verlag, München, 1999. Traduction française : *Petit Christophe et son dirigeable*, Bourreliez, Paris, 1934.

de nom, maintenant : nous nous appelons Bob.

– Enfin, dit le docteur Barb avec force, vous allez nous faire tourner en bourriques. Lequel de vous deux s'appelle Bob ?

– Tous les deux, dirent les jumeaux en chœur. C'est un nom qui nous a plu, nous n'avons pas besoin de deux noms, toute réflexion faite. Un seul, c'est plus rationnel. »⁷⁹

1.4.2 Jeux et jouets

Les jeux et les jouets s'inscrivent pleinement dans l'espace de la fiction, non pas seulement dans une perspective pédagogique ou socio-critique, que je laisserai ici de côté pour privilégier le rôle des jeux et des jouets comme éléments du réel inscrits dans la fiction et contribuant à créer des personnages spécifiques. L'étude des jeux et des jouets permet de mieux comprendre la place de la liberté d'action des héros enfants, à partir de la liberté créée par l'espace du jeu. Jeux et jouets créent, à l'intérieur de l'espace de la fiction, un espace de liberté mimant lui aussi un univers fictionnel, où l'enfant peut jouer des rôles différents.

L'Île Rose s'ouvre sur les jeux des enfants dans la rue des Ebénos et le premier chapitre s'intitule « Dans les pavés de bois » :

« On repavait donc en bois un long morceau de la rue des Ebénos et il fallait beaucoup de pavés ; aussi, des tombereaux étaient venus en décharger une montagne, juste devant le passage des Seruriers. Les ouvriers en étaient encore à préparer, avec du ciment, un sol dur et bien uni ; et ils laissaient les enfants du quartier jouer à faire des constructions avec les beaux pavés bruns qui sentaient le goudron. Les uns élevaient des tours ajourées et fragiles, ainsi qu'on fait avec des dominos ; d'autres bâtissaient des forteresses massives ; d'autres encore, après avoir édifié des colonnes branlantes, les faisant crouler en leur coupant le pied d'un coup de pavé. Une petite fille construisait trois marches d'escalier ; une autre jouait à la marchande de pain d'épice en alignant devant elle une belle provision de pavés.

[...] Il y avait aussi des grands garçons qui jouaient un peu brutalement à escalader la montagne de pavés et à s'en déloger les uns et les autres. Enfin, des enfants avaient construit, contre le

⁷⁹Georges Duhamel, *Les Jumeaux de Vallangoujard*, Chapitre XVIII, p.106.

trottoir, avec plus de trois cents pavés, une belle petite maison sans toit mais qui avait une fenêtre et la place de la porte. Les murs avaient deux pavés d'épaisseur et un mètre au moins de hauteur. »

Georges Perec se souvient de cette scène inaugurale dans *W ou le souvenir d'enfance*, publié en 1975 :

« Il me semble qu'à l'époque de ma petite enfance, la rue était pavée en bois. Peut-être même y avait-il, quelque part, un gros tas de pavés de bois joliment cubiques dont nous faisons des fortins ou des automobiles comme les personnages de *L'Île Rose* de Charles Vildrac. »⁸⁰

Le quartier de l'enfance de Perec n'est pas très éloigné celui où vit Aline, dans *La Maison des petits bonheurs*. Dans ce roman de Colette Vivier, la jeune narratrice évoque dès les premières pages les jeux et les jouets de son petit univers :

« On habite 13 *bis*, rue Jacquemont, la maison qui est juste en face de la cour du charbonnier. C'est très commode pour papa, parce qu'il travaille chez M. Martinet, le menuisier qui a sa boutique au coin de la rue, et que ça ne lui fait pas loin à aller, mais c'est moins commode pour nous, parce que le trottoir est si étroit qu'on ne peut même pas jouer à la marelle dessus. Mais c'est comme ça. »

L'espace du jeu est défini par le quartier, comme dans le roman de Vildrac : les appartements étant exigus, les enfants jouent dehors, dans la rue, mais, là encore, c'est l'étroitesse qui prédomine dans le texte de Colette Vivier. Le trottoir est étroit, les enfants peuvent difficilement jouer à la marelle. Leur liberté de jeu est limitée par les conditions du réel, la rue où ils habitent, pratique pour le travail du père mais peu propice aux jeux des enfants. Il semble que l'insistance sur l'étroitesse du réel, qui limite les jeux extérieurs, corresponde à un essor de l'imagination et de l'imaginaire ; Aline ne pouvant jouer dehors, elle développe son imaginaire par les jouets, qu'elle présente quelques lignes plus loin :

« J'ai ma poupée, j'ai ma balle rouge, j'ai ma petite épicerie ; j'ai aussi ma patinette, mais je n'aime pas beaucoup ça et c'est plutôt

⁸⁰ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Les lettres nouvelles, Denoël, 1975, Chapitre X, p.68.

Riquet qui joue avec. »

L'enfant présente ses jouets dans le texte inaugural de son journal, comme si le jouet était associé à la présentation de soi et à l'identité. Il est intéressant de comparer ce texte à une version antérieure, publiée quelques années plus tôt dans le journal « Mon Camarade », où la petite narratrice, surnommée Riquette, présente également ses jouets :

« Et puis, quoi encore ? J'ai ma poupée Aline. J'ai ma balle rouge. J'ai ma petite mercerie. »⁸¹

La petite mercerie est supprimée dans la version de 1939, pour être remplacée par une petite épicerie. La couture, activité domestique, associée à un avenir de bonne mère de famille, est remplacée par un jeu de commerce, d'échange, un jeu qui sort, de façon imaginaire mais en mimésis du réel, la petite fille du foyer pour la porter dans un univers ouvert aux autres, dans un métier qui consiste à vendre des biens qui se mangent. L'idée de la femme, portée par le jouet, est ainsi très différente : on passe du foyer au métier, ou plus exactement du métier rattachant la femme au foyer (si l'on comprend la petite mercerie comme une petite boutique pour jouer) au métier qui ouvre la femme vers le monde plus ouvert du commerce des biens comestibles, à partager en famille. Si la patinette, nouvel ajout, est laissée au petit frère, Aline possède, contrairement à Riquette, trois livres, *Sans Famille*, *La Roulotte* et *David Copperfield*. L'univers fictionnel de l'enfant est plus riche, tout comme le texte est enrichi en passant de l'épisode de journal au récit romanesque. L'entre-deux-guerres est l'époque de la promotion du livre pour la jeunesse, en particulier dans les milieux populaires, comme peut l'illustrer cette publicité, qui rapproche le livre du jouet :

« Un geste maladroit, et voici la tête de la poupée brisée sur le plancher. Un peu trop de curiosité mécanique, et voilà la locomotive qui perd ses entrailles d'acier, et qui n'est plus bonne qu'à se traîner au bout d'une ficelle...

Les jouets passent, les jouets cassent, le livre reste ; le livre est pour l'enfant le plus beau des jouets, un jouet qui s'adapte à tous les âges. »⁸²

⁸¹ *Mon Camarade*, numéro du 12 août 1937.

⁸² in *Le Coupe-papier*, n°7, décembre 1938, p.6 : Annexe 9 du DEA d'Histoire de Marie-Cécile Bouju, *Les maisons d'édition du P.C.F. (1920-1950)*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin en Yvelines, septembre 1994.

Du jouet au livre, il n'y a donc qu'un pas, un pas à franchir d'un imaginaire, peut-être plus fragile et périssable, à un autre imaginaire, celui du livre et de la fiction, plus durable. L'enfant sort du matériel, du mécanique, pour avancer et grandir plus librement dans le monde du livre.

Les jouets restent très présents dans les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres. Ne pas avoir de jouets est synonyme de misère économique et sociale ; en avoir trop, c'est souffrir de misère culturelle ou intellectuelle. L'enfant déshérité et l'enfant gâté sont les deux pôles opposés d'un même univers. « Le drôle » de François Mauriac est l'exemple type de l'enfant gâté, croûlant sous les jouets. Kai, orphelin des rues de Berlin, met tout en œuvre pour offrir une poupée à sa petite sœur. Ayant enfin gagné quelques sous, il se rend dans un magasin de jouets. L'accumulation des jouets offre un contraste flagrant avec la pauvreté des orphelins :

« Il y avait là un vitrine où étaient empilées toutes les splendeurs du monde : des toupies d'or et d'argent, des voitures hollandaises, des balles en caoutchouc, des arcs, des ours en peluche, des raquettes de tennis, des bouées en forme d'animaux et des poupées. Il y avait là au moins vingt poupées : des blondes et des brunes, avec des yeux bleus et avec des yeux marron. Elles portaient des robes bleu ciel et roses et vert clair et chacune était dans une boîte spéciale et tendaient leurs petits bras dodus et roses comme si elles voulaient dire : S'il te plaît, s'il te plaît, achète-moi ! Kai serra son poing dans sa poche autour de ses quatre marks vingt, regarda les poupées l'une après l'autre. Enfin, il entra dans la boutique. »⁸³

Erika, la petite sœur de Kai, aura enfin la poupée tant rêvée, jouet modeste mais merveilleux aux yeux de la petite fille :

« Erika courut de nouveau vers son lit, sur lequel trônait la poupée. Elle portait une robe avec des étoiles, exactement comme elle l'avait souhaité, et Erika avait déjà regardé si elle pouvait ouvrir et fermer les yeux. [...] « Ma chère poupée ! Ma belle poupée », murmurait Erika et elle s'agenouilla pour regarder les chaussures de poupée et les bas de poupée. C'était une poupée élégante ; elle portait un jupon jaune. »⁸⁴

⁸³Wolf Durian, *Kai aus des Kiste*, Chapitre 9, p.56-57.

⁸⁴op.cit., p.59.

La poupée reste le jouet par excellence de la petite fille. L'enfant, selon un schéma habituel dans le roman, hérité du XIX^e siècle, possède souvent un jouet emblématique et pour la petite fille, il s'agit bien évidemment de la poupée, sorte de double de l'enfant et terrain d'expérimentation d'une maternité future, comme pour Bridinette, dans le roman du même nom de Charles Vildrac. Le rapprochement entre la fillette et la poupée est nettement marqué dès le premier chapitre du roman :

« Ses cheveux blonds bouclaient le long de ses joues pâles. Elle était enveloppée dans un grand châle blanc que sa maman avait tricoté pour elle et sous lequel elle abritait une poupée, blonde aussi, qui s'appelait Marise. »⁸⁵

Dans *Isabelle et la porte jaune*, Isabelle et sa sœur Brigitte, petites filles de la bonne bourgeoisie, ont toutes deux des poupées, mais elles jouent de façon très différente : Brigitte a quatre « poupards », dont elle rêve de faire des chevaliers quand ils seront grands, et qu'elle avait « baptisé de noms ronflants : Roland, Tristan, Achille et Lancelot »⁸⁶. Isabelle, plus rêveuse et plus artiste, n'a qu'une poupée :

« Nina était l'unique et bien-aimée fille d'Isabelle, une très jolie poupée d'ailleurs, toute en tissu rose bien bourré, avec de grands yeux noirs et des boucles blondes. »⁸⁷

La poupée est encore une fois le reflet du caractère de la petite fille. La première est grande et forte, la seconde rêveuse et mélancolique. Dans ce roman de Nanine Gruner, les jouets occupent également une place importante dans la description des cadeaux du Noël alsacien, fête magique et lumineuse qui fait rêver petits et grands⁸⁸.

Lorsque le jouet fait défaut, l'enfant peut aussi l'inventer, montrant ainsi, à travers l'objet ludique, sa capacité à innover et à créer, mais aussi à affirmer sa liberté d'enfant et sa différence. Dans *Les Jumeaux de Vallangoujard*, Zani et Zano n'ont pas de jouets jusqu'à ce qu'intervienne le docteur Clément :

« – Ne trouvez-vous pas, dit un jour le docteur Clément, qu'il faudrait leur acheter des jouets ?
– Pourquoi faire ? s'écria M. Pipe d'un air étonné. Moi, je ne joue

⁸⁵Charles Vildrac, *Bridinette*, Chapitre premier : « Bridinette en danger ».

⁸⁶Nanine Gruner, *Isabelle et la porte jaune*, p.20.

⁸⁷op.cit., *ibid.*

⁸⁸op.cit., p.74-75.

jamais.

– Assurément, dit le docteur Clément ; mais ces gaillards-là ne sont pas encore d'illustres savants, comme vous, mon cher ami. Il faut leur trouver des jouets. D'ailleurs, votre admirable méthode n'est pas incompatible avec l'idée des jeux et des plaisirs puisque, précisément, vous cherchez à rendre les hommes parfaitement heureux.

– Je vais y réfléchir, dit M. Pipe d'un air inquiet, nous en reparlerons au prochain conseil de famille. »⁸⁹

Le jeu inquiète l'esprit étroit et pseudo-scientifique de l'austère Séraphin Pipe. Le jeu, c'est en effet l'espace de liberté qui vient s'introduire dans le rigorisme prétendument rationnel de l'expérience scientifique. Les jumeaux n'auront donc pas ces « appareils connus dans les magasins sous le nom vulgaire de jouets », comme les appelle M. Pipe, mais des « jouets [...] propres à développer uniquement l'esprit scientifique »⁹⁰. Zani et Zano n'ont donc pas de jouets mais

« des balances, des compas, des éprouvettes graduées, de petites machines pneumatiques, hydrauliques, dynamiques, météorologiques, électro-pharmacologiques, magnéto-chimico-minéralogico-barométriques. »⁹¹

Duhamel n'est pas ici fort éloigné d'un Voltaire raillant la « métaphysico-théologo-cosmolonigologie » de Pangloss, cette pseudo-philosophie professée par un nigaud pour des nigauds. Mais les objets étant désignés comme jouets, c'est cette définition qui l'emporte sur la science : « Donnez-leur ce que vous voulez », explique le docteur Clément, « Ils trouveront toujours le moyen de jouer avec. »⁹² Le jeu et son espace de liberté se manifestent ainsi pleinement lorsque les jumeaux inventent leurs propres façons de manipuler les objets et de s'inventer leurs propres jouets :

« Ils avaient trouvé, surtout, une étonnante façon d'habiller le thermomètre en poupée et de jouer au cheval avec la machine pneumatique. Petit à petit, on put remarquer que Zano jouait parfaitement avec les cubes de ciment galvanisé et les roues électriques,

⁸⁹Georges Duhamel, *Les Jumeaux de Vallangoujard*, Chapitre VI, « Plaisirs, jeux et maladies des jumeaux de Vallangoujard », p.33-34.

⁹⁰op.cit., p.35.

⁹¹op.cit., p.36.

⁹²op.cit., p.37.

tandis que Zani berçait tendrement le dynamomètre en lui chantant des chansons mystérieuses qu'il inventait dans le secret de son petit cœur. »⁹³

Destinés à devenir des êtres identiques, voire un seul et même individu, ils font un usage différent des « jouets » qu'on leur propose et, en grandissant, ils inventent les jouets dont on les a privés, exprimant ainsi leur différence et leur singularité. A l'âge de treize ans, Zano, passionné de mécanique, construit en secret une bicyclette :

« Imaginez, mes garçons, deux cercles de tonneaux, avec des rayons en baleines de parapluies. Un cadre en manches à balais, une selle découpée dans un vieux panier, une chaîne faite avec la chaîne des W.C., des pneumatiques en vieux chiffons serrés dans une bande à pansement. »⁹⁴

Zani, plus sensible à la nature et à la poésie, fabrique de son côté un instrument de musique qui ressemble tout à fait à un violon :

« Zani se tenait tout debout au milieu de la pièce. Il serrait contre son cœur un instrument surprenant qu'il caressait avec une paire de pincettes sur laquelle il avait tendu les crins d'un vieux balai qu'on employait pour chasser les mouches.

– Regardez, disait le docteur en souriant gaîment. Regardez : le principal est fait avec une boîte de gaufrettes. Ça, c'est un manche de plumeau. Les cordes sont des fils électriques et ça marche quand même. »⁹⁵

Face à la froideur de l'expérience et de la méthode du professeur Pipe, le jeu et le jouet, de la poupée au violon en passant par la bicyclette, représentent l'espace de liberté où peuvent s'exprimer le caractère de l'enfant, ses goûts personnels et sa sensibilité.

Il est assez étonnant de constater l'absence de jouets et de jeux dans les romans d'Erich Kästner. Sans doute Kästner ne juge-t-il pas utile d'introduire ces objets faisant partie de l'univers de l'enfant, pour privilégier la créativité propre des jeunes héros. Ainsi Pünktchen, fille unique d'une famille bourgeoise fort riche, ne semble pas avoir de jouets. En revanche, elle ne cesse

⁹³op.cit., p.37.

⁹⁴op.cit., p.48.

⁹⁵op.cit., p.50.

de jouer, d'inventer des jeux, utilisant les objets du réel pour modeler son propre univers imaginaire, où elle entraîne son ami Anton à la fin du roman :

« J'y suis ! s'écria-t-il. Nous jouons à « En canot sur l'Océan ». Ils débarrassèrent la table et la renversèrent, les pieds en haut. C'était le bateau. Et pendant qu'Anton faisait une voile avec la nappe, Petit-Point alla dans le sellier et prit des provisions : un pot de confiture, le beurrier, plusieurs couteaux et fourchettes, deux livres de pommes de terre, un saladier de compote de poires et la moitié d'un cervelas. [...] À côté de la table, il y avait une cuvette pleine d'eau. Petit-Point y barbotait, pendant qu'ils voguaient sur l'océan, et disait : « La mer est terriblement froide ! ». Anton descendit au milieu de l'océan, alla chercher du sel et le répandit dans la cuvette. « L'eau de mer doit être salée », affirmait-il.

Survint une accalmie. Qui dura trois semaines. »⁹⁶

Anton, libéré de ses soucis matériels, n'est plus contraint de subvenir à ses besoins et à ceux de sa mère malade. Ami de Petit-Point, il devient à la fin du roman son compagnon de jeux, ce qu'il ne partageait à aucun moment auparavant. Devenu comme un frère pour Petit-Point, il entre dans l'espace du jeu, de l'insouciance, de l'imaginaire : il est enfin pleinement enfant.

Il faut en effet avoir des moyens matériels suffisants pour jouer. Les enfants les plus défavorisés, contraints de travailler, ne peuvent jouer et perdent ainsi leur identité enfantine. Le jeu est indissociable de cette liberté de rester enfant. L'enjeu du jeu est bien une question de liberté et d'identité. Dans le premier tome de son roman *Die Kinder aus Nr.67*, Lisa Tetzner accorde une place essentielle à un ballon de football, dont l'acquisition est l'objet de la seconde partie de ce premier tome, *Erwin und Paul, die Geschichte einer Freundschaft*. Les enfants de l'immeuble du numéro 67 grandissent dans la pauvreté ouvrière du Berlin des années 1930 et pour eux, il n'est pas question de jouets :

« Tant que Erwin était petit et que sa mère devait aller travailler, elle l'avait toujours attaché, avec son petit frère, chaque matin, dans la cuisine, pour qu'il ne leur arrive pas malheur. La corde n'arrivait ni jusqu'au poêle, ni jusqu'à la fenêtre, et ainsi ils ne

⁹⁶Erich Kästner, *Pünktchen und Anton*, Chapitre 16, « Tout est bien qui finit bien », p.149-150.

pouvaient ni tomber par la fenêtre ni se brûler. On leur donnait un bout de papier qu'ils pouvaient chiffonner avec les mains, et quelques petites bûches de bois, qu'ils pouvaient jeter ou empiler. Comme des petits chats ou chiens, ils restaient là à écouter le moindre bruit qui venait de l'escalier. Le moindre pas ou la moindre goutte d'eau du robinet. C'était leur occupation. « Mettez donc vos enfants dans un jardin d'enfants, Frau Brackmann », disait Frau Manassé, du magasin de location de costume, dans le bâtiment principal. « C'est facile à dire. Cela coûte du temps et de l'argent de les emmener et d'aller les chercher. C'est bien loin d'ici. Et puis où je dois aller à l'usine, c'est de l'autre côté. » C'est pourquoi Erwin resta attaché les quatre premières années de sa vie, à jouer avec des bûches et du papier journal et à écouter les bruits. De temps en temps, une voisine allait voir si tout allait bien et leur donnait de la bouillie. »⁹⁷

Erwin, devenu plus grand, rêve avec ses amis d'acheter un ballon de football, afin de monter une équipe et d'accéder enfin au terrain de football. Erwin et Paul portent des valises, cirent des chaussures, récoltant un peu d'argent, mais qui sera vite dépensé pour payer le médecin lorsque la mère de Paul tombe malade. À force de courage, les enfants gagnent enfin les dix marks nécessaires à l'achat du ballon. Dans le roman prolétarien pour la jeunesse, jouer est un luxe de riches, mais le jeu reste un droit inaliénable des enfants. Le scandale est dans la misère ouvrière et le travail des enfants, qui doivent lutter pour obtenir le droit de jouer, le droit de vivre librement comme tous les autres enfants.

Comme le montre l'exemple des romans de Kästner, le jeu est proche de l'univers de la fiction. Il met en jeu l'imaginaire de l'enfant, il est un espace de création et d'inventivité, il est le lieu d'élaboration d'un monde fictif dans le monde réel. Du jeu à la fiction, il n'y a donc qu'un pas.

⁹⁷Lisa Tetzner, *Erwin und Paul*, p.51-52.

Chapitre 2

Enfants et monde moderne : du monde réel au monde de la fiction

Comment l'approche, la perception et la représentation du monde moderne participent-elles à l'invention d'un nouveau récit pour la jeunesse ? La représentation du monde moderne, qu'il s'agisse de réalisme ou de vision plus onirique, peut se décliner selon différentes perspectives, depuis le réalisme des conditions socio-économiques d'une époque jusqu'à la magie fascinante ou déroutante des transformations du monde de l'entre-deux-guerres. La famille et l'école, figures structurantes du monde de l'enfant, qu'il s'agisse des jeunes lecteurs ou des héros mis en scène, sont également au cœur de ces représentations.

2.1 Représentations du monde moderne

Dès la fin des années 1920, les enfants ont à leur disposition une littérature nouvelle, à la recherche de nouvelles orientations. Le monde moderne y occupe une place non négligeable. Il convient tout d'abord de préciser le choix de cette terminologie. Par « monde moderne », j'entends ici le monde contemporain des années 1920 et 1930 compris selon des critères qui définissent traditionnellement la modernité : modification des modes et des moyens de communication, métamorphose du paysage urbain, nouvelles façons de voir et de sentir entrent dans l'écriture romanesque pour adultes, mais aussi pour

enfants. Y a-t-il néanmoins une spécificité littéraire du monde moderne dans l'écriture narrative pour la jeunesse ?

2.1.1 Communiquer, voyager, comprendre

Les transformations du monde moderne passent par une modification des modes et moyens de communication, dont les récits étudiés rendent souvent compte. J'étudierai tout d'abord plus particulièrement les transports. Qu'il s'agisse en effet de récits français ou de récits allemands, les transports présentés offrent une diversité qui mérite qu'on s'y attarde. Les jeunes héros se déplacent sur terre, sur mer ou dans les airs, parfois même sous terre. Dans *Emil und die Detektive*, Emil prend le train pour se rendre à Berlin et c'est au cours de ce voyage que se noue l'intrigue, avec le vol de l'argent ; arrivé à Berlin, Emil prend le tramway pour suivre le voleur dans les rues de la ville, avant de l'attraper finalement au terme d'une mémorable poursuite en taxi. Dans *Patapoufs et Filifers*, André Maurois dédouble les énumérations des moyens de transports, dans chacun des territoires rivaux : navires des lignes de Pataport et de Filiport, trains, autobus.

« M. Dulcifer l'emmena avec lui en chemin de fer de Filiport à Filigrad. Le train était confortable, mais naturellement très étroit parce qu'il ne fallait pas plus de place pour quatre Filifers que pour deux Surfaciens ou pour un seul Patapouf. »¹

« Il ne put se retenir de pousser un cri de plaisir quand il aperçut le train. C'était un train géant. L'écartement des rails était de quatre mètres. Les wagons énormes et qui semblaient gonflés débordaient de chaque côté de la voie. »²

Les descriptions de Maurois sont complétées et enrichies par les illustrations de Jean Bruller, qui ne traduisent pas seulement les mots en images, mais apportent des informations supplémentaires non mentionnées dans le texte, en présentant, par exemple, « une rue bourgeoise » de Filigrad et « la place de la Bourse, centre des affaires » de Pataburg, dans ce même sixième chapitre.

N'oublions pas non plus l'escalier mécanique qui conduit les deux frères, Thierry et Edmond, vers le monde souterrain. Cet escalier est un curieux exemple de rencontre entre la science-fiction et le monde moderne. En effet,

¹ André Maurois, *Patapoufs et Filifers*, Chapitre 5, Chez les Filifers, p.55.

² op.cit., Chapitre 6, Le chancelier de Vorapouf, p.57.

comme l'a montré Jean Perrot, l'escalier, représenté par Jean Bruller, est une référence à l'escalier imaginé par Grandville dans *Un autre monde* (1844)³. Or, au XIX^e siècle, il n'existe pas encore d'escaliers mécaniques, tandis que l'escalier roulant devient, au cours de l'entre-deux-guerres, un élément moderne des constructions les plus contemporaines⁴. Se croisent donc ici une référence à l'un des plus grands illustrateurs du XIX^e siècle et une nouveauté du monde moderne de l'entre-deux-guerres.

Les jeunes héros voyagent. Milot (*Milot, vers le travail* de Charles Vildrac), fils de marin, réalise seul un tour de France presque complet en train, camion et autostop. Letizia, l'héroïne de *Die Reise nach Ostende* (1936) de Lisa Tetzner, quitte son Tessin natal pour traverser l'Europe jusqu'à Ostende, où les nombreux bateaux laissent imaginer à tous des rêves d'avenir et de richesse. Stoffel, héros du roman *Stoffel fliegt übers Meer* de Erika Mann, est un petit conducteur de barque sur le Blaubergsee, qui voyage comme passager clandestin à bord du très moderne zeppelin, pour rejoindre un oncle d'Amérique. Il passe ainsi presque sans transition de sa coquille de noix à l'imposant navire des airs, « Luftschiff » en allemand. Dernier exemple enfin, le lapin enchanté rencontré par Jean-sans-Pain dans le récit de Paul Vaillant-Couturier sait démonter ses oreilles pour en faire une hélice, avant de se transformer en « aéroplane » :

« Soudain le lièvre bondit hors des betteraves et s'approcha de Jean.

- Une minute encore et l'on part sur mon appareil !

Jean cherchait l'aéroplane. Il avait beau regarder en l'air, par terre, à droite, à gauche, derrière lui, il ne voyait rien... Tu aurais été étonné comme lui, à sa place. Mais, où sa stupeur fut complète, ce fut quand il vit le lièvre dévisser l'une après l'autre ses oreilles avec ses pattes et les collant bout à bout en faire une superbe hélice qu'il fixa au bec de l'un des perdreaux et qu'il fit tourner en soufflant dessus.

Après quoi, s'étant adapté une feuille sèche sur la tête pour s'en

³Jean Perrot, « Patapoufs et Filififers, une aubaine pour la théorie », in *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, textes réunis et présentés par Isabelle Nières-Chevrel, Colloque de Cerisy, Gallimard Jeunesse, 2005, p.214-232.

⁴Si les premiers modèles rudimentaires d'escaliers mécaniques font leur apparition aux Etats-Unis dans les années 1890, c'est seulement en 1920 qu'est créé, toujours aux Etats-Unis, l'escalier mécanique moderne.

faire un bonnet d'aviateur, il prit Jean par la main et le conduisant vers le talus, lui dit :

- Monte... Le plancher de l'avion est solide et tu ne pèses pas lourd. Tu n'as pas peur.

- Non, mais où allons-nous ?

- Tu verras...

Jean s'installe parmi les perdreaux qui lui font place avec beaucoup d'empressement. Chacun tient le bout d'une baguette dans son bec et Jean est assis au milieu de toutes les baguettes rassemblées.

Le lièvre prend place devant Jean et donne un coup de sifflet. Les perdreaux battent des ailes... Alors Jean se sent léger, léger. Le vent souffle plus fort... Jean monte sur la routes des hérons, des alouettes et des canards. »

Ce passage pourrait être lu et compris comme une version résolument moderne du voyage de Nils Holgersson sur le dos du jars Martin, avec les oies sauvages. Une fois encore, monde moderne et référence au passé, en l'occurrence le roman de Selma Lagerlöf, se rencontrent.

Aux modes de transports s'ajoutent les modes de communication. Si la lettre reste un mode de communication classique, on voit apparaître également la radio, qui permet d'envoyer des messages de façon presque instantanée, et surtout le téléphone, qui permet de réduire l'éloignement et de se repérer dans la grande ville. Stoffel cherche son oncle dans un annuaire téléphonique, Emil et les détectives sont en contact permanent grâce à une centrale téléphonique installée chez le petit Dienstag⁵.

Modes de communication et moyens de transports jouent ainsi plusieurs rôles. Leur diversité permet tout d'abord d'ancrer le récit dans la réalité contemporaine et dans la modernité du monde de l'entre-deux-guerres. Mais cette diversité établit également un lien entre un monde qu'on pourrait qualifier de primitif, au sens de monde premier (le village tessinois de Letizia, le Blaubergsee de Stoffel, la campagne dévastée par la guerre de Jean-sans-Pain, la forêt de Fontainebleau pour les frères Double) et un monde plus complexe, le monde du récit, celui où il se passe quelque chose, lieu de tous les possibles et donc de toutes les histoires. Cette diversité n'est pas sans évoquer,

⁵La traduction française, curieusement, transforme le nom du personnage et le nomme Vendredi. S'il s'agit d'une référence à *Robinson Crusoé*, on peut s'interroger longtemps sur le lien implicite entre les personnages.

dans un autre registre mais toujours dans le domaine de la littérature de jeunesse, la célèbre double page montrant Babar se promenant au volant de sa voiture rouge flambant neuve⁶. Jean de Brunhoff y fait l'inventaire iconographique des moyens de transports du début des années 1930 : voiture de course, bateau à vapeur, péniche, train de voyageurs, avion, montgolfière, mais aussi voiture à cheval, barque de pêcheur ou même escargot, image d'un des déplacements les plus lents qui soient. La page est envahie par les transports, qui sont comme une forme de maîtrise de l'espace. Très présents dans la littérature de jeunesse, ces moyens de transports sont à la fois très modernes et très traditionnels, au sens où ils rejoignent la fonction de « déplacement dans l'espace vers un autre royaume », mise en évidence par Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte*⁷. Les transports modernes restent donc aussi les moyens d'opérer un transfert d'un monde vers un autre, selon le principe du conte merveilleux. Dès sa parution en 1932, *Stoffel* a été lu par un critique non pas comme un éloge de la modernité que comme une métaphore du conte merveilleux. Je reviendrai sur ce double aspect, à la fois réaliste et merveilleux.

2.1.2 La grande ville moderne

Le monde moderne, dans sa capacité à devenir un facteur structurant du récit et à participer à la construction littéraire de la notion d'enfance propre à l'entre-deux-guerres, en France et en Allemagne, c'est avant tout la ville. Examinons tout d'abord précisément les récits qui, dans le corpus choisi, se situent, partiellement ou en totalité, dans une grande ville. *L'Île Rose* et *Bridinette* de Charles Vildrac commencent dans des quartiers ouvriers de Paris, du côté du faubourg Saint-Antoine et la rue de Charonne pour *L'Île Rose*. *La Maison des petits bonheurs* de Colette Vivier se situe également dans un quartier ouvrier de la capitale, rue Jacquemont, non loin du boulevard des Batignolles et de la place Blanche, dans l'actuel 17^{ème} arrondissement.

Si *Patapoufs et Filifers* présentent deux grandes villes imaginaires, Pataburg et Filigrad, Milot traverse des villes bien réelles, Bordeaux, Marseille et Paris, à peine entrevue lors de son voyage de retour. Pour les romans allemands, la tendance est plus nette : la grande ville, c'est avant tout Berlin,

⁶Jean de Brunhoff, *Histoire de Babar, le petit éléphant*, Éditions du Jardin des Modes, Groupe des publications Condé Nast, Paris, 1931.

⁷Vladimir Propp, *Morphologie du conte* [1928], Points Essai, 1969.

capitale politique et culturelle de la jeune République de Weimar. Berlin est au centre de *Emil und die Detektive*, mais aussi de *Kai aus der Kiste* (1927) de Wolf Durian, de *Pünktchen und Anton* (1930) de Kästner, de *Ede und Unku* (1931) d'Alex Wedding ou encore de *Die Kinder aus Nr.67* (à partir de 1932) de Lisa Tetzner. L'un des premiers auteurs allemands à introduire la grande ville comme lieu central de l'action dans le roman pour la jeunesse est Carl Dantz (1884-1967). Dans son roman *Peter Stoll. ein Kinderleben, von ihm selbst erzählt*⁸, publié en 1925, Peter, un jeune garçon du prolétariat berlinois, raconte ses aventures et son quotidien dans la grande ville moderne. Évoquons enfin New York, visitée par Stoffel comme par le petit Hans Urian dans *Hans Urian, die Geschichte einer Weltreise* (1931) de Lisa Tetzner. La fascination pour l'Amérique existe également dans les productions françaises pour la jeunesse, mais ces récits n'ont pas retenu mon attention car ils ne m'ont pas paru particulièrement novateur du point de vue de l'écriture⁹.

La ville est-elle ainsi, comme dans la littérature générale, un espace d'aliénation ou le lieu d'élaboration d'une identité ? Quel rôle joue-t-elle dans la construction de la notion d'enfance ? Avant de poser la question de l'identité, on peut étudier les lumières et les ombres de la ville, qui dessinent une essentielle géométrie urbaine.

Plus que Paris, dans notre corpus, la grande ville moderne, c'est donc Berlin. En 1920, Berlin compte quelque 4,3 millions d'habitants et est la troisième plus grande ville du monde¹⁰. Les lumières de la ville sont particulièrement présentes dans *Emil und die Detektive*, lorsque l'enfant de province se retrouve seul. L'électricité et les éclairages constituent non seulement un décor, mais aussi un élément fascinant pour l'enfant :

⁸Carl Dantz, *Peter Stoll. Ein Kinderleben, von ihm selbst erzählt*, Zeichnungen von Max Graeser, Berlin, Dietz, 1925.

⁹Citons, entre autres : Simone Ratel, *Mademoiselle Tarlatane en Amérique*, ill. de Jacqueline Duché, Paris, Plon, 1933 ; Rose Celli, *Le transatlantique, Allons vite !*, images de Nathalie Parain, les Albums du Père Castor, Flammarion, 1938 ; L. Perkins-Maréchal et B. Auroy, *En route pour l'Amérique*, ill. par Zig Brunner, Collection or et noir, Nathan, 1935 ; Jean Webster, *Trois petites américaines*, trad. par Henry Borjane, ill. par Pécoud, Bibliothèque verte, Hachette, 1938. Annie Renonciat cite aussi *L'étrange randonnée à travers l'Amérique*, d'Upton Sinclair, traduit et publié chez Bourrelier en 1938, avec une préface de Charles Vildrac.

¹⁰D'après Jürgen Reulecke, *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*, Frankfurt-am-Main, 1985, p.9.

« La nuit était tombée. Partout flamboyaient des réclames lumineuses. Un train grondait au loin. Sous terre, le métro ébranlait tout. Les tramways et les autobus, les autos et les bicyclettes menaient un charivari endiablé. Une musique de danse sortait du café Wœrz. Les cinémas de la place Nollendorf annonçaient la dernière représentation. La foule se pressait pour entrer. [...] Le gamin était émerveillé et ému. »¹¹

Ce court extrait montre comment se met en place une écriture poétique de la ville. Les phrases courtes et rythmées, que la traduction s'efforce de rendre ici, présentent un monde animé et vivant. Les bruits, les grondements, la musique, les mouvements de la foule sont mis en scène dans un contraste entre la nuit et les lumières électriques, qui semblent devenir les projecteurs d'une salle de spectacle, lorsque l'obscurité se fait. La ville moderne est ainsi un spectacle poétique et vivant que l'enfant contemple, comme un spectateur placé au centre même de la scène d'un spectacle dont il est aussi personnage. On trouve une description plus détaillée encore dans *Pünktchen und Anton* :

« Connaissez-vous le pont de Weidendamm ? Le connaissez-vous le soir, quand, sous le ciel sombre, les réclames lumineuses scintillent tout autour ? Les façades de l'Opéra Comique et du Palais Amiral sont criblées d'affiches et d'enseignes lumineuses de toutes les couleurs. Sur un autre fronton, de l'autre côté de la Spree, une réclame pour une lessive connue clignote en mille ampoules incandescentes, on voit une immense chaudière, la vapeur d'eau s'élève dans l'air, une chemise blanche comme une fleur surgit comme un aimable fantôme, toute une série d'images variées se succèdent. Et derrière, au-dessus des maisons du Schiffbauerdamm, scintille le faite du Grand Théâtre.

Des autobus roulent en colonnes serrées sur l'arche du pont. En arrière-plan se dresse la gare de Friedrichstrasse. Des métros aériens traversent la ville, les fenêtres des compartiments sont éclairées et les wagons glissent dans la nuit comme des serpents chatoyants. Parfois le ciel est rose du reflet de toute cette lumière qui brille sous lui.

Berlin est beau, surtout ici, sur ce pont, et plus encore le soir ! Les voitures montent la Friedrichstrasse. Les lampes et les réverbères brillent et sur les trottoirs les gens se poussent et se pressent. Les

¹¹ *Emil und die Detektive*, Chapitre 11, p.115-117.

trains sifflent, les autobus pétaradent, les voitures klaxonnent, les gens parlent et rient. Mes enfants, quelle vie ! »¹²

On retrouve dans cet extrait les éléments descriptifs caractéristiques de l'écriture de la modernité, les lumières et en particulier l'électricité, les moyens de transports urbains, la vitesse, le bruit. Le choix d'une écriture au présent contribue également à la mise en scène de la grande ville moderne, en créant un effet de présence, d'immédiateté, d'instantanéité. Ce passage mêle action et description. Il serait presque possible de dessiner ce que décrit le texte tant Kästner donne de précision : encore une fois, le tableau est précis et vivant. Au milieu de ce tableau, le pont sur la Spree sépare la scène en deux : d'un côté l'Opéra Comique et le Palais Amiral, de l'autre une publicité pour une lessive, « une immense chaudière » ; d'un côté, les arts, de l'autre, l'industrie et le commerce. En arrière-plan, Kästner décrit le Grand Théâtre, semblant indiquer sous forme de clin d'œil que tout n'est peut-être qu'illusion : quelle comédie joue-t-on ici ? La fin du roman reprendra cette thématique du théâtre, de la représentation et de la mise en scène. Au premier plan, les autobus et le métro aérien créent des lignes qui traversent l'espace. Ce tableau du Berlin des années 1930 montre la métropole telle qu'elle était avant le nazisme et avant la Seconde Guerre mondiale : une ville moderne, vivante, dynamique, conjuguant les arts, la culture et la modernité économique.

Comme pour la modernité dans la littérature dite pour adultes, étudiée par Michel Raymond¹³, la ville est ainsi le lieu par excellence où se reflètent et se concentrent les principales caractéristiques du monde moderne. Les voitures à chevaux de la petite ville natale d'Emil, Neustadt, font place aux tramways, au métro, aux poursuites en taxi. La ville est un lieu où l'on bouge constamment, ce qui contribue à créer une rapidité du récit dans l'enchaînement des épisodes. Dans *Emil und die Detektive*, l'effet est particulièrement réussi puisque des enfants se lancent à la poursuite d'un voleur. La vitesse, élément constitutif de la modernité, n'est donc pas seulement un élément décoratif ou un détail réaliste. Elle peut aussi structurer le récit et lui donner un rythme narratif propre. C'est le cas du roman de Wolf Durian, *Kai aus der Kiste*, dont la publication précède celle du premier roman de Kästner. Afin de gagner un pari lancé par un publicitaire américain, des enfants doivent, le plus vite possible et par tous les moyens, populariser une marque de cigarettes et battre leur concurrent adulte. La vitesse et les moyens de transport jouent un

¹²Erich Kästner, *Pünktchen und Anton*, Chapitre 6, p.65-66.

¹³*Eloge et critique de la modernité*, PUF, Perspectives littéraires, Paris, 2000.

rôle essentiel dans le déroulement du récit et lui donnent un rythme enlevé particulièrement efficace.

On retrouve également tous ces éléments de la modernité, notamment les moyens de transports, dans le monde imaginaire de *Patapoufs et Filifers* d'André Maurois :

« Devant les deux garçons étaient un port, un phare, une jetée. Des passerelles de métal brillant reliaient au quai deux paquebots. Sur un écriteau accroché à l'une des passerelles on lisait : Ligne de Pataport. Ce paquebot-là était un gros bateau à roues, large et arrondi ; l'autre au contraire était un vaisseau d'acier très mince sur la passerelle duquel les deux frères lurent : Ligne de Filiport. »¹⁴

L'illustration de Jean Bruller prend aussi le relais du texte en présentant à la fin du récit le nouveau quartier mixte de Pataburg :

« Cette architecture, précise un sous-titre, qui connut un succès considérable lors de l'exposition de 1931, reçut le nom de 'style lampe-à-pétrole'. »¹⁵

La grande ville prend ici une dimension comique en particulier grâce à l'image, notamment celle des autobus mixtes pour Patapoufs et Filifers.

Mais la ville a aussi ses ombres, ses cours d'immeuble misérables et sans soleil, comme dans *Bridinette* de Charles Vildrac ou dans *Erwin und Paul* de Lisa Tetzner :

« Que ça sente mauvais, c'est facile à comprendre. Pensez un peu à tous les gens qui font la cuisine dans cet immeuble. Car chaque appartement a une cuisine et toutes les cuisines donnent sur la cour où jouent les enfants. Des arbres, ici il n'y en a pas. Le ciel et le soleil sont très loin au-dessus des toits, si loin que les enfants ont l'impression de ne pas les voir. Ils ne remarquent le ciel que quand il pleut ou quand le soleil brûle si fort qu'ils ont beaucoup trop chaud. Si les gens veulent plus de soleil et de ciel, ils doivent sortir de la ville. Mais seuls les habitants qui ont assez d'argent peuvent se permettre de payer une telle expédition. »¹⁶

¹⁴ André Maurois, *Patapoufs et Filifers*, Chapitre 2, p.20-21.

¹⁵ *Patapoufs et Filifers*, p.113.

¹⁶ « Dass es manchmal stank, war begreiflich. Ihr braucht euch nur auszurechnen, wie

Se dessine ici très nettement l'envers du décor brillant présenté dans les romans d'Erich Kästner. On serait également tenté de voir ici une approche plus traditionnelle de la ville et de la misère urbaine, telles qu'elles apparaissent en littérature au XIX^e siècle, avec le réalisme et le naturalisme. Ainsi Vildrac, dans *Bridinette*, oppose-t-il diamétralement la ville morbide et la campagne régénérante. Le début de *L'Île Rose* propose une image différente du quartier populaire et offre un exemple de poétisation du réel, à travers les jeux de Tifernand, de Rirette et de leurs amis :

« C'est un quartier de pauvres où toutes les rues sont vieilles et noires, souvent reliées entre elles par des passages misérables où le linge sèche aux fenêtres...

On repavait donc en bois un long morceau de la rue des Ebénos et il fallait beaucoup de pavés ; aussi, des tombereaux étaient venus en décharger une montagne, juste devant le passage des Serruriers. Les ouvriers en étaient encore à préparer, avec du ciment, un sol dur et bien uni ; et ils laissaient les enfants du quartier jouer à faire des constructions avec les beaux pavés bruns qui sentaient le goudron. Les uns élevaient des tours ajourées et fragiles, ainsi qu'on fait avec des dominos ; d'autres bâtissaient des forteresses massives ; d'autres encore, après avoir édifié des colonnes branlantes, les faisaient crouler en leur coupant le pied d'un coup de pavé. Une petite fille construisait trois marches d'escalier ; une autre jouait à la marchande de pain d'épice en alignant devant elle une belle provision de pavés. »¹⁷

L'élément prosaïque du réel, les pavés de bois, est transformé par les jeux d'enfants en une autre réalité, imaginaire, ludique et embellie, comme le montre le passage de la laideur à la beauté, à travers le choix des adjectifs : « vieilles », « noires » et « misérables » font place, avec l'intervention des enfants, à « beaux », « ajourées et fragiles ». Un même élément, les pavés et,

viel Leute in diesem Haus kochten. Denn jede Wohnung hatte eine Küche und alle Küchen gingen auf dem Hof, auf dem die Kinder spielen mussten. Bäume gab es hier nicht. Der Himmel mit der Sonne war weit über den Dächern, er schien so weit fort zu sein, dass sie fast nie nach ihm hinsahen. Sie merkten ihn nur, wenn es regnete oder wenn die Sonne so stark brannte, dass es ihnen zu heiß wurde. Wollten die Leute mehr von der Sonne und dem Himmel haben, so mussten sie aus der Stadt hinausfahren. Aber das konnten nur die Hausbewohner, die genug Geld in der Tasche hatten um eine solche Reise zu bezahlen. », Lisa Tetzner, *Erwin und Paul*, p.12.

¹⁷ *L'Île rose*, Chapitre premier, p.6-7.

partant, la misère, est transfiguré en de multiples réalités, tours, forteresses, escalier, pain d'épice, par le prisme du jeu.

Dans *La Maison des petits bonheurs*, Colette Vivier, par l'attention portée au langage de l'enfant, crée également une forme de poétisation de la réalité populaire des quartiers ouvriers de Paris. L'écrivain procède sans mièvrerie aucune, mais par une recherche littéraire d'une écriture d'enfant certes fictive, mais qui crée une intimité et une sincérité des sentiments perçus avec l'emploi de la première personne, d'une syntaxe simple, d'un vocabulaire précis :

« Je m'appelle Aline Dupin ; j'ai onze ans depuis le 16 août. Estelle a douze ans. Riquet a six ans et demi. On habite 13bis, rue Jacquemont, la maison qui est juste en face de la cour du charbonnier. C'est très commode pour papa, parce qu'il travaille chez M. Martinet, le menuisier qui a sa boutique au coin de la rue, et que ça ne lui fait pas loin à aller, mais c'est moins commode pour nous, parce que le trottoir est si étroit qu'on ne peut même pas jouer à la marelle dessus. Mais c'est comme ça.

Estelle et moi, on couche dans la chambre qui donne sur la cour, à côté de la cuisine. On a le même lit, et c'est ennuyeux, parce qu'Estelle me donne tout le temps des coups de pied ; et puis, elle tire le drap de son côté si bien que, quand je me réveille, j'ai froid comme tout. Mais on rit aussi : avant de s'endormir, on se raconte qu'on est des dames et on parle de nos maris, patati, patata. »¹⁸

L'expression enfantine rapproche l'étroitesse du trottoir et celle du lit partagé par les deux sœurs, dans un mélange de résignation, de récrimination et de bonne humeur. Le choix d'un mode d'écriture enfantin, à la première personne du singulier, permet le passage rapide d'une émotion à une autre. La réalité peu confortable est ainsi rapidement transformée en jeu.

Ville-lumière ou ville-misère, telles sont donc les deux facettes caractéristiques de la présentation moderne de la grande ville, comme on peut le voir dans le roman de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, publié en 1929, le même année que *Emil und die Detektive*¹⁹. On peut noter que la ville semble plus présente dans la littérature allemande que dans la littérature française. On retrouve également le thème de la bande d'enfants, au Nr.67 (*Erwin und Paul*) et dans la rue des Ebénos (*L'Ile Rose*), mais aussi chez Kästner et

¹⁸*La Maison des petits bonheurs*, p.7-8.

¹⁹Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1929.

chez Durian.

Apparaît ainsi une sorte de géométrie du paysage urbain. On peut suivre l'évolution des personnages à travers les rues, qui ont une signification propre, spécifique à la ville concernée. Un petit Parisien identifiera immédiatement que le quartier Saint-Antoine comme un quartier populaire (*L'Île Rose*) tandis qu'un enfant de Berlin comprendra sans difficulté pourquoi Gustav fait référence à Wilmersdorf dans *Emil und die Detektive* :

« – Qui est-ce qui vient de klaxonner dans mon dos ? demanda Emil.

– Ben mec, c'est moi, évidemment. Toi t'es sans doute pas de Wilmersdorf, hein ? Sinon du saurais depuis longtemps que j'ai un klaxon dans la poche de mon pantalon. Ici je suis connu comme le loup blanc. »²⁰

De même, le jeune lecteur berlinois saisira la séparation des mondes de Pünktchen et d'Anton, de part et d'autre du pont de Weidendamm, le monde des riches bourgeois d'un côté, le monde des ouvriers de l'autre. Les rues, places, ponts et bâtiments fonctionnent comme des références au monde réel, ce qui pose un problème de compréhension lorsque le texte doit être traduit.

« Elles longèrent la Spree, traversèrent un petit pont de fer, montèrent le Schiffbauerdamm, tournèrent à gauche dans la Friedrichstrasse, puis à droite, et arrivèrent dans l'Artilleriestrasse. »²¹

Petit-Point et sa gouvernante passent ainsi des quartiers riches de Berlin aux quartiers pauvres. La compréhension pour un lecteur français est évidemment loin d'être évidente.

Dans cette géométrie urbaine, qui a aussi une signification sociale, l'enfant peut se promener ou se perdre. Vagabondage et errance sont des motifs récurrents, tandis que se pose la question de l'identité.

Cette question se trouve en effet liée à l'approche de la grande ville moderne, en particulier dans les romans allemands écrits après 1933, par des auteurs en exil. Exil, identité et grande ville sont liés. Dans *Die Kinder aus Nr.67* de Lisa Tetzner, Erwin, jeune garçon berlinois, accompagne en exil

²⁰ *Emil und die Detektive*, Chapitre 8, « Der Junge mit der Hupe taucht auf », p.79 : cette traduction s'efforce de rendre le ton familier du gamin des rues de Berlin ; Wilmersdorf est un quartier populaire de Berlin, comparable à Belleville ou à Ménilmontant.

²¹ *Pünktchen und Anton*, Chapitre 2, p.26.

son père, ouvrier communiste évadé d'un camp de concentration. Ils gagnent Paris, puis la Suède et la Laponie. Son amie Miriam, quant à elle, est née de mère juive. Sa tante et elle quittent précipitamment le n°67 pour Paris, avant de s'embarquer pour l'Argentine. Un naufrage conduira Miriam sur une île déserte, puis aux Etats-Unis. Dans cette errance et cet exil, la question de l'identité de l'enfant se rattache à leur grande ville d'origine, Berlin. Loin de chez eux, de leur « Heimat », notion intraduisible en français²², les enfants restent liés par le souvenir de cet immeuble berlinois. La grande ville de Berlin, même lorsqu'elle n'est pas directement présente comme élément du récit, reste inhérente à l'ensemble de cette « odyssée des enfants », comme le souligne l'auteur dès la préface :

« Les histoires des « Enfants du n°67 » commencent dans la grande ville de Berlin. Je ne me souviens plus très bien si c'était en 1932 ou déjà en 1931. [...] Ces histoires pourraient peut-être aussi se passer à New York, à Londres ou à Paris, dans une grande ville où des gens vivent dans des rues et habitent serrés les uns contre les autres dans de hauts et sombres immeubles. Mais ces histoires appartiennent cependant à Berlin, pas seulement parce que les véritables garçons de Berlin ont leur propre façon de parler, mais aussi pour des raisons que vous apprendrez plus tard. »²³

Ces « raisons » sont les événements politiques, qui conditionnent en effet le destin des différents personnages. Mais la ville elle-même reste constitutive de l'identité des personnages, selon des aspects divers.

Le premier de ces aspects est d'ordre linguistique. Erwin et son ami Paul, souligne Lisa Tetzner, parlent le dialecte de Berlin. Le berlinois est ainsi un facteur d'appartenance à un groupe défini : lorsque Miriam, originaire de Haute-Silésie, arrive à Berlin, elle est tout d'abord rejetée parce qu'elle parle un autre dialecte.

« C'est comme ça », écrit Miriam dans son journal, « Les autres ne m'aiment pas, parce que je viens d'ailleurs. Je ne parle pas comme eux. Ils disent qu'ils ne me comprennent pas. Je ne les comprends pas non plus. Je dois toujours leur demander « quoi ? » et

²² « Heimat » ne désigne pas seulement en allemand la patrie ou le lieu de naissance ; c'est également un concept renvoyant au « chez-soi », géographique tout autant que sentimental, et qui participe de l'identité d'un individu.

²³ Lisa Tetzner, « Vorwort », *Die Kinder aus Nr. 67*, p.7, Carlsen Verlag, rééd. 2004.

« comment ? ». Ils disent « à moi » au lieu de « moi ». Ils font énormément de fautes. »²⁴

Elle adopte néanmoins rapidement le dialecte des autres enfants, dont elle devient l'amie. Son intégration dans le groupe d'enfants du n°67 passe par une intégration linguistique. Facteur d'identité, l'argot berlinois est intégré par Lisa Tetzner dans l'écriture, par souci d'authenticité :

« Un habitant de Cologne parle le dialecte de Cologne, un Hambourgeois le hambourgeois, un Parisien le parisien et un Londonien le slang des rues de Londres. Un Zurichois en revanche parle l'allemand de Zurich et un Bâlois l'allemand de Bâle. Je me suis efforcée de faire en sorte que tout le monde puisse comprendre Erwin et Paul. Mais si j'avais tout bien proprement écrit en haut allemand, alors cela n'aurait plus été mes amis Erwin et Paul et en fin de compte il faut que vous fassiez bien connaissance avec eux et que vous les aimiez, car vous allez plus tard apprendre encore plein de choses sur eux. »²⁵

Un autre aspect de l'identité passe par l'immeuble lui-même et ses habitants. Au début du premier tome de la série, qui se déroule avant 1933, Lisa Tetzner énumère les noms des nombreuses familles qui habitent dans l'immeuble. Son énumération montre la cohabitation de familles juives et non-juives, cohabitation pacifique et solidaire. C'est en effet l'appartenance sociale qui crée l'unité : ouvriers et petits artisans savent rester solidaires dans les difficultés économiques et affronter la misère. Plus que la grande ville, l'identité se crée ainsi autour d'un immeuble, qui donne son titre à l'ensemble de la série. On peut ainsi rapprocher ce n°67 (d'une rue anonyme) de la « Maison des petits bonheurs » où vivent Aline et sa famille, dans le roman du même nom de Colette Vivier, qui reprendra ce motif en 1945 dans *La Maison des Quatre-Vents*.

La grande ville peut être ainsi un facteur d'identité pour les enfants qui y vivent et y grandissent. Sans doute faut-il voir ici une spécificité de la littérature de jeunesse de l'entre-deux-guerres, par rapport aux romans pour adultes de la même époque. Chez des écrivains comme Döblin ou Céline, le topos de la grande ville, Berlin ou Paris, est souvent synonyme de perte de repère, de désorientation, d'aliénation, de violence. En revanche, dans la

²⁴Lisa Tetzner, *Das Mädchen aus dem Vorderhaus, Die Kinder aus Nr.67*, tome 2, p.145.

²⁵Lisa Tetzner, « Vorwort », p.7-8.

littérature romanesque pour la jeunesse de la même époque, la ville, sans que la misère sociale soit niée, reste pour l'enfant un lieu de construction et d'action, de liberté et de solidarité. L'entraide construite dans *Emil und die Detektive* en est un autre exemple. La grande ville est ainsi très fortement liée au concept de « Heimat » et ce d'autant plus lorsque l'identité allemande est mise à mal par l'exil consécutif à la prise du pouvoir par les nazis.

Le motif de l'exil fonctionne, dans *Die Kinder aus Nr.67*, comme un élément qui structure le développement du récit en l'élargissant. Au fur et à mesure des épisodes, l'histoire s'étend en cercles concentriques de plus en plus grands, mais dont Berlin et plus particulièrement le n°67 restent le centre. Erwin se rend à Paris puis en Suède, élargissant à l'Europe le cercle berlinois et allemand ; Miriam traverse l'Atlantique et termine sa route aux Etats-Unis. À la fin du récit, fin conçue avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, tous les personnages retournent en Europe ou en Allemagne. Erwin, engagé dans l'armée britannique, redécouvre son pays natal dévasté. C'est Paul, engagé dans la jeunesse hitlérienne, qui assiste à la destruction du n°67, sous les bombardements alliés. La destruction de cette maison fondatrice annonce certes la fin de l'histoire, mais la maison détruite reste présente comme le symbole d'une unité pacifique à reconstruire. Dans le dernier tome, *Der neue Bund*, tous les enfants, devenus de jeunes adultes, décident de se retrouver en Suisse pour créer un nouveau groupe international et pacifiste, dans une nouvelle Europe. Ils créent ainsi une forme de réconciliation renouant avec le groupe cohérent de leur enfance. Leur identité est désormais construite et aboutie, ce ne sont plus des enfants, et l'histoire se termine. La grande ville a joué un rôle premier dans cette construction identitaire.

La grande ville moderne, élément romanesque essentiel dans le roman pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, ne saurait être envisagée sans les hommes, les femmes et les enfants qui l'habitent. La représentation et la mise en scène des classes sociales montrent également un ancrage de l'écriture narrative dans la réalité de l'entre-deux-guerres.

2.1.3 Classes sociales

Le réalisme rend compte d'un décor mais aussi d'une société, avec ses classes, ses corps de métiers, ses riches et ses pauvres. Quatre groupes de personnages apparaissent suivant cet axe d'analyse : les nantis, les ouvriers, la classe moyenne et l'homme de science, ces deux derniers groupes faisant

sans doute partie de ces spécificités de l'écriture réaliste moderne des années 1920 et 1930.

D'un point de vue historique, les livres pour enfants sont des livres destinés à l'aristocratie et à la bourgeoisie. La plupart des héros du roman pour la jeunesse, tel qu'il apparaît et se développe au XIX^e siècle, font partie de la haute société. L'exemple de la comtesse de Ségur est à cet égard l'un des plus remarquables. Les plus modestes sont généralement des faire-valoirs, des anti-héros ou des personnages ridicules. Le héros plus humble, comme dans les romans d'Hector Malot, est souvent en quête de sa véritable identité, qui est loin d'être des plus médiocres. Aussi les personnages appartenant à la société bourgeoise restent-ils très présents dans la littérature romanesque pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres. Héritage du XIX^e siècle, cette caractéristique est prédominante dans les romans traditionnels comme ceux de Trilby²⁶, de Gyp²⁷ ou de Magdeleine du Genestoux²⁸. Dans les romans plus modernes qui nous occupent, la bourgeoisie reste également très présente. Elle est souvent critiquée, en particulier sous la plume d'auteurs socialistes ou communistes, mais peut être aussi présentée dans ce qu'elle a de plus moderne, à savoir son aspect industriel et commercial, ancré dans le monde des affaires de l'entre-deux-guerres, très présent dans de nombreux romans pour adultes.

Les nantis sont donc ainsi des industriels et des hommes d'affaire. M. Pogge, le père de Pünktchen, est un chef d'entreprise, présenté par son titre, « Herr Direktor Pogge » :

« Son père, M. Pogge, était directeur d'une fabrique de cannes. Il gagnait beaucoup d'argent et avait aussi beaucoup à faire. Sa femme, la mère de Petit-Point, était en tout cas d'un avis tout à fait différent. Elle trouvait qu'il gagnait bien trop peu d'argent et qu'il travaillait beaucoup trop. Il avait alors l'habitude de dire : « Les femmes n'entendent rien à tout cela. » Mais elle était incapable de le croire vraiment. »²⁹

²⁶Trilby, *Moineau, la petite libraire*, illustrations de Manon Iessel, Flammarion, 1936.

²⁷Gyp (Comtesse de Martel), *Un trio turbulent*, illustrations d'André Pécoud, Bibliothèque rose, Hachette, 1929.

²⁸Magdeleine du Genestoux est l'auteur d'un très grand nombre d'ouvrages, tous recensés dans le catalogue d'Annie Renonciat, « Livre mon ami ».

²⁹Erich Kästner, *Pünktchen und Anton*, p.12.

Le lecteur sait que le salon a coûté à lui seul 3000 marks³⁰. L'appartement comporte dix pièces et est décrit comme si grand que « Petit-Point, quand elle retournait dans sa chambre après le repas, avait de nouveau faim, tant le chemin était long ! »³¹. La famille Pogge a à son service une gouvernante, une cuisinière et un chauffeur. Dans le roman de Wolf Durian, *Kai aus der Kiste*, un homme d'affaire américain, Mister Joe Allan van Braams, le « roi du chocolat », lance un concours visant à récompenser la meilleure publicité pour ses chocolats. Le vainqueur deviendra le publicitaire de l'entreprise et recevra le salaire exorbitant de 300 000 marks par mois. Mister Joe Allan van Braams change de spécialité dans les différentes versions du récit. Roi du chocolat dans la première version parue en feuilleton en 1924/1925 dans le journal « Der heitere Fridolin », il devient roi de la cigarette lors de la publication du récit en livre, puis roi du chewing-gum dans l'adaptation cinématographique de 1989. Il reste que ce personnage n'est pas sans rappeler un personnage célèbre et bien réel, Milton Hershey, qui a peut-être servi de modèle au personnage romanesque. En effet, Wolf Durian explique que Mister Joe Allan van Braams, le roi du chocolat, possède toute une ville en Virginie :

« Messieurs, poursuit Mister Joe Allan [...], je possède dans le petit état de Virginie ma propre ville, la Van-Braams-City. Elle est située près d'un fleuve, la Van-Braams-River, et ne se compose que de chocolateries. Ces chocolateries produisent chaque jour dix millions de tablettes de chocolats. »³²

Milton Hershey (1857-1945) a aussi fondé une ville qui porte son nom en Pennsylvanie, « une ville où, en sortant de chez vous, l'odeur du chocolat vous prend à la gorge. [...] Vous prenez Chocolate Avenue, aux lampadaires en forme de Hershey Kisses, les plus célèbres chocolats d'Amérique, vous tournez à droite dans Cocoa Avenue [...] Hershey, l'endroit le plus sucré de la terre, disent les dépliants. »³³ Aux Etats-Unis, Hershey, c'est le chocolat.

³⁰À titre de comparaison, la mère d'Emil, dans *Emil und die Detektive*, confie à son fils 140 marks, somme considérée comme très importante. 120 marks constituent l'aide financière mensuelle donnée à la grand-mère d'Emil ; un billet de train pour Berlin, en troisième classe, coûte 10 marks (Neustadt, la ville d'Emil, est à un peu plus de quatre heures de train de Berlin). Un billet de tramway coût environ 10 pfennigs, une course en taxi 1 mark.

³¹*Pünktchen und Anton*, p.14

³²Wolf Durian, *Kai aus der Kiste*, 8. Kapitel, p.50.

³³Sylvie Kaufmann, *Le Monde*, 4 janvier 2003.

Dans le roman de Robert Cormier, *The Chocolate War*³⁴, le machiavélique Archie Costello ne peut se passer de chocolats Hershey. Hershey est peut-être un des modèles possibles de Willy Wonka, dans le roman de Roald Dahl, *Charlie and the Chocolate Factory*³⁵. Le roman pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres peut ainsi être pleinement ancré dans son époque et présenter les industriels et les hommes d'affaires les plus modernes de son temps.

Moins modernes en revanche sont les personnages qui gagnent beaucoup d'argent sans beaucoup travailler. Le rentier n'est pas engagé dans l'action et dans le dynamisme des affaires comme l'est l'industriel des années 1930. Ces rentiers ne sont pas nécessairement présentés comme des personnages négatifs, à l'image de M. Vincent, « l'Enchanteur » de l'Île rose. Dans des romans plus engagés politiquement et plus ancrés à gauche, comme *Ede und Unku* d'Alex Wedding, le rentier bourgeois est un personnage ridicule ou manipulateur, profitant de l'obéissance passive des ouvriers non encore gagnés à la cause communiste. Herr Abenstund prétend ainsi conseiller les parents de Ede, en profitant de leur hospitalité naïve, manipulant le père pour briser une grève. Dans *Die rote Zora* de Kurt Held, les bourgeois de la ville de Senj sont présentés comme des notables avides d'argent et de pouvoir, exerçant sur les enfants et les plus faibles un pouvoir tyrannique et injuste. Dans *Jean-sans-Pain* enfin, Paul Vaillant-Couturier brosse un portrait assassin des quatre forces bourgeoises, le général, l'évêque, le patron et le ministre, tous réfugiés à l'arrière tandis que les ouvriers et les paysans meurent dans les usines d'armement et dans les tranchées :

- « Jean, le lièvre et les perdreaux s'étaient réfugiés sous une table où personne ne mangeait et ils regardaient par-dessous la nappe...
 – Faut-il qu'ils travaillent dans leurs usines pour pouvoir arriver à manger comme ça, dit Jean avec admiration.
 – C'est ce qui te trompe, Jean !
 – Comment ?
 – C'est parce qu'ils ne travaillent pas qu'ils mangent comme ça.
 – Ah ! Alors, comment font-ils ? Ils trichent ?
 – Oui, ils trichent, c'est-à-dire, ils volent.
 – C'est bien vilain...

³⁴Robert Cormier, *The Chocolate War*, 1974, traduit de l'américain par Michèle Poslaniec, Medium, L'école des loisirs, 1984.

³⁵Roald Dahl, *Charlie and the Chocolate Factory*, 1964, traduit par Elisabeth Gaspar, Gallimard, 1967.

– Vois-tu, par exemple ce monsieur qui ressemble si terriblement à un gros cochon fatigué, dit le lièvre, le vois-tu avec son ruban rouge à la boutonnière et son gros cigare ?

– Oui.

– C'est le patron de Marie, tu sais Marie, de l'usine...

– Oh ! alors, il faut vite le prévenir. Il va prendre son aéroplane ou son automobile et aller dans l'atelier s'occuper d'elle...

– Si tu savais comme tu perdrais ton temps ! Il ne la connaît même pas, et s'il l'avait connue, il l'aurait renvoyée...

– Oh ! dit Jean indigné, c'est un méchant alors.

– Non... c'est un patron...

– Ah ! Est-ce que c'est la même chose ?

Le lièvre ne répondit pas.

– Vois-tu, continua-t-il, ce général qui ressemble au Bœuf gras, et qui est en train de dormir sous ses décorations, c'est lui qui conduit la guerre.

– Mais c'est pas ici la guerre. C'est sur le front...

– Pour lui, c'est ici, la guerre, il ne se bat jamais, mais il fait battre les autres à sa place. Lui, il mange et il dort.

– Alors, il triche aussi.

– Il a comme ça fait tuer beaucoup de papas...

– Ah ? Mais c'est un méchant aussi ?

– Non... c'est un général.

Et celui-là qui a une robe violette et une grande ceinture, celui-là qui ressemble à un grand crapaud, c'est un évêque. Sa religion l'oblige à être pauvre et à aimer tous les hommes, mais celui-là commande aux soldats de tuer leurs frères et il est très riche.

– Tricheur ! sale tricheur ! souffla Jean qui commençait à se mettre en colère...

– Et celui-là qui a l'air d'un âne, tu le vois ?

– Oui.

– C'est un ministre.

Jean aurait bien demandé au lièvre d'autres explications, s'il ne s'était passé à ce moment précis quelque chose d'extraordinaire... Patatras ! Boum !

Le général venait de rouler sous la table.³⁶ »

³⁶Paul Vaillant-Couturier, *Jean-sans-Pain*.

Le dialogue de Jean et du lièvre, dont la visée idéologique est évidemment transparente, est accompagné des illustrations de Picart le Doux, dont le trait s'avère dur et sans concession, grossissant et déformant les visages et les corps des personnages. Le réalisme évolue vers la caricature. Ce type d'écriture est au service de la critique et de la satire, de *Jean-sans-Pain* à *Die rote Zora*, où Kurt Held décrit les bourgeois de la petite ville de Senj, ennemis de la bande d'enfants conduite par la jeune fille rousse : Begovic, le gendarme chargé régulièrement de conduire en prison Zora, Branko et leurs compagnons, a un « gros nez en forme de pomme de terre »³⁷ et ne refuse jamais un verre de schnaps. Le riche Karaman, principal ennemi des enfants, de stature large et imposante³⁸ a un visage gonflé de haine et de fureur³⁹. Les traits de visage gonflés et les yeux exorbités des ennemis des enfants se retrouvent dans la description de la pieuvre qui, vers la fin du roman, au chapitre 21, s'empare d'un des jeunes garçons :

« Semblable à un sac rempli, le grand animal gorgé de nourriture s'accrochait sous le jeune garçon, il avait entouré ses jambes et son corps de ses tentacules noires. [...] [L'animal] le fixait de ses grands yeux vitreux. »⁴⁰

Je reparlerai cette lutte entre l'enfant et la pieuvre, qui dépasse le cadre du réalisme et de la caricature pour prendre une valeur symbolique.

Les ouvriers constituent le pendant indissociable de cette première catégorie que représentent les bourgeois, classe possédante ou dominante. Les ouvriers forment un ensemble de personnages particulièrement important dans toute la littérature pour enfants communiste ou prolétarienne. *Jean-sans-Pain*, déjà longuement cité, en est un exemple représentatif. En Allemagne, dès le début des années 1920, des écrivains communistes prennent conscience de l'importance idéologique de la littérature de jeunesse et proposent aux jeunes lecteurs des « contes prolétariens », comme ceux de Hermynia zur Mühlen⁴¹. Ces contes sont traduits en français assez rapidement, au cours des années

³⁷ « dicke Kartoffelnase », *Die rote Zora und ihre Bande*, 19. Kapitel, p.350.

³⁸ « seine mächtige, breite Gestalt », p.55.

³⁹ « Karamans großes, aufgedunsenes Gesicht war verzerrt vor Wut und Ärger », p.355.

⁴⁰ « Wie ein angefüllter Sack hing das große, vollgefressene Tier unter dem Knaben, die schwarzen Saugarme hatte es um die Beine und den Leib des Jungen geschlungen.[...] [Das Tier] starrte ihn mit seinen großen, glasigen Augen an. », p.384-385.

⁴¹Hermynia zur Mühlen, *Was Peterchens Freunde erzählen*, mit Zeichnungen von George Grosz, Malik Verlag, Berlin, 1924.

1930, par les Editions Sociales Internationales, dans la collection « Mon Camarade »⁴².

Mais l'évocation du milieu ouvrier n'est pas l'apanage de la littérature communiste ou socialiste. Un certain nombre d'écrivains choisissent d'évoquer la condition ouvrière ou de montrer, de façon plus ou moins réaliste, la vie des plus modestes, sans pour autant y insérer un propos politique. Il s'agirait plutôt d'une évolution de l'écriture pour la jeunesse, qui ne met plus seulement en scène des enfants de la bourgeoisie ou de petits pauvres résignés attendant une aide providentielle de la charité des nantis. On voit apparaître dans la littérature romanesque pour enfants de l'entre-deux-guerres une image nouvelle de la classe ouvrière et des couches populaires. Le parcours littéraire de Colette Vivier est significatif de cette évolution. Avant d'écrire *La Maison des petits bonheurs*, ouvrage récompensé par le prix Jeunesse en 1939, Colette Vivier écrit plusieurs ouvrages pour enfants, notamment des albums, mais aussi un roman, *La Maison sens dessus dessous*, en 1932⁴³. Les titres des deux romans, très proches, invitent d'emblée à la comparaison : *La Maison sens dessus dessous* a pour cadre une grande maison bourgeoise à la campagne, sorte de petit château héritier des châteaux et jardins séguriens. L'aventure et le danger surgissent lorsque les enfants, des cousins et cousines qui rappellent encore une fois les héros séguriens, osent sortir de cet espace clos, protégé, séparé du monde extérieur. Le rapprochement avec l'univers de la Comtesse de Ségur est accentué par les illustrations d'André Pécoud, qui a illustré pour Hachette ces classiques de la Bibliothèque rose. *La Maison des petits bonheurs* est en revanche un lieu de vie ouvert sur la ville et le quartier, un lieu de sociabilité et de solidarité populaires. Il ne s'agit pas seulement d'un changement de décor ou de personnages, mais d'une évolution de l'objet littéraire et de la vision symbolique de l'espace romanesque. Colette Vivier a opéré une transition exemplaire des poncifs romanesques hérités du XIX^e siècle vers une innovation romanesque en germe au cours des années 1930. Dans un entretien avec Isabelle Jan, Colette Vivier explique que sa première source d'inspiration a été le milieu de la bourgeoisie aisée, celui de sa propre enfance. Mais

⁴²*Ce que disent les amis du petit Pierre*, par Hermynia zur Mühlen, traduits de l'allemand par André Girard, image en quadrichromie et cinq dessins hors-texte de Mathieu Rosianu, Collection « Mon Camarade », Editions sociales internationales, Paris, 1934, 122 pages.

⁴³Colette Vivier, *La Maison sens dessus dessous*, Illustrations de A. Pécoud, La Bibliothèque rose illustrée, Hachette, 1932, 251 pages.

« ma propre enfance, mon enfance bourgeoise, est forcément périmée, et elle date. Les premiers livres que j'ai écrits pour l'ancienne Bibliothèque rose ont eu tôt fait de me le prouver, et je me suis orientée pour cette raison vers le milieu ouvrier, que je ne connaissais qu'en surface et que je pouvais donc prendre à l'époque actuelle, sans que s'y mêlent des impressions trop anciennes. »⁴⁴

À un monde « périmé », à une collection éditoriale « ancienne » s'oppose le choix d'un milieu ancré dans « l'époque actuelle », le présent des jeunes lecteurs, l'actualité d'un monde qui se modernise.

À côté de ces catégories très opposées, ancrées dans leur époque mais somme toute assez traditionnelles dans la littérature réaliste, apparaît une catégorie plus floue peut-être, mais sans doute plus caractéristique de l'entre-deux-guerres, à savoir la classe moyenne. Les livres de jeunesse reflètent ainsi l'émergence d'une nouvelle réalité sociologique.

Les travaux de l'historien Serge Berstein, notamment, ont montré l'importance des classes moyennes dans la population française, en particulier après la Première Guerre mondiale : au recensement de 1931, les classes moyennes constituent, selon les calculs de Berstein, 50% de la population active⁴⁵. Les classes moyennes sont, par essence, une catégorie très hétérogène mais elles restent le ciment social de la III^e République, cette « couche sociale nouvelle » annoncée dès 1872 par Léon Gambetta. Or les enfants de ces classes moyennes représentent, au cours de l'entre-deux-guerres, une part grandissante des élèves de l'enseignement secondaire : le baccalauréat n'est plus l'apanage des classes dirigeantes, comme l'a montré Jean-François Sirinelli⁴⁶, avant même que ne soit instaurée la gratuité de l'enseignement secondaire, en 1933.

Fonctionnaires, commerçants, employés ont des enfants qui accèdent à l'enseignement secondaire, des enfants qui s'instruisent et qui lisent. Il n'est pas étonnant dès lors de voir représenter ces catégories dans les romans pour la jeunesse. Si, au XIX^e s., les enfants de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie lisaient des histoires mettant en scène des personnages de leur milieu,

⁴⁴Propos recueillis par Isabelle Jan, in *Les livres pour les enfants*, 1977.

⁴⁵Serge Berstein et Odile Rudelle (dir.), *Le modèle républicain*, Paris, PUF, 1992.

⁴⁶Jean-François Sirinelli, *Génération intellectuelle*, Paris, Fayard, 1988. voir tableau p.181

les enfants de l'entre-deux-guerres voient de même apparaître des personnages issus de milieux qu'ils connaissent. Dans *Emil und die Detektive*, la mère d'Emil a ouvert un modeste salon de coiffure ; s'il lui faut tenir scrupuleusement les comptes, elle n'en est pas moins indépendante. Les parents de Stoffel, dans le roman d'Erika Mann *Stoffel fliegt übers Meer* sont de modestes employés, mais ne sont ni ouvriers d'usine, ni agriculteurs, ni employés de maison. Dans *Die Kinder aus Nr.67* de Lisa Tetzner, la tante de Miriam, Frau Manassé, tient une boutique de location de costumes. Elle habite la partie de l'immeuble donnant sur la rue, signe que, comme l'épicier et le boulanger, elle appartient à une catégorie sociale plus élevée que les ouvriers qui logent au fond des cours successives. Enfin, pour le jeune Milot, le modèle de réussite par le travail est le métier d'imprimeur. L'aboutissement du tour de France du jeune garçon est un apprentissage dans l'imprimerie de M. Blanchet, père de son amie Michèle. Ce modèle de réussite dans le monde du travail offre un exemple particulièrement intéressant et significatif d'équilibre entre un travail manuel et un travail intellectuel. Milot manipule les lettres, il apprend à composer des textes. L'imprimeur est, avec l'éditeur, le lien indispensable entre l'écrivain et le lecteur.

Ces quelques exemples peuvent ainsi montrer que le réalisme de l'écriture romanesque traduit une indéniable réalité sociologique contemporaine, en accord avec l'évolution de la société des années 1920 et 1930, aussi bien en France qu'en Allemagne.

En marge de cette peinture de la société apparaît une catégorie de personnages inclassables mais fort nombreux, celle des hommes de science. Il me semble intéressant d'étudier cette catégorie de personnages à part, pour deux raisons principales : tout d'abord le simple constat de la récurrence de ce type de personnage dans bon nombre de romans, ensuite le fait que cette catégorie soit transversale, qu'elle apparaisse aussi bien sous la plume d'auteurs communistes que sous celle d'auteurs moins révolutionnaires. Quel peut être le rôle de ce type de personnage dans l'écriture pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres ? S'agit-il d'un personnage traditionnel ou prend-il une dimension plus moderne ?

On voit en effet apparaître de manière récurrente la figure du docteur ou du savant, sa variante, dans *Les Jumeaux de Vallangoujard*, *Baba Diène et Morceau-de-Sucre*, *Die schwarzen Brüder*, dans *Le mystère du Serpent à plumes*, *Das fliegende Klassenzimmer* et même dans *Der 35. Mai*, récit pourtant peu marqué par la rationalité scientifique.

Un certain nombre des romans de l'entre-deux-guerres met ainsi en avant, de façon plus ou moins insistante, ce personnage, qui peut être compris à la fois comme un héritage classique du positivisme du XIX^e siècle et comme un nouveau signe de cette modernité qui oriente notre recherche. Le personnage du savant est entré en littérature de jeunesse par l'intermédiaire des romans de Jules Verne, avec des personnages comme Pierre Aronnax dans *Vingt mille lieues sous les mers*, Otto Lidenbrock dans *Voyage au centre de la Terre* ou encore Cyrus Smith dans *L'Île mystérieuse*. On peut lire la présentation de Séraphin Pipe, dans *Les Jumeaux de Vallangoujard* de Georges Duhamel, comme une petite parodie de l'écriture vernienne. Duhamel y multiplie les mesures et les chiffres, créant un effet de comique presque burlesque :

« C'était un homme maigre et long, le teint couleur de billet de métro aller et retour, le visage creux, l'œil sévère. Il pédalait avec méthode en comptant à voix haute les coups de pédale. De temps en temps, il s'arrêtait, au grand étonnement des merles embusqués dans les ramures ; il tirait de sa poche un appareil compliqué, muni de plusieurs piles sèches, consultait divers cadrans, faisait rapidement, sur son calepin, plusieurs opérations, multiplications et racines carrées, et disait avec soulagement : « Il est onze heures cinquante-cinq. Quel appareil admirable ! Je ne suis pas encore en retard ! » Arrivait-il en présence d'une légère côte, le voyageur appliquait sur le sol un niveau d'eau d'une espèce particulière, prenait plusieurs mesures, revenait à sa bicyclette qui ne ressemblait pas du tout à nos vélos, mes chers garçons, et disait d'un air préoccupé en remuant des manettes : « Rampe de 3%, 4 degrés 20 minutes. Je vais prendre la dix-septième vitesse, car, ce matin, je n'ai mangé que cent vingt-cinq grammes de purée de pommes et sept grammes d'oléo-margarine. »⁴⁷

L'homme de science explore et expérimente la nature et l'homme. Mais cette exploration et ces expériences ne sont pas mises au service d'un propos scientifique ou didactique, comme c'est le cas dans les romans de Jules Verne ou de ses imitateurs. Dans les romans cités plus haut, l'homme de science, comique ou non, travaille finalement assez peu et sa parenté ou ses liens avec les personnages d'enfants sont davantage mis en avant. Il n'est jamais un personnage principal, mais il est toujours lié, plus ou moins directement au

⁴⁷Georges Duhamel, *Les Jumeaux de Vallangoujard*, avec soixante dessins de Berhold Mahn, Paul Hartmann, Paris, 1931, p.11.

héros enfant. Il s'agit d'un oncle (l'oncle Ringelhuth dans *Der 35. Mai*, oncle de Pierrot Lancry dans *Le mystère du Serpent à plumes*), qui peut être compris comme un père d'élection, surtout dans le cas de l'oncle Ringelhuth, ou d'adoption. L'adoption est également présente dans *Die schwarzen Brüder*, où un médecin sauve la vie de Giorgio, petit ramoneur vendu par son père, et à moitié étouffé par la suie dans un conduit de cheminée, puis lui offre l'hospitalité et un avenir, en le traitant sur un pied d'égalité avec son propre fils. L'adoption est également présente dans *Les Jumeaux de Vallangoujard*. Plus classique est le savant un peu fou de *Baba Diène et Morceau-de-Sucre*. Personnage en marge du récit comme de la communauté coloniale, il met au point un elixir qui a la propriété de transformer la peau noire en peau blanche. On comprend alors que l'enfant blanc inconnu est un enfant noir du village, M'zara Kouif qui a par hasard goûté cette potion. À la fin du roman, le savant explique au directeur de la plantation ses objectifs :

« Voyez-vous, Monsieur le Directeur, on nous racontait depuis toujours qu'il y a des races supérieures et des races inférieures, et que, par exemple, les nègres sont moins intelligents que nous, qu'ils ne parviendront jamais à nous égaler. Ce sont de mauvaises raisons inventées par les blancs afin de dominer les noirs. Les noirs savent moins de choses que nous, voilà toute la différence. Mais, pour le cœur et pour l'esprit, tous les hommes sont frères, je suis sûr que vous en êtes convaincu comme moi.

- Parfaitement, approuva Monsieur le Directeur.

- Eh bien, j'ai pensé que si les hommes sont vraiment frères, il devait y avoir un moyen pour qu'ils se ressemblent aussi par leur aspect physique. J'ai travaillé à cela depuis des années et des années - depuis ma jeunesse... Je suis parvenu cet hiver à composer un liquide qui contenait toutes les caractéristiques du blanc. »⁴⁸

Cette explication finale pourrait laisser perplexe. La synthèse du blanc n'est cependant pas le rêve idéal du savant. Il s'agit plutôt de supprimer la différence extérieure que représente la couleur de la peau, d'isoler chimiquement cette composante pour montrer l'égalité essentielle des hommes. Deux enfants dans ce roman anti-raciste servent à illustrer la fraternité de ce qu'on appelle encore, dans les années 1930, les différentes « races » de l'humanité.

⁴⁸Claude Aveline, *Baba Diène et Morceau-de-Sucre*, Chapitre 27, NRF, p.129-130.

Un cas peut être mis à part dans cet ensemble de savants. Il s'agit de Séraphin Pipe dans *Les Jumeaux de Vallangoujard* de Georges Duhamel, qui présente explicitement l'enfant comme un champ d'expérience. Un millionnaire rongé par l'ennui, M. Kapock, décide, avec trois amis médecins, dont l'un, le docteur Clément, représente sans doute l'auteur⁴⁹, d'organiser une expérience inédite et insolite. Le professeur Pipe explique qu'il a

« découvert et classé dix-sept mille six cent soixante-trois espèces d'ambitions dans l'humanité, rien que pour la nationalité française. C'est incohérent. Impossible de s'y reconnaître et de faire de le bonheur de ces gens-là. Pour moi, le premier point est clair : obtenir un type d'humanité parfaitement uniforme et normal. »⁵⁰

Ainsi est lancée l'expérience qui consiste à rendre exactement semblables deux sujets, en utilisant deux jumeaux, qui seront donnés par une famille pauvre à M. Kapock qui les adoptera.

Les personnages des récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, en France et en Allemagne, représentent ainsi les différentes catégories sociales de leur époque. Si les classes bourgeoises et les classes ouvrières sont fortement opposés dans les romans socialistes et communistes, dans une écriture parfois caricaturale, les écrivains pour la jeunesse offrent une image nouvelle du monde ouvrier par rapport à la tradition littéraire du XIX^e siècle et mettent en scène une catégorie sociale nouvelle, celle des classes moyennes, pilier social de l'entre-deux-guerres. Entre héritage et renouvellement, la figure du savant est également récurrente. Mais qu'en est-il des personnages d'enfants ? Si l'on a vu précédemment comment se mettent en place de nouveaux héros enfants, peut-on parler d'enfants modernes ?

2.2 Des enfants modernes ?

Dans le roman pour adultes de l'entre-deux-guerres apparaît de l' « homme » moderne, comme le souligne Michel Raimond⁵¹. Qu'en est-il dans la littérature de jeunesse ? La représentation du monde moderne suppose-t-elle nécessairement

⁴⁹ Georges Duhamel était médecin avant d'être écrivain.

⁵⁰ Georges Duhamel, *Les Jumeaux de Vallangoujard*, Chapitre 2, p.15.

⁵¹ Michel Raimond, *Eloge et critique de la modernité*, Perspectives littéraires, Paris, PUF, 2000.

l'invention d'un enfant moderne ? S'il existe, peut-on en faire la typologie, d'un point de vue littéraire et non pas anthropologique ?

2.2.1 Des garçons et des filles

Dans le corpus choisi, les personnages principaux sont des enfants, garçons et filles, âgés de 7 à 15 ans, de l'enfance à l'adolescence. L'âge le plus fréquent se situe entre 9 et 12 ans. La majorité des héros sont des garçons, ce qui s'explique par l'existence d'un genre spécifique, le roman pour les filles, petites filles et jeunes filles, le « Backfischroman », pour reprendre la terminologie allemande. Je n'ai pas choisi d'étudier ces romans dans mon corpus, car ils restent assez traditionnels, héritiers de la comtesse de Ségur et de Zénaïde Fleuriot, et leur écriture se rapproche de celle de la « Bibliothèque de ma fille ». Les plus intéressants de ces romans pour jeunes filles sont davantage des romans pour jeunes adultes que des romans pour enfants. Ainsi, les romans d'Adrienne Thomas, *Katrin wird Soldat*⁵² et *Katrin! die Welt brennt!*⁵³, mettent en scène, sur fond d'histoire d'amour, la montée du nazisme, les conflits entre communistes et fascistes, mêlés aux tourments psychologiques d'une adolescente. En France comme en Allemagne, ces romans ne sont pas édités dans des collections pour enfants.

Si les personnages de garçons dominant, les personnages féminins ne sont pas absents. Leur relative rareté les rend plus intéressants à étudier. Les filles sont soit les plus originales et les plus fantaisistes, soit les plus libres, voire les plus révolutionnaires, en particulier dans les romans allemands. L'association entre fillette et fantaisie est peut-être liée à l'Alice de Lewis Carroll. Rappelons que c'est en effet pendant l'entre-deux-guerres que *Alice's Adventures in Wonderland* devient célèbre en France, comme l'a montré Isabelle Nières-Chevrel dans ses recherches de thèse⁵⁴. Ainsi, André Maurois, dans *Le Pays des trente-six mille volontés*, choisit comme héroïne la jeune Michelle, dans un récit très fortement marqué par la tradition de la « fantasy ». Les filles

⁵²Adrienne Thomas, *Katrin wird Soldat*. Ein Roman aus Elsaß-Lothringen, Ullstein A.G., Berlin, 1930, 326 p. ; *Catherine soldat*, traduit par Hélène Kra et Armand Pierhal, Préface de Jean Giraudoux, Paris, Stock, 1933.

⁵³Adrienne Thomas, *Katrin! Die Welt brennt!*, Allert de Lange, Amsterdam, 1936, 289 p. ; *Catherine! Le monde est en flammes*, traduit de l'allemand par Maurice Rémon, Editions Albin Michel, 1937.

⁵⁴Isabelle Nières, *Lewis Carroll, les ambivalences d'une réception littéraire, 1875-1985*, Doctorat d'Etat, Université d'Amiens, 1988.

font dans l'ensemble preuve d'autant, voire de plus d'imagination et de fantaisie que leurs camarades masculins. Si Emil et ses compagnons s'inventent détectives, Pony Hütchen, la cousine d'Emil, joue à la grande dame :

« – Enchantée, monsieur le Professeur ! Je suis ravie de faire la connaissance d'un vrai détective.

Le Professeur sourit avec embarras et bredouilla quelques mots incompréhensibles.

– Je vous laisse mon argent de poche, dit Pony. Cinquante-cinq pfennigs. Vous vous achèterez des cigares.

Emil prit l'argent. Pony trônait sur sa chaise comme une reine de beauté ; les gamins l'entouraient comme les juges qui lui auraient décerné un prix. »⁵⁵

Petit-Point, amie d'Anton⁵⁶, est une petite fille dynamique à l'imagination débordante ; elle joue la comédie, dans sa chambre comme dans les rues de Berlin, invente sans cesse de nouveaux jeux, parodiant ainsi la réalité quotidienne, comme dans cette scène où, accompagnant Anton chez le coiffeur, elle joue à raser son chien Piefke :

« Petit-Point faisait comme si elle le rasait. Avec son index, elle raclait peu à peu la mousse de son savon sur son poil, elle dansait autour de lui tout en lui parlant, comme elle avait vu les coiffeurs le faire.

« Oui, oui, cher monsieur, disait-elle au teckel. Quelle époque ! Est-ce que mon index est suffisamment aiguisé ? Quelle époque ! C'est à se..., enfin, vous voyez ce que je veux dire. Rendez-vous compte, de l'autre côté, s'il vous plaît, qu'hier je rentre chez moi, et là ma femme a eu des triplés, trois poupées de celluloïd, rien que des filles. Et sur leur tête leur pousse de l'herbe rouge. Est-ce qu'il n'y a pas de quoi devenir fou ? Et comme j'ouvrais ma boutique ce matin, voilà que l'huissier était déjà là et me dit qu'il doit prendre les miroirs. Pourquoi ? je lui demande, vous voulez ma ruine ? Désolé, dit-il, c'est le ministre des finances qui m'envoie, vous ne mangez pas de rhubarbe. À rebrousse-poil, M. Piefke ? Mais comment faites-vous pour avoir ce beau brun ? Ah bon, vous utilisez des ultra-violets. Une demi-heure plus tard arriva le ministre en personne. Nous avons trouvé un accord, je le rase

⁵⁵ *Emil und die Detektive*, Chapitre 10, p.106.

⁵⁶ Erich Kästner, *Pünktchen und Anton*, 1931.

gratis pendant une semaine, dix fois par jour. Oui, oui, il a une très forte pousse de barbe. »⁵⁷

On peut s'interroger sur ces curieuses petites filles de celluloid sur la tête desquelles pousse de l'herbe rouge. Dans cette parodie de barbier grognant sur la folie de son époque, on pourrait interpréter cette étrange image comme doublement choquante pour le bourgeois, par la prédominance subite de l'élément féminin dans une famille (les triplées), réaction par rapport à l'émancipation progressive des femmes pendant l'entre-deux-guerres, et par la couleur de l'herbe, ce rouge qui fait songer à la montée en puissance du communisme. Le féminin et la révolte se trouvent ici associés.

Les filles jouent ainsi un rôle particulier lorsqu'elles font preuve d'indépendance. Cette caractéristique semble une particularité du roman allemand. Dans le roman français, Colette Vivier présente avec Aline, de *La Maison des petits bonheurs*, un personnage original et dynamique, mais son action reste limitée et elle ne cherche pas à remettre en cause le monde qui l'entoure. L'essentiel des personnages féminins du roman pour la jeunesse français sont de pâles copies de la Sophie de la comtesse de Ségur, personnages turbulents puis repentants, ou, à l'inverse, des petites filles modèles. Néanmoins, il est intéressant de remarquer que l'on trouve l'adjectif « moderne » sous la plume de Trilby, dans son roman de 1936 *Moineau la petite libraire*. La petite fille, dont la famille a été brusquement ruinée, est obligée de travailler avec sa mère, et tire de cette expérience une morale positive :

« Non, Moineau ne se plaindra jamais, elle ne regrettera rien, sera toujours courageuse. Chaque soir, depuis la maladie de maman, elle a promis à Celui qui écoute toutes les prières, d'être une petite fille modèle, non pas comme celle de Mme de Ségur, mais une petite fille moderne et modèle tout à la fois, une petite fille qui veut aider maman à travailler, parce que le travail c'est l'indépendance et qu'on a le droit d'être fière de cette indépendance-là. »⁵⁸

La référence à Ségur est intéressante car elle montre bien le rapport ambigu que les écrivains pour la jeunesse entretiennent avec cet auteur, un auteur modèle, tout comme ses petites héroïnes, mais dont il faut s'efforcer cependant de se détacher. Le jeu de ressemblance phonique entre « modèle » et

⁵⁷ *Pünktchen und Anton*, p.41-42, Chapitre 3, « Ein Hund wird rasiert » (« On rase un chien »).

⁵⁸ Trilby, *Moineau, la petite libraire*, illustrations de Manon Iessel, Flammarion, 1936, Chapitre 8, p.183.

« moderne » est on ne peut mieux venu : les échos de la modernité se retrouvent aussi dans des romans dont le contenu et l'écriture restent traditionnels et où l'auteur ne revendique aucune innovation littéraire particulière.

Petites filles modèles ou petites filles modernes, petites filles du passé ou petites filles du présent, telle est l'alternative mise en scène par Nanine Gruner dans l'opposition entre Agnès, la petite fille qui habite la mystérieuse maison à la porte jaune, et Isabelle et Brigitte Gérôme. Agnès, élevée par son grand-père, entre une vieille cuisinière bougonne et un chauffeur ancien sourd-muet, est vêtue de vêtements lourds et peu commodes :

« Prudent la promène, Molly lui choisit ses robes. Peut-être sont-elles un peu antiques, mais Agnès ainsi vêtue nous rappelle tellement ma pauvre fille !

Mme Gérôme n'avait rien dit. Elle avait même admiré de tout son cœur la grâce vieillotte d'Agnès lorsque la petite fille était venue lui faire une révérence en pinçant sa longue robe entre ses deux doigts... Mais elle n'en avait pas moins pris dans sa tête la résolution de faire entrer un peu d'air dans cette demeure si confinée... »⁵⁹

Petite fille du passé, élevée dans le souvenir d'une mère trop tôt disparue et dans l'atmosphère confinée d'une vieille demeure, Agnès évoque les personnages d'enfants des romans de Frances Hodgson Burnett. Aux yeux d'Agnès, Isabelle et Brigitte sont des petites filles libres et heureuses, habillées de jupes courtes qui permettent la liberté de mouvement et la liberté de jeu :

« – Tu as vu, Molly, dit-elle encore, elles ont des jupes courtes, juste au genou !

Et, en disant cela, elle remontait la longue robe brune qui lui battait les chevilles et dont le col de dentelle étranglait son petit cou.

Molly, une fois de plus, hocha la tête d'un air choqué :

– C'est fort laid ! dit-elle. Voudriez-vous avoir en hiver les genoux rouges comme une pauvre ou porter des bottes comme une bohémienne ? [...]

Agnès ne se doutait certes pas que les deux heureuses amies et les diablasses bottées de rouge ne faisaient qu'une seule et même famille, mais d'emblée elle les avait rangées dans la catégorie des

⁵⁹Nanine Gruner, *Isabelle et la porte jaune*, rééd. Thierry Magnier, p.166.

'vraies petites filles', comme elle appelait toutes celles qui ne vivaient pas dans une maison feutrée de tapis, qui pouvaient porter des jupes courtes et courir à leur aise. »⁶⁰

Les vêtements prennent ici une valeur presque symbolique, opposant les tissus lourds qui étouffent les sons et engoncent les petites filles aux vêtements courts et colorés qui permettent de bouger et de vivre de façon libre et joyeuse.

Les romans allemands, d'une manière générale, accordent aux filles un rôle plus important. Dans *Die Reise nach Ostende* de Lisa Tetzner, Letizia, qui vit dans un village pauvre du Tessin, rêve d'une vie meilleure et entraîne son ami Mario dans une expérience de la vie ouvrière. Mais c'est surtout le personnage de Miriam, dans *Die Kinder aus Nr.67*, qui est intéressant. Les trois héros de cette « Odyssée des enfants », Erwin, Paul et Miriam, représentent trois directions de la jeunesse allemande après 1933. Erwin, dont le père, militant communiste, s'est évadé d'un camp de concentration, accompagne ce dernier en exil, en France puis en Suède, mais garde toujours l'espoir de retourner dans son pays natal. Son ami Paul, présenté comme faible et velléitaire, ne tarde pas à entrer dans la Jeunesse hitlérienne. Miriam enfin, d'origine juive, est contrainte de quitter Berlin pour Paris, puis la France pour l'Argentine. Miriam est le personnage qui vit le plus d'épreuves et le plus d'aventures, depuis le naufrage et le séjour sur une île déserte jusqu'à une traversée épique des Etats-Unis. L'exil, d'abord vécu comme une fuite, devient une aventure et une expérience. Enfin, dernier personnage féminin important, Zora la rousse, imaginée par Kurt Held au début des années 1940⁶¹, est par excellence une héroïne révoltée : adolescente en marge de la société, elle mène une bande de garçons, lançant des expéditions contre l'injustice et la cruauté des nantis. La couleur flamboyante de ses cheveux est le symbole de sa révolte, dont la dimension politique est évidente. Elle est l'une des premières héroïnes féministes de la littérature de jeunesse allemande et deviendra un classique, encore très lu aujourd'hui en Allemagne.

Garçons et filles se rencontrent et se croisent, les filles occupant une place particulière dans un certain nombre de romans, surtout chez les écrivains

⁶⁰op.cit., p.134-135.

⁶¹Kurt Held, *Die rote Zora und ihre Bande*, 1941, Réédition : Carlsen Verlag, Hamburg, 2001. *Zora la rousse et sa bande*, traduction inédite et intégrale de Cécile Bon, La bibliothèque de l'école des loisirs, Paris, 1980.

allemands. Cette particularité est un nouveau signe de renouveau dans l'approche du personnage et dans la modernité du genre romanesque. Mais on ne saurait étudier les personnages d'enfants sans examiner leur entourage social et familial. Peut-on y trouver des signes de modernité littéraire ?

2.2.2 Familles

Tradition et nouveauté s'entremêlent dans l'étude des familles mises en scène dans les romans choisis.

Ainsi le personnage de l'orphelin, hérité du roman du XIX^e siècle, reste-t-il présent. Miriam et Zora, évoquées précédemment, sont orphelines, ce qui les place encore davantage en marge de la société. *Jean-sans-Pain* de Paul Vaillant-Couturier s'ouvre par la mort de la mère du petit héros, dont le père a été tué à la guerre. *Die rote Zora* commence également par la mort de la mère de Branko, futur ami de la jeune fille rousse. On ne s'étonnera pas non plus de trouver un assez grand nombre d'enfants orphelins de père ou de mère : le père d'Emil est mort quand son fils avait cinq ans, de même que le père d'Anton. L'absence de la figure paternelle correspond chez Kästner, ainsi que l'ont mis en évidence ses biographes, à la relation très particulière que l'écrivain entretenait avec sa mère, Kästner n'étant d'ailleurs probablement pas le fils légitime d'Emil Kästner⁶². Vérités et fantasmes autobiographiques viennent se refléter dans l'écriture romanesque. Vildrac conçoit de son côté le personnage de Milot comme orphelin de mère, tandis que son père, marin, est contraint de s'absenter durant de longues périodes. Kai, dans le roman de Wolf Durian *Kai aus der Kiste*, est également un orphelin, en charge de sa petite sœur. Ce cas est assez exceptionnel car, d'une manière générale, l'orphelin (ou semi-orphelin) est un enfant unique.

Cette caractéristique n'est pas une nouveauté. L'enfant unique reste le personnage privilégié de toute une tradition romanesque. Comme le souligne

⁶²On ne peut que s'étonner du choix du prénom par Erich Kästner pour son premier héros romanesque de littérature pour la jeunesse. En effet, les pères sont très peu présents, en particulier dans l'histoire d'Emil, où la relation entre la mère et le fils pourrait être qualifiée de fusionnelle, comme le confirme *Emil und die drei Zwillinge* : Emil, âgé de 14 ans, ne peut supporter l'idée que sa mère puisse se remarier. Un grand nombre de critiques allemands se sont penchés sur la question des relations mère/fils dans l'œuvre de Kästner, alors qu'on peut également s'interroger sur ce retour inattendu du père, par le personnage du fils de papier. L'explication psychanalytico-littéraire n'est cependant pas le centre de notre propos.

Isabelle Nières-Chevrel, dans la littérature écrite spécifiquement pour les enfants, « les familles complètes sont rares et les familles nombreuses quasi absentes »⁶³. Elle ajoute : « Pour le dire d'un mot, il y a beaucoup d'enfants dans la littérature de jeunesse, mais peu de fratries ». Les héros de Kästner sont tous enfants uniques ; les liens d'amitié ou de cousinage (entre Emil et Pony Hütchen, entre Anton et Pünktchen) remplacent les liens fraternels. D'autres personnages encore fonctionnent comme des couples, dans une structure quasi gémellaire. C'est le cas de Thierry et Edmond, qui portent clairement le nom de famille « Double », dans *Patapoufs et Filififers* (1930) d'André Maurois ou encore de Delphine et Marinette, dans les contes de Marcel Aymé (1935). Les jumeaux de Vallangoujard, imaginés par Georges Duhamel, en sont un autre exemple.

Néanmoins, dans un certain nombre des romans retenus dans le corpus de cette étude, des fratries existent. Certes, on remarque vite qu'un seul enfant se dégage dans chaque fratrie. Mais si les frères et les sœurs jouent un rôle secondaire, ils n'en sont pas moins présents, et cette présence contribue à infléchir la représentation traditionnelle de la famille dans le roman pour enfants. Isabelle Gérôme, l'héroïne de *Isabelle et la porte jaune*, est l'aînée d'une famille de quatre enfants, qui peuvent être regroupés en deux groupes : d'une part les petits, Mireille et Tonny, âgés respectivement de 5 et 4 ans, d'autre part les deux grandes filles, Isabelle, 12 ans, et Brigitte, 10 ans, mais présentée comme aussi grande et aussi forte que son aînée. Les petits jouant un rôle secondaire, deux cousins de Normandie, Robert et Max, viennent assurer le pendant masculin de la famille.

D'autres fratries sont présentées dans un certain nombre de romans. Tifernand Lamandin, le héros de *L'Île Rose*, est le deuxième fils d'une famille de trois enfants : Paul, l'aîné, a 15 ans et Rirette 6 ans. Erwin Brackmann⁶⁴, tout comme Tifernand, fait partie d'une famille nombreuse mais sans jouir du statut d'aîné : il est le troisième enfant d'une famille qui en compte cinq, ce qui le place, comme Tifernand, au milieu de la fratrie. Il en va de même pour Aline Dupin, la petite fille de *La Maison des petits bonheurs* de Colette Vivier, entre sa sœur Estelle, 12 ans, et son frère Riquet, 6 ans et demi. Alex Wedding, dans *Ede und Unku*, présente trois types de fratries différentes. Tout

⁶³Isabelle Nières-Chevrel, « Les fratries dans la littérature de jeunesse », in *Fratries : frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, sous la direction de Florence Godeau et Wladimir Doubretzkoy, Editions Kimé, 2003, p. 397.

⁶⁴Lisa Tetzner, *Die Kinder aus Nr. 67*.

d'abord la famille Sperling (les ouvriers manipulés par le patronat pour briser les grèves des ouvriers communistes) avec Ede et sa sœur aînée Lieschen, très occupée à se maquiller et à vernir ses ongles ; puis la famille Klabunde (les ouvriers communistes) ; enfin la famille de Unku, les tziganes, dont les liens filiaux sont plus ou moins recomposés, et qui sait rester accueillante et généreuse.

On trouve donc de nouvelles fratries, mais que nous enseignent-elles ? On n'y trouvera guère cette opposition traditionnelle, mise en avant pas Isabelle Nières-Chevrel dans l'article précédemment cité, entre un enfant vertueux et un enfant transgressif. Les fratries mentionnées comportent d'ailleurs toutes un nombre d'enfants impair, ce qui permet d'isoler le personnage principal au milieu des autres. Le héros est ainsi mis en relief, mais tout en restant au sein de sa famille. Il ne s'agit pas néanmoins d'aventures « en famille », comme dans la tradition anglo-saxonne⁶⁵. Ces fratries sont d'autant plus remarquables que la famille française de l'entre-deux-guerres, comme la famille allemande, est loin d'être une famille nombreuse. On ne peut dès lors parler de réalisme, à ceci près que toutes ces familles sont de modestes familles ouvrières. Sans tomber dans un topos du roman zolien qui veut que les familles ouvrières débordent d'enfants, on pourrait tout de même trouver une esquisse d'approche sociologique. Par ailleurs, ces familles sont des familles complètes, unies, créant un idéal d'enfance, entre un père travailleur et une « excellente maman »⁶⁶, pour reprendre les termes de Charles Vildrac. Loin du roman social du XIX^e siècle, les nouvelles fratries de l'entre-deux-guerres proposeraient ainsi un modèle de famille apaisé, encadrant et entourant un enfant qui, fort d'une stabilité affective, peut se lancer dans l'aventure et chercher sans révolte son autonomie. Il me semble qu'on est ici en présence d'un fait rare et nouveau, appelé à se développer après 1945. Une famille moderne commence à se dessiner, notamment à travers les figures maternelles.

2.2.3 Figures maternelles

Un exemple assez significatif de la relation entre famille moderne et figure maternelle se trouve dans la comparaison des deux familles ouvrières de *Ede und Unku* (1931), d'Alex Wedding. Ce roman communiste, dont l'ac-

⁶⁵Comme dans *Peter Pan* (1904) de James M. Barrie ou *Mary Poppins* (1934) de Pamela Travers.

⁶⁶Charles Vildrac, *L'Île Rose*, p.28.

tion se passe à Berlin au tout début des années 1930, met en scène trois groupes importants de personnages : les ouvriers communistes, les ouvriers « jaunes » manipulés par le patronat et la bourgeoisie, et enfin le groupe marginal de la communauté tzigane. Dans les deux premiers groupes de personnages, deux familles se détachent et sont liées par l'amitié de leurs enfants respectifs, Ede et Max. Ede est le fils de la famille Sperling, dont le père fait partie de ces ouvriers briseurs de grève manipulés puis abandonnés par un patronat sans scrupules. Max est l'un des enfants de la famille Klabunde, qui vit dans un quartier voisin, au milieu d'autres familles communistes. Le père de Ede considère d'un mauvais œil l'amitié de son fils avec le jeune Max et il critique ouvertement les communistes. Désireux de voir de lui-même ces individus peu recommandables, Ede décide de rendre visite à la famille de Max :

« Les parents de Max, Ede ne les connaissait pas encore et il était très impatient de voir à quoi pouvaient bien ressembler les communistes. Est-ce qu'ils ne se parlaient qu'à voix basse, comme des voleurs ou comme des gens qui ont quelque chose sur la conscience et qui ont peur de la police ? »⁶⁷

Les angoisses de Ede face à ceux qu'il croit être de dangereux individus s'effacent dès que la porte des Klabunde s'ouvre et que la mère de son ami Max l'accueille. Il est intéressant de souligner que le personnage de la mère est utilisé comme la figure de transition entre le monde social et idéologique que connaît Ede et celui qu'il découvre, à savoir les familles ouvrières communistes. La mère de Max ressemble en effet à celle de Ede :

« Frau Klabunde partit d'un grand rire et accrocha la casquette et la veste de Ede derrière un rideau. À présent il pouvait l'observer de plus près. Elle ressemblait à sa mère. Elle était seulement plus jeune et avait des cheveux courts. Ede fut agréablement surpris. »⁶⁸

Le détail de la ressemblance entre les deux mères de famille et celui des cheveux coupés courts sont très significatifs. Tout d'abord, la ressemblance contribue à éliminer les idées reçues et à montrer au jeune lecteur, qui pourrait partager le même état d'esprit que Ede, que les communistes ne sont pas des êtres dangereux et qu'ils ont aussi des mères, comme tout le monde

⁶⁷Alex Wedding, *Ede und Unku*, 4. Kapitel, p.54.

⁶⁸op.cit., *ibid.*

en somme. Par ailleurs, la différence remarquée par Ede, les cheveux courts, peut prendre un sens particulier pour un lecteur de 1931 : une femme aux cheveux courts est une femme résolument moderne, active, libre. Une douzaine d'années après la fin de la Première Guerre mondiale, une coupe de cheveux courte n'est pas un simple artifice esthétique ou une simple mode, mais elle a un sens idéologique précis. Elle est synonyme de libération de la femme, elle est le signe extérieur d'une femme moderne. La mère de Ede, en revanche, femme discrète, soumise à son époux, femme au foyer dont l'une des principales activités est de se rendre au groupe des « Vereinsdamen », qui

« s'assoient ensemble à une table, se plaignent des temps difficiles, parlent de cuisine, de leurs maris et de couture. Et avant tout de leurs enfants. »⁶⁹

La femme moderne n'est cependant pas toujours associée à une bonne mère de famille, comme l'est la mère de Max. Moins révolutionnaire qu'Alex Wedding, Erich Kästner montre dans *Pünktchen und Anton* une image négative de la femme libre de l'entre-deux-guerres, avec le personnage de Frau Pogge, qui fonctionne également en opposition à l'autre personnage de mère, Frau Gast. Frau Pogge, mère de Pünktchen, est la femme d'un riche industriel, qui néglige l'éducation de sa fille, méprise son mari et passe son temps en modanités et en soirées.

« Mais la mère de Pünktchen, celle-là je ne peux pas la supporter... Quelque chose me dérange chez cette femme. Si elle ne s'occupe pas de son mari, pourquoi donc l'a-t-elle épousé ? Si elle ne s'occupe pas de son enfant, pourquoi l'a-t-elle mise au monde ? Cette femme néglige son devoir, n'est-ce pas ? Personne ne lui reprochera d'aimer aller au théâtre ou au cinéma ou bien même aux Six jours. Mais elle est avant tout la mère de Pünktchen et la femme de M. Pogge.

Et si elle oublie cela, nous ne pouvons lui accorder notre amitié. N'est-ce pas ? »⁷⁰

⁶⁹ *Ede und Unku*, 1. Kapitel, p.6.

⁷⁰ Erich Kästner, *Pünktchen und Anton*, Premier commentaire (Erste Nachdenkerei), « Du devoir » (« Von der Pflicht »), p.22-23 : « Aber Pünktchens Mutter, die kann ich für den Tod nicht leiden. An der Frau stört mich was. Sie kümmert sich nicht um ihren Mann, warum hat sie ihn dann geheiratet ? Sie kümmert sich nicht um ihr Kind, warum hat sie es dann zur Welt gebracht ? Die Frau vernachlässigt ihre Pflicht, habe ich Recht ? Niemand

Frau Gast au contraire, mère d'Anton, élève seule son fils, est gravement malade et cherche courageusement à gagner sa vie. Elle est l'image même d'une mère martyre, tout entière dévouée au bonheur de son fils, selon l'idéal maternel personnel d'Erich Kästner, tel qu'il apparaît dans ses romans, mais aussi dans les études biographiques menées sur ce sujet complexe que sont les relations entre Kästner et sa mère.

Dans les romans français pour la jeunesse, il ne semble pas que l'on trouve des figures maternelles comparables à celles qu'esquissent les écrivains allemands. Dans l'ensemble, l'image maternelle qui prédomine reste très traditionnelle. La mère est attachée à ses enfants et à son foyer, altruiste jusqu'à la maladie. Fragile et forte à la fois, la mère reste le centre du foyer, comme l'illustre le personnage de Mme Gêrôme, dans *Isabelle et la porte jaune*, petite souris qui trotte inlassablement comme une petite fée, qui paraît à côté de son imposant mari « toute menue, presque une ombre », mais sans qui tous « se seraient sentis perdus et inquiets », « tant la maison sans 'Souriquette' semblait un navire sans boussole »⁷¹.

Des enfants modernes agissent dans les romans de l'entre-deux-guerres. Placés dans le sillage et l'héritage des modèles romanesques du XIX^e siècle, les personnages d'enfants ne sont cependant pas seulement ces orphelins lancés dans le monde, en quête d'une identité, d'une famille, d'une reconnaissance sociale. Des fratries et des foyers sont mis en scène, autour de quelques figures maternelles qui esquissent un frémissement de nouveauté. La famille, lieu central pour l'enfant, a pour pendant l'école, autre lieu de vie essentiel dans le roman pour la jeunesse. Quelle est la place de l'école dans le roman pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres ? Si la pédagogie nouvelle joue un rôle dans le renouveau de l'écriture narrative, que devient l'école dans le roman, élément romanesque mais aussi élément structurel, comme dans le roman scolaire ?

wird etwas dabei finden, dass sie gern ins Theater geht oder ins Kino oder meinetwegen auch zum Sechstagerennen. Aber zunächst einmal ist sie Pünktchens Mutter und Herr Pogges Frau.

Und wenn sie das vergisst, kann sie uns gern haben. Stimmt's ? »

⁷¹Nanine Gruner, *Isabelle et la porte jaune*, p.13 et 14.

2.3 Le rêve d'une école nouvelle

L'école, élément constitutif du monde de l'enfant, est importante pour le lecteur comme pour les personnages romanesques. À l'école réelle répond l'école de fiction, imaginée comme une imitation du réel ou comme une opposition à la réalité. Quelle est la place de l'école, réelle ou rêvée, dans le récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres ? Quels sont les rôles accordés aux enseignants ? On peut aussi se demander dans quelle mesure le roman scolaire, apparu et développé au XIX^e siècle, se renouvelle et se transforme.

Mais tout d'abord, quelle est la situation de l'enseignement en France et en Allemagne pendant l'entre-deux-guerres ? Chaque pays présente bien entendu ses spécificités.

2.3.1 L'enseignement en France et en Allemagne pendant l'entre-deux-guerres

Je rappellerai ici rapidement quelques données importantes pour analyser les romans et les récits qui nous occupent. L'historien Jacques Gandouly écrit :

« Les années de Weimar représentent dans l'histoire de l'éducation et de l'évolution de l'enseignement en Allemagne une période extrêmement fertile en événements et qui offre encore de nos jours ample matière à réflexion. »⁷²

L'école est en effet au cœur du débat politique : elle est considérée comme l'un des moteurs de la transformation de la société allemande, par un processus visant à former les citoyens de la nouvelle république. Il s'agit bien d'une volonté de rupture avec la tradition monarchique prussienne, mais qui n'est exprimée que par une minorité novatrice, regroupant les partisans du réformisme pédagogique, déjà très actif sous l'Allemagne wilhelmiennne. Le fait nouveau est ici d'ordre politique, à savoir l'arrivée aux affaires de l'Etat en novembre 1918 du parti social-démocrate, dont le programme en matière d'éducation et d'enseignement rejoint les préoccupations des réformistes.

⁷²Jacques Gandouly, *Pédagogie et enseignement en Allemagne, de 1800 à 1945*, Collection « Les mondes germaniques », Presses universitaires de Strasbourg, 1997, Troisième partie : « Weimar ou les limites de l'éducation », Chapitre I : « Le débat sur l'école dans les années 20 » : I- Les données nouvelles de la politique scolaire, p.185-186.

Cette convergence entre le pouvoir politique et l'aile novatrice des enseignants n'est pas sans rappeler une situation analogue que connut la France sous la Troisième République à l'époque de Jules Ferry ; l'institution scolaire allait alors assurer définitivement la victoire des valeurs républicaines et contribuer à l'achèvement de la Révolution, en lui donnant une légitimité populaire. En Allemagne, après la défaite de 1918, comme dans la France d'après 1871, l'école est chargée de restaurer l'unité de la nation et d'asseoir les fondements de la toute nouvelle république. Une différence notable ne doit cependant pas être négligée : alors que la Troisième République s'appuie également sur le nationalisme, voire sur un esprit revancharde, la République de Weimar entend au contraire tirer les leçons de quatre années de guerre. L'école de Weimar met en avant la compréhension entre les peuples, ce qui, dans le contexte du traité de Versailles, est loin d'être une tâche facile.

La France de l'entre-deux-guerres voit aussi s'opérer un certain nombre de changements en matière de scolarisation. Ces changements ont des répercussions sur la structure du lectorat, car plus d'enfants accèdent à la lecture, mais aussi sur la représentation, dans la fiction, de l'école, des maîtres et des élèves. C'est sur cet aspect que j'aimerais insister, en rappelant tout d'abord les changements qu'a connus la scolarisation pendant l'entre-deux-guerres.

Comme l'explique Antoine Prost dans son *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, la scolarisation progresse et l'instruction est reconnue désormais comme nécessaire. Mais « à ce bilan optimiste, quelques ombres persistantes »⁷³ : beaucoup de scolarités demeurent inachevées, et « il faut attendre l'institution des allocations familiales en 1932 et surtout en 1939, pour avoir les moyens de faire respecter l'obligation scolaire ». Par ailleurs, suite à l'évolution démographique, on observe au cours des années 1920 et des années 1930 une chute des effectifs dans toutes les écoles primaires. « Malgré la prolongation à 14 ans de l'obligation scolaire (1936), les effectifs de l'école élémentaire ne retrouvent pas à la veille de la seconde guerre mondiale le niveau qu'ils avaient atteint à la veille de la première »⁷⁴. Le réseau d'écoles ne subit quant à lui aucun changement depuis Jules Ferry, tandis que l'encadrement des élèves ne s'améliore guère. L'organisation pédagogique de l'enseignement primaire change peu également, ce qui rend d'autant plus importantes les idées pédagogiques nouvelles. L'école élémentaire reste, toujours selon An-

⁷³ Antoine Prost, *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, Armand Colin, 1968, p.275.

⁷⁴ op.cit., p.276.

toine Prost, destinée à former essentiellement des adultes pour une société rurale, commerçante et épargnante, perspectives peu révolutionnaires. Le roman pour enfants est-il le lieu où pourrait être mise en scène une école plus moderne ? Dans quelle mesure les liens entre pédagogie et écriture peuvent-ils jouer un rôle dans le renouveau du récit pour la jeunesse ?

Dans *Das fliegende Klassenzimmer*, Kästner présente la pièce écrite par Johnny Trotz comme l'avenir idéal de l'enseignement, imaginé par un élève :

« C'était une pièce en cinq actes avec, d'une certaine façon, un contenu quasi prophétique. En effet, elle décrivait l'enseignement, tel qu'il sera peut-être dans le futur. »⁷⁵

Suit un résumé détaillé des cinq actes, qui présente, en creux, cet enseignement du futur : Sebastian, qui joue le rôle du professeur, part en voyage en avion avec sa classe, « pour faire son cours de géographie directement sur place »⁷⁶. Les élèves et leur professeur se rendent ainsi à Herculanium et à Pompéi, conjuguant leçon d'histoire et exposé sur les volcans, arrivent ensuite aux pyramides de Guizeh, puis au pôle Nord. On peut lire ici une pédagogie fondée sur l'observation directe : l'école nouvelle, imaginée par Kästner via Johnny, guide l'élève de l'observation à la connaissance, afin de favoriser les apprentissages et d'apprendre mieux en apprenant différemment.

2.3.2 Des maîtres et des élèves

Les représentations de l'école et les figures des enseignants répondent et correspondent, dans les romans choisis, à cette situation et à ces préoccupations des nouveaux courants pédagogiques.

L'enseignant est une figure récurrente dans de nombreux ouvrages. Elle peut apparaître comme une figure structurelle du récit. Héritier du roman scolaire du XIX^e siècle, quelle place occupe ce personnage, entre tradition et mise en scène d'idées nouvelles ?

Si l'autobiographie pour la jeunesse d'un Erich Kästner⁷⁷ peut permettre d'établir des liens entre la vie de l'auteur et celle de ses jeunes héros, elle peut aussi mettre en valeur l'importance du rôle de l'enseignant dans la vie

⁷⁵Erich Kästner, *Das fliegende Klassenzimmer*, traduction de François Mathieu, p.38.

⁷⁶op.cit., p.39.

⁷⁷Erich Kästner, *Als ich ein kleiner Junge war*, Atrium Verlag, Zurich, 1957.

comme dans le roman : Kästner a en effet grandi auprès d'un enseignant, sous-locataire de ses parents et presque un père de substitution, et un certain Herr Bremser, premier instituteur du petit Erich⁷⁸, donne son nom au professeur d'Anton auprès duquel Pünktchen va plaider la cause de son ami⁷⁹. Dans *Das fliegende Klassenzimmer*, un élève affirme :

« Nous avons besoin d'enseignants qui soient des hommes et non des boîtes de conserve à pattes ! Nous avons besoin d'enseignants qui progressent s'ils veulent nous faire progresser. »⁸⁰

La présentation du corps enseignant se fait généralement selon un schéma systématiquement antagoniste, qui oppose le bon pédagogue au mauvais maître, l'un étant en quelque sorte le révélateur des qualités de l'autre :

« Nous avons besoin de lui pour faire la différence. Si nous ne l'avions pas, nous ne saurions pas quelle chance nous avons avec M.Bökh. »⁸¹

L'Île Rose de Charles Vildrac offre également un tel schéma, par la description et la mise en scène de deux instituteurs, M.Anjou, « un maître trop sévère et un méchant homme »⁸², et M. Fanchet, le bon maître. Les traits physiques opposent tout d'abord un individu effrayant à un homme jeune et sympathique ; les illustrations d'Edy Legrand jouent un rôle non négligeable dans ces portraits opposés, et l'image vient soutenir le propos :

« Mais M. Anjou ! Une face rougeaude, hérissée de durs poils roux et qui devient effrayante, hideuse, quand l'homme est en colère. »⁸³

Quant à M. Fanchet, il représente un personnage presque idéal, beau, jeune et sympathique, associé par Tifernand à la jeune institutrice de l'Île Rose, au nom évocateur, Mlle Gentil, « dont le visage était doux et très joli sous son grand chapeau de paille »⁸⁴. Ils forment le couple idéal :

⁷⁸Erich Kästner, *Als ich ein kleiner Junge war*, Chapitre 7, p.66.

⁷⁹Erich Kästner, *Pünktchen und Anton*, Chapitre 8.

⁸⁰Erich Kästner, *La Classe volante*, p.127, traduction de François Mathieu, *Das fliegende Klassenzimmer*, p.90.

⁸¹*La Classe volante*, p.128, *Das fliegende Klassenzimmer*, p.91.

⁸²Charles Vildrac, *L'Île Rose*, Chapitre 2, p.30.

⁸³*L'Île Rose*, p.34.

⁸⁴*L'Île Rose*, p.110.

« Quant à M. Fanchet, Tifernand fait, une fois de plus, son éloge à Mlle Gentil :

– Si vous le connaissiez, dit-il, vous vous marieriez tout de suite avec lui.

– Vraiment ? s'écrie Mlle Gentil en riant. »⁸⁵

Telle sera effectivement l'heureuse issue de la rencontre des deux instituteurs, qui se marieront et auront bientôt une petite fille qu'ils prénommeront tout naturellement Rosette, comme si l'enfant représentait une forme d'idéal de perfection de d'harmonie, comme la colonie elle-même⁸⁶. Le M.Fanchet de *L'Île Rose* est inspiré par le personnage d'un instituteur qu'a connu Vildrac lors de ses années d'écolier, comme l'écrivent Georges Bouquet et Pierre Ménanteau :

« Suivons le petit Charles à l'école. C'est d'abord l'école maternelle de la rue Keller, et il devait savoir lire quand il vint à l'école des garçons de la même rue. Des maîtres qui l'enseignèrent, il garde, après tant d'années, un souvenir très présent. Il connut en septième classe - ce devait être le cours élémentaire - un très bon maître, M. Flajollot, qu'il eut le bonheur de retrouver en première classe. C'est M. Fanchet de l'Île Rose. [...] Flajollot, nous dit Vildrac, 'était un dieu pour nous'. Il faisait travailler ses élèves, après la classe, sans rétribution, bien sûr, et le suprême bonheur était d'être appelé, par lui, à ranger 'le cabinet de chimie' : quelques tubes à essai, des boîtes d'insectes poussiéreuses. La joie était d'être là, près du maître, et de posséder sa confiance. »⁸⁷

Le souvenir d'enfance inspire la création de ce personnage si important dans la fiction car, comme Tifernand, M.Fanchet est le personnage qui fait le lien entre le monde de la ville et le monde de l'île et qui contribue activement à la réussite de la colonie, dans le second roman de Vildrac.

La présentation du milieu enseignant repose sur l'opposition entre deux types d'hommes, et surtout entre deux types de méthode et de pédagogie :

« Il y a des maîtres très gentils qui aiment leurs élèves et savent très bien se faire à la fois obéir et adorer par eux. L'école était

⁸⁵ *L'Île Rose*, Chapitre 9, p.174.

⁸⁶ *La Colonie*, p.13-14.

⁸⁷ Georges Bouquet et Pierre Ménanteau, *Charles Vildrac*, Poètes d'aujourd'hui (69), Editions Pierre Seghers, Paris, 1959 p.28.

un plaisir pour Tifernand, l'an dernier quand il appartenait à la classe de M. Fanchet [...] [Tifernand] colle sa patte tachée d'encre dans la chaude et bonne main d'homme qui s'est tendue la première, dans cette main qui n'a jamais donné une seule gifle et qui, armée d'un morceau de craie, sait expliquer tout, avec des dessins qui font rire. »⁸⁸

À l'île Rose, où l'école est considérée comme un plaisir, les méthodes pédagogiques sont encore plus libres, plus ludiques et plus pratiques :

« On y apprenait chaque jour à écrire le nom de toutes les choses qu'on aimait, qu'on venait de voir ou de faire : la tarte aux cerises, le sentier, la passerelle, le ricochet, la brebis. On écrivait ces mots avec plaisir et avec soin sur son cahier parce qu'ils rappelaient de bons moments. Mlle Gentil donnait sur eux une foule de renseignements qui les rendaient encore plus intéressants.

Chaque élève disait ensuite, en une phrase, ce qu'il avait fait ou vu de plus important depuis la veille. Tout le monde écrivait cette phrase. Lorsqu'on avait écrit, de son mieux, les quinze phrases composées par les quinze élèves, on avait fait une dictée sans s'en apercevoir, presque en jouant.

On faisait pareillement des problèmes : on calculait combien de fois on se mettait à table par mois ou par années ; ou, sachant la distance qui séparait le Palais de la plage, on mesurait la longueur d'un pas de Mlle Gentil pour aller à la plage. »⁸⁹

Là encore, on retrouve sans doute des idées pédagogiques contemporaines. Il me semble intéressant de rapprocher ce passage d'un texte tiré, une fois encore, de la *Revue pédagogique* : dans des « Notes pédagogiques », on peut lire le résumé d'une « Dictée préparée » :

« Le texte étant écrit au tableau sans indication du titre, l'institutrice le fait lire, puis demande : « Quel titre donneriez-vous ? » Plusieurs élèves proposent : l'un l'hiver, l'autre, le feu. Enfin, l'on trouve : « Auprès du feu ». C'est cela ou à peu près ; le titre est : « Au coin du feu ».

Puis, d'autres questions : Aimez-vous être au coin du feu ? Oui, bien sûr. Mais dites pourquoi, sans sortir du texte ? On y a chaud,

⁸⁸ *L'île Rose*, p.30 et 33.

⁸⁹ *L'île Rose*, p.148-149.

on y est en famille ; on regarde les flammes bleues qui sont jolies, on écoute le grillon (chaque élève fournit sa réponse).

C'est l'heure de penser à qui ? aux malheureux qui ont froid. – D'y penser seulement ? ... Qu'est-ce que les chenêts ? – Ici, plusieurs réponses approximatives, mais bien enfantines ; celle-ci par exemple : « C'est une tête avec quelque chose où qu'on met le bois ! »

–Pour préciser, l'institutrice dessine en quelques traits un chenêt au tableau. »

La dictée ne se résume pas à un simple apprentissage de l'orthographe lexicale : comme dans le texte de Vildrac, l'apprentissage est lié à l'expérience, aux sensations ; l'institutrice fait appel à la morale et recours au dessin pour mieux expliquer. Chacun est libre de prendre la parole, même maladroitement. Il reste que, dans l'école idéale de Vildrac, le contact direct avec la réalité et la nature est privilégié, mettant en avant l'observation, l'expérience directe et l'apprentissage par les sens.

Dans l'école imaginée par Vildrac, rien n'est obligatoire et c'est le plaisir d'apprendre qui prime :

« Car à l'Ile Rose, on ne fait aucun devoir, on n'apprend aucune leçon en dehors de l'école, à moins que ce ne soit volontairement et par plaisir.

Il y a trois heures de classe par jour : en hiver de neuf heures à midi ; à partir du mois d'avril, de huit heures à onze heures. Et voilà pourquoi ce matin Tifernand trotte gâiment vers l'école. »⁹⁰

« On ne travaille bien que dans la joie », peut-on lire également dans la *Revue pédagogique* (1923). « Nous voulons que les écoliers travaillent avec plaisir, parce que le plaisir est un moyen efficace de stimuler leur activité. Le plaisir dont il s'agit n'est pas une jouissance passive, c'est la joie qui accompagne toute activité libre, consciente de travailler à la réalisation d'un bel idéal. »⁹¹

La vision en apparence idéaliste correspond aux aspirations éducatives de son temps et l'espace romanesque permet de pousser plus avant ces aspirations. Elle offre un contraste saisissant avec la représentation de l'école parisienne aux alentours de 1924 ; n'en est que plus révoltante l'attitude d'un

⁹⁰ *La Colonie*, p.17.

⁹¹ « Instructions relatives au nouveau plan d'études... », op. cit., p.74.

maître comme M. Anjou qui, lui, appartient à la réalité quotidienne de l'école ancienne :

« Avec lui, une heure paraît plus longue qu'un jeudi tout entier et la classe est un lieu de terreur.

La leçon de lecture est particulièrement redoutable ; car il faut suivre sur le livre avec le doigt ce qu'un élève dit tout haut et pouvoir en même temps répéter les explications que M. Anjou vient de donner, s'il vous les demande, bien qu'il n'en donne jamais qu'on ait envie de retenir.

Si l'on ne peut répéter, M. Anjou rugit et vous ordonne de venir auprès de lui recevoir une gifle sous laquelle on manque de tomber, ou bien il faut lui tendre une main ouverte, pour qu'il puisse y appliquer quatre terribles coups de règle. [...]

Donc Tifernand est malheureux à l'école, où il n'y a pour lui qu'un moment intéressant, celui de la sortie. Il vit dans une continuelle attente du jeudi et du dimanche. Bouboule et Larivière sont parmi ses compagnons de misère. Bouboule, très étourdi, est l'un des élèves les plus battus. Comme il est joufflu, M. Anjou ne l'appelle guère autrement que 'ma grosse tête à gifles'.

Le pauvre Bouboule pleure beaucoup, se croit réellement très coupable ; mais heureusement, il oublie et se console vite.

Larivière, bien qu'il soit un des premiers de la classe, est giflé çà et là comme les autres. Sa rancune est grande. »⁹²

Châtiments corporels et mauvaise pédagogie sont associés pour représenter le mauvais maître, personnage terrorisant et cruel, mais surtout injuste. C'est le sentiment d'injustice qui fait souffrir les enfants, plus encore que les gifles et les coups de règle. Larivière, un des meilleurs élèves de la classe, ne fait pas exception à la brutalité du maître, et le sentiment d'injustice conduit l'enfant à vouloir devenir commissaire de police, c'est-à-dire le représentant d'un ordre plus fort que celui du maître, un ordre sous les arrêts duquel pourrait tomber le maître, un ordre dont le but est de rétablir la justice, mais tout en reproduisant la violence subie :

« – Je me vengerai, dit-il souvent à ses amis ; quand je serai grand, je serai commissaire de police. J'envoie un agent à la sortie de l'école ; il arrête le père Anjou : C'est vous qui battez les élèves ?

⁹²L'Ile Rose, Chapitre 2, p.34-35.

Allez, ouste, au poste ! On l'amène dans mon bureau de commissaire et je le fais passer à tabac pendant seulement une bonne demi-heure. »⁹³

Vildrac, dans ses *Pages de journal*, considère ainsi que l'injustice subie par un enfant représente de « vieilles blessures jamais cicatrisées »⁹⁴. Brutalité, injustice et manque de tout respect par rapport à la personne de l'enfant constituent ainsi un contre-exemple de la pédagogie telle que peut la concevoir Vildrac. À une vision ancienne de l'école et des rapports entre le maître et l'élève, empreinte d'une certaine forme de réalisme, est opposée une vision résolument plus moderne mais plus idéaliste. M. Anjou et M. Fanchet représenteraient respectivement le passé et l'avenir de l'école.

Devenir enseignant représente un avenir rêvé et idéal pour nombre de jeunes héros : le roman de Ruth Rewald *Janko, der Junge aus Mexiko* (*Janko, le garçon du Mexique*, 1934) se termine sur une lettre de Janko à son ancien professeur d'histoire, M. Larsen, lui apprenant qu'il est devenu instituteur dans un village indien du Mexique. Dans *Die schwarzen Brüder* (*Les frères noirs*, 1938) de Lisa Tetzner, le héros, Giorgio, vendu par ses parents pour être ramoneur à Milan, revient dans son village natal une fois ses études accomplies, au terme d'épreuves difficiles, pour s'installer comme instituteur et combattre l'analphabétisme, l'ignorance et la misère.

« – Alors comme ça tu vas devenir notre premier maître d'école, dit le père, lorsqu'ils se furent assis à table autour d'une bouteille de Nostrano.

– Oui, je prends mes nouvelles fonctions en octobre, répondit Giorgio.

– Mais comment tu as fait, pour devenir maître d'école ?, demandèrent les deux petites filles, curieuses.

– C'est une longue histoire, et un jour je vous la raconterai. Aujourd'hui, réjouissons-nous de nous retrouver.

– Et comment, approuva le père.

– De tout notre cœur, dit la mère.

La nonna, qui était retournée dans son coin devant l'âtre, murmura doucement : Je l'ai toujours su, qu'il reviendrait et qu'il deviendrait quelqu'un. »⁹⁵

⁹³ *L'Île Rose*, Chapitre 2, p.36.

⁹⁴ Charles Vildrac, *Pages de journal (1922-1966)*, NRF, Gallimard, Paris, 1968, p.92.

⁹⁵ Lisa Tetzner, *Die schwarzen Brüder*, II, 14, p.475.

La figure de l'enseignant peut ainsi avoir une valeur structurante dans le récit dans la mesure où elle représente un accomplissement dans le parcours du héros, un terme dans une quête identitaire, une fin dans le récit romanesque.

2.3.3 Vers un renouvellement du roman scolaire

Les liens qui existent entre pédagogie et création littéraire me semblent contribuer de façon essentielle à un début de renouveau du roman scolaire hérité du XIX^e siècle. Ainsi, chez un auteur comme Vildrac, il est possible de voir une étroite correspondance entre l'école rêvée de l'Île rose et les très sérieuses *Instructions relatives au nouveau plan d'études des écoles primaires élémentaires* de 1923. De même, les mouvements d'éducation nouvelle en Allemagne semblent avoir eu une influence sur l'écriture de l'école, en particulier dans le roman *Das fliegende Klassenzimmer* d'Erich Kästner.

La *Revue pédagogique*, dans son numéro de juillet-décembre 1923, propose un résumé explicatif des *Instructions relatives au nouveau plan d'études des écoles primaires élémentaires* (arrêtés du 23 février 1923)⁹⁶. L'enseignement est modifié dans un certain nombre de domaines, en particulier en science et en musique. Pour l'enseignement des « Sciences physiques et naturelles », on retiendra que ce titre est effacé du programme des cours préparatoire, élémentaire et moyen, pour être remplacé par l'expression « Leçon de choses, en classe et en promenade ». La méthode préconisée doit être fondée sur l'observation et sur l'expérience et le livre n'y joue qu'un rôle secondaire. Dans *L'Île Rose*, l'école imaginée par M. Vincent et par les enseignants reprend cette méthode. Dans le domaine de l'enseignement de la musique, on trouve la même correspondance : selon un arrêté de juillet 1922, une nouvelle méthode pédagogique consiste à renverser l'ordre trop souvent adopté dans les classes et à faire l'éducation de la voix et de l'oreille avant de commencer l'étude théorique de la musique. Or le chant et la musique occupent une place prépondérante dans la colonie de l'Île rose : dès le matin, les enfants écoutent M. Faustin jouer du piano et ne perdent jamais une occasion de chanter, du matin au soir.

Notons cependant qu'Antoine Prost remarque une contradiction réelle entre doctrine pédagogique et pratique. Sans doute est-ce donc dans l'espace

⁹⁶ *Revue pédagogique*, juillet-décembre 1923, p.1-75.

romanesque que peuvent se réaliser, de façon privilégiée, des idées que la pratique tarde à mettre en place. Qu'en est-il de l'exemple allemand ?

Das fliegende Klassenzimmer, quatrième roman pour enfants d'Erich Kästner, indique dès son titre une remise en question de l'école traditionnelle. De fait, ce roman propose un curieux mélange de roman scolaire traditionnel et de modernité pédagogique. L'action se situe presque exclusivement dans l'internat de la petite ville de Kirchberg ; une partie de l'intrigue relate la rivalité entre les élèves du « Gymnasium » (équivalent de l'ancien lycée en France) et ceux de l'école secondaire. Batailles de boules de neige, rapt de cahiers et coups de poings rythment cette partie du récit, proche des romans scolaires traditionnels. Est en revanche moins classique la pièce de théâtre conçue, imaginée, écrite, montée et jouée par les jeunes élèves. L'élaboration progressive de cette pièce (écriture, création du décor, répétition, représentation), titrée *La Classe volante*, rythme également le récit.

La place accordée à la créativité des élèves, la valorisation du travail de groupe et la dimension littéraire et créative de l'entreprise peuvent être lues comme un écho aux initiatives pédagogiques nouvelles en Allemagne. La République de Weimar, comme on l'a vu précédemment, accorde une importance particulière à l'école et à la pédagogie. En 1922 est créé à Berlin un Centre d'études de pédagogie scientifique, où les études sont divisées en quatre parties principales : histoire de la pédagogie, pédagogie pratique, psychologie appliquée à l'éducation, sociologie de l'éducation et législation scolaire. L'initiative la plus révolutionnaire reste celle de la « Gemeinschaftsschule », créée à Hambourg dès 1919. En 1923, elles regroupent plus de 200 instituteurs et institutrices, soit un tiers du personnel de la ville⁹⁷. Cette école a pour principale caractéristique d'être organisée de façon entièrement démocratique, étant dirigée non par un seul directeur mais par un conseil des enseignants. Sont mis en avant l'enseignement par le travail, la découverte en commun, la recherche des solutions pour des problèmes vitaux choisis et résolus en commun. On cherche ainsi à réaliser dans le monde de l'école et des enfants ce qui n'est pas encore possible dans le monde économique. Kästner, mais aussi Vildrac dans *La Colonie*, actualisent également ces principes dans le monde du roman pour enfants : les gamins de Berlin s'organisent pour aider Emil, selon des principes égalitaires, démocratiques et solidaires ;

⁹⁷D'après « À travers les périodiques étrangers », par Henri Goy, in *Revue pédagogique*, 1923, p.142-143.

Tifernand et les siens s'unissent pour recréer la colonie de l'Île rose. Mais on quitte ici le domaine de l'école.

Un autre exemple d'école nouvelle, à la modernité caricaturale, apparaît sous la plume de Georges Duhamel, dans *Les Jumeaux de Vallangoujard*, par la description de l'institution Bouchonoff-Pépinsky :

« L'institution Bouchonoff-Pépinsky avait été fondée par de savants pédagogues étrangers pour l'application des plus récents systèmes d'éducation.

Avant d'y être admis, les élèves devaient être vaccinés, non seulement contre la variole, mais encore contre le choléra, contre la pelade et contre la maladie du sommeil (parce qu'il ne faut pas dormir en classe). Cette épreuve préparatoire était assez pénible ; elle exigea plus de quinze jours, car les deux garçons eurent à subir une énorme quantité de piqûres.[...] Les élèves de l'institution Bouchonoff-Pépinsky, en arrivant le matin dans le vestibule de cet établissement, prononçaient leur nom devant un tableau récepteur. Aussitôt apparaissait un feu rouge, une sonnerie électrique se mettaient en mouvement et l'élève recevait, d'un distributeur, une certaine quantité de jetons qu'il plaçait dans sa poche.

Les élèves se rendaient alors dans la première salle de classe. Sur le pupitre du maître, trônait un phonographe ultra-moderne. Les élèves glissaient un jeton dans la fente et, tout aussitôt, l'appareil leur donnait une leçon de grammaire française.

– C'est admirable, expliquait volontiers M. Pépinsky. Un professeur en chair et en os, ça se trompe tout le temps, tandis que nos professeurs électro-mécaniques ne peuvent même pas commettre une faute. Et quel entretien facile ! Roulement à billes. Une goutte huile de temps en temps, et le courant de 110 volts. »⁹⁸

Dans cette institution « ultra-moderne », la leçon de géométrie est « cinématographique », « parlante et sonore 100 pour 100 »⁹⁹. Les repas sont chronométrés, durent exactement douze minutes et les calories sont précisément mesurées selon l'âge des jeunes garçons. La leçon de dessin, jugée trop ancienne, est remplacée par une leçon de photographie et la gymnastique, « dans

⁹⁸Georges Duhamel, *Les Jumeaux de Vallangoujard*, Chapitre XIV, « Où se trouve expliqué le fonctionnement de l'institution Bouchonoff-Pépinsky », p.80-82.

⁹⁹*op.cit.*, p.83.

cette institution remarquable, portait le nom de mécano-thérapie »¹⁰⁰. Sont organisées également des leçons de conduite automobile, de T.S.F., de « publicité lumineuse », de « rationalisation industrielle », de « navigation sous-marine » et d'« aviation interplanétaire ». Duhamel caricature les pédagogies nouvelles dans leur obsession de la modernité, où l'humanité de l'instruction est remplacée par un mécanisme bien huilé, impersonnel, qui parfois s'enraye, entraînant le rire des élèves :

« De temps en temps, le phono-professeur s'enrayait et il se passait des choses étranges. On entendait : 'Le carré construit sur l'hypo... sur l'hypo... sur l'hypo... sur l'hypo... sur l'hypo...' Toute la classe éclatait de rire. »¹⁰¹

On retrouve la tendance de Duhamel, très présente dans ses ouvrages pour adultes, à critiquer la modernité. Il reste néanmoins que cet épisode reflète les tendances des années 1920 et 1930 où la pédagogie cherche à moderniser et à transformer l'éducation et l'école.

Il serait certes exagéré de dire, à la lumière de ces quelques exemples, que la littérature pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres propose un renouvellement de l'écriture du roman scolaire. La majorité des récits reste assez traditionnelle, mais on peut noter un début, infime peut-être mais néanmoins réel, de renouvellement du roman scolaire. À la limite de notre corpus, le roman de Pierre Véry *Les Disparus de Saint-Agil* (1937) entreprend de mêler le genre du roman scolaire à celui, florissant pendant l'entre-deux-guerres en France comme en Allemagne, du roman policier.

¹⁰⁰ *op.cit.*, p.85.

¹⁰¹ *op.cit.*, p.83.

Du monde réel au monde de la fiction, la modernité du récit pour la jeunesse se traduit avant tout dans l'apparition de nouveaux cadres spatio-temporels. Dans une époque nouvelle, marquée par une période de crises économiques et sociales, le récit met en scène de nouveaux modes et de nouveaux moyens de communication et les écrivains traduisent les réalités du monde moderne dans leurs romans et leurs récits. La grande ville moderne, en particulier, devient un thème de prédilection. Mais prédilection ne signifie pas enthousiasme naïf. La grande ville, son gigantisme et sa misère, sont aussi dénoncés. De façon plus réduite mais néanmoins significatives, la famille sort peu à peu de son image conservatrice, notamment par l'approche des héros féminins, femmes et fillettes. L'image de la famille est donc elle-même influencée par le monde moderne. L'école, qui fait elle aussi partie intégrante du monde de l'enfance, reste un thème assez traditionnel, mais où sont intégrés des motifs plus novateurs, notamment sous l'influence de la pédagogie moderne. Néanmoins, le roman scolaire se renouvelle relativement peu. Les exemples sont intéressants, significatifs mais ils restent assez rares dans l'ensemble de la production. Il reste que le récit pour la jeunesse, pendant l'entre-deux-guerres, est dans son ensemble un genre littéraire de plus en plus dynamique, porté par la constitution progressive de la littérature de jeunesse, en France et en Allemagne comme domaine littéraire à part entière, constitué et reconnu.

Chapitre 3

Exil, rencontres et traductions

Les échos du monde moderne dans le récit pour la jeunesse sont aussi ceux des transformations politiques de l'entre-deux-guerres. 1933 marque une coupure dans l'écriture pour la jeunesse allemande comme dans toute l'histoire de l'Allemagne du XX^e siècle. Après 1933, de nombreux écrivains et parmi eux, des écrivains pour la jeunesse, sont interdits de publication, leurs ouvrages sont brûlés, leur liberté et parfois leur vie sont menacées, et nombreux sont ceux qui choisissent l'exil. L'exil des écrivains allemands pour la jeunesse va ainsi bouleverser l'écriture pour la jeunesse, d'un point de vue thématique, d'un point de vue linguistique et enfin d'un point de vue esthétique, notamment par la multiplication des rencontres que l'exil entraîne.

Parallèlement, les années 1920 et 1930 sont une période où les traductions prennent un nouvel essor : dans une période où les éditeurs cherchent à moderniser leur production, les traductions sont perçues comme un moyen de renouveler les livres pour la jeunesse, notamment en France.

La circulation des hommes et des livres est enfin synonyme d'échanges. Echanges entre les pays, par le biais des traductions, mais également échanges d'un livre à l'autre, par le phénomène de l'intertextualité, signe d'un dialogue entre les livres, qui prend une ampleur particulière au cours de l'entre-deux-guerres. À travers les échanges et notamment l'intertextualité, c'est tout un champ littéraire qui se constitue.

3.1 Des rencontres entre les écrivains

3.1.1 L'exil des écrivains allemands

Dès les années 1920 et plus encore dans les années 1930, les échanges et les rencontres entre les écrivains pour la jeunesse se multiplient, en particulier entre la France et l'Allemagne. La rupture de 1933 et l'exil des écrivains allemands jouent un rôle non négligeable dans ces rencontres. Un certain nombre d'écrivains sont en effet contraints de quitter l'Allemagne pour échapper aux persécutions nazies. La France et particulièrement Paris sont une des destinations de ces exilés. Les rencontres entre les écrivains, en littérature générale comme en littérature de jeunesse, vont ainsi se multiplier et l'écriture narrative pour la jeunesse va s'en trouver également modifiée, non seulement dans ses thèmes, mais aussi dans son esthétique.

Alex Wedding, romancière pour la jeunesse depuis 1931 avec *Ede und Unku*, est avec son mari, F.C. Weiskopf, considérée par les nazis comme un écrivain « bolchévique » et partant « dégénéré » (« entartet »). Dès 1933, Alex Wedding et F.C. Weiskopf quittent Berlin pour la Tchécoslovaquie. À Prague, Alex Wedding dirige la page pour enfants du journal *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)*, dont Weiskopf est rédacteur en chef. À côté des petits bricolages, des récits courts ou des devinettes, elle introduit des commentaires sur les événements politiques :

« [Les national-socialistes] insultent, persécutent et martyrisent tous ceux qui sont contre la guerre. Et ils font tout leur possible pour qu'hommes, femmes et même les enfants s'enthousiasment pour la guerre. C'est la jeunesse qu'ils visent tout particulièrement. »¹

Il est encore possible pour Alex Wedding d'écrire en allemand et de s'adresser à des enfants de langue allemande en Tchécoslovaquie. Il y existe une communauté allemande et de nombreux exilés s'y réfugient avec leurs enfants de 1933 à 1938. Elle peut ainsi poursuivre son combat politique en s'adressant à la jeunesse, en mettant en garde les jeunes lecteurs contre la propagande belliciste du national-socialisme et l'embrigadement de la jeunesse, l'un des

¹Alex Wedding, *AIZ*, « Sie beschimpfen, verfolgen und martern alle, die gegen den Krieg sind. Und sie bemühen sich, Männer und Frauen und auch die Kinder für den Krieg zu begeistern. Auf die Jugend haben sie es dabei besonders abgesehen. », Nr.14, 4 avril 1935.

piliers de l'idéologie nazie. Elle écrit et publie à Prague son deuxième roman pour la jeunesse, *Das Eismeer ruft* (*Appel de la Mer de glace*)², qu'elle qualifie de « Rußlandbuch » et dont elle avait le projet dès avant son voyage en Union Soviétique avec Weiskopf, en 1932. Ce roman raconte l'histoire d'une bande d'enfants de la classe ouvrière pragoise qui, en apprenant qu'un bateau soviétique, le Tscheljuskin, est pris dans les glaces, décide de se rendre au Pôle Nord pour sauver le navire. Mais il ne s'agit pas seulement d'un livre de propagande. Alex Wedding affirme avoir voulu écrire un livre qui « milite pour la paix et contre la guerre, pour l'Union Soviétique et pour la solidarité »³ Le propos anti-fasciste est ainsi fortement marqué. Lorsque les enfants imaginent l'organisation de leur voyage, ils pensent tout d'abord se rendre à Hambourg pour y prendre un bateau qui les conduira au Pôle Nord :

« – À Hambourg, nous nous fauflerons dans un vapeur qui va en Amérique..., propose [Alex].

– Sur un vapeur de la Hapag-Linie, insiste Anton. Ce sont des vapeurs avec lesquels j'irai jusqu'aux chutes du Niagara. Des super bateaux de luxe. J'ai bien regardé la maquette dans l'agence de voyages. Elle est dans la vitrine. Et à la maison j'ai un indicateur d'horaires avec des images. »⁴

Mais l'un des enfants répond aussitôt :

« Pas question, la Hapag-Linie navigue sous le pavillon de la croix gammée, grommelle Alex. Allons à Anvers, on prendra un navire belge. »⁵

L'exil renforce le propos idéologique et le roman devient le lieu d'expression privilégié d'un discours politique adressé aux jeunes lecteurs. Pourtant,

²Alex Wedding, *Das Eismeer ruft. Die Abenteuer einer großen und einer kleinen Mannschaft*. Nach wahren Begebenheiten erzählt von Alex Wedding, illustriert von Albert Rämmer, Malik Verlag, 1936.

³« für den Frieden und gegen den Krieg, für die Sowjetunion und für die Solidarität wirbt », *Lexikon sozialistischer deutscher Literatur*, p.132.

⁴« In Hamburg schleichen wir uns auf einen Dampfer, der nach Amerika fährt..., schlägt [Alex] vor.

Auf einen Dampfer der Hapag-Linie, betont Anton. Das sind die Dampfer, mit denen ich zum Niagarafall gefahren wäre. Prima Luxus-schiffe. Das Modell hab ich mir im Reisebüro angesehen. Es steht in der Auslage. Und einen Fahrplan mit Bildern hab' ich zu Hause », *op.cit.*, p.38.

⁵« Ausgeschossen, die Hapag-Linie flaggt ja das Hakenkreuz, brummt Alex. Gehen wir nach Antwerpen, auf eine belgisches Schiff », *op.cit.*, *ibid.*

l'écrivain pour la jeunesse en exil n'est pas exactement dans la même situation que l'écrivain pour adultes exilé. À Prague, Alex Wedding peut encore écrire en allemand, mais dès 1938, lorsque la Tchécoslovaquie est à son tour envahie par l'Allemagne, il lui faut trouver un nouveau refuge : ce sera Paris puis, en 1940, les États-Unis, pays où, cependant, les enfants ne parlent pas allemand mais aussi où les enfants d'exilés oublient peu à peu leur langue maternelle. F.C. Weiskopf a ainsi souligné les difficultés propres à l'écrivain pour la jeunesse en exil :

« [les enfants] fréquentaient les écoles de leur pays d'accueil, ils jouaient avec des amis parlant une autre langue, ils oubliaient très souvent la langue de leur pays d'origine. Pour toutes ces raisons, les auteurs de littérature d'enfance et de jeunesse en exil étaient dans une situation particulièrement difficile, sauf s'ils étaient prêts à recommencer dans une langue étrangère. »⁶

L'exil a ainsi une incidence profonde sur les choix d'écriture des écrivains de langue allemande pour la jeunesse. En 1933, dans des pays où la communauté allemande est déjà présente, et à une époque où les exilés et leurs enfants viennent à peine de quitter l'Allemagne, il existe un lectorat. Mais plus les années passent, plus ces enfants d'exilés s'adaptent à leur terre d'asile, s'intégrant par l'école et par les jeux aux groupes de camarades du même âge, oubliant peu à peu une langue alors souvent mal considérée, car identifiée et réduite aux accents hitlériens et nazis. Les deux romans écrits par Alex Wedding durant ses années d'exil aux États-Unis, *Die Fahne des Pfeiferhänsleins* (*Le drapeau de Petit Jean, joueur de pipeau* et *Söldner ohne Sold* (*Soldats sans solde*), seront publiés seulement en 1948, en RDA.

L'exil peut aussi constituer un thème nouveau de la création romanesque. Dès 1934, avec son roman *Janko, der Junge aus Mexiko*, Ruth Rewald fait entrer le thème de l'exil dans un roman pour la jeunesse, en posant également le problème de la « Staatenlosigkeit », l'état d'apatride. Le livre ayant été publié en exil, à Strasbourg, par l'éditeur Sebastian Brandt, il n'en existe aujourd'hui que très peu d'exemplaires. L'exil des écrivains allemands modifie ainsi les circuits éditoriaux, en particulier en Alsace : les livres écrits en

⁶ « [die Kinder] besuchten die Schule im Asyl, sie spielten mit fremdsprachigen Freunden, sie vergaßen sehr oft die Sprache ihrer Heimat. Aus diesen Gründen hatten es die Autoren von Kinder- und Jugendliteratur im Exil ganz besonders schwer, es sei denn, daß sie bereit waren, in fremder Sprache neu zu beginnen », F.C. Weiskopf, *Abriß der deutschen Literatur im Exil 1933 bis 1945. Unter fremden Himmeln*, p.124.

allemand, mais interdits de publication dans l'Allemagne nationale-socialiste, peuvent être publiés dans cette région frontalière, voisine de l'Allemagne géographiquement et linguistiquement. Dirk Krüger, l'un des rares spécialistes de la vie et de l'œuvre de Ruth Rewald⁷, a localisé un exemplaire de *Janko* à la bibliothèque universitaire de Bonn, et un à la British Library de Londres. Un autre exemplaire se trouve à la Bibliothèque Nationale de France. Lisa Teztner, auteur exemplaire pour Ruth Rewald, a lu et beaucoup apprécié ce roman :

« Vous avez écrit là un très bon livre. Vraiment, j'ai rarement été aussi ravie par un livre pour enfants, d'autant que je sens dans ce livre que vous avez considérablement progressé comme écrivain. »⁸

Le héros, Janko, jeune Mexicain recueilli par une Allemande, est un exilé : particulièrement intelligent et sensible, très doué pour le dessin, il ne parvient pas à trouver sa place dans une société petite-bourgeoise peu ouverte sur l'autre, l'étranger, l'artiste. La figure traditionnelle de l'artiste en marge de la société est reprise et transposée dans un personnage d'enfant, par une écriture particulièrement sensible. Pas d'aventure trépidante dans ce roman assez bref, mais une approche très fine de l'exil et de l'isolement. Janko parviendra à rejoindre le Mexique et à réaliser son rêve : devenir instituteur dans un village indien. La connaissance et la transmission restent des idéaux précieux à cultiver.

Le second roman important de Ruth Rewald, *Vier spanische Jungen*⁹, traite d'un sujet tout différent : il s'agit du seul livre de jeunesse de langue allemande sur la guerre d'Espagne. Écrit en 1938, il n'a pas été publié à l'époque. Le manuscrit, saisi par la Gestapo, put être sauvé et conservé dans des archives soviétiques, avant d'être conservé dans les archives de Potsdam. C'est seulement cinquante ans après sa rédaction que le roman put enfin être publié pour la première fois. À la fois roman et témoignage, ce livre a été écrit à la suite d'un séjour de Ruth Rewald dans l'Espagne républicaine en 1937-1938 : elle rencontre des enfants victimes de la guerre civile, recueillis

⁷Dirk Krüger, *Die deutsch-jüdische Kinder- und Jugendbuchautorin Ruth Rewald und die Kinder- und Jugendliteratur im Exil*, Jugend und Medien, dipa-Verlag Frankfurt-am-Main, 1990.

⁸17 décembre 1934 : lettre de Lisa Teztner à Ruth Rewald.

⁹*Vier spanische Jungen*, Herausgegeben und mit einem Nachwort von Dirk Krüger, Röderberg, Köln, 1987.

à l'orphelinat « Ernst Thälmann », fondé par des communistes allemands engagés aux côtés des républicains espagnols. La lutte pour la liberté, la résistance au fascisme, les vicissitudes de l'exil et de la guerre constituent la toile de fond de ce récit vivant et riche.

Moderne, l'écriture pour la jeunesse d'Erika Mann devient, après 1933, une écriture de l'exil. Elle s'intéresse à l'enfance et à la jeunesse sous la forme d'un essai remarquablement juste, *Zehn Millionen Kinder*¹⁰. Dès 1938, Erika Mann explique comment le système nazi organise la prise en main systématique des enfants et des adolescents. Elle en dénonce les rouages et en montre les dangers pour l'avenir. Puis elle revient à l'écriture romanesque pour la jeunesse. Mais dès lors, l'évolution de ses livres pour la jeunesse reflète l'une des questions essentielles des écrivains en exil : dans une époque où la langue allemande est celle des discours de Hitler, peut-on continuer à écrire en allemand ? La langue de Goethe n'est-elle pas définitivement et irrémédiablement corrompue par l'usage nazi ?

Allemande en exil en Californie, Erika Mann choisit d'écrire en anglais un livre politique pour enfants. *A Gang of Ten* met en scène un groupe international d'enfants alliés : George (Angleterre), Björn (Norvège), Iwan (Russie), Madeleine (France), Rombout (Pays-bas), Tschutschu (Chine) sont accueillis, aidés et encadrés par deux enfants américains, Chris Senhouse et Betsy Bird. Chaque enfant entreprend de raconter son histoire et chacun de ces récits relate leur expérience de la guerre et de la mort. En marge de ce groupe très uni, le personnage de l'enfant allemand, Franz, est tour à tour coupable et victime :

« Nous détestons les nazis et les Japonais et tous les autres ennemis de l'Amérique, et mon père est ingénieur, un très bon ingénieur, et il a fui l'Allemagne parce que là-bas ils l'ont mis dans un camp et parce qu'il déteste les nazis. Mais ma mère et moi avons dû rester, et c'était une période vraiment horrible pour nous, parce que mon père était parti. C'est ainsi que quelques mois plus tard nous avons fui nous aussi, et mon père nous a envoyé de l'argent, car il gagnait bien sa vie jusqu'à ce qu'il perde

¹⁰Erika Mann, *Zehn Millionen Kinder, die Erziehung der Jugend im Dritten Reich*, mit einem Geleitwort von Thomas Mann, Amsterdam, Querido, 1938 ; traduit en anglais, *School for barbarians*, New York, Modern Age Books, 1938 ; traduit en français, *Dix millions d'enfants nazis*, par Elisabeth Wintzen, René Wintzen et Dominique Luquet, préface de Alfred Grosser, Tallandier, 1988.

sa place, et alors nous sommes venus ici et nous étions tous très contents. Mais maintenant nous sommes tous très malheureux. Et les enfants de mon école ne me parlent plus, et ils disent qu'on ne peut pas me faire confiance, que je pourrais être un traître, parce que je suis moi-même un ennemi. »¹¹

Franz doit gagner sa place auprès des enfants alliés. Erika Mann rejette ici sa propre langue maternelle : ses livres pour enfants sont ainsi révélateurs d'une des tendances de cette littérature de l'exil, dans cette transition linguistique, dans une forme d'héritage impossible de la langue allemande. Un projet de traduction allemande n'a pas abouti à l'époque. Le livre ne sera traduit en allemand qu'au début des années 1990, sous le titre *Zehn jagen Mr. X*. Les éléments du conte, qui marquaient l'écriture d'Erika Mann au début des années 1930, comme dans *Stoffel fliegt übers Meer* ou dans *Muck, der Zauberonkel*, ont fait place à un réalisme engagé et militant. Cette rupture est d'autant plus forte qu'elle se traduit également en termes linguistiques. L'exil est ici rupture avec une langue, une écriture, une culture. Cette rupture est non seulement celle ressentie et traduite par l'écrivain, mais aussi celle vécue par le lectorat des jeunes Allemands en exil, perdant peu à peu leur langue maternelle, comme le soulignait F.C. Weiskopf.

Lisa Tetzner, conteuse puis écrivain pour la jeunesse, a été également contrainte à l'exil, en raison de sa proximité avec les intellectuels socialistes et communistes. Dès le début de l'année 1933, son mari, l'écrivain Kurt Kläber, ami de Brecht, échappe de peu à la prison. Lisa Tetzner et Kurt Held trouvent refuge dans le Tessin, où ils s'installent et qu'ils ne quitteront plus. L'exil a une double influence sur l'écriture pour la jeunesse de Lisa Tetzner. D'un point de vue thématique, elle introduit le thème de l'exil dans ses récits, comme choisit de le faire Ruth Rewald. Mais l'exil a une autre conséquence, plus directement liée à la construction romanesque et à la conception d'une œuvre romanesque pour la jeunesse. En effet, si Lisa Tetzner commence par publier des contes dans les années 1920, elle s'éloigne peu à peu du merveilleux pour se rapprocher du réalisme, voire de la littérature prolétarienne. Elle crée et anime une des premières émissions radiophoniques pour enfants et publie l'une des histoires racontées devant le micro, « Le Ballon de foot » (« Der Fußball »). Cette simple historiette va donner nais-

¹¹Erika Mann, *A Gang of Ten*, ill. by Richard Erdös, Designed by Stefan Salter, New York, L.B.Fischer, 1942, traduit en allemand sous le titre *Zehn jagen Mr. X*, Kinderbuchverlag, Berlin, 1991.

sance à son grand roman, épopée moderne et premier roman antifasciste, *Die Kinder aus Nr.67 (Les Enfants du numéro 67)*, sous-titré « Die Kinderodyssee » (« L’Odyssée des enfants »), publié de 1932 à 1948. Peu connu en France, ce long roman en neuf tomes n’en est pas moins le seul écrit de façon totalement contemporaine des événements qui ont bousculé l’Europe, avant, pendant et après la période nazie. L’exil devient une nouvelle thématique romanesque tout en bouleversant le projet romanesque initial et en créant ainsi une longue fresque, une série unique en son genre. Le troisième tome de la série est le premier à être conçu et écrit après 1933 : les trois enfants dont les deux premiers tomes racontent l’amitié sont directement touchés par les bouleversements politiques. Ils sont comme des illustrations emblématiques des trois orientations de la jeunesse après 1933. Miriam, d’origine juive, fuit précipitamment Berlin. Erwin, dont le père, militant communiste, s’évade d’un camp de concentration, l’accompagne en exil : « Je suis chez moi là où je suis libre », lui apprend son père. Quant à Paul, de caractère faible et influençable, il ne tarde pas à rejoindre la Jeunesse hitlérienne. « L’Odyssée des enfants » devient donc un parcours mondial dans trois directions, géographiques et idéologiques, avant la réconciliation finale en Suisse. Deux enfants connaissent l’exil, et le concept très allemand de « Heimat », à la fois foyer et patrie, ne se traduit plus en termes de frontières mais en termes de liberté.

3.1.2 Le fonds Romain-Rolland

Les rencontres entre les écrivains pour la jeunesse pourraient être illustrées par un catalogue original et unique, celui du fonds Romain-Rolland, conservé à la Bibliothèque Nationale de France. Ce fonds, d’une très grande richesse, présente une masse considérable d’imprimés : plus de 13 000 volumes sont catalogués et cotés. Outre les œuvres de Romain Rolland, ce fonds se compose des ouvrages faisant partie de la bibliothèque de l’écrivain. Il ne s’agit pas d’un fonds bibliophilique, beaucoup d’ouvrages sont en mauvais état, mais ce fonds demeure remarquable d’un point de vue intellectuel et historique.

Dans cet ensemble très important, on compte quelques livres pour la jeunesse. Or, sur ces quelques livres, tout petit ensemble de ce fonds considérable, on trouve regroupés des romans pour la jeunesse français et allemands de l’entre-deux-guerres. Il s’agit à ma connaissance du seul exemple catalogué d’ouvrages en la possession d’un écrivain majeur de l’entre-deux-guerres, mais

qui ne s'est pas essayé à l'écriture pour la jeunesse, regroupant côte à côte des récits en français et en allemand, écrits et publiés dans les années 1920 et 1930. Cet exemple peut montrer à lui seul qu'il a existé, même à une petite échelle, des rencontres entre les écrivains pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, par des dons et des échanges de livres. On peut imaginer le rôle possible de relais qu'a pu jouer Romain Rolland entre des écrivains ou, à défaut, entre des livres. Un travail approfondi, une enquête précise pour retrouver des indices et des pistes, pourraient être menés sur ce possible rôle de passeur de livres pour la jeunesse de Romain Rolland¹². Ce fonds regroupe entre autres les ouvrages suivants :

- Charles Vildrac, *Chants du désespéré* (1920), *La Colonie* (1930), *Milot* (1933), *Bridinette* (1935)
- Paul Vaillant-Couturier, *Jean-sans-Pain* (1933), *Enfance, souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1938)
- Léopold Chauveau, *Les Deux font la paire* (1937)
- Georges Duhamel, *Les Jumeaux de Vallangoujard* (1931)
- Claude Aveline, *Baba Diène et Morceau-de-Sucre* (1937)
- Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants* (1938)
- Erich Kästner, *Fabien, histoire d'un moraliste* (1932)
- Kurt Held, *Der Krieg* (1929)
- Lisa Tetzner, *Hans et son lièvre enchanté* (1936)
- Alex Wedding, *Das Eismeer ruft* (1936)

Amitiés personnelles, rencontres et liens politiques se rejoignent pour former cet ensemble inédit regroupant livres pour enfants et livres pour adultes, écrits par des auteurs pour la jeunesse (Vildrac, Kästner, Sadoul, Held), livres français et allemands, traduits (Tetzner) ou non (Wedding). Dans le cas d'Alex Wedding, l'exemplaire de la BNF, dédié en français à Romain Rolland par l'auteur, atteste d'une rencontre effective, dans le contexte très important de l'exil des écrivains allemands fuyant les persécutions nazies après 1933 :

À Romain Rolland
avec des salutations
fraternelles et respectueuses,
Alex Wedding
12.11.36

¹²Il resterait à tenter de réaliser l'inventaire complet des livres pour la jeunesse présents dans ce fonds.

Les livres circulent, les écrivains se rencontrent ou trouvent des passeurs. L'entre-deux-guerres est aussi une époque où les traductions pour la jeunesse, notamment entre la France et l'Allemagne, semblent prendre un nouvel essor.

3.2 L'essor des traductions

3.2.1 Traduire pour renouveler : les livres allemands traduits en français

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, comme nous l'avons vu précédemment, des éditeurs se mobilisent pour proposer aux jeunes lecteurs des romans et des récits nouveaux, plus modernes et de qualité. Néanmoins, il reste que l'ensemble de la production pour la jeunesse des années 1920 et 1930 peine à se renouveler et fait montre d'un indéniable conservatisme. Dans son article intitulé « Et s'il le faut, nous enverrons Babar en ambassadeur »¹³, Isabelle Nières-Chevrel montre par exemple que l'éditeur Hachette a une double stratégie éditoriale : rééditer son fonds ancien ainsi que le fonds Hetzel (racheté en 1914) pour élargir son lectorat et s'ouvrir à un public populaire. Les rééditions des romans du XIX^e siècle sont une des caractéristiques de l'entre-deux-guerres, notamment chez Hachette. Les romans de la Comtesse de Ségur sont abondamment réédités, tout comme ceux, moins célèbres aujourd'hui, de Zénaïde Fleuriot et de Joséphine Colomb. Magdeleine du Genestoux, dont les romans se situent dans la même veine imitatrice, connaît un grand succès entre 1920 et 1939, comme Trilby, nom de plume de Marie-Thérèse de Marnyhac, publiée par Flammarion à partir de 1935. En 1924, Hachette crée la Bibliothèque verte, dont l'écrivain phare reste Jules Verne. De très nombreux romans d'aventure de la fin du XIX^e siècle font également partie de cette collection, romans de Pierre Maël, de Louis Bousсенard, de Gabriel Ferry, de Gustave Aymard et de Paul d'Ivoi. Les romans de Walter Scott et de Fenimore Cooper sont également réédités dans la Bibliothèque verte. Dans les années 1930, explique Isabelle Nières-Chevrel, l'une des seules grandes nouveautés à succès est la collection « Signe de Piste », créée en 1937 par les éditions Alsatia. Sont publiés entre 1937 et 1939 *Sous le signe de la tortue*, *Le Bracelet de vermeil*, *Le Tigre et sa panthère*, *La Bande des Ayacks*, *Le Mystère du lac de Laffrey*, *Quatre de la gazelle*, *La Chasse de Saint Agapit*.

¹³Article paru dans *1939 dans les lettres et les arts. Essais offerts à Yves Chevrel*, sous la direction de Danièle Chauvin et Pierre Brunel, Paris, PUF, 2001, p.327-336.

Cette nouvelle collection véhicule les valeurs religieuses dominantes d'une France conservatrice, traditionnelle et nostalgique d'un passé révolu. C'est pourquoi

« Pour renouveler le répertoire des romans proposés à la jeunesse, une des solutions adoptées par plusieurs éditeurs sera de faire appel à la traduction, soit en proposant à nouveau des classiques étrangers qui, peut-être, n'avaient pas eu toutes leurs chances au début du siècle, soit en prenant le risque de traduire des textes contemporains. Ce sont pour l'essentiel l'Angleterre, les États-Unis et les pays de langue allemande qui vont être mis à contribution. »¹⁴

Quelle est la place des traductions en français de livres allemands ? Trois éditeurs et leurs collections peuvent être mis en avant : la collection « Maïa » chez Stock, la collection « Marjolaine » de Michel Bourrelier et la collection « Mon Camarade » des Editions Sociales Internationales.

L'intérêt de la maison d'édition Stock pour les livres étrangers n'est pas une nouveauté. Suite à son engagement aux côtés des dreyfusards dans les années 1890, la maison Stock, endettée, est aussi l'objet de calomnies et de menaces. Elle ne survit que grâce à son fonds de littérature étrangère. L'achat du fonds du libraire Savine vient compléter, en 1900, la « Bibliothèque cosmopolite » créée en 1880 : Tolstoï, Ibsen, Kipling, Conan Doyle, Mary Shelley, Oscar Wilde entrent dans ce catalogue. À partir des années 1920, la « Bibliothèque cosmopolite » révèle au public français Louis Bromfield, Vicki Baum, D.H. Lawrence, Katherine Mansfield, Sinclair Lewis, Pearl Buck, Selma Lagerlöf¹⁵.

Les traductions en français de romans allemands sont une des particularités de la collection Maïa des éditions Stock, et cette politique éditoriale correspond à un parti-pris de modernité. Le titre même de la collection vient d'un roman allemand, *Die Biene Maja und ihre Abenteuer* de Waldemar Bonsels, ouvrage publié à Berlin en 1912. Bien avant son adaptation télévisuelle de la fin des années 1970, *Die Biene Maja* est traduit en 1925 par Geneviève Maury, mais le roman n'a jusqu'à aujourd'hui fait l'objet d'aucune retraduction.

¹⁴Isabelle Nières-Chevrel, p.330.

¹⁵voir le *Dictionnaire des lettres françaises*, XX^e siècle, Pochothèque, Librairie générale française, 1998.

Qui sont les traducteurs et quelles sont les œuvres traduites de la collection Maïa? *Peuple du ciel, un livre de fleurs, de bêtes et de Dieu*, autre roman de Bonsels, est traduit par Christian Sénéchal en 1928. Geneviève Maury, traductrice de Thomas Mann pour Stock, a aussi traduit *Bibi* de Karin Michaelis dans les années 1930¹⁶. Ce roman pour la jeunesse est un cas particulier : série de six romans publiée entre 1929 et 1936¹⁷, *Bibi* n'est pas l'œuvre d'un écrivain allemand. Karin Michaelis est danoise, elle écrit en danois ou en allemand. Elle appartient à un autre univers littéraire et culturel, voisin de l'Allemagne certes, mais différent. Seul le premier tome des aventures de *Bibi* est traduit en français, alors que l'ensemble de la série a connu un grand succès en Allemagne. Le public français ne lui a sans doute pas réservé le même accueil.

La « Collection Maïa » participe ainsi à une politique éditoriale d'ouverture sur la littérature étrangère. Autre grand classique de la littérature de jeunesse allemande, aux côtés de *Die Biene Maja*, *Bambi, ein Lebensgeschichte aus dem Walde*, écrit par Felix Salten en 1923, est traduit en français en 1929 par Henri Bloch sous le titre *Bambi le chevreuil, une vie dans les bois*. Enfin, dans cette même collection, *Emil und die Detektive*, grand succès en Allemagne dès sa publication en 1929, est traduit et publié en français dès 1931. Traduit par Louise Faisans-Maury, *Emile et les détectives* dut attendre 2007 pour faire l'objet d'une retraduction chez Hachette ; son inscription dans les listes de lectures prescrites pour l'enseignement secondaire n'est pas étrangère à cette retraduction, depuis longtemps nécessaire et souhaitée.

La collection Maïa reprend également dans ses premiers catalogues des traductions d'ouvrages allemands plus anciens et plus classiques. *La Caravane* de Wilhelm Hauff, œuvre du début du XIX^e siècle, est traduite par Alzir Hella et Olivier Bournac et publiée en 1929¹⁸. *Immensee* de Theodor Storm, qui date de 1851¹⁹, est traduit en 1930 par les mêmes traducteurs. Alzir Hella,

¹⁶Karin Michaelis, *Bibi*, Traduction de Geneviève Maury, Illustrations de Hedwig Kollin et Bibi, Stock, Collection Maïa, 1930. Stock choisit de traduire et de publier en 1926 un roman pour adultes de Karin Michaelis, *Femmes (Les sept sœurs)*, traduit du danois par Léon Laurent.

¹⁷*Bibi* (1929), *Bibis grosse Reise* (1931), *Bibi und Ole* (1932), *Bibi und die Verschworenen* (1933), *Bibi in Dänemark* (1935), *Bibi lernt Landwirtschaft* (1936).

¹⁸Il existe des traductions plus anciennes, dont celle d'Amédée Tallon, publiée par Hachette en 1861, *La Caravane, contes orientaux*. Une réédition dans la Bibliothèque illustrée, avec des illustrations de Bertall, est publiée en 1941.

¹⁹Theodor Storm, *Sommersgeschichten und Lieder*, Berlin, Duncker, 1851.

traducteur de l'allemand en français, était typographe, militant anarchiste et syndicaliste. Il a également traduit Stefan Zweig, E.T.A. Hoffmann ou encore Hermann de Keyserling. Les traducteurs de la collection Maïa sont ainsi parfois des traducteurs reconnus d'ouvrages pour adultes.

Qu'en est-il des autres romans allemands de notre corpus ? Quelles sont les autres collections qui traduisent des romans allemands pour la jeunesse ? Le roman d'Erika Mann, *Stoffel fliegt übers Meer*, est traduit en 1934 sous le titre *Petit Christophe et son dirigeable* par l'éditeur Bourrelier. La traduction est de J. et H. Morin-Munsch, avec des illustrations de Maggie Salcedo. Comme pour la collection Maïa, la traduction d'un roman moderne allemand pour la jeunesse relève de la volonté d'un éditeur, en l'occurrence Michel Bourrelier, de proposer aux jeunes lecteurs de nouveaux romans. La traduction vient dès lors soutenir une volonté consciente de renouveau. Le troisième roman d'Erich Kästner, *Pünktchen und Anton*, est traduit par Simon Hugh, avec des illustrations de Jacques Touchet, et il est publié également par Bourrelier en 1937. Le roman sera réédité en 1952, avec les illustrations de Touchet. Il s'agit de l'une des rares traductions de la collection « Marjolaine ». Il convient de remarquer enfin que cette traduction reprend fidèlement une idée originale de Kästner. Ce livre comporte en effet non seulement une préface, mais des commentaires intercalés entre chaque chapitre. L'édition de Bourrelier respecte cette particularité en choisissant pour les commentaires une typographie différente de celle adoptée pour l'histoire proprement dite. Il suit en cela les recommandations formulées par Kästner dans la préface de ce roman :

« Je condenserai toutes mes réflexions en petits chapitres séparés, puis je prierai le monsieur qui imprime le livre de bien vouloir employer pour ces commentaires d'autres lettres que pour l'histoire elle-même. Il les composera en caractères maigres, exactement comme cette préface. Ainsi, quand vous verrez quelque chose en écriture maigre, vous pourrez passer par-dessus comme s'il n'y avait rien. C'est entendu ? J'espère que vous me faites un signe de tête affirmatif et que nous voilà désormais bien d'accord. »²⁰

Lorsque le roman est réédité dans les années 1980 par Hachette, tout ceci est purement et simplement supprimé. La préface est tronquée et les commentaires, qui constituent la moitié du livre, sont supprimés. Le roman perd évidemment l'essentiel de son intérêt, il est ramené à une simple histoire d'amitié et toute l'esthétique romanesque s'en trouve mutilée.

²⁰Erich Kästner, *Petit-Point et ses amis*, traduction de S.Hugh, Bourrelier, 1936.

Dernier exemple de collection accordant une place aux traductions de livres allemands, la collection « Mon Camarade », publiée par les Editions Sociales Internationales, est également significative d'un courant éditorial en quête de renouveau, doublé d'une visée idéologique.

Dans son essai *Ce que lisent vos enfants*, Georges Sadoul, créateur de la revue hebdomadaire « Mon Camarade », rappelle que cette revue, directement liée à la collection du même nom, s'efforce de présenter à ses jeunes lecteurs des textes classiques du passé tout autant que des textes contemporains :

« Mon Camarade a publié des récits de Victor Hugo, Michelet, Georges Sand, Cervantès, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Le Sage, Edgar Poe, Dickens, Andersen, Grimm, Swift, Chateaubriand, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Charles de Coster, Jules Vallès, Daudet, Erkmann-Chatrian, Paul Arène, et parmi les modernes : Anatole France, Gorki, Barbusse, Charles-Louis Philippe, Guillaumin, Louis Pergaud, Kipling, Colette, Romain Rolland, Charles Vildrac, Louis Guilloux, André Chamson, Tristan Remy, Paul Vaillant-Couturier, Léopold Chauveau, Colette Vivier, Fanny Clar. »²¹

La recherche d'une continuité entre richesse littéraire du passé et création contemporaine est ici clairement perceptible. Les traductions participent de cette volonté de renouvellement et d'enrichissement des productions destinées à la jeunesse. En 1938, la collection « Mon Camarade » propose les titres suivants :

- *L'Épopée du travail moderne : La merveilleuse transformation de l'Union soviétique*, par M. Iline
- *Ce que disent les amis du Petit Pierre*, suivi de *La Muraille magique*, *Les Trois amis*, *Le Cheval de fiacre*, *Le Pont*, par Hermynia zur Mühlen
- *Jean-sans-pain*, de Paul Vaillant-Couturier
- *Le Roman de Renart*, nouvelle édition pour la jeunesse, par Léopold Chauveau
- *L'Île au trésor*, par Stevenson, illustré par Lalande
- *Les Deux font la paire ou les entretiens de Léopold avec le Petit Père Renaud*, avec illustrations de l'auteur, par L. Chauveau
- *Les Trois méchants gros*, par Iouri Olécha, illustré par Lalande
- *Hans et son Lièvre enchanté*, par Lisa Tetzner

²¹ Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants. La presse enfantine en France, son histoire, son évolution, son influence*, Bureau d'éditions, Paris, 1938, p.51.

- *Le Mystère du Serpent à plumes*, roman d'aventures, par R. Duchateau, illustré par Jeanser
- *Le Trèfle noir* par R. Duchateau, illustré par Dutertre
- *Emile et les détectives*, par E. Kästner²².

Il faudrait ajouter à cette liste d'autres ouvrages publiés par les Editions Sociales Internationales mais non intégrés à la collection « Mon Camarade », comme *À travers les âges, Voyages d'un enfant sur un cheval ailé* de Bertha Lask, adapté de l'allemand, avec huit dessins hors texte et couverture illustrée en trois couleurs par N. Altman, publié en 1933. Le livre original, *Auf dem Flügelpferde durch die Zeiten*, a été publié en Allemagne en 1925.

Sur les onze titres de la collection « Mon Camarade », on compte ainsi six traductions, deux du russe, trois de l'allemand et une de l'anglais, avec la réédition d'un classique, *L'Île au trésor*. La tendance qui consiste à traduire et publier des livres anglo-saxons est rejetée par cette collection, la Grande-Bretagne et surtout les États-Unis représentant le capitalisme honni par ces éditeurs communistes. En revanche sont traduits des livres russes ainsi que des livres allemands plus ou moins ouvertement communistes : les récits d'Hermynia zur Mühlen ont pour titre original *Proletarische Märchen*, les contes prolétariens ; ils sont illustrés par Georg Grosz et publiés à Berlin en 1924. Lisa Tetzner, avec *Hans Urian*, se situe dans cette même veine du récit communiste pour la jeunesse, tout en créant un roman étroitement lié au *Jean-Sans-Pain* de Paul Vaillant-Couturier, sur lequel je reviendrai.

La réédition dans la collection « Mon Camarade » du roman d'Erich Kästner *Emile et les détectives* est plus surprenante. Cette réédition (ou le projet de réédition) correspond sans doute à une double volonté : renouveler la production romanesque française, dans la lignée de la collection « Maïa », et rattacher Kästner à la littérature pour la jeunesse clairement orientée à gauche. Or ce point de vue peut être discutable. En effet, pour les écrivains prolétariens, Kästner est un auteur bourgeois et conservateur. Pour les conservateurs de droite, nostalgiques de l'empire wilhelmien, il fait partie des écrivains démocrates de la République de Weimar. Pour les nazis enfin, Kästner est un auteur à proscrire, un opposant politique dangereux, dont les livres sont brûlés lors des autodafés de mai 1933. La réédition de *Emile et les détectives* par la collection « Mon Camarade », correspondrait sans doute à un soutien à ces écrivains détestés et persécutés par le régime nazi,

²²On peut se demander s'il s'agit d'une réédition effective ou d'un projet, car aucun exemplaire ne semble exister.

dont Erich Kästner est peut-être l'un des plus célèbres dans le domaine du roman pour la jeunesse. Écrivain célèbre en Allemagne et à l'étranger, Erich Kästner est un auteur largement traduit dès les années 1930. Dans un article intitulé « Erich und die Übersetzer », Emer O'Sullivan ne recense pas moins de 14 traductions de *Emil und die Detektive* entre 1930 et 1937 : anglais (1^e) (1930), néerlandais (1^e) (1930), hongrois (1930), anglais (2^e) (1931), français (1931), italien (1931), tchèque (1932), slovaque (1932), suédois (1932), polonais (1933), portugais (1933), catalan (1935), irlandais (1937), néerlandais (2^e) (1937)²³. *Emil und die drei Zwillinge* est traduit en anglais en 1935, en hébreu en 1937, en français en 1949. *Pünktchen und Anton* est traduit en anglais et en italien en 1932, en français en 1936. Emer O'Sullivan montre ainsi qu'après 1933, Kästner est un auteur célèbre à l'étranger, salué, reconnu, fêté, tandis qu'à la même époque, en Allemagne, ses livres sont interdits et brûlés. Considéré comme un ambassadeur de la culture allemande à l'étranger, Kästner est un écrivain banni dans son propre pays :

« Kästner était un auteur mondialement connu, un ambassadeur de la culture allemande, mais dans son propre pays il était dangereux de le connaître personnellement. »²⁴

La traduction, enfin, n'est pas le seul mode de diffusion des livres de Kästner à l'étranger : il existe dès les années 1930 de nombreuses éditions scolaires de *Emil und die Detektive* diffusées dans les classes d'allemand, notamment aux États-Unis. On peut donc formuler l'hypothèse que l'inscription de *Emile et les détectives*²⁵ dans la collection « Mon Camarade » s'inscrit dans ce mouvement de soutien et de reconnaissance envers un écrivain persécuté dans son pays, et dont les romans prennent, a posteriori, une dimension anti-fasciste. Le fait de traduire et de publier Kästner peut être compris après 1933 et surtout après 1935, année d'interdiction de *Emil und die Detektive*, comme un acte militant.

²³Emer O'Sullivan, « Erich und die Übersetzer. Eine komparatistische Analyse der Übersetzungen von Kästners Kinderromanen », in *Laboratorium Vielseitigkeit. Zur Literatur der Weimarer Republik*, Petra Josting / Walter Fähnders (Hgg.), Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2005, p.393-411.

²⁴« Kästner war ein weltberühmter Autor, ein Botschafter deutscher Kultur, aber in seinem Heimatland selbst war es schon gefährlich, ihn persönlich zu kennen », F.J. Görtz / H. Sarkowicz, *Erich Kästner. Eine Biographie*, München, Piper, 1998, p.206.

²⁵Selon une autre sélection de titres pour la jeunesse proposés par les Editions Sociales Internationales, il est précisé qu'il s'agit d'un « volume grand format superbement illustré avec les photographies du célèbre film ». Son prix est alors de 9 francs.

| Titre original | Auteur | Titre traduit | Traducteur | Édition, Année |
|---|------------------|---|------------------------------------|--|
| <i>Die Biene Maja</i> (1912) | W. Bonsels | <i>Maia l'abeille</i> | G. Maury | Stock, Coll. Maia (série A), 1925 |
| <i>Himmelsvolk</i> (1915) | W. Bonsels | <i>Peuple du ciel</i> | C. Sénéchal | Stock, Coll. Maia (série B), 1928 |
| <i>Die Karawane</i> (1819) | W. Hauff | <i>La Caravane, contes orientaux</i> | A. Hella et O. Bournac | Stock, Coll. Maia (série B), 1929 |
| <i>Emil und die Detektive</i> (1929) | E. Kästner | <i>Émile et les détectives</i> | L. Faisans-Maury | Stock, Coll. Maia (série B), 1931 |
| <i>Der 35. Mai</i> (1931) | E. Kästner | <i>Le 35 mai</i> | M. Lahy-Hollebecque et J. Stern | Librairie des Champs-Élysées, 1936 |
| <i>Pünktchen und Anton</i> (1931) | E. Kästner | <i>Petit-Point et ses amis</i> | S. Hugh | Bourrelier, 1937 |
| <i>Das fliegende Klassenzimmer</i> (1933) | E. Kästner | <i>La classe volante</i> | M. Lahy-Hollebecque | Magnard, 1952 |
| <i>Emil und die drei Zwillinge</i> (1934) | E. Kästner | <i>Émile et les trois jumeaux</i> | M. Lahy-Hollebecque et A. Lahy | Librairie des Champs-Élysées, 1949 |
| <i>Stoffel fliegt übers Meer</i> (1932) | E. Mann | <i>Petit Christophe et son dirigeable</i> | J. et H. Morin -Musch | Bourrelier, 1934 |
| <i>Bambi (1923)</i> | F. Salten | <i>Bambi le chevreuil</i> | H. Bloch | Stock, Coll. Maia (série B), 1929 |
| <i>Immensee</i> (1851) | T. Storm | <i>Immensee</i> | A. Hella et O. Bournac | Stock, Coll. Maia (série B), 1930 |
| <i>Hans Urian (1931)</i> | L. Tetzner | <i>Hans et son lièvre enchanté</i> | P. Kaldor | E.S.I., Coll. Mon Camarade, 1936 |
| <i>Was Peterchens Freunde erzählen (1924)</i> | H. zur Mühlen | <i>Ce que disent les amis du petit Pierre</i> | A. Girard | E.S.I., Coll. Mon Camarade, 1934 |

TAB. 3.1 – Principaux livres allemands traduits en français dans des collections pour la jeunesse

3.2.2 Les livres français traduits en allemand

Observe-t-on des tendances similaires en Allemagne ? Les traductions de romans français en allemand semblent moins importantes que les traductions françaises de romans allemands pour la jeunesse. Une explication simple tient encore une fois au contexte politique : après 1933, les livres pour la jeunesse français les plus modernes, souvent orientés politiquement à gauche, ne sauraient être traduits et publiés dans l'Allemagne nazie. En revanche, les traductions reprendront dès après 1945.

Avant 1933, on peut trouver en Allemagne des éditeurs dont la politique est sensiblement équivalente à celle des éditeurs français pour la jeunesse. Le mouvement semble cependant avoir une ampleur plus réduite. Il existe dans les années 1920 une maison d'édition berlinoise qui publie des ouvrages internationaux pour la jeunesse, le Verlag der Jugendinternationale, qui serait le pendant des Éditions Sociales Internationales. La dimension internationale s'inscrit dans une idéologie internationaliste, celle du parti communiste. Révolution politique et révolution éditoriale vont ici de pair. La maison d'édition du Verlag der Jugendinternationale a été fondée au tout début des années 1920 par Fritz Schälike, qui était en 1918 sur les barricades, aux côtés de Rosa Luxemburg et des révolutionnaires. Quittant l'Allemagne pour l'Union soviétique dès 1931, Fritz Schälike reviendra en Allemagne en 1945 et fondera à Berlin la maison d'édition Dietzverlag, connue en RDA. Mais l'innovation principale de Schälike est de développer une édition destinée à la jeunesse, à l'enfance et à l'adolescence. Les traductions y occupent une part importante car les livres de l'Union soviétique sont abondamment traduits²⁶. Des textes révolutionnaires font aussi partie du catalogue, comme les lettres écrites en prison par Rosa Luxemburg²⁷ ou le témoignage d'un certain Kurt Kläber sur les barricades de la Ruhr²⁸. Kurt Kläber, ouvrier et militant communiste, publie pour les adolescents allemands le récit de cette expérience révolutionnaire : quelques années plus tard, sous le pseudonyme

²⁶Citons par exemple *Schikd. Die Republik der Strolche* de G. Bjelych et L. Pantelejew, traduit du russe par Maria Einstein, 1929, ou encore *Das Tagebuch des Schülers Kostja Rjabzew, Aufzeichnungen eines Fünfzehnjährigen*, de Nikoli Ognjew, également traduit par Maria Einstein en 1929.

²⁷Rosa Luxemburg, *Briefe aus dem Gefängnis*, mit einem Bild und einem Faksimile, 1920, réédité en 1922.

²⁸Kurt Kläber, *Barrikaden en der Ruhr : Erzählungen aus den Kämpfen des Ruhrproletariats*, 1925.

de Kurt Held, il choisira d'écrire un roman pour la jeunesse, un classique de la littérature de jeunesse allemande, *Die rote Zora und ihre Bande*. C'est dans ce contexte d'une politique éditoriale communiste et soviétique qu'est traduit et publié *Jean-sans-Pain* de Paul Vaillant-Couturier, mais il semble qu'il s'agit là d'une des rares traductions d'un livre français, et même d'un livre non russe, par cette maison d'édition.

L'Île Rose et *La Colonie* de Vildrac sont traduits en allemand et publiés en un seul volume en 1930. La traductrice est Lena Lichtenstein, les illustrations d'Edy Legrand sont reproduites, avec une carte en couleurs, par l'éditeur Erich Lichtenstein. Le titre choisi pour regrouper les deux romans met en avant la dimension utopique du récit : *Das Inselparadies. Ein Roman für Kinder*²⁹. Les illustrations d'Edy Legrand sont reproduites dans cette édition qui est ainsi beaucoup plus fidèle à l'édition Albin Michel de 1931 qu'à l'édition Tolmer de 1924 : les illustrations sont en noir et blanc, et on ne trouve plus le format carré initial ni la carte de l'île en ouverture du roman.

Le Pays des trente-six mille volontés d'André Maurois est traduit en 1930 sous le titre *Das Land der 36000 Wünsche*. Le roman, publié par l'éditeur Gustav Weise (Stuttgart), est traduit par Simon et Maria Will. En revanche, *Patapoufs et Filifers* ne sera traduit qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, sous le titre *Patapuffer und Filiferen*, « Geschichte von zwei feindseligen Rassen, ihren Sitten und Bräuchen, ihrem Aufstieg und Niedergang, nebst seltsamen Erlebnissen zweier junger Oberweltler »³⁰. Le titre est explicité par le sous-titre, sans doute donné par l'éditeur allemand : « Histoire de deux races ennemies, de leurs us et coutumes, de leur grandeur et de leur décadence, aux côtés des étranges aventures de deux jeunes surfaciens ». Il est néanmoins intéressant de noter que cette traduction allemande s'inscrit dans un contexte similaire à celui de l'écriture du roman en français. André Maurois entend en effet écrire un livre pacifiste et s'inscrire dans une volonté idéologique, prônée dans les années 1930, de réconciliation entre les peuples, en particulier entre les Français et les Allemands. Lorsque le roman est traduit en allemand en 1946, on pourrait dire que la démarche de traduction est similaire, inscrite elle aussi dans un désir très vif de paix et de réconciliation.

²⁹Charles Vildrac, *Das Inselparadies. Ein Roman für Kinder*. Mit 92 Illustrationen von Edy Legrand. Übersetzung aus dem Französischen von Lena Lichtenstein, Schutzumschlag von Carlo Boger. Erich Lichtenstein Verlag, Weimar, 1930.

³⁰aus dem Französischen übertragen von Walter Widmer, Illustrationen, Einbandzeichnung und Satzanordnung Heinrich Strub, Verlag A. Francke AG. Bern, 1946.

Des textes de Colette Vivier sont publiés en Allemagne dès les années 1930, en français, comme support pédagogique pour l'enseignement du français en Allemagne. Ces textes, qui ne sont pas des traductions mais des textes en français pour des élèves allemands, sont publiés par B.G. Teubner, un éditeur de Leipzig, et portent les titres suivants : *La Vie au lycée de jeunes filles* (1935), *Didine et les autres* (1936, réédité en 1950 chez E. Klett), *Femmes courageuses* (publié sous le pseudonyme de Catherine Lejeune), *Peines et joies de la vie d'écolière* (1937, réédité en 1969). Ces textes ont été rédigés à la demande du lecteur d'allemand du lycée Buffon, où enseignait le mari de Colette Vivier. Ils ont donc avant tout un but pédagogique et sont destinés à apprendre le français aux enfants allemands, en racontant la vie d'un enfant à Paris. Jean Roubier, mari de la sœur de Colette Vivier, fournit les photographies qui illustrent ces textes. Le succès de ces textes semble avoir été assez grand en Allemagne³¹.

Mais les romans de Colette Vivier, eux, ne seront traduits en allemand que dans les années 1950 et 1960. *La Maison des petits bonheurs* se trouve sous différents titres. En 1953 paraît en Allemagne le roman *Liline*, traduit par Eva Dulucq, qui traduit aussi, dans les mêmes années *Amadou le bouquillon*³². *La Maison des petits bonheurs* est également traduit sous les titres *Es geht ohne Mutti* et *Tapfere kleine Liline : aus dem Tagebuch einer kleinen Französin*, publiés chez Fischer en 1960 et traduits par Eva Dulucq. Ces deux éditions, qui comptent respectivement 68 et 74 pages, sont en fait des traductions partielles du texte complet. On trouve enfin le titre *Kleine Mädel aus Paris* pour traduire ce même roman, qui semble ainsi avoir fait l'objet d'un intérêt certain de la part des éditeurs allemands.

La réalité des échanges littéraires franco-allemands, même peu nombreux, atteste donc bien d'un indéniable dynamisme de la littérature de jeunesse de l'entre-deux-guerres. Un certain nombre de livres, malheureusement souvent peu connus ou oubliés, montrent ce dynamisme créatif dès les années 1920.

³¹Voir Nic Diamant, *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse, 1914-1991*, Paris, L'école des loisirs, 1993.

³²Charles Vildrac, *Amadou, Abenteuer eines tapferen Böckchens*, Paulus Verlag Recklinghausen. Ins deutsche übertragen von Eva Dulucq.

3.3 Le dialogue des livres

Les rencontres entre les écrivains, dans un contexte d'intellectuels en exil, et l'essor des traductions contribuent à développer les échanges et à créer un dialogue entre les livres, entre la France et l'Allemagne. La rencontre, par les traductions et les adaptations, entre *Jean-sans-Pain* de Paul Vaillant-Couturier et de *Hans Urian* de Lisa Tetzner va encore plus loin et manifeste une véritable variation hypertextuelle entre le premier et le second texte. Les phénomènes d'intertextualité tendent par ailleurs à se développer pendant l'entre-deux-guerres, montrant ainsi que le récit pour la jeunesse, capable de mettre en œuvre des procédés de référence, se constitue comme un domaine littéraire à part entière. Seul un genre littéraire constitué et structuré peut en effet jouer sur ces effets d'échos, de reprises et de citations entre les textes. Comment définir cette intertextualité ? Que nous révèle-t-elle sur la constitution progressive d'un champ littéraire à part entière ?

3.3.1 Quand les livres se croisent : des histoires de lièvres volants

Le dynamisme de la création romanesque se manifeste de façon exemplaire dans le destin d'un récit français pour enfants, *Jean-sans-Pain*, écrit en 1921 par Paul Vaillant-Couturier. Traduit en allemand, le récit fait également l'objet d'une réécriture allemande, par le roman de Lisa Tezner *Hans Urian, die Geschichte einer Weltreise*³³.

Récit pour la jeunesse écrit par Paul Vaillant-Couturier et illustré, dans sa première édition en 1921, par Picart le Doux, *Jean-sans-Pain* présente en cinq tableaux le voyage de Jean, petit orphelin qui n'a jamais souri, et d'un lièvre enchanté, capable de dévisser ses oreilles pour en faire une « superbe hélice ». Découvrant la misère et les dangers de la condition ouvrière, Jean assiste, scandalisé, au repas de Noël des riches avant de terminer sa route au milieu des tranchées. Jean, « l'enfant qui doit venir », réconcilie « Boches » et « Franzous », réunit « Henri-le-Malheureux » et « Heinrich-le-Pauvre » dans

³³Lisa Tetzner, *Hans Urian, die Geschichte einer Weltreise*, Stuttgart, D. Gundert, 1931. Traduction française : *Hans et son lièvre enchanté, histoire d'un voyage autour du monde*, traduit de l'allemand par Pierre Kaldor, Paris, Editions sociales internationales (E.S.I.), 1936.

une même fraternité refusant la guerre et appelant à la révolution. Ce récit est traduit par Anna Nussbaum et publié en allemand dès 1928, sous le titre *Hans-ohne-Brot, eine Geschichte für alle Kinder*³⁴. Cette traduction est très fidèle, excepté à la toute fin du texte. La traduction devient alors adaptation et explicitation. Le texte de Paul Vaillant-Couturier se termine par l'évocation d'un « pays vers l'Est, où tous les hommes apprennent à être libres et à être bons ». La Russie, alors bolchévique avant d'être soviétique, n'est pas explicitement nommée. Dans la traduction allemande d'Anna Nussbaum, qui n'est plus ici traduction mais augmentation, le texte est plus développé et plus explicite, le propos politique plus nettement affirmé :

« Maintenant, Jean-sans-Pain rit. Et la lune rit aussi de joie. Et Jean revit par la pensée le patron, l'archevêque, le ministre et le général. Leurs visages sont défigurés par la colère, et écumant de rage, ils exigent que les soldats tirent de nouveau contre leurs frères ouvriers allemands. Mais lorsqu'il leva la tête, il vit derrière les tombes allemandes la même meute glapissante. Mais tout là-bas à l'est le ciel rougit, et une étoile lumineuse à cinq branches s'élève, le signe de reconnaissance du peuple libéré de l'Est. Tous les regards se tournent vers elle et ils sont tous emplis d'une joie et d'un espoir profonds. Alors le lièvre apporta des aéronefs et des avions. Chaque soldat s'assit dans un bon blindé qui vole à 1000 kilomètres par heure, et tous survolèrent le Rhin et l'Elbe pour aller vers l'Est, vers la Russie. Alors ils purent voir qu'il existe un pays où les hommes sont prêts à devenir bons et libres. Ils avaient dirigé leurs armes contre leurs oppresseurs et envoyé au diable tous les escrocs et seuls recevaient du pain ceux qui l'avaient mérité par leur travail. Lorsqu'ils revinrent au matin, ils remercièrent le lièvre, Jean-sans-Pain fit de même. Puis il retourna à la ville. »³⁵

³⁴ *Hans-ohne-Brot*, erzählt von Paul Vaillant-Couturier, zu den Bildern von Maria Braun. Verlag der Jugendinternationale, Berlin, 1928, 48 pages.

³⁵ « Hans-ohne-Brot lacht jetzt. Der Mond lacht auch vor lauter Freude. Und wieder sieht Hans im Geiste den Fabrikanten, den Erzbischof, den Minister und den General. Wutverzerrt sind ihre Gesichter, und geifernd verlangen sie von den Soldaten, wieder gegen ihre deutschen Arbeitsbrüder zu schießen. Wie er aber den Kopf erhebt, sieht er hinter den deutschen Gräben dieselbe kläffende Meute. Aber ganz im Osten rötet sich der Himmel, und empor steigt ein fünfzackiger leuchtender Stern, das Wahrzeichen des befreiten Ostvolkes. Die Blicke aller wenden sich ihm entgegen und tiefe Freude und

Dans cette « traduction », le personnage de Hans-ohne-Brot/Jean-sans-Pain grandit et a un avenir :

« Ce qu'il fait aujourd'hui ?

Il continue de combattre pour que les soldats ne dirigent plus leurs armes contre leurs frères ouvriers d'autres pays, pour qu'ils déchirent les drapeaux tricolores, pour qu'ils envoient enfin au diables les patrons, les ministres, les évêques et les généraux, afin de devenir bons et libres. Seulement, aujourd'hui il ne combat plus tout seul. D'un seul Jean-sans-Pain sont nés des milliers d'autres. »³⁶

La morale finale est mot pour mot la même : « Qui ne travaille pas ne doit pas manger ! », « Wer nicht arbeiten, soll auch nicht essen ! ».

Quant au roman de Lisa Tetzner, plusieurs chercheurs ont débattu des sources possibles de *Hans Urian*. Il est tout d'abord créé à partir d'une pièce de théâtre écrite par Belà Balàzs³⁷. En outre, Lisa Tetzner, ou, avant elle, Belà Balàzs, se souvient sans doute d'un poème de Matthias Claudius, « Urians Reise um die Welt » (« Le Tour du monde de Hans Urian »), composé à la fin du XVIII^e siècle³⁸. Le voyage de Hans Urian, en Europe puis au Groenland, en

Zuversicht erfüllt sie alle. Da brachte der Hase Luftschiffe und Flugzeuge. Jeder Soldat wurde auf einen guten Eindecker gesetzt, der 1000 Kilometer in der Stunde fliegt, und alle flogen über den Rhein, über die Elbe nach Osten, nach Rußland.

Da konnten sie sehen, daß es ein Land gibt, in dem die Menschen bereits lernen gut und frei zu werden. Sie hatten die Waffen gegen ihre Unterdrücker gekehrt und die Schwindler alle zum Teufel gejagt, und nur die bekommen Brot, die es erarbeitet haben.

Als sie am Morgen wieder zurückkamen, bedankten sie sich bei dem Hasen, auch Hans-ohne-Brot. Und dann ging er wieder in die Stadt. », *Hans-ohne-Brot, eine Geschichte für alle Kinder*, erzählt von Paul Vaillant-Couturier, zu den Bildern von Maria Braun. Verlag der Jugendinternationale, Berlin, 1928. Übersetzt von Anna Nussbaum, p.47-48.

³⁶ « Was er heute tut ?

Er kämpft noch immer dafür, daß die Soldaten die Gewehre nicht mehr gegen die Arbeitsbrüder anderer Länder richten, daß sie die dreifarbigten Fahnen in der Mitte auseinanderreißen, daß sie die Fabrikanten, die Minister, die Bischöfe und die Generäle endlich zum Teufel jagen, damit sie gut und frei werden können. Nur daß er heute nicht mehr allein kämpft. Aus dem einen Hans-ohne-Brot sind Tausende geworden. », *op.cit.*, p.48.

³⁷ *Hans Urian geht nach Brot. Eine Kinderkomödie von heute*, von Béla Balàzs, mit Verwendung einiger Ideen von Lisa Tetzner, Max Reichard Verlag Freiburg im Breisgau, 1929.

³⁸ Matthias Claudius (1740 - 1815), poète et journaliste allemand, est resté célèbre pour sa poésie populaire, souvent mise en musique. Le poème « Urians Reise um die Welt » a été récemment réédité dans un album avec CD, *Der Mond ist aufgegangen*, illustré par Jacky

Amérique, en Afrique et en Chine, sont des éléments présents dans le poème de Claudius :

« Zuerst ging's an den Nordpol hin ;
 Da war es kalt, bei Ehre! [...]
 In Grönland freuten sie sich sehr,
 Mich ihres Orts zu sehen [...]
 Die Eskimo sind wild und groß[...]
 Nun war ich in Amerika [...]
 Drauf kauft ich etwas kalte Kost,
 Und Kieler Sprott und Kuchen,
 Und setzte mich auf Extrapost,
 Land Asia zu besuchen. »³⁹

Helga Harrenbrock évoque un autre pré-texte possible, un album (Bilderbuch) de l'auteur et illustrateur suisse Herbert Rikli, *Hasenkönigs Weltreise*, qui date de 1918⁴⁰. Dans un article intitulé « Esterhazys Ahnen. Reisende Hasen im Kinderbuch der 20er und 30er Jahre »⁴¹, Gina Weinkauff et Bernd Dolle-Weinkauff avancent l'hypothèse d'une autre source d'inspiration pour Lisa Tetzner, *Der Osterhas auf Reisen*, paru en 1917, illustré par Ernst Kutzer, sur des vers d'Adolf Holst.⁴²

Le rapprochement entre le voyage du lièvre enchanté Trillewipp et les excursions de ces lièvres de Pâques est intéressant, mais le lièvre de Pâques, aussi célèbre pour les enfants de culture germanique que l'enfant Jésus ou

Gleich, Edition Chrismon, 2007.

³⁹ « Le voyage commença par le Pôle Nord ;
 Ma parole, il y faisait froid! [...]
 Au Groenland, ils furent très heureux
 De me voir dans leur contrée [...]
 Les Esquimaux sont grands et sauvages [...]
 Puis j'étais en Amérique [...]
 Là-dessus je me suis acheté un peu de nourriture froide,
 Et des anchois de Kiel et du gâteau,
 Et je me suis assis dans une diligence spéciale
 Pour partir visiter l'Asie. »

⁴⁰ Helga Harrenbrock, *Märchenkinder - Zeitgenossen. Untersuchungen zur Kinderliteratur der Weimarer Republik*, Stuttgart, Metzler, 2001.

⁴¹ in *Laboratorium Vielseitigkeit. Zur Literatur der Weimarer Republik*, Petra Josting / Walter Fähnders (Hgg.), Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2005, p.433 à 445.

⁴² Les livres de Beatrix Potter semblent en revanche n'avoir eu aucune influence, *Peter Rabbit* ne fut traduit et publié en Allemagne en 1934.

Saint Nicolas, ne saurait avoir une importance équivalente pour Paul Vaillant-Couturier. De plus, aucun de ces lièvres ne vole. Or il s'agit à mon avis d'un élément essentiel dans le rapprochement entre le texte de Paul Vaillant-Couturier et celui de Lisa Tetzner. Si cette dernière se situe sans doute dans une tradition de mise en scène des lièvres dans la littérature pour la jeunesse, elle propose avant tout avec *Hans Urian* une réécriture d'un livre novateur, *Jean-sans-Pain*. L'exemple de *Jean-sans-Pain* montre un croisement entre les récits et les livres, qui se rencontrent sur le double thème de l'enfant pauvre menacé par la famine et du lièvre merveilleux aux oreilles magiques.

Le lien entre *Jean-sans-Pain* et *Hans Urian* n'est pas celui d'une traduction. *Hans Urian* n'est pas non plus une simple version ou adaptation allemande de *Jean-sans-Pain*. L'imitation prend ici la forme plus subtile de la variation, pour créer une forme d'intertextualité originale, au service d'un propos engagé, social et pacifiste.

Hans Urian (1928) de Lisa Tetzner est le récit d'un voyage : le jeune Hans, parti chercher du pain pour sa famille, rencontre un jeune lièvre, Trillewipp, tout aussi affamé que lui. Tous deux décident de continuer ensemble leur quête. Mais Trillewipp n'est pas un lièvre comme les autres : capable lui aussi de dévisser ses oreilles pour en faire une hélice, il conduit Hans dans un tour du monde riche en péripéties.

Le motif de l'enfant malheureux et misérable à la recherche du pain, aidé par un lièvre aux oreilles magiques, constitue l'essentiel de la reprise du récit de Paul Vaillant-Couturier par Lisa Tetzner. Mais pourquoi cette reprise ? Quel est le sens de cette forme d'intertextualité ?

Avant de poursuivre, une simple question, décisive au demeurant : Lisa Tetzner a-t-elle lu *Jean-sans-Pain* ? D'après les recherches que j'ai pu mener, aucun document, lettre, article ou note personnelle, n'atteste explicitement de cette lecture. La similitude des prénoms, Jean et Hans, n'est évidemment pas une preuve suffisante. Or *Jean-sans-Pain*, comme nous venons de le voir, est traduit en allemand et publié à Berlin par Verlag der Jugendinternationale (équivalent des Éditions Sociales Internationales), en 1928. Donc, Lisa Tetzner a pu lire le livre traduit en allemand quand elle écrit son roman *Hans Urian*, roman lui-même traduit en 1936 par Pierre Kaldor et publié aux Éditions Sociales Internationales. Les échanges par la traduction sont ici d'une rapidité et d'un dynamisme assez exceptionnels pour l'entre-deux-guerres et ces échanges participent directement au dynamisme d'un genre littéraire qui se renouvelle et se modernise.

Il me semble que ce sont les textes eux-mêmes qui permettent de répondre à la question de la lecture probable du récit de Paul Vaillant-Couturier par Lisa Tetzner, question préalable et essentielle à la poursuite de notre réflexion. C'est un civet de lapin qui montre que Lisa Tetzner a sans doute lu avec attention le récit de Paul Vaillant-Couturier, au moins dans sa traduction allemande, fidèle à l'original. Dans les deux textes, on retrouve le thème de la nourriture. Il est ainsi fait mention d'un plat étrange à la table des riches :

« Il y avait même un ragoût noir, appelé civet, qui faisait une très mauvaise impression au lièvre. » (*Jean-sans-Pain*)

On peut lire au chapitre 4 de *Hans Urian* :

« Hans mangeait de la viande. C'était bon, tendre, délicieux. Jamais il n'avait mangé de viande aussi bonne. 'Trillewipp, il faut que tu goûtes ça, c'est bon', s'écria-t-il. Il mit un morceau de viande dans la gueule du lapin. Mais il le recracha aussitôt et ses yeux se mouillèrent. Il pleurait et essuyait ses larmes avec ses pattes. 'C'est du civet de lièvre, dit-il, c'est de la viande de notre chair. C'est amer et cela fait mal'. »

La reprise de ce détail atteste à mon sens d'une lecture de *Jean-sans-Pain* par Lisa Tetzner ou pour le moins d'une connaissance précise du texte.

En quoi consiste donc le passage de Jean à Hans ? Lisa Tetzner reprend le motif de l'enfant pauvre qui quitte sa maison et rencontre un lièvre enchanté (« Märchenhase ») dont les oreilles se dévissent et s'assemblent pour former une hélice. La rencontre avec le lièvre est une reprise du texte français :

« Comme il soupirait profondément du regret de ne pouvoir jouer avec [les étoiles], quelque chose froissa les herbes gelées et, du champ de betteraves, sauta d'un bond souple devant lui, sur les pavés.

C'était un lièvre...

Jean baissa les yeux, regarda le lièvre et ne bougea pas.

Le lièvre, qui s'était arrêté les oreilles dressées, prêt à s'enfuir, semble rassuré par l'immobilité de Jean.

Il s'assoit, ramène ses petites pattes de devant sous son ventre pour les tenir au chaud, s'installe en se rengorgeant à côté de Jean et lui dit :

– Bonsoir, Jean.

En général, si les lièvres ne parlent pas, c'est qu'on ne leur en

laisse pas le temps... On leur fait peur ou on les chasse. Alors les lièvres se méfient beaucoup des hommes et même des petits garçons. C'est ce qui leur vaut une terrible réputation de poltrons. Et pourtant les lièvres sont des bêtes beaucoup plus gentilles que les chats. Jean enlève sa casquette et dit :

– Bonsoir, Lièvre. » (*Jean-sans-Pain*)

« Il allait ainsi, quand il dut s'arrêter tout à coup, effrayé. Du fossé, du bord de la route, se dressaient deux longues oreilles qui remuaient. Hans vit aussi deux yeux et une tête ronde. 'Qu'est-ce que ça peut bien être ? pensa-t-il. Pas un homme, ah ! non ! Ce n'est pas un chien non plus, ni un chat. Quelle espèce d'animal alors ?' Il se glissa lentement plus près. Un très grand lièvre était assis là et le regardait.

– Bonjour, lièvre, dit Hans, content de voir un lièvre de si près.

– Bonjour, répondit le lièvre.

Hans n'avait plus peur maintenant.

– Tu sais parler ? s'écria-t-il.

Il ne s'était pas attendu à cela. Il n'avait jamais entendu dire que les lièvres parlaient.

– Oui, dit le lièvre, tous les lièvres parlent. Seulement, vous les hommes, vous n'en savez rien. Nous vous craignons parce que vous nous chassez et, dans la peur, nous ne trouvons pas nos mots. Mais toi, tu m'as aimablement dit bonjour comme à un des tiens. Aucun homme n'a jamais fait ça. » (*Hans Urian*)

La parenté des deux rencontres pourrait également laisser penser que Lisa Tetzner a bien lu le récit de Paul Vaillant-Couturier. La rencontre entre Jean et le lièvre, comme celle de Hans et de Trillewipp, est avant tout la rencontre d'un langage. Il ne s'agit pas tant d'humaniser l'animal que de montrer que la part d'humanité est avant tout dans le langage, dans le fait de s'adresser à l'autre. La parole s'oppose ici à la peur et à la destruction de l'autre. Parler, c'est faire exister l'autre : en parlant au lièvre, Hans le met en relation directe avec lui-même et l'histoire peut commencer. De même, le lièvre s'adresse à Jean et marque ainsi le début d'une aventure extraordinaire. C'est d'ailleurs dans une certaine mesure une expérience de l'être humain et de l'humanité que vont connaître Jean et Hans, grâce à ces deux lièvres enchantés. Hans traverse plusieurs continents et la question du langage et de la compréhension de l'autre se pose : c'est le lièvre qui répond ainsi à ce problème de commu-

nication car si Hans met les oreilles magiques, il comprend et parle toutes les langues du monde, de l'esquimau au chinois, en passant par les dialectes africains. Enfin, dans *Jean-sans-Pain*, Jean parvient à réconcilier les soldats, qui passent d'une apparence fantomatique à des êtres vivants et parlants, ouverts au dialogue et donc à la paix, à la réconciliation et à la fraternité.

« Mais, il lui semble bien, en regardant mieux que quelque chose bouge à droite. À gauche aussi... À droite, ça a bien remué. La lune frappe un visage blanc, sous un casque, et la moitié d'un homme sort de la tranchée. Puis d'autres têtes, et d'autres casques, et des bérets. À gauche, timides, des formes noires apparaissent. Des casques aussi, des calots. Soudain, des deux côtés, il semble à Jean qu'une chanson monte...
– Camarades! Camarades! Camarades! »

Autre élément de reprise, la morale finale de *Jean-sans-Pain* (« Qui ne travaille pas ne doit pas manger ») est également perceptible dans *Hans Urian*, notamment lorsque Hans discute avec les machinistes du navire et fait passer les plats à travers la manche à air :

« Nous faisons chauffer les machines pour qu'elles marchent bien. Et elles ont besoin de beaucoup de charbon et d'huile pour marcher. Si nous montons danser avec les autres et que nous ne leur donnons rien, le bateau n'avancera pas et les passagers n'arriveront pas à temps.
'Vous êtes alors les personnes les plus importantes sur le bateau et on devrait vous donner ce qu'il y a de meilleur à manger', s'écria Hans.
'Oui, oui', dirent les machinistes en riant, 'on devrait...'
'Bon, vous m'avez rendu mon lièvre, alors je vais m'occuper de votre repas', dit Hans. »

Toutefois, on ne peut parler d'une simple imitation : les deux récits peuvent aussi sembler très différents puisque le premier est orienté vers une révélation et que le second prend la forme plus traditionnelle de la quête. Dans *Jean-sans-Pain*, le lièvre guide l'enfant sans être complice ; c'est un adjuvant plus qu'un compagnon. Dans *Hans Urian*, le lièvre peut apparaître comme un double du héros : ils partagent le même but et une proximité graphique transparaît dans les mots allemands « Hans » et « Hase ».

Il ne s'agit pas cependant de poser d'un côté les ressemblances et de

l'autre les différences. Il semble plus intéressant de voir comment Lisa Tetzner réutilise un certain nombre d'éléments du récit de Paul Vaillant-Couturier pour les adapter à un autre contexte et à un autre public. Si en effet les points communs semblent s'arrêter à partir de l'arrivée de Hans et de Trillewipp au Groenland, une adaptation des images de *Jean-sans-Pain* apparaît sous la forme plus subtile de la variation, au sens musical du terme : un thème est suivi de variations qui le développent et l'enrichissent.

Quelques exemples permettent d'éclairer cette notion de variation, en commençant par la peinture de l'usine et du milieu ouvrier. Une seule figure ouvrière dans *Jean-sans-Pain*, Marie, *mater dolorosa* du monde de l'usine, victime d'un grave accident du travail, sans doute mortel. Dans *Hans Urian*, une figure parallèle est celle du père de Hans, tué par les machines. Mais le milieu ouvrier est décliné par Lisa Tetzner selon des images différentes. Dans *Hans Urian*, les ouvriers apparaissent ainsi à quatre reprises : le père de Hans, les machinistes du paquebot, les ouvriers américains, les enfants chinois. Avec ces quatre occurrences du milieu ouvrier, l'extrait de *Jean-sans-Pain* est en quelque sorte amplifié puisque le thème de la condition ouvrière parle des mêmes problèmes tout en les disséminant, ce qui permet de leur donner une importance plus grande. Le jeune lecteur n'a pas le sentiment de lire la même chose, alors qu'il s'agit en fait de la réécriture d'une même scène, mais à différents endroits du récit.

La répétition, la variation et la distance narrative peuvent servir ainsi des visées pédagogiques relativement évidentes et faciles à saisir. En quelque sorte, Lisa Tetzner extrait du texte de Paul Vaillant-Couturier quatre problèmes qu'elle traite dans quatre scènes différentes, la pénibilité du travail des machinistes, les conditions de travail des ouvriers américains dans l'usine d'armement, l'accident et la mort du père de Hans, au début du récit :

« Mais un jour, il arriva quelque chose. Les ouvriers vinrent des hauts-fourneaux pour venir chercher la mère. Ils criaient et parlaient très fort et la mère les accompagna en courant. Puis ils apportèrent une planche. Elle était recouverte d'un drap. Le père y était allongé. Il était mort. Le fer liquide et brûlant avait tué le père. »

et enfin l'exploitation des enfants chinois, esclaves de la filature :

« Venez ici, dit Wang et il poussa les trois enfants près de la cuve. 'Regardez comment font les autres et faites comme eux.

C'est votre travail.'

Et le surveillant jeta devant chacun d'eux un grand tas de cocons sales et collants. Mais l'eau dans laquelle ils devaient plonger leurs mains était bouillante. Elle brûlait les doigts et la peau formait des cloques. Ils devaient rester debout jusqu'à la tombée de la nuit, debout, toujours debout ! Leurs genoux étaient douloureux. La vapeur d'eau leur rougissait les yeux. On ne leur donnait que du thé amer à boire et que du pain sec à manger. Le soir, le surveillant leur donna une paillasse très sale. Ils devaient se rendre avec les autres enfants dans une des baraques en tôle ondulée. Là, ils devaient dormir par terre au milieu de tous les autres enfants. À peine avaient-ils quitté la bassine d'eau chaude que de nouveaux enfants arrivaient. Ils avaient dormi pendant la journée et devaient travailler de nuit. La bassine ne se vidait jamais. Sinon, Wang ne gagnait pas assez d'argent. Il voulait devenir très riche. Pour cela, il avait besoin de beaucoup d'enfants, qu'il achetait et gardait à son service. »

Lisa Tetzner recourt également à cette forme de variation, de déclinaison sur le mode de l'amplification, lorsqu'elle traite le thème de la guerre. *Hans Urian* ne parle pas de la Première Guerre mondiale, mais la guerre apparaît ici sous une autre forme, celle de l'usine d'armement américaine, où règne l'exploitation capitaliste de l'homme par l'homme. Hans, toujours à la recherche de pain, interroge un vieil ouvrier :

« – Sais-tu ce que nous faisons ici ? Des armes, des canons, du matériel de guerre. Pas de pain.

– Pourquoi fabriquez-vous cela, demanda Hans très étonné.

– Pour avoir du pain. C'est notre travail. Si nous ne travaillons pas, nous n'avons pas d'argent, et si nous n'avons pas d'argent, nous mourons de faim. Et il faut que nous travaillions à ce dont on a besoin.

– Est-on donc en guerre, qu'on a besoin de canon ?

– Ah ! mon garçon, ils font toujours la guerre quelque part dans le monde, et comme cela on peut gagner de l'argent.

– Alors vous devez tous être très riches ? demanda Hans.

Le vieil ouvrier secoua la tête.

– Non, pas nous, mon garçon ! Mais le propriétaire de l'usine pour qui nous travaillons, le père de Bill ! Il vend les canons que nous

tourbons, que nous polissons et que nous assemblons, que nous portons à la forge, aux presses, aux marteaux-pilons. Il s'enrichit de cela. Nous ne recevons que notre salaire quotidien, une petite partie seulement du gain total, assez pour que nous ne mourrions pas de faim. »⁴³

Lisa Tetzner reprend une technique de l'écriture de Paul Vaillant-Couturier en créant un dialogue entre Hans et le vieil ouvrier. Le récit est ainsi rendu plus vivant et le propos didactique est plus accessible pour les jeunes lecteurs. Le raisonnement suit la progression du dialogue, selon les interrogations successives de Hans, qui comprend la réalité de la situation au même rythme que les lecteurs. Le dialogue, dans sa pédagogie presque socratique, sert parfaitement la transmission d'un propos idéologique.

Cette variation des motifs participe de l'intertextualité et les deux récits se croisent également dans leurs enjeux idéologiques. Tel est sans doute l'intérêt principal de cette rencontre entre les textes. Socialisme et pacifisme sont les deux grandes orientations idéologiques de ces récits « cousins ».

Les deux récits soulignent de façon manichéenne les inégalités entre les riches et les pauvres, entre ceux qui profitent du travail des autres et ceux qui meurent de faim et se tuent à la tâche. Apparaît ici le rêve d'un renversement ou, à proprement parler, d'une révolution : ceux qui produisent doivent avoir le pain et l'argent qui correspondent à l'intensité de leurs tâches. Ce rêve de révolution s'accompagne d'un arrière-plan idéologique précis, à savoir la Russie soviétique. Dans *Jean-sans-Pain*, il ne s'agit encore que d'un rêve, implicitement présent mais cependant clair pour un lecteur adulte. On retrouve les convictions politiques de Paul Vaillant-Couturier, membre fondateur de la S.F.I.C., journaliste et rédacteur en chef de *L'Humanité* :

« Tu me demandes maintenant ce que Jean devient, et ce que devient le lièvre et ce que deviennent les perdreaux, et ce que deviennent les soldats, et ce que deviennent les tricheurs ? Les tricheurs seront punis. Mais cela, c'est pour une autre histoire... Sache seulement pour cette fois-ci, que le lièvre fit venir des avions pour tout le monde et que tous les soldats, chacun installé sur un bon monoplane qui faisait 350 kilomètres à l'heure,

⁴³Lisa Tetzner, *Hans et son lièvre enchanté*, traduction de Pierre Kaldor, Editions Sociales Internationales, p.77-78.

s'envolèrent vers le pays de l'Est, où tous les hommes apprennent à être libres et à être bons. »

Lorsque *Hans Urian* est publié en 1928, la Russie soviétique est désormais un système installé. C'est le seul pays où les enfants ne sont ni chassés ni persécutés, où le lièvre retrouve sa liberté, où l'orphelin esquimau Kagsagsuk désire rester. À l'orphelinat, on recueille les enfants, on les nourrit, on les éduque ; ils ne sont plus ni affamés ni exploités. S'ils doivent travailler, ils ont aussi le droit de jouer.

Imitations et traductions ne sont pas une nouveauté dans les années 1920 : elles existent en effet dans la littérature de jeunesse européenne depuis le XVIII^e s. Lorsque Hans rencontre Jean, ce n'est donc pas seulement pour l'imiter. Ici, nulle répétition entre ces deux récits mais plutôt un enrichissement, qui conduit à une forme de cohérence idéologique. L'intertextualité se fait ici cousinage inattendu. Ces deux textes, qui peuvent nous paraître aujourd'hui caricaturaux, n'en sont pas moins des textes pionniers, des textes modernes et novateurs. Le rapprochement inédit entre ces deux récits peu connus peut ainsi montrer que, dès les années 1920, des échanges littéraires ont bien lieu entre la France et l'Allemagne.

3.3.2 Un champ littéraire se constitue

La rencontre entre *Jean-sans-Pain* et *Hans Urian* montre que l'intertextualité commence à devenir, au cours des années 1930, une constituante du champ littéraire de la littérature de jeunesse. Cependant, s'agit-il d'une belle mais simple exception ? Quelle est l'importance de l'intertextualité dans les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, en France et en Allemagne, et en quelle mesure cette intertextualité peut-elle contribuer à la constitution de la littérature de jeunesse comme champ littéraire ?

Au cours du XIX^e siècle, en particulier dans les années 1860-1880, considérées comme l'« âge d'or » du roman pour la jeunesse, quelques grandes œuvres classiques font leur apparition en mention dans les récits pour la jeunesse. Il ne s'agit pas à proprement parler d'intertextualité mais bien plutôt de mises en scène d'enfants lecteurs, où le livre entre comme objet dans le livre en tant que roman. La Comtesse de Ségur met en scène ses héros lisant un certain nombre d'ouvrages, montrant ainsi que commence à se constituer, notamment à travers la littérature pour la jeunesse, une véritable culture

d'enfance. Dans *Les Petites Filles modèles* (1858), les soirées de Camille et Madeleine sont consacrées à la lecture :

« Il fut impossible de sortir pendant tout le reste de la soirée ; la pluie continua de tomber avec violence ; les petites jouèrent à cache-cache dans la maison ; Mmes de Fleurville et de Rosbourg jouèrent avec elles jusqu'à huit heures. Marguerite alla se coucher ; Camille et Madeleine, fatiguées de leurs jeux, prirent chacune un livre ; elles lisaient attentivement : Camille, le *Robinson suisse*, Madeleine, les *Contes de Grimm*, lorsque Marguerite accourut en chemise, nu-pieds, sanglotant et criant. »⁴⁴

Dans *Un Bon Petit Diable* (1865), Charles lit à sa cousine MacMiche le roman de Dickens *Nicolas Nickleby*, qu'il trouve « amusant ».

C'est peut-être Mark Twain qui propose l'un des premiers usages de l'intertextualité dans le récit pour la jeunesse. Il ne se contente pas en effet de montrer des héros lisant sagement un livre, il crée un parallèle étroit entre le livre lu par les héros et leurs aventures. Tom Sawyer prend ainsi le personnage de Robin des Bois comme modèle, après avoir lu *Robin Hood*⁴⁵. Dans *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885), le livre devient le support de l'imaginaire et la fiction vient se confondre avec la réalité :

« I didn't see no di'monds, and I told Tom Sawyer so. He said there was loads of them there, anyway ; and he said there was Arabs there, too, and elephants and things. I said, why couln't we see them, then ? He said if I warn't so ignorant, but had read a book called *Don Quixote*, I would know without asking. He said it was all done by enchantment. He said there was hundreds of soldiers there, and elephants and treasure, and so on, but we had enemies which he called magicians ; and they had turned the whole thing into an infant Sunday-school, just out of spite. I said, all right ; then the thing for us was to go for the magicians. »⁴⁶

La lecture devient ainsi modèle pour la fiction au double sens du terme, modèle pour l'imagination des héros qui inventent des aventures inspirées de leurs lectures dans leur quotidien et modèle pour l'écrivain, qui reconnaît indirectement la dette littéraire envers des auteurs désormais classiques.

⁴⁴Comtesse de Ségur, *Les Petites Filles modèles*, Chapitre X, « La Poupée mouillée ».

⁴⁵*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876.

⁴⁶Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, 1885.

Un champ littéraire commence donc à se dessiner, mais il s'inscrit plus généralement dans une culture d'enfance. Ce ne sont que des prémisses de la constitution de la littérature de jeunesse en tant que champ littéraire à part entière.

Pendant l'entre-deux-guerres, un certain nombre d'écrivains commencent à recourir à l'intertextualité. Celle-ci n'est pas univoque et doit être comprise selon trois axes différents : l'intertextualité scolaire, la référence à des classiques du XIX^e siècle et enfin l'intertextualité contemporaine. Les références à des ouvrages présents non seulement dans la culture d'enfance mais plus précisément dans la culture scolaire commencent à se multiplier au cours des années 1920 et 1930. Une culture scolaire se dessine à travers des textes classiques au sens premier du terme, des textes que l'on lit, que l'on étudie, que l'on apprend en classe. Ce phénomène est évidemment lié au développement du système scolaire. André Maurois et Colette Vivier, en décrivant des milieux sociaux extrêmement différents, la bourgeoisie aisée pour le premier, la classe ouvrière pour l'autre, montrent l'un comme l'autre la présence des *Fables* de La Fontaine dans la culture scolaire de leurs jeunes héros. Dans *Le Pays des trente-six mille volontés*, l'un des petits frères de Michelle annonce « Le Corbeau et le Renard » ; à l'entrée du pays imaginaire, Michelle retrouve le personnage du corbeau, Monsieur Honteuzékonfu, devant lequel elle récite, à sa manière, la fable de « La Cigale et la Fourmi ». Dans *La Maison des petits bonheurs*, Aline doit aussi affronter l'épreuve de la récitation : au cours d'une fête, elle doit réciter en public « Le Renard et la Cigogne ». Dans le porte-monnaie de son amie Violette, on trouve la fable du « Lièvre et de la tortue », qu'Aline a copiée pour son amie. Enfin, pour se moquer de sa camarade de classe Marie Collinet, qui ne veut pas prêter son bonnet

« pour faire une casserole (on jouait au restaurant) et qu'elle n'a pas voulu. Je l'ai appelée « fourmi » :

*La fourmi n'est pas prêteuse
C'est là son moindre défaut...*

et elle s'est sauvée, en tirant sur mes nattes ! »

Les récits pour la jeunesse, qu'ils mettent en scène enfants riches ou enfants plus pauvres, montrent que les *Fables* sont inscrites dans la culture scolaire et dans l'imaginaire des enfants des années 1930.

Les récits pour la jeunesse allemands n'offrent pas de modèle comparable à celui des *Fables* de La Fontaine. Néanmoins, dans *Der 35.Mai*, Kästner évoque les auteurs allemands les plus classiques, ceux qui doivent faire partie de la culture générale d'un homme cultivé. L'oncle Ringelhuth, s'il est bon pharmacien, ne connaît pas ses classiques :

« En tant que pharmacien, il savait certes quelles maladies avaient eu les écrivains, comment on les avait soignés et de quoi ils étaient morts. Mais il avait purement et simplement oublié leurs romans et leurs pièces de théâtre. C'est à peine croyable, mais il prétendait vraiment que le « Chant de la cloche » de Schiller avait été écrit par Goethe ! »⁴⁷

Lorsqu'il joue au « Dichterquartett », jeu de cartes où l'on pose des questions sur les écrivains classiques, il perd lamentablement face à Konrad et au cheval Negro Kaballo. Il ne comprend pas, même lorsque le cheval lui souffle la réponse, que le titre de la comédie de Lessing qui lui manque est *Minna von Barnhelm*. L'humour de cette scène ne peut fonctionner que si le jeune lecteur connaît ces références classiques. En route vers les Mers du Sud, Konrad, son oncle et le cheval traversent le château « Zur großen Vergangenheit » (« le château du passé lointain ») où ils rencontrent des chefs de guerre historiques mais également des figures littéraires. On y croise Theodor Körner, poète et auteur dramatique, resté célèbre pour être tombé en combattant les troupes napoléoniennes, et Wallenstein, personnage historique resté célèbre grâce à la trilogie de Schiller, achevée en 1799. Un savoir classique transparait ainsi nettement dans ce roman.

Des œuvres du XIX^e siècle deviennent des références classiques dans les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, en France comme en Allemagne. Dans *Patapoufs et Filififers* d'André Maurois, Thierry avoue qu'il n'a pas lu *L'Histoire des Filififers* :

« Non, dit-il, j'ai lu seulement *Les Malheurs de Sophie*, *Les Vacances*, et *Vingt mille lieues sous les mers*. »⁴⁸

Les romans de la Comtesse de Ségur et ceux de Jules Verne sont devenus dans l'entre-deux-guerres des lectures classiques de l'enfance.

Robinson Crusoé, qui s'est inscrit dans la culture d'enfance dès le début du

⁴⁷Erich Kästner, *Der 35.Mai*, p.20.

⁴⁸André Maurois, *Patapoufs et Filififers*, Chapitre 5, « Chez les Filififers ».

XIX^e siècle, est également une référence classique au sens établi par Italo Calvino : il n'est presque plus besoin de l'avoir lu pour le connaître⁴⁹. Dans son « Odyssée des enfants », *Die Kinder aus Nr.67*, Lisa Tetzner fait fréquemment référence à d'autres livres pour la jeunesse : mais ces références ne sont pas des commentaires d'un narrateur extérieur au récit, elles sont au contraire intégrées dans la diégèse et les péripéties des héros. Les livres leur permettent de mieux appréhender le monde qui les entoure, en particulier quand il s'agit d'un monde hostile. Dans *Die Kinder auf der Insel*, la référence à *Robinson Crusocé* aide les enfants à s'organiser pour survivre sur l'île déserte :

« J'avais un très beau livre chez moi, poursuivit Hans. *Robinson Crusocé*. Je me souviens encore très bien de ce qu'il a fait. Il a construit une maison dans un arbre, pour se protéger des bêtes sauvages. »⁵⁰

Les œuvres du XIX^e siècle fonctionnent ainsi non seulement comme des références et des lectures des héros, mais elles les aident également à mieux comprendre le monde qui les entoure ou à identifier ce qu'ils ne connaissent pas. Afin de mieux appréhender le réel, un personnage d'enfant peut faire référence à un livre qu'il aura lu, comme Erwin dans *Die Kinder aus Nr.67* de Lisa Tetzner : lorsqu'il rencontre Miriam pour la première fois, Erwin est frappé par la couleur de sa peau et de ses cheveux :

« La petite fille avait de très longs cheveux noirs. Il les vit parce l'écharpe qui lui couvrait la tête tomba. Ses cheveux étaient si brillants qu'on les aurait dit teints à l'encre noire. Et ses yeux ! deux charbons noirs, se dit Erwin. Même la peau de la fille était étrangement sombre, comme celle d'une Indienne dans son livre de Karl May. »⁵¹

Les romans de Karl May sont des classiques de la littérature d'aventures en Allemagne, encore aujourd'hui. À partir des années 1930, ils apparaissent comme des références classiques à l'intérieur même d'autres romans pour la jeunesse.

Il en va de même pour d'autres romans, empruntés à la littérature anglo-saxonne : le début de *L'Île Rose* de Charles Vildrac, avec des images d'Edy

⁴⁹Italo Calvino, « Pourquoi lire les classiques », première parution dans *L'Espresso*, 1981 ; repris et traduit dans *La machine littérature*, Seuil, 1984, et dans *Pourquoi lire les classiques*, Seuil, 1993.

⁵⁰Lisa Tetzner, *Die Kinder auf der Insel*, p.13.

⁵¹Lisa Tetzner, *Das Mädchen aus dem Vorderhaus*, DTV, p.11.

Legrand, s'ouvre sur une carte, qui n'est pas sans rappeler celle qui ouvre le roman de Stevenson, *Treasure Island*. La lecture d'un livre permet également de mieux comprendre les problèmes d'une société : dans *Mirjam in Amerika*, *La Case de l'Oncle Tom* (*Uncle Tom's Cabin*, roman de Harriett Beecher-Stowe, publié en 1852) est mentionné comme un livre pouvant aider la jeune fille à percevoir la condition des Noirs aux États-Unis :

- « – As-tu déjà entendu parler du Kentucky ? C'est là que je suis née, [dit Mrs Watson].
 – Oh oui, m'écriai-je, c'est là-bas que vivait l'oncle Tom de *La Case de l'oncle Tom*.
 – Oh !, s'exclama-t-elle avec joie, tu connais ce livre magnifique ? Oui, il a contribué à l'abolition de l'esclavage.
 Ça aussi je le savais déjà.
 Mrs Watson poursuivit :
 – J'ai aussi une cuisinière noire. »⁵²

Ce que la référence au livre peut apprendre à Miriam ce n'est pas, comme le croit Mrs Watson, sa contribution dans l'abolition de l'esclavage, mais c'est une prise de conscience que peu de choses ont changé. Mrs Watson, millionnaire blanche, est entourée de domestiques noirs, du chauffeur à la cuisinière, preuve implicite que l'exploitation continue, sous la forme, plus atténuée mais bien présente, de la domesticité.

Écrivain de la fin du XIX^e siècle, Rudyard Kipling commence également à devenir une référence dans le récit pour la jeunesse des années 1930. Dans *Isabelle et la porte jaune* (1937) de Nanine Gruner, les petites filles, intriguées par l'effrayante et imposante cuisinière qui travaille dans le sous-sol de la mystérieuse maison, la comparent à un serpent-python :

- « La cuisinière avait un corps monstrueux, serré à étouffer dans un tablier bleu, des bras rouges et ronds comme des cervelas et sous son chignon gris, un visage couperosé, bouffi et luisant. Une fois, Brigitte avait croisé son regard, et elle avait dit à Isabelle que la cuisinière avait des yeux de serpent python ; les deux petites filles avaient frémi d'horreur.
 Aucune d'elles ne savait ce qu'était exactement un serpent python et elles n'en avaient jamais vu mais, lectrices passionnées de Kipling et surtout des *Histoires comme ça*, le Serpent-Python-

⁵²Lisa Tetzner, *Mirjam in Amerika*, p.209.

Bicolore de Rocher peronnifiait pour elles tout ce qui glace et fait froid dans le dos. »⁵³

La référence permet de nommer l'indicible, à savoir la peur des petites filles : la désignation de la cuisinière comme serpent-python fait frémir bien plus que le portrait même de la grosse femme. Le livre, mentionné explicitement, fonctionne comme une référence expliquant le nom à la fois effrayant et séduisant de serpent-python. La référence donne un nom à la peur et le livre fournit également l'image qui se cache derrière le mystère du nom.

La référence littéraire ou le souvenir d'un livre permettent de donner un nom à celui ou à celle qui n'en a pas encore, quand les personnages principaux ne le croisent que de loin, sans le connaître encore. Isabelle, dans le roman de Nanine Gruner, invente un prénom pour nommer la mystérieuse petite fille qui habite la maison de la Porte Jaune et elle imagine toute l'histoire de cette enfant devenue personnage d'un récit inventé pour Tony et Mireille, ses jeunes frère et sœur. L'histoire d'une petite orpheline vivant chez son grand-père fait songer, dans l'imagination d'Isabelle comme sous la plume de Nanine Gruner, au roman de Frances H. Burnett, *Little Lord Fauntleroy*, publié en 1886, traduit en français par Eudoxie Dupuis en 1888 et réédité dans les années 1930⁵⁴. Ce rapprochement peut être renforcé par la façon dont Isabelle imagine Denis, le frère d'Agnès, la petite fille de la Porte Jaune :

« elle se demandait si le frère d'Agnès était aussi fou et aussi bruyant que Robert ou si, au contraire, ce serait un jeune garçon pâle et aristocratique, mystérieux comme le vaste logis de son grand-père. »⁵⁵

Le prénom de Dorothée, inventé par Isabelle pour nommer la mystérieuse petite fille, peut également faire songer à un autre roman anglo-saxon, *The Wonderful Wizard of Oz* de L. Frank Baum, publié en 1900, également traduit en français dans les années 1930⁵⁶. L'intertextualité est ici plus implicite.

Ces derniers exemples se situent également à la frontière entre les références

⁵³Nanine Gruner, *Isabelle et la porte jaune*, réédition de Thierry Magnier, p.8-9.

⁵⁴*Le Petit Lord*, adapté de l'anglais de Mme F. Hodgson Burnett par Eudoxie Dupuis, illustrations de M. Campbell, Paris, Nelson, 1936. *Le petit lord Fauntleroy*, traduction nouvelle de Charlotte et Marie-Louise Pressoir, illustrations de Marcel Bloch, Paris, Nelson, 1938. Deux adaptations cinématographiques sont par ailleurs réalisées en 1921 et en 1936.

⁵⁵Nanine Gruner, *Isabelle et la Porte Jaune*, p.183.

⁵⁶L. Frank Baum, *Le Magicien d'Ohz*, texte français de Marcelle Gauwin, Paris, Denoël et Steele, La Bibliothèque merveilleuse, 1931. La comédie musicale date de 1938.

intertextuelles à des œuvres du XIX^e siècle et des références à des œuvres de la littérature de jeunesse contemporaine. Les traductions des romans de Burnett et de Frank Baum sont en effet rééditées en France dans les années 1930. Il en va de même pour les récits de Lewis Carroll : bien que publiés au XIX^e siècle, ils entrent dans la culture française et dans la culture d'enfance au cours des années 1930, comme l'a montré Isabelle Nières-Chevrel⁵⁷. Au cours des années 1930, une intertextualité contemporaine se met ainsi en place, ce qui est une réelle nouveauté. *Alice au Pays des Merveilles*, connu du public français à partir des années 1930, peut être considéré comme un livre nouveau, contemporain dans sa traduction et dans sa réception avec des récits pour la jeunesse écrits en France pendant l'entre-deux-guerres. Curieusement, c'est une nouvelle fois André Maurois et Colette Vivier qui font explicitement référence à Lewis Carroll. Aline reçoit, des mains de son institutrice, « un ravissant livre blanc, *Alice au Pays des Merveilles* ». L'intertextualité est explicite, tandis qu'André Maurois, dans *Le Pays des trente-six mille volontés*, recourt à une intertextualité implicite de ce même livre de Lewis Carroll. Je reviendrai en détail sur cette référence et son rôle dans la conception du merveilleux dans la narration française pour la jeunesse.

C'est enfin Maurois qui offre le plus bel exemple d'intertextualité contemporaine. À la fin de *Patapoufs et Filifers*, l'auteur fait directement référence à *L'Île Rose* de Charles Vildrac.

« Pour compléter la réconciliation générale, il fut décidé que les fêtes du couronnement auraient lieu dans l'île, cause de tant de malheurs.

Mais il restait à résoudre un problème que personne n'osait soulever, tant il était grave : quel nom porterait désormais cette île ? Les Filifers vainqueurs ne pouvaient la nommer Patafer. Le Roi ne pouvait, sans honte, accepter ce nom de Filipouf, si longtemps repoussé par ses ancêtres et détesté par la moitié de ses sujets. Le Chancelier Rugifer, à toute les questions, répondait :

– On peut s'en rapporter au tact de Sa Majesté.

Le yacht royal partit pour le couronnement sans que la question eût été posée. Dans les documents officiels on s'était soigneusement gardé de nommer l'île. Quand le souverain y aborda, elle

⁵⁷Isabelle Nières, *Lewis Carroll en France (1870 - 1985) ; les ambivalences d'une réception littéraire*, Doctorat d'État, Université de Picardie, 1988. Chapitre III : La découverte de Lewis Carroll, 1930-1950.

était couverte de pêchers en fleurs dont les grandes vagues rosées inondaient les pentes des collines. Le Roi regarda longtemps ce paysage de ses gros yeux à demi endormis. À côté de lui, le Chancelier et les ministres attendaient qu'il parlât :

- Et si on l'appelait l'Île Rose ? dit-il doucement.
- Sire, dit le Chancelier Rugifer, je n'y avais jamais pensé... Je suis un imbécile et un coupable. »⁵⁸

Le clin d'œil littéraire peut être lu à trois niveaux : le premier est un aspect purement référentiel, où un écrivain rend hommage à celui qui l'a précédé dans l'écriture pour la jeunesse. Le second aspect assure une forme de cohérence littéraire où la référence fonctionne comme un indice de constitution d'un ensemble à part entière, le nouveau roman pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres. Enfin, on peut y lire également un aspect plus idéologique, où le pacifisme apparaît comme une valeur majeure de la littérature de jeunesse, une valeur qu'il est capital de transmettre par le biais de l'écriture.

Au cours de l'entre-deux-guerres, les références intertextuelles tendent à montrer qu'un champ littéraire est en train de se constituer. Ce mouvement, amorcé à la fin du XIX^e siècle, se confirme et s'affirme, mais son ampleur n'est néanmoins pas considérable. Les exemples d'intertextualité contemporaine, qui sont les plus intéressants et les plus significatifs car ils témoignent du dynamisme du champ littéraire, restent marginaux. Il s'agit plutôt de prémisses que d'un phénomène de grande ampleur⁵⁹.

Les années 1920 et 1930 sont ainsi marquées par une multiplication des rencontres entre écrivains pour la jeunesse et des échanges d'idées, de livres, de références. Si l'exil des écrivains allemands joue un rôle important, les échanges s'inscrivent dans un mouvement de renouvellement de la production, par le biais des traductions. Des éditeurs français privilégient cette voie pour renouveler les catalogues de leurs collections, tandis que la traduction de livres pour la jeunesse français en allemand semble bien plus hésitante. Outre la rupture de 1933 avec l'arrivée au pouvoir des nazis, l'explication est peut-être simple : si l'édition romanesque pour la jeunesse française recourt à

⁵⁸ André Maurois, *Patapoufs et Filifers*, Chapitre 11, « Patapouf chez Filifer ».

⁵⁹ À partir des années 1970, Michael Ende proposera ainsi un livre fondé sur les références littéraires avec *Die unendliche Geschichte* (*L'Histoire sans fin*, 1979) ; plus récemment, Cornelia Funke, dans *Tintenherz* (*Cœur d'encre*, 2003), construit également sa fiction romanesque sur un ensemble complexe de références empruntées à de multiples livres pour la jeunesse. Le champ est désormais solidement constitué et reconnu.

des traductions de romans anglo-saxons et allemands pour se renouveler, il ne semble pas possible pour les éditeurs allemands de traduire et de publier une création romanesque française nouvelle encore balbutiante. Vildrac et Maurois sont traduits, mais sans doute les éditeurs allemands n'éprouvent-ils pas la même nécessité que les éditeurs français de recourir à la traduction pour renouveler leur production. Il reste que, au creux de ces échanges, c'est tout un champ littéraire qui se constitue, par les liens de plus en plus nombreux que tisse l'intertextualité, entre allusions et références, modèles du passé et exemples du présent. D'un livre à l'autre, les lectures sont présentées dans les récits comme autant d'outils pour lire le monde, le comprendre, y trouver sa place. Si les exemples d'intertextualité sont encore rares, ils montrent néanmoins qu'un champ littéraire, celui du récit pour la jeunesse, est en train de se constituer, notamment à partir des années 1930. Un mouvement promis à un bel avenir s'amorce au cours de cette période.

Pour écrire le monde moderne qui entre dans le récit pour la jeunesse, les écrivains cherchent des esthétiques appropriées. S'inspirant de la pédagogie moderne, soutenus et sollicités par de nouvelles politiques éditoriales, les écrivains pour la jeunesse puisent dans les transformations du monde moderne de l'entre-deux-guerres la matière de récits nouveaux, mettant en scène une société en mutation. Les rencontres et les échanges participent à ce renouvellement qui fait du genre de la littérature narrative pour la jeunesse un champ dynamique, ouvert à l'innovation. Écrire pour la jeunesse pendant l'entre-deux-guerres, en France et en Allemagne, c'est aussi chercher à développer les modalités d'une nouvelle écriture narrative, qui sera l'objet de la seconde partie de cette étude.

Deuxième partie

À la recherche d'une écriture nouvelle

« N'écrivez pas pour les enfants si vous ne pouvez abdiquer votre position, votre supériorité de grande personne », affirmait Charles Vildrac⁶⁰. « Ecrire pour l'enfant », ce n'est en effet pas seulement se mettre à la portée d'un jeune public, mais c'est aussi savoir « leur parler d'égal à égal »⁶¹. L'écriture pour la jeunesse se voit ainsi confrontée à une difficulté essentielle, celle du choix de l'instance productrice du discours narratif. Comment en effet s'adresser aux enfants ? Qui écrit ? Qui leur parle ? Qui assume le rôle difficile et complexe de l'énonciation narrative, au sens défini par Genette⁶² ? Et quel mode adopter dans cette écriture moderne pour enfants en construction, entre le choix du réalisme et les charmes du merveilleux ?

U

Contrairement à une idée parfois répandue, l'écriture pour la jeunesse n'est pas chose aisée. Il n'est pas simple de choisir un mode de narration spécifiquement adapté à de jeunes lecteurs, évitant à la fois les lourdeurs didactiques, les propos bêtifiants, les abstractions inaccessibles. Les propos de Charles Vildrac témoignent d'une réflexion nouvelle et d'une volonté, de la part de quelques auteurs pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, de moderniser la littérature enfantine en recherchant notamment les modes d'énonciation les plus appropriés. On peut en particulier s'interroger sur des relations éventuelles entre des formes nouvelles de l'écriture narrative pour la jeunesse et les modes de communication de la vie moderne que sont la presse, la radio ou le cinéma, medias en pleine expansion dans les années 1920 et les années 1930. En quelle mesure ces medias peuvent-ils, ou non, intervenir dans les réflexions sur l'écriture et les transformations du récit pour la jeunesse, notamment du point de vue de l'énonciation ? Par ailleurs, la fiction se transforme et apparaît comme une mise en désordre de ce réel que les écrivains pour la jeunesse cherchent à traduire dans leurs récits. Quels sont ces jeux de la fiction avec le réel ?

Si les questions de l'énonciation narrative posent le problème traditionnel

⁶⁰Charles Vildrac, « Ecrire pour l'enfant », texte reproduit sous sa forme manuscrite dans les *Cahiers de l'Abbaye de Créteil*, n°19, octobre 1999, et partiellement publié dans « Littérature enfantine », *Enfance*, nov.-déc. 1953. Le texte intégral a été publié dans le catalogue de l'exposition consacrée à Charles Vildrac, 18 septembre - 29 décembre 2001, Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, p.11-14.

⁶¹Ibid., p.12.

⁶²Gérard Genette, *Figures III*, « Discours du récit », Seuil, Paris, 1972, 5. Voix, p.225 et suiv.

du point de vue, elles peuvent également nous conduire à nous interroger sur le ou les types de narration choisis, sur la variation et la déclinaison de ces différents types, sur l'utilisation des niveaux narratifs et sur les liens établis entre ces divers niveaux narratifs, notamment les passages possibles d'un niveau à un autre. Aussi quelques premières pistes de réflexion peuvent-elles orienter l'analyse, comme la recherche de nouvelles formes de merveilleux, ou encore la question du ou des narrateurs. Qui s'adresse au lecteur, sous quelles formes, quel est le statut du narrateur ? Qui parle dans le récit, quels sont les personnages qui peuvent devenir eux-mêmes narrateurs ? Se pose également la question plus complexe de l'agencement des niveaux narratifs : en partant de l'analyse de la seconde préface de *Emil und die drei Zwillinge* (*Emil et les trois Jumeaux*, 1934) d'Erich Kästner, on peut en effet se demander si une part de la modernité de l'écriture narrative pour la jeunesse pendant l'entre-deux-guerres, en Allemagne comme en France, ne serait pas identifiable dans un jeu de perturbation, voire de transgression, dans les changements de niveaux narratifs. Il y aurait peut-être également ici un trait spécifique à la littérature pour la jeunesse, par rapport à la littérature pour adultes.

Chapitre 4

Écriture narrative et medias modernes

Les formes modernes de médiation marquent sans conteste l'écriture romanesque pour adultes de l'entre-deux-guerres. Cendrars, un des écrivains les plus attentifs aux nouveautés offertes à l'écrivain, prête ainsi attention à « l'écriture démotique, animée, du cinéma qui s'adresse à la foule impatiente des illettrés »¹. Il sait également être attentif à la mise en page des journaux, qui méprisaient souvent la grammaire et la syntaxe pour mieux frapper les esprits, ou encore aux affiches et à l'écriture cinématographique. La recherche de nouveaux langages littéraires pour exprimer le monde moderne passe ainsi par ces multiples médias que sont le cinéma, la presse ou la publicité.

Une autre rencontre exemplaire de l'écriture romanesque et du cinéma est réalisée par Döblin. Son roman majeur, *Berlin Alexanderplatz*, publié en 1929, brise les conventions du roman et s'inspire fortement de la technique cinématographique. Sortant de prison et voulant s'assagir, le héros du roman, Franz Biberkopf, est projeté dans un monde incohérent et le récit éclate en une série de tableaux aux titres burlesques, comme autant de scènes cinématographiques montées et imbriquées les unes dans les autres. Comme l'écrit Pierre Mac Orlan dans la préface de l'édition française, *Berlin Alexanderplatz* (1970) est

« un roman plein de sons, de larmes, de hurlements de machines, de petits sanglots, de râles, de coups de sifflets, de malédictions

¹Blaise Cendrars, *Moravagine*, Poche, p.139.

et d'espoirs. Ce livre est extraordinairement sonore. »²

Pourrait-on trouver semblables procédés dans le récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres ? Dans quelle mesure les médias modernes, presse, radio et cinéma ont-ils eu une influence sur l'écriture narrative pour la jeunesse, en France et en Allemagne ?

4.1 La presse

4.1.1 L'écrivain journaliste

Kästner, avant de devenir l'un des plus grands romanciers allemands pour enfants, est un journaliste et un auteur de textes satiriques pour le cabaret. Il n'est donc pas étonnant de voir le journalisme mis en scène ou évoqué dans ses premiers romans. Dans *Pünktchen und Anton*, Kästner explique dès les premières lignes de sa préface que l'histoire qui sera racontée n'est, au départ, qu'un simple fait divers, un entrefilet (« ein Notiz ») dans un journal :

« L'histoire qui était dans le journal faisait vingt lignes, tout au plus. Très peu de gens l'auront lue, tant elle était petite. C'était une simple note qui racontait que tel ou tel jour, à Berlin, s'était passée telle ou telle chose. Je sautai sur mes ciseaux, découpai l'article et le rangeai avec soin dans le coffret des curiosités. Le coffret des curiosités a été décoré pour moi par Ruth, sur le couvercle on peut voir un chemin de fer avec des roues rouge vif, avec de chaque côté deux arbres vert sombre ; au-dessus flottent trois nuages blancs, ronds comme des boules de neige ; le tout est en papier glacé, merveilleux. »³

Comme souvent chez Kästner, les propos énoncés en préface ont, sous une apparence anodine, un sens particulièrement intéressant et riche. L'écrivain, selon un procédé qui lui est cher, décrit un objet, ce coffret des curiosités (« das Kästchen für Merkwürdigkeit »), avec précision. Il attire le regard du lecteur sur cet objet, indiquant implicitement qu'il faudrait s'y attarder un instant. Si ce coffret mérite d'être regardé, observons-le donc. Ce coffret est d'autant plus intéressant que le mot renvoie au nom de l'auteur : la traduction française ne saurait en effet rendre la parenté phonique entre le nom de

²Pierre Mac Orlan, Préface de l'édition Gallimard, Folio, p.9-10.

³*Pünktchen und Anton*, « Die Einleitung ist möglichst kurz », p.7.

l'écrivain, Kästner, et le coffret, en allemand « Kästchen ». Ce rapprochement incite à réfléchir sur cette boîte et sa description. La décoration est faite de trois éléments : un train, deux arbres, trois nuages. Un, deux, trois, les chiffres progressent, et les éléments s'élèvent progressivement : des rails du chemin de fer, on passe aux arbres, trait d'union entre la terre et le ciel, où flottent les petits nuages. L'élévation est presque symbolique, voire métaphorique : dans le coffret, l'article, simple note dans un journal, devient, par le regard de l'écrivain, une curiosité. Et dans le coffret, une métamorphose va s'opérer : dans le « Kästchen » comme dans l'esprit de Kästner, quelques lignes dans un journal vont devenir un roman construit, moderne, vivant. Le motif de la métamorphose se retrouve dans la suite de cette même préface :

« Pour les quelques adultes qui, à part moi, peuvent l'avoir lue, cette histoire est certainement passée inaperçue. Pour eux, c'était un article en bois. Comment ça, en bois ? Je m'explique : lorsqu'un petit garçon tire un morceau de bois de dessous de poêle et dit au bois : « Hue ! », alors c'est un cheval, un vrai cheval bien vivant. Et lorsque le grand frère regarde le bois en hochant la tête et dit au petit garçon : « Tu vois bien que ce n'est pas un cheval, mais toi, tu es vraiment un âne », cela ne change rien du tout. Eh bien, il en est de même pour mon petit article de journal. Les autres gens pensaient : Bon, ce n'est qu'un note de vingt lignes. Mais moi, j'ai murmuré « Abracadabra ! », et voilà, c'était un livre. »⁴

L'écrivain est un magicien, il sait voir dans les faits divers la matière à l'écriture romanesque. Il sait faire de quelques lignes dans un journal un roman à part entière.

Le journalisme est également mis en scène dans *Emil und die Detektive*. Lorsqu'Emil, lancé à la poursuite du voleur, se retrouve sans billet à bord du tramway, il risque d'être contraint par le contrôleur de descendre, donc de devoir abandonner sa poursuite. Or il reçoit l'aide d'un inconnu, uniquement désigné par le journal qu'il est en train de lire :

« – Donnez un billet à ce garçon, dit le monsieur qui lisait son journal. Il donna de l'argent au contrôleur. Et le contrôleur donna un billet à Emil [...]
– Je vous remercie beaucoup, beaucoup, monsieur ! dit Emil

⁴*op.cit.*, p.7-8.

– Je t’en prie, il n’y a pas de quoi, répondit le monsieur et il se replongea dans son journal. »⁵

La mention du journal pourrait apparaître comme un détail, mais cet attribut devient particulièrement significatif lorsque, au commissariat de police, à la fin du roman, Emil retrouve ce monsieur au journal :

« [Emil] s’approcha de l’un des reporters et lui demanda :
 – Vous ne me reconnaissez pas ?
 – Non, dit le monsieur.
 – Et pourtant vous m’avez payé un billet de tramway hier, sur la ligne 177, parce que je n’avais pas d’argent.
 – Très juste ! s’écria le monsieur, maintenant je me rappelle. Tu voulais même connaître mon adresse pour me rendre la monnaie.
 – Et maintenant la voulez-vous ? demanda Emil en sortant dix pfennigs de sa poche.
 – Ne dis pas de bêtise, dit le monsieur. Mais tu m’avais dit ton nom.
 – Certainement, dit le jeune garçon. Je le fais souvent. Je m’appelle Emil Tischbein.
 – Et moi Kästner, dit le journaliste, et ils se serrèrent la main. »⁶

L’inconnu est d’abord identifié comme journaliste, puis il se nomme. Son nom, identique à celui de l’auteur, tout comme sa profession, montre de façon métaphorique le lien entre le monde journalistique et le monde romanesque. Kästner journaliste devient personnage de roman, mais ce Kästner personnage est aussi celui qui, dans le roman, va conduire le héros vers la célébrité, en faisant de son histoire un article à succès. De même, Kästner, journaliste, devient écrivain pour enfants en inventant l’histoire d’Emil Tischbein, roman à succès.

4.1.2 La presse, laboratoire de l’écriture romanesque

En littérature de jeunesse comme en littérature pour adultes, la presse est un moyen de publier et de diffuser des productions nouvelles, de qualité inégale, mais qui ont pour point commun d’être inédites. La presse peut être comprise comme un premier contact avec les lecteurs, comme un moyen de

⁵ *Emil und die Detektive*, Chapitre 6, « La ligne de tramway 177 ».

⁶ *Emil und die Detektive*, Chapitre 15, « Emil à la préfecture de police ».

tester les réactions du jeune public, ou encore comme une sorte de laboratoire où l'écriture va progressivement se développer, se transformer, avant d'aboutir à ce résultat, très différent, qu'est le livre. Il est important de bien distinguer, dans cette production de presse, d'une part les textes qui sont pré-publiés dans un magazine ou un journal, avant d'être édités en volume, comme c'était le cas des romans de Jules Verne, et d'autre part les premiers états d'un texte qui va connaître des modifications ultérieures plus ou moins conséquentes. C'est ce second aspect qui retiendra tout particulièrement notre attention, car il montre comment la presse peut être un lieu d'expérimentation, un laboratoire de l'écriture.

On ignore généralement que Colette Vivier a participé à la revue *Mon Camarade*, fondée par Georges Sadoul en 1935. Le numéro du 12 août 1937 contient un texte qui n'est autre qu'une première version de *La Maison des petits bonheurs*⁷. Le texte est plus court que le roman, le récit est moins complexe, mais on trouve en germe tous les éléments qui ont fait le succès du roman des années 1939-1940 : sous la forme d'un journal intime, une petite fille, issue d'une modeste famille d'artisans parisiens, raconte avec ses mots d'enfant sa vie quotidienne, les anecdotes de son quartier, ses joies et ses peines d'écolière. Sorte d'essai avant la rédaction de *La Maison des petits bonheurs*, le « Journal de Riquette » est écrit par Marie-Jeanne, 11 ans, surnommée Riquette (Riquet sera la diminutif choisi pour le petit frère d'Aline dans le roman), qui a, comme Aline, une sœur et un frère. Mais Riquette est l'aînée, alors qu'Aline sera la cadette, position plus intéressante car, n'étant ni l'aînée ni la plus jeune, Aline, comme Tifernand dans *L'Ile Rose*, a un statut intermédiaire dans la fratrie, mais également un statut central, qui en fait une sorte de pivot et de moteur. Le début du roman reprend presque intégralement ce texte de 1937 :

« Vendredi.

Je m'appelle Marie-Jeanne, mais tout le monde m'appelle Riquette, je ne sais pas du tout pourquoi. J'ai eu onze ans le 1^{er} mars ; Lulu a un an de moins et Pierrot a six ans. On habite au 1 de la rue Hélène, la maison qui a, en bas, une boutique verte. C'est commode pour papa, parce qu'il travaille au coin de la rue, chez M. Bourrit, le menuisier ; mais ça n'est pas commode pour nous parce que le trottoir est si étroit qu'il n'y a pas moyen de

⁷Voir en Annexe.

faire une seule marelle dessus. Mais c'est comme ça.

Je couche dans la petite chambre qui est contre la cuisine ; Lulu et moi, on a le même lit, même qu'elle me donne tout le temps des coups de pied que j'en ai des bleus partout. Mais on rit bien parce qu'on se raconte des histoires, une fois que maman a fermé la porte : on se raconte qu'on est des dames et qu'on parle de nos maris, patati, patata... ce qu'on s'amuse ! Pierrot nous entend de la salle à manger où il est couché et ça le fait rager ; alors, il crie : « Pourquoi que vous riez ? » exprès pour que maman vienne, et maman vient, mais on fait semblant de dormir : on sait très bien. Et puis, quoi encore ? J'ai ma poupée Aline. J'ai ma balle rouge. J'ai ma petite mercerie. J'adore la crème au chocolat, le nougat blanc et les mandarines. Je déteste les nouilles, les pois cassés et les salsifis. J'ai eu la rougeole, mais pas la coqueluche. À l'école, je suis la meilleure en français (Mireille Lorient dit que c'est elle, mais ça n'est pas vrai) et aussi en géographie, mais pas en calcul, ah ! non alors, surtout à cause des problèmes de fractions à quoi c'est que je ne comprends rien.

J'ai une robe bleue, et puis, pour le dimanche, une belle rouge avec des galons blancs ; mais, aujourd'hui, j'ai ma bleue parce que c'est vendredi.

Je crois que c'est tout. »

Colette Vivier cherche dès 1937 un mode d'écriture proche de la parole enfantine : le récit se présente comme un écrit d'enfant, avec ses imperfections syntaxiques (« à quoi c'est que je ne comprends rien »), son vocabulaire, ses répétitions, ses « Patati, patata » : ce type d'écriture traduit sur la page la part importante d'oralité qui caractérise l'écrit d'enfant, en particulier dans ce type d'écrit qui n'est pas un exercice imposé et scolaire mais une initiative individuelle. Ces caractéristiques se retrouvent dans les toutes premières pages de *La Maison des petits bonheurs*, qui commence ainsi :

Mardi 10 février.

Je m'appelle Aline Dupin ; j'ai onze ans depuis le 16 août. Estelle a douze ans. Riquet a six ans et demi. On habite 13 bis, rue Jacquemont, la maison qui est juste en face de la cour du charbonnier. C'est très commode pour papa, parce qu'il travaille chez M. Martinet, le menuisier qui a sa boutique au coin de la rue, et que ça ne lui fait pas loin à aller, mais c'est moins commode pour nous, parce que le trottoir est si étroit qu'on ne peut même

pas jouer à la marelle dessus. Mais c'est comme ça.

Estelle et moi, on couche dans la chambre qui donne sur la cour, à côté de la cuisine. On a le même lit, et c'est ennuyeux, parce qu'Estelle me donne tout le temps des coups de pied ; et puis, elle tire le drap de son côté si bien que, quand je me réveille, j'ai froid comme tout. Mais on rit aussi : avant de s'endormir, on se raconte qu'on est des dames et on parle de nos maris, patati, patata. Riquet nous entend (il dort dans la salle à manger) ; il crie : « Pourquoi est-ce que vous riez ? » et, comme on ne répond pas, il est furieux, il appelle maman, exprès pour qu'elle nous gronde. Et maman vient, mais, quand elle entre, on fait semblant de dormir : on sait très bien.

J'ai ma poupée, j'ai ma balle rouge, j'ai ma petite épicerie ; j'ai aussi ma patinette, mais je n'aime pas beaucoup ça et c'est plutôt Riquet qui joue avec. Comme livres, j'ai *Sans famille*, et puis *La Roulotte*, et puis *David Copperfield*. En général, j'aime mieux les histoires tristes où on a un peu envie de pleurer ; mais il faut qu'elles finissent bien⁸.

Entre « Le Journal de Riquette » de 1937 et le journal d'Aline de 1939, d'autres similitudes apparaissent, comme l'épisode du « plus beau mot de la langue française » (Mercredi 11 février dans *La Maison des petits bonheurs*, Samedi dans « Journal de Riquette ») :

« Samedi.

Quelle journée ! Je suis assise derrière le fourneau, et j'ai tant envie de pleurer que j'en ai mal au cœur ; mais je ne pleurerai pas, non, rien que pour faire enrager Lulu qui est mauvaise comme tout avec moi depuis ce matin. Pour commencer, elle n'a jamais voulu se laver la première et pourtant c'était à son tour.

– Bon, j'ai dit, je me lave avant, mais, en échange, tu vas écouter mon rêve (parce que j'avais fait un rêve très drôle).

Mais elle m'a dit que non ; c'est toujours la même chose, elle me raconte tous ses rêves à elle et, quand je veux lui dire les miens, elle fait celle qui a envie de dormir !... Alors, j'ai appelé Pierrot qui était en train de mettre sa culotte : lui, il a bien voulu écouter, mais à la condition que je lui laverais les genoux. Et ce qu'ils étaient noirs !!! « C'est pas ma faute, il a dit, c'est parce que je fais le chameau à la récréation ! »

Je lui ai conseillé de le laisser faire un peu aux autres, mais il dit que c'est lui qui le fait le mieux. Oui, mais à force de parler du

⁸Colette Vivier, *La Maison des petits bonheurs*, p.7-8.

chameau, voilà que j'ai oublié mon rêve, complètement ! Pierrot riait comme un bossu... oh ! j'étais furieuse. « Bon, je me dis, en classe, ça ira mieux ! » Mais ouiche, ça a été tout le contraire !... Voilà qu'en français, la maîtresse nous dit :

– Je vais vous poser une question qui vous amusera : Quel est, à votre avis, le plus beau mot de la langue française ?... Cherchez ! Ça ne nous amusait pas du tout, mais il a bien fallu faire semblant. Annette Leroy a levé la main la première en criant : « Sagesse ! » Mais c'est une vraie hypocrite ; elle a dit ça exprès pour faire croire qu'elle est toujours sage. Fernande Gilet, qui est gourmande, a répondu : « Caramel » ; Mimi Dupont a dit : « Vacances » ; Marie-Rose : « Fête » ; Yvette Guilou : « Science », etc., etc.

– Tout cela est assez banal, a déclaré la maîtresse ; voyons, Riquette, toi qui as de l'imagination, trouve quelque chose de mieux ! De mieux ? Je me sens si fière d'avoir de l'imagination que j'ai tout à coup une envie folle de dire un mot très drôle, qui fasse rire tout le monde. Je me creuse la tête et je dis enfin : « Torticolis ! » Tout le monde a ri, oui, excepté la maîtresse qui a dit que je me moquais d'elle ; j'ai dit que non, que c'était un mot que j'aimais énormément... mais, bon, juste là, le fou rire me prend... j'en étouffais !

– C'est bien, a-t-elle déclaré, allez-donc faire de l'esprit dans le couloir, mademoiselle, vous y serez plus à votre aise !

Et voilà, et j'ai eu zéro, et Lulu se moque de moi ; maman est fâchée comme tout ; je suis là, derrière mon fourneau, mais elle fait comme si elle ne me voyait pas. Personne ne m'aime, voilà la vérité. Si j'attrapais exprès la coqueluche, rien que pour les faire enrager ? Je serais morte, et ça serait tant mieux.

– Ah ! que c'est triste d'être triste ! »

Dans *La Maison des petits bonheurs*, le récit du mercredi 11 février commence également par les pleurs :

« Quelle journée ! J'ai tant pleuré que j'en ai mal au cœur, et mon mouchoir est tout trempé. »

puis Aline, comme Riquette, essaie en vain de raconter son rêve à sa sœur, puis à son petit frère, dont les genoux sont aussi sales que ceux de Pierrot. À l'école, la petite narratrice connaît la même mésaventure : Aline, qui a de

l'imagination et qui veut faire rire les autres, crie le mot « Torticolis », est prise de fou rire, mais elle est punie par l'institutrice puis grondée par sa mère. Comme Riquette, elle pense que personne ne l'aime :

« Si j'attrapais la varicelle, pour les punir, ou même la fièvre typhoïde ? Je serais morte, et ce serait bien fait ! »

Si le choix des maladies change, l'intention et le chagrin de l'enfant sont les mêmes et sont exprimées de façon identique :

« Ah, que c'est triste d'être triste ! »

Mais comme Riquette, Aline passe rapidement des larmes au sourire, de la tristesse à la joie et à l'amusement : le 14 mars, les voisins se rassemblent pour la fête de Mme Petiot. Dans « Le journal de Riquette », une fête semblable est racontée, mais les différences sont bien plus importantes que dans les deux textes précédemment cités. L'épisode de quelques lignes devient en effet un chapitre à part entière, plus animé, comme si l'écriture d'Aline était prise dans le rythme un peu désordonné de la fête. Des éléments montrent néanmoins la parenté entre les deux textes : la mère de la narratrice chante, une autre invitée entonne « La Paimpolaise »,

« d'un air tellement triste que, quand elle en a été à « Il coule dans l'océan sans fond... », Gabriel s'est mis à pleurer à chaudes larmes. »

ce qui répond à :

« M. Lorient a chanté la Paimpolaise, ça finit tellement triste, quand le marin tombe « dans l'océan sans fond », que personne n'osait applaudir. »⁹

Ce dernier exemple de rapprochement entre les textes montre comment l'écriture romanesque a su devenir plus complexe que l'écriture journalistique, qui est comme un premier jet rapide. En effet, à la fin de cette même chanson, seul Gabriel, l'un des enfants, pleure, tandis que les autres rient sous cape. Il y a comme une discrète prise de distance ironique par rapport au texte premier. Par ailleurs, les éléments de ce récit s'enchaînent de façon plus rapide, en faisant alterner le récit et l'insertion de paroles rapportées sous forme de dialogue :

« Nous autres, nous riions sous cape, mais pas Estelle ni Christian qui parlaient de leurs compositions et de leurs places de premiers.

⁹ « Journal de Riquette », 1937.

– Aline a été deuxième en récitation ! s'est écriée Violette.

Christian s'est tourné vers moi.

– Eh bien, qu'elle récite quelque chose !

Je ne voulais pas, mais maman m'a fait des signes, et j'ai bien été forcée d'obéir... Ah, comme j'ai bafouillé ! J'avais peur, je n'en sortais plus, de mon renard et de ma cigogne ; je répétais tout le temps les mêmes vers :

La cigogne au long bec n'en put attraper miette...

La cigogne au long bec n'en put attraper miette...

Impossible d'aller plus loin. Et, en même temps, je voyais Christian qui disait tout bas des choses à Estelle contre moi, et Estelle, oui, Estelle, qui riait en me regardant... »

Dans le texte de 1937, le même passage était réduit à une courte phrase : « Et Lulu a récité le Corbeau et le Renard, et moi rien du tout parce que j'avais peur. » Le récit enfantin, marqué par la répétition du « Et Lulu » et du « et moi », est on ne peut plus simple. Dans le roman, Colette Vivier transforme une simple phrase en un petit épisode précisément mis en scène : Aline est forcée par les plus grands et par sa mère de réciter une fable, ce qui va à l'encontre de sa spontanéité et de son imagination naturelle. On entend les paroles de Christian, qui lance comme un défi à Aline, on voit les gestes de la mère, on sent monter l'embarras, la timidité et la peur d'Aline, qui bafouille et oublie sa fable. On l'entend répéter désespérément le même vers, comme si c'était elle, pauvre cigogne un peu stupide, qui était prise dans une mauvaise farce, suggérée par les messes basses et les sourires de Christian et d'Estelle, qui sont placés comme en surimpression de cette récitation manquée. Colette Vivier fait bien ici la démonstration qu'elle est un grand écrivain pour la jeunesse.

Colette Vivier a également collaboré à *Mon Camarade* dans une vingtaine de numéros, publiant des textes courts¹⁰. On trouve ainsi un épisode déjà écrit quelques années auparavant : « Une histoire de collègue »¹¹, est un récit d'internes, dans un dortoir, avec un paquet à aller chercher la nuit dans le jardin avec une corde. Il s'agit ici d'un chapitre de *La Maison sens dessus dessous*, roman de 1932, intitulé « Histoire de Marc »¹². D'autres textes en

¹⁰Voir le détail de ces textes en annexe.

¹¹Histoire [13.], cf annexes.

¹²Colette Vivier, *La Maison sens dessus dessous*, avec des illustrations de A. Pécoud, Bibliothèque rose illustrée, Hachette, 1932, Chapitre XIV, p.211 et suiv.

revanche apparaissent comme des matériaux pour la rédaction de *La Maison des petits bonheurs* : « Les crayons de couleurs »¹³ met en scène le personnage de Marie Collinet, personnage de *La Maison des petits bonheurs*. Dans le récit publié dans *Mon Camarade*, les petites filles organisent une loterie pour offrir à la pauvre, mais fière, Marie une nouvelle boîte de crayons de couleurs. Dans le roman de 1939, Aline a l'idée de dissimuler sous la forme d'une loterie le tablier neuf qu'elles souhaitent offrir à leur amie pour remplacer son vieux tablier jaune¹⁴.

Nanine Gruner a publié ses premiers textes dans la presse pour enfants, dans *La Semaine de Suzette* et *Demain* en 1937, dans « La Page des enfants » du *Figaro* (43 articles entre 1937 et 1938), dans *Paris-Soir* (5 contes en 1939), dans *Aujourd'hui* et *Le Petit Parisien* (différents contes en 1941) et enfin dans *Benjamin*, l'hebdomadaire créé par Jean Nohain en 1929.

« *Benjamin* n'était pas une publication en couleurs de format réduit. C'était un vrai journal comme le journal du matin, avec des articles d'apparence sérieuse et des photographies d'actualité : un journal que l'on pouvait déplier gravement, en écartant ses petits bras. »¹⁵

La presse joue ainsi un rôle important dans la recherche d'une écriture nouvelle pour la jeunesse, en particulier en France. Par la rapidité de la diffusion des textes, la presse convient d'une part à la rapidité des modes de communication modernes. L'écrivain pour la jeunesse peut traduire dans ses récits son expérience journalistique, dans la compréhension du monde comme dans sa traduction littéraire. D'autre part, la presse permet d'expérimenter de nouvelles façons d'écrire pour la jeunesse, avant une publication livresque. Qu'en est-il des autres médias modernes de l'entre-deux-guerres, comme la radio, le cinéma ou la photographie ?

¹³Récit [7.]

¹⁴Vendredi soir, 9 avril, p.159-162.

¹⁵Jean Nohain, *J'ai cinquante ans*, Julliard, 1952, cité par Nic Diamant dans le *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse*, p.350.

4.2 La radio

4.2.1 Walter Benjamin et les émissions radiophoniques pour la jeunesse

Si Walter Benjamin est un grand collectionneur de livres anciens pour la jeunesse¹⁶, il se soucie en revanche peu de la littérature de jeunesse de son époque. Le livre pour enfants est avant tout pour lui un objet d'art. Contrairement à un Paul Hazard, il ne s'implique pas dans la promotion d'une littérature de jeunesse de qualité, nouvelle et dynamique, il ne mène aucune action auprès des éditeurs ou des bibliothécaires. Il n'est nullement préoccupé par la qualité littéraire des productions de son époque. Lorsqu'il écrit un article sur Erich Kästner au début des années 1930, il s'adresse au Kästner écrivain pour adultes, sans mentionner, même de façon infime, son succès, alors considérable, d'auteur pour la jeunesse.

Quand Benjamin choisira de s'adresser aux enfants, il choisira un média moderne, la radio, et ses motivations seront dictées par la montée en puissance du national-socialisme, à la fin des années 1920 et au début des années 1930. On ignore souvent que Benjamin s'est intéressé à l'enfance et qu'il a écrit des textes destinés aux enfants, d'abord radiodiffusés puis édités. Dans quelle mesure cette expérience traduit-elle la recherche d'un nouveau mode d'expression pour la jeunesse ? Dans quelle mesure les émissions radiophoniques et les textes qui en découlent peuvent-ils avoir eu une influence sur l'écriture narrative de cette même période ?

Depuis août 1929, Benjamin préparait des travaux destinés à la radiodiffusion, travaux qu'il présentait très souvent lui-même, pour la « Südwestdeutscher Rundfunk » de Francfort et pour la « Funkstunde » de Berlin.

« Jusqu'à l'infiltration des stations d'émission par les nazis, soit, à Berlin, jusqu'au printemps 1932, à Francfort jusqu'en janvier 1933, il produisit quatre-vingt-cinq émissions en tout, parmi lesquelles des pièces radiophoniques, une série sur Berlin destinée aux enfants, des exposés sur Hebel, George, Brecht et Kafka, et enfin les « Hörmodelle » (modèles à écouter) conçus avec le jour-

¹⁶La collection de Walter Benjamin a fait l'objet d'une exposition à Francfort en 1987 : *Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamin*. Katalog einer Ausstellung des Instituts für Jugendbuchforschung und der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt-am-Main, 1987, 60 p.

naliste Wolf Zucker, dans lesquels l'auditeur se voyait proposer, à partir d'un dialogue naissant d'une situation quotidienne, des conseils pratiques censés l'aider à survivre. »¹⁷

Les textes de ces émissions pour enfants ont une histoire bien particulière, comme le rappelle Jeffrey Mehlman¹⁸. Abandonnés par Benjamin à Paris en 1940, ils ont été rassemblés de façon accidentelle dans les archives du journal « *Pariser Zeitung* », une fois que les nazis ont eux-mêmes fui Paris. La Gestapo avait donné l'ordre de détruire ces archives ; elles ont été sauvées de la destruction grâce à un acte de sabotage de l'éditeur. C'est ainsi que les manuscrits de Benjamin ont du même coup échappé à la destruction. Transférés de Paris vers Berlin, ils sont ensuite restés plus de 15 ans en Union Soviétique, totalement oubliés, avant de revenir en Allemagne (RDA) vers 1960, pour être classés dans les Archives Centrales de Potsdam. C'est finalement en 1985 que ces textes ont été publiés en Allemagne, sous le titre *Aufklärung für Kinder*. Ce titre a été remplacé dans l'édition des œuvres complètes par le titre plus neutre de « *Rundfunkgeschichten für Kinder* ».

Les deux émissions conçues et animées par Benjamin s'intitulent « *Die Jugendstunde* » (*Berliner Funkstunde*) et « *Die Stunde der Jugend* » (*Frankfurter Südwestdeutsche Rundfunk*). L'édition des œuvres complètes de Walter Benjamin propose 28 textes. Ils sont présentés dans l'ordre suivant :

- Le dialecte berlinois (*Berliner Dialekt*)
- Camelots et marché du vieux et du nouveau Berlin (*Strassenhandel und Markt in Alt- und in Neuberlin*)
- Le théâtre de marionnettes berlinois (*Berliner Puppentheater*)
- L'esprit de Berlin (*Das dämonische Berlin*)
- Un garçon des rues berlinois (*Ein Berliner Strassenjunge*)
- Escapade dans les jouets berlinois I et II (*Berliner Spielzeugwanderung I und II*)
- Borsig
- Les HLM (*Die Mietskaserne*)
- Theodor Hosemann
- Visite à l'usine de laiton (*Besuch im Messingwerk*)

¹⁷Bernd Witte, *Walter Benjamin, une autobiographie*, traduit de l'allemand par André Bernold, « La nuit surveillée », Les éditions du Cerf, Paris, 1988, chapitre VI, Crise et critique : la fin d'une époque (1929-1933), p.145.

¹⁸Jeffrey Mehlman, *Walter Benjamin for Children, An Essay on His Radio Years*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993, p.2.

- Les « Voyages dans la marche de Brandebourg » de Fontane (Fontanes « Wanderungen durch die Mark Brandenburg »)
- Procès de sorcellerie (Hexenprozesse)
- Bandes de brigands dans la vieille Allemagne (Räuberbanden im alten Deutschland)
- Les Tsiganes (Die Zigeuner)
- La Bastille, l'ancienne prison d'État française (Die Bastille, das alte französische Staatsgefängnis)
- Casper Hauser
- Dr Faust
- Cagliostro
- Escroquerie de timbres (Briefmarkenschwindel)
- Les Bootleggers (Die Bootleggers)
- Naples (Neapel)
- La chute d'Herculanum et de Pompéi (Untergang von Herculanium und Pompeji)
- Le tremblement de terre de Lisbonne (Erdbeben von Lissabon)
- L'incendie du théâtre de Canton (Theaterbrand von Kanton)
- La catastrophe ferroviaire de Firth of Tay (Die Eisenbahnkatastrophe von Firth of Tay)
- L'inondation du Mississippi en 1927 (Die Mississippi-Überschwemmung 1927)
- Histoires vraies de chiens (Wahre Geschichten von Hunden)

Ajoutons pour compléter cette présentation que Walter Benjamin est également l'auteur d'une pièce radiophonique pour enfants. *Radau um Kasperl* (traduction française de Rainer Rochlitz : *Chahut autour de Polichinelle*), diffusée le 10 mars 1932, à la Frankfurter Südwestdeutsche Rundfunk, de 19h45 à 20h45. Cette pièce obtient un grand succès. Le texte d'une autre pièce radiophonique, *Das kalte Herz*, dont la diffusion au « Frankfurter Rundfunk » était prévue pour le 16 mai 1932, a par contre été perdu.

Comme le remarque Jeffrey Mehlman, il est assez étonnant que Benjamin choisisse de s'adresser aux enfants. Cette rencontre lui semble « as implausible as an anthology of fairy tales by Hegel, a child's garden of deconstruction by Derrida. »¹⁹ Le choix des sujets abordés est à première vue assez curieux. Les douze premiers textes forment une série berlinoise, tandis que les seize textes suivants ont été écrits pour la radio de Francfort. À

¹⁹J.Mehlman, *op.cit.*, p.2.

l'intérieur de cette seconde série, on peut être quelque peu déconcerté par le choix des sujets abordés. Jeffrey Mehlman propose une subdivision en deux ensembles, les « tales of fraud, the other with historical catastrophes »²⁰. Il va même jusqu'à établir une correspondance métonymique entre la série des « frauds » et celle des catastrophes. Sans se lancer dans une approche aussi complexe, on peut néanmoins comprendre le choix de ces thèmes comme lié au contexte politique de la fin de la République de Weimar.

Dans la série des « frauds », il convient en effet de distinguer un premier groupe de textes consacrés aux marginaux victimes d'un certain ordre social et politique (les sorcières, les Tziganes, Caspar Hauser, l'homme au masque de fer (Bastille)) et les cas moins sympathiques d'imposteurs plus ou moins criminels (brigands, Cagliostro, trafiquants d'alcool aux États-Unis). On peut ainsi établir un parallèle relativement aisé entre ces thèmes, dont le choix semble curieux au premier abord, et l'actualité de leur rédaction et de leur diffusion. Les persécutions dont sont victimes les sorcières ne sont pas sans rappeler le début des persécutions contre les Juifs, les catastrophes naturelles peuvent être lues et comprises comme des images de la catastrophe économique mondiale du début des années 1930, venue des États-Unis (catastrophe internationale, menaçant dangereusement le fragile équilibre mondial). Enfin, comme le propose Susan Buck-Morss²¹, Cagliostro le charlatan est sans doute à mettre en parallèle avec le nouveau charlatan Adolf Hitler. Benjamin écrit en effet :

« Cagliostro ne croyait certainement pas à ce qu'il racontait aux gens, mais il croyait sans doute que son pouvoir de leur rendre crédibles des mensonges totalement imaginaires, était en réalité aussi précieux que la Pierre Philosophale, la vie éternelle et le Septième Livre de Moïse réunis. Et c'est bien là qu'est le fin fond de ses mensonges. La monstrueuse force de Cagliostro, c'était en réalité la croyance en lui-même, la croyance en sa force de persuasion, son imagination, sa connaissance des hommes. »²²

²⁰J.Mehlman, *op.cit.*, p.47.

²¹Susan Buck-Morss, « Verehrte Unsichtbare!, Walter Benjamins Radiovorträge », in Klaus Doderer (Hrsg.), *Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren*, Juventa Verlag, Weinheim, München, 1988, p.93-101.

²²Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, VII, I, p.192 : « Cagliostro glaubte gewiss nicht, was er den Leuten erzählte, wohl aber glaubte er, dass seine Macht, ihnen die phantastischen Lügen glaubhaft zu machen, in Wirklichkeit soviel Wert sei wie der Stein der Weisen, das ewige Leben und das Siebente Buch Mosis zusammengenommen. Und das

La dimension pédagogique est ainsi extrêmement présente, au même titre que l'urgence, pour l'intellectuel engagé qu'est Walter Benjamin, de s'adresser aux enfants, de les avertir du danger qui les menace et de prévenir également leurs parents, ces « quelques adultes qui se cachent au milieu des enfants et qui pensent que je ne les vois pas. » Sous couvert de s'adresser aux enfants, Benjamin s'adresse aussi aux adultes.

Mais pourquoi choisir la radio ? Il faut rappeler le contexte politique et idéologique pour comprendre la position de Benjamin par rapport à l'engagement de l'intellectuel de gauche et l'utilisation de la radio. Les dernières années de la république de Weimar sont marquées par la crise économique et la montée du national-socialisme. Benjamin est alors l'un des critiques de langue allemande les plus éminents : il publie régulièrement dans les deux journaux littéraires les plus importants de l'époque. Comme critique littéraire, il agit en qualité de « stratège dans le combat littéraire ». Il polémique contre diverses théories culturelles et sociales, conservatrices ou fascistes. Les émissions de radio de Benjamin ont une incontestable dimension pédagogique. Elles sont le résultat d'un engagement profond, d'une prise de conscience de la nécessité de s'adresser aux enfants lorsque monte la menace du nazisme. L'intérêt de ces textes pour enfants est leur vocation à être lus à la radio : Benjamin, éloigné de toute préoccupation relative à l'écriture pour la jeunesse de son époque, recourt à un media moderne pour transmettre un nouveau type de textes, qu'il est néanmoins tout à fait possible de lire, à condition de ne pas oublier leur vocation initiale de textes radiodiffusés. Comme le rappelle Klaus Doderer²³, ces textes sont écrits et diffusés dans ces mêmes années où un certain nombre de pédagogues de la République de Weimar cherchent de nouvelles formes de transmission du savoir. Des écrivains pour enfants, en particulier en Allemagne, vont ainsi recourir au mode de diffusion radiophonique. La radio va ainsi pouvoir jouer un rôle, mineur peut-être mais réel, dans les tentatives de modernisation de l'écriture narrative pour la jeunesse.

ist der Punkt, an dem in seinen Lügen der wahre Kern steckt. Cagliostro war wirklich ungeheuer stark durch das Glauben an sich selbst, durch das Glauben an seine Überzeugungskraft, seine Phantasie, seine Menschenkenntnis. »

²³Klaus Doderer, « Walter Benjamins dreifaches Interesse an der Kinderliteratur : Sammler, Theoretiker und Autor », in Klaus Doderer (Hrsg.), *Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren*, Juventa Verlag, Weinheim, München, 1988, p.27.

4.2.2 Lisa Tetzner, une conteuse au microphone

À l'origine de la série en neuf tomes de *Die Kinder aus Nr.67*, il y a une émission de radio, ou plus exactement une série d'émissions, animées par Lisa Tetzner au « Berliner Rundfunk » : Lisa Tetzner y raconte et y improvise des contes et des pièces radiophoniques pour enfants. C'est au cours de cette émission que naît l'histoire « Der Fußball », qui deviendra la seconde partie du premier tome de la série, *Erwin und Paul*. Lisa Tetzner travaille depuis 1927 comme collaboratrice à la « Kinderstunde » du « Berliner Rundfunk »²⁴. La radio n'existe en Allemagne que depuis 1922, et ce mode de communication est en 1927 un media encore en train de se construire : Lisa Tetzner y mène un travail pionnier, qu'elle envisage dans un premier temps comme un prolongement de son activité de conteuse. Elle essaie ainsi de retrouver le contact direct avec le public, que la radio ne permet pas réellement. Elle regrette ainsi cette rupture et cette distance. Par ailleurs, elle déplore la contradiction entre les demandes de ses supérieurs, dictées par les exigences du media radiophonique, instantané et rapide, où la parole est éphémère, et sa conception des contes, résultat d'une longue et lente maturation, comme elle l'explique dans une lettre du 8 juillet 1930, adressée à Eugen Diederich :

« Tous les 14 jours, un nouveau programme en détruit un autre, et lorsque je me suis mise en grève, il y a peu, mon chef m'a tout de suite dit que je ne dois pas prendre une attitude de montagnarde. Mais ils ne comprennent pas du tout que les contes doivent être digérés [...] Chez moi, un conte n'est bon que s'il peut naître en moi très lentement et involontairement, puis ensuite être encore raconté devant les personnes les plus diverses, jusqu'à ce que je le conçoive moi-même. »²⁵

Cherchant à retrouver les modalités de la narration vivante du conte, Lisa Tetzner conçoit ses émissions radiophoniques comme un moyen de rompre avec les formes traditionnelles du récit, en utilisant le modèle novateur et particulièrement créatif de la pièce radiophonique : dans les émissions de Lisa Tetzner, la conteuse en prend pas seulement la parole mais elle donne la parole

²⁴Brunhild Elfert, *Die Entstehung und Entwicklung des Kinder- und Jugendfunks in Deutschland von 1924 bis 1933 am Beispiel der Berliner Funkstunde AG*, Frankfurt a.M., 1985, p.314.

²⁵Lisa Tetzner à Eugen Diederich, Berlin, 8 juillet 1930, non publié, propriété de Ulf Diederich, cité par Gisela Boliu, *Lisa Tetzner : Leben und Werk*, Frankfurt a.M., dipa-Verlag, 1997, p.151.

aux jeunes auditeurs, en leur offrant la possibilité de participer au cours de l'émission à l'élaboration de l'histoire. Par des courriers adressés à Lisa Tetzner, les enfants apportent leurs propres expériences et peuvent les traduire dans des dialogues qui sont le résultat d'un travail commun entre l'auteur-animatrice et les enfants-auditeurs. Lisa Tetzner s'inspire des expériences imaginées et mises en œuvre par des mouvements dont elle a été proche au cours de sa jeunesse, la « Jugendbewegung » et la « Reformpädagogik » : l'idée centrale est de libérer les enfants de leur simple rôle de récepteurs en les faisant participer activement à la production de contes et de pièces improvisées. Dans ses émissions radiophoniques, Lisa Tetzner met en pratique ces principes pédagogiques, considérant les jeunes auditeurs et les jeunes lecteurs comme des personnalités à prendre au sérieux.

Dans la continuité des émissions radiophoniques, Lisa Tetzner monte des pièces de théâtre pour la jeunesse : elle adapte pour la scène le conte d'Hans Christian Andersen « Le petit Claus et le grand Claus » en 1929 au « Theater der Kinder » du « Schiffbauerdamm » de Berlin. En 1931, elle monte également la pièce qu'elle a conçue avec Béla Balázs, *Hans Urian geht nach Brot*, origine de son roman du même titre. Cette pièce est considérée comme l'un des projets les plus significatifs du théâtre pour la jeunesse d'avant 1933²⁶.

Du conte à la pièce de théâtre, en passant par l'émission radiophonique, Lisa Tetzner rompt avec la tradition du récit pour la jeunesse en plaçant l'enfant au cœur de la création. La radio, grâce à la simultanéité de la parole et à la communication avec les enfants auditeurs, permet un nouveau type de création pour la jeunesse, selon un processus que l'on n'appellait pas encore l'interactivité, mais qui était résolument mis en œuvre.

Lisa Tetzner a ainsi longtemps marqué le genre de l'émission radiophonique pour enfants. Dans les années 1970, Vilma Mönckeberg, concurrente de Lisa Tetzner à la fin des années 1920, loue le « frischer Wind »²⁷, le « vent frais », qu'elle a su apporter dans la « Kinderstunde ». C'est une nouvelle façon de raconter des histoires aux enfants qu'apporte cette conteuse et auteur populaire, aimée du public. Dans l'ensemble, la réception de sa « Märchenstunde », son « heure du conte », est extrêmement positive. Lisa Tetzner innove également en créant des émissions plus informatives pour

²⁶Bernd Dolle-Weinkauf, *Das Märchen in der proletarisch-revolutionären Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik 1918-1933*, Frankfurt a.M., 1984, p.130.

²⁷Vilma Mönckeberg, *Das Märchen und unsere Welt*, Düsseldorf/Köln, 1972, p.162.

les écoliers, précurseurs de l'émission « Schulfunk », qui sera créée plusieurs années plus tard. Elle s'efforce de susciter l'intérêt des enfants en envoyant des questionnaires aux écoles de Berlin. Par exemple, lorsqu'elle interroge les enfants sur Selma Lagerlöf, elle s'aperçoit que les plus jeunes n'éprouvent pas le moindre intérêt pour la personnalité de l'auteur, alors qu'ils souhaitent en apprendre davantage sur la Suède ; les plus âgés en revanche s'intéressent davantage à la biographie de l'auteur des *Aventures de Nils Holgersson*²⁸.

Lisa Tetzner cherche ainsi à adapter ses émissions aux attentes directes de son public. Ce dialogue avec le jeune public, inséparable de la création, l'incite à fonder un « Spielschar ». Avec un petit groupe d'une dizaine d'enfants, elle chante, joue, discute, lance des devinettes, improvise en direct. Très souvent, elle parle dans ses émissions de problèmes sociaux comme le chômage des pères, le manque de logements ou l'absence d'aires de jeux. Ces jeux et discussions radiophoniques, mettant en scène ces problèmes sociaux, sont directement à l'origine de ses récits *Der Fußball* et *Erwin und Paul*. La création et l'animation des émissions radiophoniques conduisent ainsi directement Lisa Tetzner à une autre forme d'écriture pour la jeunesse, s'éloignant des contes traditionnels pour s'engager davantage dans les problèmes de son temps.

4.2.3 En France ?

Y a-t-il des phénomènes radiophoniques équivalents en France ? Il ne semble pas. Si des émissions radiophoniques pour la jeunesse existent, on ne peut parler d'interaction entre ces émissions et l'écriture pour la jeunesse. Il faut aussi prendre en compte la présence quantitative de la radio dans les foyers : en septembre 1937, on compte en Allemagne 8 412 848 postes (deuxième rang derrière les États-Unis), alors que la France est alors au 4^e rang, derrière la Grande-Bretagne, avec 4 018 000 postes, soit plus de deux fois moins.

Néanmoins, il est à noter que les émissions radiophoniques pour enfants existent dès les années 1930. Vers 1930, un avis est adressé aux jeunes lecteurs de la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse :

« Si vous avez chez vous un appareil de T.S.F., écoutez le 14

²⁸Cet exemple est cité par Gisela Boliu, *op.cit.*, p.152, à partir des archives de Sauerländer, « Die Mitarbeit der Kinder am Jugendrundfunk als nötige Grundlage des Programmaufbaus ». Manuskript o.Jg., S.4. Fundstelle : Aarau.

mai à 20 heures précises les contes qui seront racontés par les bibliothécaires de l'Heure Joyeuse et transmis par les PTT. »²⁹

Dans la thèse qu'elle a consacré à la radio des années 1930³⁰, Cécile Meadel remarque que les enfants sont l'un des premiers publics spécifiques que se donnent les stations de radio : dès sa création, Radio-Lille consacre aux enfants un réseau horaire. Des émissions existent dans la plupart des stations des grandes villes, Lyon, Marseille ou Bordeaux. Si le ton reste « puéril », selon Cécile Meadel, et la volonté éducative fortement marquée, ces émissions sont conçues pour être adaptées à l'attention des jeunes auditeurs. Leur composition est variée, des séquences brèves se succèdent, sketches, chants, causeries, reportages, concours. Le plus intéressant est la participation des enfants à ces émissions :

« Les émissions enfantines ont la particularité d'avoir très tôt intégré des représentants de leur auditoire dans leur fabrication, soit que les enfants soient invités à venir faire en petit ce que musiciens et comédiens font en grand, soit encore que l'on convie quelques enfants à venir assister au déroulement d'une émission. »³¹

Dès les débuts de la radio, les enfants sont donc considérés comme un public à part entière, ce qui ne semble pas avoir été immédiatement le cas d'un autre média moderne comme le cinéma. Cependant, en France, aucune interaction n'existe entre radio et écriture pour la jeunesse. Annie Renonciat mentionne un livre illustré, *Fricasson T.S.Fiste*, dans *Les aventures de Fricasson*³², qui utilise la radio, ou T.S.F., comme axe narratif.

Le seul cas intéressant à prendre en compte est celui de « Jaboune », alias Jean Nohain, qui a créé et animé des émissions radiophoniques dès les années 1920 et qui, parallèlement, s'est essayé à la littérature pour la jeunesse, *via* la presse. Dès 1920, Jean Nohain s'occupe en effet de la « Page des enfants » de *L'Écho de Paris* et crée en 1929 le journal *Benjamin*, dont il est rédacteur en chef jusqu'en 1939. « Le principe de cette page d'enfants, puis de mon journal *Benjamin*, était de traiter les enfants comme des grandes

²⁹Cité par Annie Renonciat, *Livre mon ami*, notice d'un dessin original, vers 1930, p.124.

³⁰Cécile Meadel, *La radio des années trente*, IEP de Paris, sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, 1992.

³¹Cécile Meadel, *op.cit.*, p.772.

³²*Fricasson T.S.Fiste*, dans *Les aventures de Fricasson*, texte et dessins de Marcel Jean-jean ; Paris, Union latine d'Éditions, 1925, *Livre mon ami*, p.124.

personnes et de les prendre toujours au sérieux, »³³ expliquera-t-il quelques années plus tard. À partir de 1923, Jean Nohain devient également réalisateur d'émissions de radio, en relation avec l'hebdomadaire *Benjamin* tout au long des années 1930. En 1934, Jean Nohain, sous son pseudonyme radiophonique de Jaboune, publie *Les Histoires de Babylas*³⁴ et donne, en guise de préface, « quelques mots d'explication aux lectrices et aux lecteurs de Benjamin et à nos fidèles amis et auditeurs de T.S.F. ». La lecture de ces histoires est directement liée à leur diffusion à la T.S.F., le lecteur devant entendre la « voix si sympathique, [le] gros rire cocasse », l'« accent extraordinaire, si original, si comique »³⁵ du personnage. La radio n'a donc pas à proprement parler une influence sur l'écriture pour la jeunesse, ces histoires étant les fidèles transcriptions des dialogues « mis en ondes » par Jean Nohain.

La radio, média moderne, est l'objet de critiques dans certains livres pour la jeunesse. Dans *Les Jumeaux de Vallangoujard*, Duhamel intègre la radio dans les apprentissages de la prétendue très moderne institution Bouchonoff-Pépinsky, qui

« avait été fondée par de savants pédagogues étrangers pour l'application des plus récents systèmes d'éducation. »³⁶

Les jeunes garçons reçoivent également une « leçon de T.S.F. » :

« Après cela, venait la leçon de natation, qui se pratiquait avec démonstration cinématographique, la leçon de conduite automobile, la leçon de T.S.F. où l'on apprenait à dénicher Radio-Budapest, à vue de nez et du premier coup, entre cinquante postes émetteurs. »³⁷

Mais tout dans l'écriture de Duhamel est ironique. Cette institution est une mécanique ronflante et prétentieuse, qui ne développe nullement l'intelligence et la sensibilité des enfants mais pousse les automates et automatismes jusqu'à un point extrême, jusqu'au dérèglement absurde des machines qui remplacent les enseignants. Duhamel oppose nettement l'art et la technique, l'intelligence et l'automatisme, l'humain et la machine. La gymnastique devient « mécanothérapie », la leçon de T.S.F. suit la leçon de conduite automobile

³³Jean Nohain, *J'ai cinquante ans*, Julliard, 1952, cité par Nic Diament dans le *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse*, p.350.

³⁴Jaboune et Violette-Jean, *Les Histoires de Babylas*, Paris, les Œuvres françaises, 1934.

³⁵Jaboune, *op.cit.*, p.7 et p.8.

³⁶Georges Duhamel, *Les jumeaux de Vallangoujard*, Chapitre XIV, p.80.

³⁷*op.cit.*, p.85.

et précède les leçons de « publicité lumineuse, de rationalisation industrielle, de navigation sous-marine et d'aviation interplanétaire ». L'accumulation des domaines de formation de « l'homme du vingtième siècle », orgueil de cette institution, montre la distance critique et ironique de Duhamel envers tous les signes extérieurs d'un monde moderne pour lequel il éprouve la plus grande méfiance.

Mentionnons enfin la participation de Janusz Korczak à la radio polonaise. Le célèbre médecin et pédagogue, auteur du roman pour la jeunesse *Le Roi Mathias Ier*³⁸, a animé dans les années 1930 une émission de radio intitulée « Les parlottes du Vieux Docteur »³⁹. Dès l'apparition de la radio en Pologne, Korczak utilise les ondes comme média pédagogique en créant et en animant des émissions pour la jeunesse. Ce nouvel exemple de pionnier de la radio, un pionnier qui s'est aussi intéressé à la littérature de jeunesse autant qu'à la psychologie de l'enfant, montre que la question de l'utilisation des ondes pour s'adresser aux enfants se pose dans d'autres pays européens.

4.3 Le cinéma

La relation entre le cinéma et l'écriture narrative pour la jeunesse est à comprendre dans deux directions principales : la première consiste à envisager la présence thématique du cinéma dans le récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres ; la seconde s'intéresse davantage à l'adaptation cinématographique des romans pour la jeunesse et aux réactions suscitées par ces adaptations. Entre ces deux directions se dessine un mélange de fascination et de critique pour ce média moderne.

4.3.1 Essor d'un art

Peut-on parler d'un essor du cinéma pour la jeunesse pendant l'entre-deux-guerres ? Il faut tout d'abord considérer la France et l'Allemagne de façon très différente. Il semble qu'il n'existe pas en France de cinéma pour la jeunesse à proprement parler, le jeune public n'étant pas considéré pendant

³⁸Janusz Korczak, *Le Roi Mathias Ier (Krol Macius Pierwszy)* et *Le Roi Mathias sur une île déserte (Krol Macius na Wyspie Bezludnej)*, 1923, traduits du polonais par Maurice Wajdenfeld, illustrations de Claude Lapointe, Gallimard, Folio Junior, Paris, 1978.

³⁹Voir l'article de Lydia Waleryszak consacré à la question : « Les parlottes du Vieux Docteur à la radio polonaise ».

l'entre-deux-guerres comme un public spécifique. La production cinématographique française s'adressant aux plus jeunes est très peu importante et les quelques rares exemples sont avant tout pédagogiques et moralisateurs.

En Allemagne, en revanche, il semble qu'il existe à la même époque un cinéma pour la jeunesse en plein essor, comme le montrent quelques exemples extraits de la littérature romanesque pour la jeunesse. Wolf Durian, en 1937, écrit avec Viola Schäfer un roman dont le thème central est la réalisation d'un film par des écolières, *Achtung! GroßAufnahme! Ursula dreht einen Film* (*Silence! On tourne! Ursula tourne un film*)⁴⁰. L'histoire en elle-même présente peu d'intérêt, et tourne autour des petites rivalités entre camarades d'école; il reste que le choix du thème central, la réalisation d'un film par et pour des enfants, peut être considéré comme assez inédit. Il est aussi significatif de l'essor du cinéma dans la culture d'enfance en Allemagne au cours des années 1930.

Un second exemple est fourni par *Emil und die Detektive*. La cousine d'Emil, Pony Hütchen, s'adresse au groupe des détectives en leur demandant qui est leur « Stuart Webbs »⁴¹. La traduction française, en proposant de remplacer ce nom par « chef », commet un contre-sens, qui peut s'expliquer par un problème de référence culturelle et plus précisément cinématographique. Stuart Webbs est en effet un détective créé par le réalisateur et producteur autrichien Joe May (1880-1954). De son vrai nom Joseph Mandel, Joe May est un des pionniers du cinéma allemand. La série de films policiers mettant en scène Stuart Webbs date de 1914 et a connu un succès populaire très important. Ainsi, Kästner glisse dans son roman, considéré comme le premier roman policier pour la jeunesse, une référence à l'un des premiers films policiers allemands. Cette référence n'est pas une remarque d'un personnage adulte ou d'un narrateur, mais elle est placée dans la bouche d'un personnage enfant, ce qui souligne à la fois l'importance du cinéma dans la culture enfantine des années 1920 en Allemagne et l'inscription du roman dans un genre populaire à succès.

Par ailleurs, les romans de Kästner, et pas seulement *Emil und die Detektive*, sont rapidement adaptés au cinéma. Dans la suite de *Emil und die*

⁴⁰Wolf Durian und Viola Schäfer, *Achtung! GroßAufnahme! Ursula dreht einen Film*, Verlag A. Anton & Co, Leipzig, 1937. Ein lustiges Buch für Mädels. Mit Bildern von Ottomar Radebeul.

⁴¹Erich Kästner, *Emil und die Detektive*, Chapitre 10, p.106 : « Wer ist denn euer Stuart Webbs ? ».

Detektive, Emil und die drei Zwillinge, Kästner décrit une représentation cinématographique organisée pour un public d'enfants. Emil et ses amis ont accepté d'apparaître sur la scène du cinéma avant la projection du film, afin de gagner de l'argent pour un de leurs amis en difficulté :

« À quatre heures précises commença la première représentation où l'on devait projeter le film « Emil et les détectives ». Herr Bartelmann, le propriétaire du cinéma, regardait la salle comble. Devant le bâtiment il y avait de nombreux groupes d'enfants qui attendaient la deuxième représentation. [...]

– Brrrr ! dit Emil. Maintenant ça devient sérieux.

– Ris, Paillasse ! ajouta Gustav. Même si ton cœur se brise !

Après la fin des actualités, le rideau se ferma devant l'écran. On ralluma les lumières. Le rideau s'ouvrit de nouveau.

Et c'est alors que quatre garçons et une fille se tenaient debout sur la scène ! Les enfants dans la salle se levèrent sur leurs sièges.

Puis peu à peu le calme revint et enfin le silence.[...]

Tout à la fin arriva Gustav. « Je suis Gustav au klaxon. Mais maintenant, j'ai une moto. » Il fit une courte pause.

– Alors, espèces de sacs à feu ! cria-t-il, est-ce que vous êtes là ?

– Oui ! crièrent les enfants.

Gustav rit. « Et quel est le mot de passe ? »

Alors ils se mirent tous à crier, si fort qu'on pouvait les entendre jusqu'à la gare : « Parole Emil ! »

Devant le cinéma un cheval s'emballa : les enfants hurlaient si fort ! Puis l'obscurité se fit, et le projecteur commença à ronronner. »⁴²

On trouve des rubriques cinématographiques dans *Mon Camarade*. En effet, comme l'explique Annie Renonciat, « depuis le début du siècle, dans la presse notamment, les films et les acteurs font l'objet de chroniques régulières. »⁴³ Les films évoqués dans *Mon Camarade* sont pour la plupart des films communistes allemands ou des films soviétiques. On trouve aussi dans ce même journal un roman mettant en scène le cinéma, *Trotte Menu chez les chasseurs d'images*⁴⁴, écrit par René Lelu. Le cinéma n'y est cependant qu'un accessoire de la fiction, aucune réflexion n'y est portée et on ne peut guère

⁴²Erich Kästner, *Emil und die drei Zwillinge*, Chapitre 15, p.167-168.

⁴³Annie Renonciat, *Livre mon ami*, p.120.

⁴⁴Publié entre le 8 avril et le 22 juillet 1937.

parler dans ce cas d'influence du cinéma sur l'écriture narrative. L'influence du cinéma se fait davantage sentir sur l'illustration :

« Il arrive que des artistes s'inspirent de la technique cinématographique, et les photographies de films sont à l'origine de plusieurs collections, dont celle de Delagrave : *Le Livre illustré par le film*, qui commence en 1936. »⁴⁵

Emile et les détectives est ainsi réédité vers 1935 chez Stock avec pour illustrations les photographies tirées du « célèbre film » de Lamprecht, réalisé en 1931⁴⁶. Annie Renonciat mentionne aussi *Le Petit Lord* de F.H. Burnett, illustré de photographies empruntées au film *Little Lord Fauntleroy*, par David O'Selznick⁴⁷.

Les exemples restent donc assez peu nombreux, ce ne sont que quelques exceptions dans une production qui, dans son ensemble, ne semble pas tenir compte de ce nouveau média moderne qu'est le cinéma.

Des artistes en revanche voient dans le cinéma une technique susceptible d'influencer l'illustration pour la jeunesse. Samivel écrit ainsi à son éditeur à propos de la préparation d'un album « qui est presque exactement un film, (où j'emploie la technique cinématographique ! depuis le rythme, jusqu'au gros plan et déformations) »⁴⁸.

Il est néanmoins intéressant de trouver sous la plume de Claude Aveline, critique cinématographique qui s'est lui-même essayé à l'écriture pour la jeunesse avec le roman *Baba Diène et Morceau-de-Sucre*, une critique de l'adaptation cinématographique⁴⁹ du roman de Kästner *Emil und die Detektive* :

« Ensuite, on ira voir *Emile et les Détectives*. La publicité veut donner à croire que c'est un pendant à *Jeunes filles en Uniforme* ! C'est heureusement tout autre chose. (Je dis : heureusement, car le pendant d'une grande œuvre se montre rarement digne de son

⁴⁵Annie Renonciat, *op.cit.*, ibid.

⁴⁶*Emile et les détectives*, roman pour la jeunesse par Erich Kästner, traduit par Mme L. Faisans-Maury ; illustrations tirées du célèbre film. Production de Gunther Stapenhorst de la U.F.A et réalisation de Gerhard Lamprecht ; Stock, Delamain et Boutelleau [ca 1935].

⁴⁷*Le Petit Lord*, par F.H. Burnett, adapté de l'anglais par Eudoxie Dupuis ; illustré de 44 photographies ; Paris, Delagrave, 1937.

⁴⁸Cité par Annie Renonciat, *op.cit.*, p.121.

⁴⁹*Emile et les détectives* (All., 1931). Réalisation : Gerhardt Lamprecht. Scénario : Billy Wilder, d'après Erich Kästner. Avec : Fritz Rasp, Käthe Haach, Rolf Wenkaus.

modèle.) Et l'on reconnaîtra que la trame du sujet est bien lâche, qu'il y manque de l'aventure, des rebondissements. Mais quelle fraîcheur, et comme nous retrouvons notre enfance, devant tous ces gosses charmants et vrais ! Il faut les entendre, les uns et les autres, commencer tous leurs entretiens secrets par le mot de passe : « Parole : Emil ! » Ils sont plus de cent, paraît-il ; ils sont cinq, en tout cas, à mener l'affaire, les cinq détectives, et, parmi eux, je tiens à signaler l'émule des Peaux-Rouges, au visage criblé de taches de rousseur, au langage sentier-de-la-guerre-œil-de-faucon, à la trottinette-mustang. Et le petit téléphoniste, auquel je vous défie de penser par la suite sans un sourire attendri. Une seule vedette de grand format : le voleur, l'homme au melon, Fritz Rasp. Une figure de cauchemar, non par la laideur, mais par la nature qu'elle reflète. Il a été un Smerdiakov bouleversant dans le film que M. Fédor Ozep a tiré des *Frères Karamasov*. Je cite à dessein ce film dans une rubrique consacrée aux bandes policières. Il en est, et sans trahir Dostoïevsky ! C'est un prodige. Je m'étonne que son succès n'ait pas été plus considérable. »⁵⁰

Arrêtons-nous dans cette critique cinématographique sur la question du destinataire : en effet, Claude Aveline ne s'adresse nullement à des enfants, mais il écrit à destination de spectateurs adultes. Bien plus, il ne semble pas envisager ces adultes comme des prescripteurs, susceptibles d'accompagner au cinéma de jeunes spectateurs. L'ensemble de son propos est une critique d'adulte pour des adultes, considérant le film adapté du roman de Kästner comme un divertissement rafraîchissant. La trame du film est réduite de façon presque caricaturale (« Une bande d'enfants poursuit jusqu'à le faire arrêter un filou qui a dévalisé l'un d'eux : voilà tout. »), ce qui ne correspond en aucun cas à la richesse du roman original, auquel Aveline ne fait nullement allusion. Il privilégie les rôles et le jeu des acteurs, sur lesquels il porte un regard attendri et amusé. Seul l'acteur jouant le voleur mérite selon lui une critique vraiment laudative, par un rapprochement avec un autre film, d'un registre très différent, l'adaptation des *Frères Karamazov* par Fédor Ozep. Aveline n'envisage donc le film ni comme un film pour enfants ni comme l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, alors

⁵⁰Claude Aveline, *Chroniques d'un cinéphile (1931-1939)*, Préface de Jacques Baudou, Séguier, 1994, p.28-31 : « Cinémas d'ailleurs - Films policiers, Nord-Atlantique », in *La revue hebdomadaire (1931-1934)*.

qu'il en évoque explicitement une adaptation d'après Dostoïevski. Le film de Lamprecht figure dans la rubrique des « bandes policières », genre considéré comme inférieur par rapport aux *Frères Karamazov*. Film policier pour enfants, joué par des enfants, « Emile et les détectives » occupe un statut doublement marginal dans le domaine cinématographique des années 1930.

4.3.2 Méfiance à l'égard de l'image

Kästner lui-même a été très critique à l'égard de cette première adaptation cinématographique de *Emil und die Detektive* par Lamprecht. Le réalisateur a en effet refusé d'engager Kästner pour jouer le rôle de l'homme au journal (le personnage du journaliste nommé Kästner) et il en garde un grand ressentiment, comme le montre la préface de *Emil und die drei Zwillinge*, suite de *Emil und die Detektive*, publiée en 1934 : dans cette préface, Kästner intervient dans le tournage comme simple passant, qui vient interrompre involontairement le tournage :

« Alors un drôle de bonhomme traversa la Tratenaustrasse en courant, gesticulant, restant planté devant moi et criant :

– Mais qu'est-ce que vous m'agacez, vous ! Ne vous mêlez pas de ce qui ne vous ne regarde pas ! Vous nous gênez toutes les prises de vues !

– Comment ça, des prises de vues ? demandai-je, curieux.

– Comme abruti, vous n'avez pas votre pareil ! s'exclama-t-il furibond.

– C'est un défaut de naissance, répliquai-je.

Les garçons rigolèrent. Et Gustav au klaxon me dit :

– Mais mon vieux, ici on est en train de tourner un film !

– Évidemment, répliqua le garçon à la valise, le film d'Emil. Et c'est moi qui joue le rôle d'Emil.

– Allez, ouste, me cria le réalisateur, la pellicule coûte cher.

– Excusez-moi du petit dérangement, répondis-je. Puis je passai mon chemin.

L'homme courut vers une grande voiture sur laquelle était fixée une caméra et sur laquelle se tenait le caméraman, qui se remit à donner des coups de manivelle. »⁵¹

⁵¹Erich Kästner, *Emil und die drei Zwillinge*, « Vorwort für Fachleute » (« Préface pour spécialistes »), p.13.

Vers la fin du roman, Kästner dépeint sans plus de bienveillance le propriétaire du cinéma où doit avoir lieu la projection du film « Emil und die Detektive » : Herr Bartelmann accepte de verser la recette de la première représentation à Emil, qui cherche à aider un de ses amis, mais en échange d'une apparition des « détectives » après chaque projection, pendant toute une semaine :

« – Toute une semaine ? s'écria Emil. Après chaque représentation ? C'est déjà désagréable pour nous d'apparaître une seule fois ! Nous ne sommes pas des clowns !
 – On n'a rien sans rien ! affirma le propriétaire du cinéma.
 Le jeune garçon réfléchit.
 – Bien, dit-il, nous n'avons pas d'autre solution. Mais si nous nous plions à cette condition, nous exigeons les recettes de toute la première journée. Donc des trois premières représentations.
 Herr Bartelmann plissa les yeux. « Tu t'y connais en affaire, hein ? » Il hocha la tête. « C'est d'accord ! » Puis il tapa un contrat à la machine. Avec un double. Ils signèrent les deux exemplaires et chacun en garda un. »⁵²

Le monde du cinéma n'est alors pour Kästner qu'une vaste entreprise, un commerce et un négoce, monté sur des tractations plus ou moins douteuses par des personnages peu recommandables.

L'image projetée et en mouvement n'est pourtant pas sans intérêt pour Erich Kästner. Si le film réalisé par Lamprecht est un succès, en dépit des critiques de Kästner, une adaptation théâtrale, beaucoup moins connue, a été écrite par Kästner lui-même, dès 1930⁵³. Kästner s'attarde longuement à expliquer le dispositif scénique. La scène doit être encadrée par quatre écrans, selon un schéma présenté dans les figures 4.1(a) 4.1(b).

Les deux schémas reproduisent les croquis, également tracés à la main, insérés dans le livret. Sur le premier écran sont projetés les titres des différents tableaux, la liste des personnages, accompagnée des photographies des acteurs. Sur les trois autres écrans sont projetés les décors, sous forme de photographies représentant les principaux lieux de Berlin où se déroule l'action.

⁵²Erich Kästner, *Emil und die drei Zwillinge*, Chapitre 13, p.149.

⁵³*Emil und die Detektive*, Ein Theaterstück für Kinder, von Erich Kästner, Chronos Verlag, Berlin, 1930. L'exemplaire consulté à la Staatsbibliothek de Berlin est un tapuscrit présentant les détails de la mise en scène et les dialogues. Ce n'est pas un livre destiné à la vente dans le commerce.

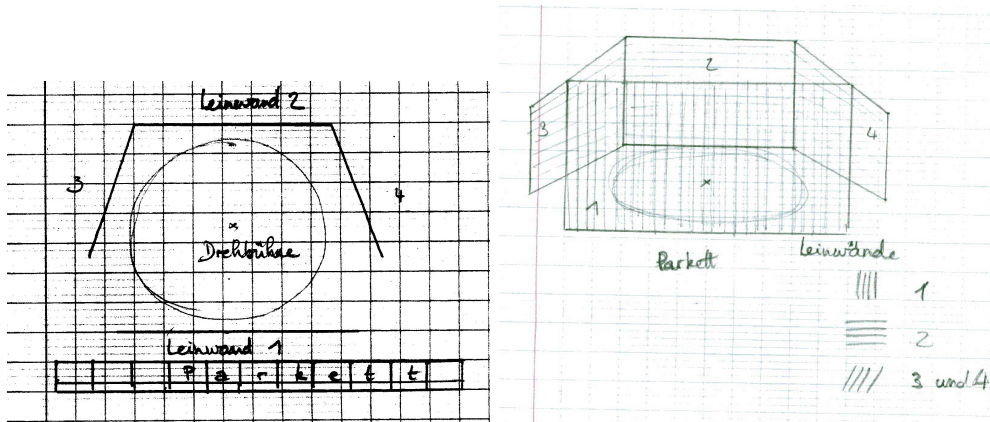


FIG. 4.1 – (a) Grundriß, « Vorbemerkung für die Regie », *Emil und die Detektive*, ein Theaterstück für die Kinder. (b) « Der Aufriß derselben Bühne sieht so aus ».

Ces images projetées créent ainsi un décor imité directement du réel, comme dans le roman, dont le cadre est réaliste et les lieux repérables dans la ville⁵⁴. Lors du voyage en train, les images projetées sont des images en mouvement, afin de mimer le mouvement du train. Kästner utilise ainsi les écrans pour créer une mise en scène originale, cherchant à se rapprocher du réel en utilisant l'image projetée, fixe ou en mouvement.

La méfiance à l'égard de l'image filmée existe également dans un certain nombre de récits pour la jeunesse français. Méfiant voire critique envers certains aspects techniques de la modernité, Duhamel dénigre ainsi toute forme de captation artificielle du réel, comme l'illustre la caricature des méthodes pédagogiques de l'institution Bouchonoff-Pépinski, dans *Les Jumeaux de Val-langoujard* : dans cette institution qui se prétend résolument moderne, des enregistrements remplacent les enseignants et le cours de géométrie est diffusé sur un écran :

« Imaginez, mes chers garçons, que c'était de la géométrie parlante et sonore 100 pour 100. Oui, mes garçons, une leçon de géométrie cinématographique. On voyait, sur l'écran, une main qui dessinait un triangle et le haut parleur grondait : « Le carré construit sur l'hypoténuse est égal à la somme des carrés construits sur les deux autres côtés... Et maintenant, répétez. »

⁵⁴On aura bien des difficultés à retrouver les lieux du roman dans le Berlin actuel, détruit par la guerre et remodelé par l'histoire.

Les élèves répétaient en chœur : « Le carré construit sur l'hypoténuse... » Parfois, un élève paresseux essayait de ne pas répéter. Mais un électro-vibreux placé sous la chaise se mettait en mouvement et lui envoyait une espèce de petit coup de pied dans le derrière. On disait tout bas que certains élèves aimaient mieux le coup de pied et même qu'ils trouvaient ça plutôt drôle.

De temps en temps, le phono-professeur s'enrayait et il se passait des choses étranges. On entendait : « Le carré construit sur l'hypo... sur l'hypo... sur l'hypo... sur l'hypo... sur l'hypo... » Toute la classe éclatait de rire. »⁵⁵

La reproduction artificielle du cours vivant, par l'image et le son, est tournée en ridicule par le rire des enfants : Duhamel met en avant la machine, avec son mécanisme défaillant, par opposition à la spontanéité de l'être humain, capable de distance et de réflexion, illustré par le rire des enfants.

Les enfants vont cependant au cinéma, qui commence à faire partie de leur culture, même si les films qui leur sont spécifiquement destinés ne sont pas légion. Quelques récits évoquent des films vus par des enfants. Dans *Mirjam in Amerika*, la jeune narratrice, en écrivant le récit de ses aventures, se souvient avoir vu au cinéma le film des « Aventures de Robin des bois »⁵⁶, le célèbre film hollywoodien de 1938, avec Errol Flynn comme prince des voleurs⁵⁷. Mais là encore, les exemples sont peu nombreux et leur place n'est nullement significative d'une influence du film sur le roman.

Les médias modernes ne sont donc pas seulement présents de manière anecdotique ou décorative dans les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres. Les liens qu'entretiennent les écrivains avec le monde de la presse ne sont pas sans influencer leur façon d'écrire pour la jeunesse ou de concevoir l'écriture pour la jeunesse. La modernité de l'écriture narrative se nourrit aussi, sans doute plus en Allemagne qu'en France, du développement du média radiophonique, dans son immédiateté, dans son inscription dans le réel, et où la parole est à la frontière entre le conte et l'actualité.

L'univers de l'image semble en revanche susciter plus de réserves et de critiques. Le cinéma est souvent critiqué et l'image filmée n'a que peu d'influence sur l'écriture narrative proprement dite. La critique de la modernité

⁵⁵Georges Duhamel, *Les jumeaux de Vallangoujard*, Chapitre XIV, p.83.

⁵⁶Lisa Tetzner, *Mirjam in Amerika*, p.213.

⁵⁷Produit par la Warner Bros, réalisé par Michael Curtiz et William Keighley.

passé en effet par une critique nettement affirmée du cinéma.

Les médias modernes ont une double influence sur l'écriture narrative pour la jeunesse. D'une part, ils sont le lieu de la réécriture et de l'expérimentation de nouvelles façons de s'adresser aux enfants et aux lecteurs. D'autre part, ils sont représentés comme des moyens de capturer le réel, de le reproduire, comme un double des mécanismes de la fiction.

Presse, radio et cinéma permettent une introduction du réel ou plus exactement des modes de captation et de représentation du réel dans la fiction narrative. Ils ne sont pas tant la marque d'une esthétique réaliste que celle d'une recherche sur les mécanismes de la fiction. Ces mécanismes sont explorés par un certain nombre d'écrivains pour enfants de l'entre-deux-guerres, qui n'hésitent pas à utiliser la fiction comme mise en désordre du réel.

Chapitre 5

La fiction comme mise en désordre du réel

Jouer avec la fiction, c'est essentiellement chercher à brouiller les pistes entre la réalité et la fiction, à bouleverser les normes habituelles du récit, et à mettre en scène la fiction dans le roman, selon un jeu de miroir et de mise en abyme.

5.1 Brouillage des pistes et histoires à l'envers

5.1.1 Bouleversement des repères entre le réel et la fiction

Comme point de départ, la préface de *Emil und die drei Zwillinge*¹ d'Erich Kästner montre de façon exemplaire comment les repères du réel et de la fiction peuvent se brouiller. Cette préface présente des dissonances troublantes entre réalité et fiction et montre, presque à la façon d'un art poétique, les frontières mouvantes entre le réel et la fiction.

Emil und die drei Zwillinge est la suite de *Emil und die Detektive*. Cette suite n'a pas été écrite directement après le premier succès de Kästner, écrit et publié en 1929, mais cinq ans plus tard, en 1934, alors que Kästner a entre-temps écrit trois autres romans, qu'il est déjà interdit de publication par les

¹Le texte de cette seconde préface est donné en annexe.

nazis et que ses ouvrages sont désormais publiés en Suisse, à Zurich, par Atrium Verlag. Le début du roman se compose de deux préfaces successives, tout d'abord une préface adressée aux lecteurs qui n'auraient pas lu *Emil und die Detektive* afin de leur permettre de comprendre l'histoire (« Das Vorwort für Laien » : « préface pour les non-initiés »), puis une seconde préface (« Das Vorwort für Fachleute » : « préface pour les initiés ») qui sert également d'introduction au roman en expliquant pourquoi les jeunes héros seront de nouveau réunis. Comme pour *Emil und die Detektive*, cette préface est suivie d'une série d'illustrations réalisées par Walter Trier et qui, comme dans *Emil und die Detektive*, présentent les héros en dix planches. La réutilisation du même procédé de présentation des personnages par une série d'illustrations, qui ressemblent à des instantanés venant poser décor et personnages, permet de construire une apparente volonté de continuité entre les deux romans.

On pourrait s'attendre à ce que Kästner, comme dans la préface d'*Emil und die Detektive*, explique que cette histoire est sortie de son imagination en regardant les pieds de sa table, Tischbein étant le nom de famille d'Emil. Or, il n'en est rien ; au contraire, les frontières entre le réel et l'imaginaire, entre la réalité et la fiction sont délibérément brouillées selon un effet d'hallucination continue, afin de plonger le lecteur dans l'univers romanesque d'une façon déroutante. Nous tenterons de montrer que la préface de *Emil und die drei Zwillinge* correspond à une pratique fictionnelle que l'on retrouve dans les autres romans de Kästner. Que peut signifier ce dispositif fictionnel qui brouille systématiquement le rapport au réel et les frontières de la fiction ?

Le rapport entre la réalité et la fiction semble créer dans cette préface un effet de vertige. La confusion entre personnage réel, c'est-à-dire Kästner lui-même, et personnages imaginaires, le Professeur et son père, est héritée de l'écriture du premier roman d'*Emil und die Detektive* : en effet, Kästner se met lui-même en scène, c'est lui qui paie de billet de tramway d'Emil et qui retrouve les jeunes garçons à la fin du roman au commissariat, en tant que journaliste, puis qui leur offre une glace. Le fait que le Professeur reconnaisse Kästner, contrairement à son père, personnage auquel il est seulement fait allusion dans *Emil und die Detektive*, serait donc à peu près logique. Mais à peu près seulement, dans la mesure où l'intervention de l'auteur devenu personnage d'une œuvre d'imagination n'a rien de cohérent. Kästner, dans la préface de *Emil und die Detektive*, ne nous dit pas en effet qu'il se contente de rapporter un fait dont il aurait été témoin ou même l'un des acteurs. Non, il précise seulement qu'il refuse le roman merveilleux (qu'il écrira plus tard

avec *Der 35. Mai*) et qu'il cherche un roman inspiré de la réalité. Il y a donc fiction, au sens de création, à part entière. Mais le roman, sans doute pour gagner en réalité et en vraisemblance, se donne comme un fait sinon réel, du moins rattaché au réel par la présence de son auteur au sein même de l'histoire, alors que cet auteur est présent uniquement comme personnage, et qu'il ne se pose pas seulement comme narrateur. Il y aurait donc une tentative pour faire entrer en collision et en collusion l'univers fictionnel et l'univers réel.

Or, dans cette seconde préface de *Emil und die drei Zwillinge*, il semble que le rapport entre réel et fiction soit encore plus problématique et que Kästner crée délibérément un effet de brouillage entre réalité et imaginaire, ce qui correspondrait à un dispositif romanesque capital et décisif dans toute l'œuvre de Kästner de cette époque. Certes, il s'agit pour Kästner de justifier l'écriture de la suite des aventures d'Emil. Pourquoi en effet nous raconter cette suite ? Parce que Kästner apprend ce que sont devenus ses personnages, et il va nous raconter la suite de leurs aventures. Cependant, cette justification apparente et cette motivation de l'écriture du roman sont également sources d'interrogation, car il semble que les personnages de fiction, êtres de papier, aient en quelque sorte pris leur indépendance par rapport à leur créateur. Sans aller jusqu'à retrouver le célèbre thème de *Pinocchio*, cette préface paraît susciter nombre d'interrogations sur les rapports entre réel et fiction et sur l'écriture de la fiction.

Cette seconde préface commence par le récit d'un fait que l'on qualifierait de réel, comme le témoignage d'une anecdote vécue : Kästner raconte qu'il a l'intention de prendre le tramway pour se rendre à Steglitz. Des éléments réalistes et même empruntés au réel cadrent le lieu de l'anecdote : la ville de Berlin et le coin de la Tratenaustraße et de la Kaiserallee, le café Josty, la ligne 177 du tramway. Pourtant, ces éléments descriptifs empruntés au réel ont également une fonction d'intertextualité avec le premier roman d'*Emil und die Detektive*. La ligne 177 fonctionne en particulier comme une sorte de ligne directrice, de fil conducteur et de lien entre les deux univers romanesques : elle est en effet le titre-même du chapitre 6 d'*Emil und die Detektive*. C'est à partir de cette fameuse ligne 177 que le lecteur voit se dessiner un rapport entre les deux livres et qu'il peut pressentir ce que signifie l'adjectif « bizarre » (« merkwürdig ») qui qualifie l'expérience racontée. Il n'y aurait en effet rien de bizarre ou d'étrange à prendre le tramway 177, sauf que le lecteur de cette préface est un « spécialiste » ou un « initié » (« Fachmann »)

et qu'il a lu l'histoire d'Emil et de M.Grundeis. D'où l'intrusion, dans l'univers du réel décrit jusqu'alors, d'éléments qui, contrairement aux éléments de description mentionnés plus haut, n'ont pas de référent réel mais des référents fictionnels, c'est-à-dire fonctionnant comme des éléments intertextuels directement tirés de *Emil und die Detektive* : « un homme étrange » coiffé d'« un chapeau melon noir » (élément descriptif caractéristique permettant d'identifier Grundeis), « un jeune garçon » portant « une valise et un bouquet de fleurs emballé dans du papier de soie ». La précision de ce dernier détail souligne encore la ressemblance frappante avec la scène des chapitres 6 et 8 de *Emil und die Detektive*. Cette intrusion d'éléments référentiels à *Emil et les détectives* dans l'univers réel où vit Kästner fonctionne comme une perturbation de cet univers du réel.

Examinons les deux perturbations successives. La première est soulignée par la construction syntaxique de la phrase : « lorsque le tramway arriva, freina et que je m'apprêtais à grimper à la voiture de tête, un homme étrange descendit » : les éléments réels (je=Kästner, le tramway 177) sont placés dans la proposition subordonnée temporelle, tandis que l'élément perturbateur du réel est comme mis en avant par sa position en fin de proposition principale. L'homme est encore indéfini (« un ») et donc non directement identifié avec Grundeis ; Kästner ne le reconnaît pas, précisément parce que ce n'est pas lui, mais il lui ressemble suffisamment pour créer un doute et une confusion dans l'esprit de Kästner. Cette confusion est renforcée par la seconde perturbation du monde du réel, à savoir l'apparition de ce jeune garçon qui rappelle Emil de façon singulièrement troublante. Il y a donc ici comme un effet d'hallucination, souligné par la série des expressions et des adjectifs utilisés par Kästner pour décrire ses sentiments : « restant au contraire debout, cloué sur place, et regardant pétrifié la baladeuse », « je me frottai les yeux » (« ich rieb mir die Augen ») « À croire que je rêvais », « un peu ahuri » (« leicht verblüfft »).

Cet effet d'hallucination entre un monde fictionnel et un monde réel est renforcé par le fait que chacune des ces apparitions troublantes et perturbatrices est ponctuée par l'intervention du chauffeur du tramway, qui attend toujours que Kästner se décide à monter pour démarrer. Par deux fois, le chauffeur semble vouloir rappeler Kästner à la réalité et lorsqu'il finit par se décider à partir, c'est un peu comme si le réel s'éloignait, vaincu par l'illusion, qui n'est encore qu'une illusion que l'on pourrait qualifier d'optique. L'identification complète entre les deux personnages énigmatiques et les personnages

romanesques n'est en effet pas accomplie, elle n'est que fortement suggérée.

Mais le lecteur ignore encore la raison de cette ressemblance qui vient comme redoubler la fiction à l'intérieur même de l'univers anodin du réel. Kästner et son lecteur semblent encore placés dans un entre-deux entre le réel (la ville de Berlin où vit Erich Kästner) et la fiction (*Emil und die Detektive*). Il y a problème (« il devait bien y avoir une erreur quelque part »), ce problème n'est pas encore explicité. L'identification n'est pas encore possible et l'effet d'hallucination atteint précisément son paroxysme lorsque le jeune garçon au klaxon, toujours selon la même détermination par qualificatifs caractéristiques, prononce la phrase qui réalise l'identification : « Je m'appelle Gustav ». C'est donc précisément au moment où cette première hallucination devient énigme à part entière qu'elle est expliquée et donc dissipée : toute cette confusion entre le réel et la fiction romanesque s'explique de façon très simple par le fait que, simple coïncidence en apparence, Kästner se trouve sur le lieu même du tournage du film réalisé à partir de son propre roman. Il aurait donc été victime de l'illusion théâtrale propre aux arts de la représentation. Cela correspond également à une donnée réelle : *Emil und die Detektive* sera adapté au cinéma à de nombreuses reprises, et pour la première fois en 1931, soit deux ans après la parution du roman en 1929, comme je l'ai expliqué dans le chapitre précédent. Une certaine logique temporelle, par rapport au réel, est donc respectée. Le réel apparaît aussi comme une sorte de soutien venant fournir une explication logique puisque le film « Emil und die Detektive » est une donnée réelle.

Pourtant, cette apparente solution continue de poser quelques problèmes et ne lève pas toutes les interrogations : tout d'abord, l'idée du film sera en effet réintégrée à la fiction romanesque qui va suivre et donc, de nouveau, les deux univers, réel et fiction, vont se rencontrer. Ensuite, la préface ne se termine pas là et Kästner, en quittant le lieu du tournage, ne retourne cependant pas dans son univers réel et banal : il va en effet faire une seconde rencontre qui vient à nouveau brouiller les frontières du réel et de la fiction. C'est en effet au moment où le lecteur peut croire que l'hallucination première est dissipée que se met en place une véritable confusion des plans, cette fois-ci non pas due à une rencontre de hasard ou à une coïncidence, mais à un procédé fictionnel caractéristique de Kästner et valable pour ses autres romans.

En effet, l'hallucination est dissipée, mais elle correspond à une duplication du roman par le film, c'est-à-dire que la référence de cet autre univers

fictionnel, le film, est la fiction romanesque elle-même : l'hallucination repose donc sur le fait que ce n'est plus le réel qui sert de référent, mais la fiction romanesque elle-même. Et, dans ce sens, Kästner lui-même, au moment où il s'assied sur un banc de la Niklosburgplatz, passe en quelque sorte de l'univers du réel à l'univers de la fiction, qui est devenu la seule référence : ce banc lui-même est caractérisé comme le banc où a eu lieu le conseil de guerre des détectives, ce banc est donc aussi un élément fictionnel tiré de *Emil und die Detektive* ; or c'est sur ce banc presque magique que Kästner s'assied et que s'opère le renversement entre réel et fiction. L'homme inconnu venant s'asseoir à ses côtés n'est en effet pas un personnage réel, comme on pourrait qualifier les acteurs du film et le réalisateur, mais un personnage de fiction, issu de la propre imagination de l'auteur plongé, selon un vertige qui entraîne aussi son lecteur, dans l'écriture de ses propres romans. Et l'effet de brouillage est rendu d'autant plus troublant que c'est dans la bouche de ce même personnage, le conseiller Haberland, que Kästner place une petite réflexion sur les rapports entre le réel et la fiction :

« C'est fou, hein, on croit vivre quelque chose de réel ! Et ce n'est qu'une imitation. D'ailleurs, continua-t-il, j'ai toujours pensé que l'art n'était qu'une fiction au regard de la réalité. »²

Cette petite réflexion, intégrée dans un dialogue et placée comme en marge (« Pensée bien innocente, après tout », ajoute l'auteur-narrateur), est en fait au centre du problème de cette préface : où sont les frontières entre le réel et l'imaginaire ? Où s'arrête la réalité et où commence la fiction ? En effet, la réflexion apparemment anodine du conseiller Haberland semble cesser de l'être si l'on se demande quelle est cette réalité à laquelle un personnage purement fictionnel, s'adressant à un personnage réel et qui de surcroît l'a créé de toutes pièces, fait ici référence. À quelle référence prétendûment réelle l'art peut-il ici être comparé ?

Dans ce texte, Kästner lui-même semble donner sa propre réponse. Comme dans la curieuse expérience qu'il raconte ici, le réel et la fiction ne s'opposent pas mais ils s'interpénètrent, s'entrecroisent et se mêlent, jusqu'à quasiment renverser les rôles de l'auteur et du lecteur, voire à mettre en question le statut-même de l'auteur, lorsque le conseiller Haberland demande à Kästner s'il a lu son propre roman. C'est tout l'art du roman pour la jeunesse de Kästner, tel qu'il apparaît à cette époque : issu et inspiré du réel, le roman

²Erich Kästner, *Emil und die drei Zwillinge*, « Das Vorwort für Fachleute », (« La préface pour spécialistes »), p.14.

reste avant tout fiction, mais s'affirme aussi comme tel, une fiction complexe où les frontières entre la réalité et l'imaginaire sont brouillées, où les deux mondes s'entrecroisent et se rencontrent.

Le monde fantaisiste du *35. Mai*, autre roman de Kästner, est ainsi systématiquement construit comme un monde relié au réel : le monde renversé garde le réel pour référent, la fiction est prise pour réalité puisque Konrad écrit sa rédaction, qui doit précisément être un acte d'imagination, en l'accréditant de la valeur d'une expérience vécue. Dans *Pünktchen und Anton*, Kästner affirme avoir utilisé un fait divers relaté dans un journal : il y a donc un degré de réalité, qui donne au roman sa vraisemblance, notion toujours très importante chez Kästner. Or l'auteur se présente lui-même comme une sorte de magicien capable de voir l'extraordinaire là où les autres adultes ne voient rien de particulier. Il affirme accorder une préférence particulière à la vérité, or l'écriture romanesque repose sur le même dispositif fictionnel que celui qui est mis en évidence par la lecture de la seconde préface de *Emil und die drei Zwillinge* : le réel est une référence possible, mais la fiction transforme cette référence et cet apparent réalisme en s'appuyant sur des procédés plus directement merveilleux que réalistes.

Enfin, dans *Das fliegende Klassenzimmer*, on retrouve dans la postface un effet de brouillage semblable à celui qui est mis en place dans la seconde préface de *Emil und die drei Zwillinge* : Kästner rencontre en effet ses personnages, sans jamais indiquer, par exemple par une référence journalistique comme dans *Pünktchen und Anton*, que ces personnages ont existé ; ils n'ont d'existence que fictionnelle. Comme dans la seconde préface de *Emil und die drei Zwillinge*, Kästner rencontre un des personnages, Johnny, deux ans après l'histoire qu'il vient de raconter et lui demande des nouvelles de tous les autres personnages principaux. Il crée ainsi une forme de suite mais aussi un effet de réel, tout en brouillant cet effet de réel car une telle rencontre ne sera pas sans étonner le lecteur.

Kästner, en s'introduisant lui-même dans sa propre écriture, côtoie donc des personnages qu'il a lui-même inventés pour renverser délibérément les rapports du réel et de l'imaginaire et pour plonger son lecteur dans un univers fictionnel singulier, où la référence n'est pas tant le réel, qui demeure néanmoins toujours présent et essentiel à l'écriture, que la fiction elle-même, procédé de réflexion infinie de la fiction dans son propre miroir, procédé vertigineux où la fiction romanesque l'emporte ainsi sur la perspective réaliste.

5.1.2 Renverser l'ordre du récit

La construction narrative peut également être l'objet de jeux renversant les normes habituelles du récit, comme s'amuse à le faire Léopold Chauveau dans *Les Deux font la paire*, dans un récit intitulé précisément « Histoire à l'envers ». L'enfant, le petit père Renaud, demande à son père, écrivain, pourquoi « on nous raconte toujours les histoires dans le même sens » :

- « – Comment ? Dans le même sens ?
- On raconte toujours le commencement d'abord et puis toute l'histoire, et la fin quand c'est fini. Ce serait bien plus amusant de raconter d'abord la fin et ensuite ce qui est arrivé avant, à l'envers, jusqu'au commencement.
- Ce serait difficile.
- Pourquoi difficile ?
- Essaie ! Tu verras ! »³

Le père et l'enfant entreprennent cet exercice périlleux et racontent la vie d'un « bonhomme » depuis sa mort (due à une indigestion de marrons) jusqu'à sa naissance et même aux instants qui la précèdent. La première remarque est le choix du dialogue pour raconter une histoire ; la répartition traditionnelle entre dialogue et récit est d'emblée perturbée. L'histoire n'est pas non plus incluse dans un dialogue puisqu'elle se crée dans le dialogue, par le dialogue. Dans ce dialogue, la parole de l'enfant est mise en avant. Elle est placée sur un pied d'égalité avec celle de l'adulte. On n'a pas, comme chez la Comtesse de Ségur, des dialogues sous la forme « Sophie » / « La maman ». Le fait que Chauveau ne mentionne pas qui parle crée parfois une confusion entre les interlocuteurs. La parole de l'enfant est une parole créative, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'expliquer dans la première partie de cette étude.

Dans cette mise en avant de la parole de l'enfant, on peut remarquer que l'enfant questionne, motivant ainsi le dialogue et le relançant sans cesse, par sa perplexité ou son enthousiasme. L'enfant s'exprime au conditionnel : on a ainsi l'impression d'être dans une pratique langagière qui se rapprocherait du jeu (comme lorsque les enfants disent « On dirait qu'on serait des dames, etc. »). Le jeu est également introduit dans le langage par la répétition de « tramway » puis de « train », avec un effet d'accélération du récit comme un film visionné à l'envers et que l'on rembobine. Le héros de cette histoire

³Léopold Chauveau, *Les Deux font la paire*, Éditions Sociales Internationales, 1937 / La Joie de lire, 2003, p.29.

à l'envers est en effet conducteur de tramway :

« - Tu vois ! Sale métier ! Pas amusant ! Mal payé ! Toujours passer dans les mêmes rues ! Au même endroit de la rue !

- Quelquefois on déraile.

- Pas souvent ! Par hasard !

- On entre dans ceux qui ne se dérangent pas assez vite.

- La seule distraction qu'on ait ! Le reste du temps, s'arrêter, repartir, arrêts fixes ! arrêts facultatifs ! un métier monotone ! embêtant ! Aussi embêtant et beaucoup plus fatigant que de ramasser des marrons et cultiver son jardin.

- Il aurait mieux fait de rester chez lui.

- Il va y retourner, heureusement ! puisque nous racontons l'histoire à l'envers.

- Il a de la chance que nous ne la racontions pas dans le bon sens !

- Oui !... Il a pris le train pour venir à Paris. Et ce train, nous sommes obligés de le faire marcher à reculons pour qu'il retourne là-bas.

- Poum ! Poum ! Poum ! le train recule à toute vitesse !

- Pfu ! Pfu ! Pfu ! Il siffle ! Le voilà arrivé ! Les portières s'ouvrent ; un employé crie « Tout le monde descend ! » Mais non ! C'est pas vrai ! Il crie « En voiture ! En voiture ! » Il a beau le crier à l'envers ça ne peut pas faire « Tout le monde descend ! » Tout le monde descend tout de même. Et tout le monde rentre chez soi, à reculons. Quelques-uns se dépêchent de courir à l'envers, devant les autres. Ce sont ceux qui étaient en retard, qui arrivaient les derniers, juste à temps pour sauter dans le train. Les autres, ceux qui étaient en avance, s'en vont tout tranquillement. »

La parole de l'enfant remet ainsi en cause les normes habituelles du récit par le retournement de la chronologie narrative. Le questionnement devient pari, le pari devient récit, le récit devient jeu. Dans cette démarche enfin, on pourrait dire que partir de la fin pour remonter vers le début, c'est procéder à l'envers et contre les récits classiques (pas seulement pour enfants) où, de façon traditionnelle depuis le Moyen-âge, les « enfances » du héros sont une partie mineure du récit. Dans le récit de Léopold Chauveau, on se dirige vers l'enfance (en chassant au passage l'angoisse de la mort ou de l'histoire qui finit mal) et même la toute petite enfance. On aurait donc ici comme une mise en pratique de l'intérêt pour l'enfance, par le retournement des normes

narratives du récit. Ce dialogue crée un récit et présente sous une forme schématique un retour à l'enfance, retour dans l'histoire racontée et retour dans le regard porté sur l'enfant, qui n'est pas seulement un enfant lecteur ou un enfant héros, mais aussi un enfant créateur. C'est à l'enfant que revient la trouvaille de la fin (qui en effet pose problème : où s'arrête le début ? question à laquelle il est a priori impossible de répondre), fin mélancolique et poétique, comme est supposée l'être la parole de l'enfant, selon certaines esthétiques, avec ses trouvailles inattendues et sa naïveté créatrice.

5.2 La fiction mise en scène

Les mécanismes de la fiction peuvent être mis en scène dans le récit. Ce phénomène de réflexivité est un élément capital de l'écriture moderne pour la jeunesse. Les exemples sont divers et intéressants et ils peuvent être compris de deux façons : soit la fiction est mise en scène en jouant sur le principe de l'illusion théâtrale, soit la mise en exergue des mécanismes de la fiction repose sur une transformation des canons habituels et en particulier des canons du conte.

5.2.1 Fiction et illusion théâtrale

Dans *Pünktchen und Anton*, Kästner met en place une fiction qui joue sur les rapports entre réalité et illusion. Le récit se rattache en effet progressivement à une forme de représentation de la réalité où l'illusion et, en particulier, l'illusion théâtrale creusent un écart entre réalité et fiction. Au début du roman, Pünktchen mime les gestes du rôle qu'elle joue chaque soir à l'insu de ses parents, celui de la petite fille aux allumettes ; le soir, sur le Weidendammer Brücke, ou Pont des Saules, les lumières de la ville, description inspirée de la réalité de la ville moderne, semblent devenir les feux de la rampe de la mascarade jouée par l'enfant, puis de la scène classique de reconnaissance entre la mère et son enfant, lorsque la mère de Pünktchen découvre sa fille : « Les passants restaient là et pensaient que l'on tournait un film »⁴. Ajoutons que les parents de Pünktchen, au moment où leur fille joue la comédie de la pauvreté, assistent à la représentation de l'opéra « La Bohème », de Puccini, qui met en scène de façon théâtrale et mélodramatique la pauvreté et la maladie : ainsi Kästner multiplie-t-il les indices pour insister

⁴*Pünktchen und Anton*, Chapitre 14, p.131.

sur l'illusion théâtrale de la fiction. Cet espace de l'illusion permet de créer une distance entre la représentation du réel et la narration proprement dite, afin d'insister sur la nature artificielle de la fiction, par rapport à la réalité. On peut lire dans cette mise en avant de l'illusion théâtrale une insistance pour montrer l'écart entre la fiction et le réel, ce qui se rattache au propos esthétique exposé dans la préface du roman :

« Si c'est réellement arrivé ou non, ça n'a aucune importance. Le principal est que l'histoire soit vraie ! Une histoire est vraie quand elle aurait réellement pu se passer exactement comme elle a été écrite. Avez-vous compris ? Si vous avez compris cela, vous avez compris une loi très importante de l'art. Et si vous n'avez pas compris, alors ce n'est pas bien grave. »⁵

Kästner établit une distinction entre « wirklich » et « wahr », entre le réel et le vrai. Sans doute Kästner entend-il parler de la vraisemblance du récit, car on pourrait s'interroger sur ce que serait la vérité d'une fiction. En montrant que l'histoire n'est pas une histoire qui s'est réellement passée mais bien une fiction vraisemblable, il montre la frontière entre le vrai et le vraisemblable, mettant par là-même en avant l'essence de la fiction, qui échappe à la distinction du vrai et du faux. La fiction ne saurait se confondre avec le réel. Dès lors, la fiction peut être un espace d'illusion ou, comme au théâtre, l'écrivain fait croire au lecteur que ce qu'il écrit pourrait être réel ; mais tout est dans l'hypothèse, dans le « pourrait être ». L'illusion fait partie du mécanisme de la fiction, comme l'illusion comique au théâtre, où le spectateur doit croire à l'illusion d'une représentation du réel. Dans le roman de Kästner, le lecteur doit de la même manière croire à l'illusion de la représentation de la réalité. La fin heureuse (« glückliche Ende ») de *Pünktchen und Anton* peut ainsi être lue comme une illusion. Le rapprochement de la famille pauvre et de la famille riche ressemble à une fin de conte, lorsque le roi accorde au héros la main de sa fille : à la fin du roman, Anton et sa mère sont en quelque sorte adoptés par Herr Pogge, père de Pünktchen.

Le roman d'amitié entre la petite fille riche et le jeune garçon pauvre n'est pas le lieu d'un propos politique pour Kästner. Son roman ne prétend nullement apporter une pierre à l'édifice de la lutte des classes. L'écrivain s'efforce davantage d'y développer une réflexion esthétique sur les rapports entre fiction et réalité.

⁵Erich Kästner, *Pünktchen und Anton*, p.9.

5.2.2 Fiction et métamorphoses

La fiction peut être également mise en scène non seulement en jouant sur les mécanismes de la fiction et du conte, mais aussi en métamorphosant les canons du conte. La transformation du loup dans le tout premier *Conte du Chat Perché* est emblématique.

Avec « Le Loup »⁶, nous sommes en présence d'un jeu fictionnel créé à travers et par le jeu d'enfance : un loup, qui ne veut plus être ce loup qui mange les petites filles et les agneaux, décide d'être bon et de jouer avec Delphine et Marinette, et tout se passe à merveille, jusqu'au moment où Delphine demande : « Loup, et si on jouait au loup ? ». Le loup, pour utiliser un terme familier, « craque » : il redevient loup par le jeu du loup et dévore les fillettes.

Comment Marcel Aymé joue-t-il avec la fiction ? Et de quelle fiction parle-t-on ? Examinons le texte de plus près. Ce loup, c'est bien « le » loup : il n'y en a évidemment qu'un, l'article défini permet une désignation immédiatement référentielle à la figure bien connue des contes. La fiction est donc tout d'abord celle des contes traditionnels, répertoire connu de tous, petits et grands. Le départ des parents et la recommandation de n'ouvrir à personne sont une cheville (chevillette ?) presque éculée du récit de conte, une fonction essentielle, si l'on reprend la terminologie de Propp⁷. Marcel Aymé, ici, imite un début de conte, joue avec un lieu commun.

Une fois les parents partis, le loup s'approche et ce sont les deux petites filles désormais célèbres, Delphine et Marinette, qui jouent. Mais quand on n'est que deux, les jeux ne sont pas amusants et les jeux ici, ne fonctionnent pas : ils ne sont qu'une suite de noms, la ronde, la paume placée, le furet, la courotte malade, la mariée, la balle fondue. Mais voilà le loup et là, le jeu commence à fonctionner, il faut avoir peur car c'est le loup : « Le loup ? alors, on a peur ? Bien sûr, qu'on a peur... » Marcel Aymé joue de nouveau avec le topos.

Le loup se « métamorphose » alors pour la première fois : ses pattes flageolent, il est devenu bon. Un double jeu se met en place : la référence à l'univers classique, traditionnel, éculé, des contes est toujours là (le loup

⁶ « Le Loup » : première publication dans *Candide*, 14 avril 1932. Repris une première fois dans l'album de quatre contes publié en 1934 : *Les contes du Chat Perché*, illustrés par Nathan Altmann, N.R.F., Gallimard, Paris, 1934. Ce conte figure dans les éditions successives de la collection « Blanche » de la N.R.F. à partir de 1939.

⁷Vladimir Propp, *Morphologie du conte* [1928], Points Essai, 1969.

doit montrer patte blanche comme dans « Le loup et les sept biquets ») mais cette patte lui fait-elle vraiment mal ? Un doute peut subsister et le doute s'installer dans la référence fictionnelle : le loup joue-t-il ou ne joue-t-il pas la comédie ? De même, que fait Marcel Aymé : joue-t-il seulement avec le conte ? Ou, comme le loup, est-il en train de présenter au lecteur quelque chose de plus sérieux ?

Il semble en effet que le jeu avec la fiction ne se limite pas à une transformation ludique des contes tels que « Le petit Chaperon rouge », « Les sept biquets » ou la fable « Le loup et l'agneau ». Le loup se transforme, il n'est plus le loup du début, il peut jouer, donc entrer dans un autre univers fictionnel, qui est celui du jeu, de la fiction en tant que mimésis, en tant qu'imitation. Le loup va d'abord jouer contre sa nature en étant un anti-loup, dans un jeu sincère où la transformation devient vérité. C'est après tout logique : la fiction est invention, mensonge (d'ailleurs, le loup le dit lui-même, ce n'est pas vrai ce qu'on raconte, il n'a jamais mangé la grand-mère) donc l'anti-fiction (ne plus être un loup) est la vérité : « C'est quand même un peu fort, criait-il, on ne veut jamais entendre la voix de la vérité ! ». Mais la vérité n'est pas réalité : on change de registre de fiction, on quitte les contes pour passer, avec la fiction-mimésis, dans l'imitation. Il y a un processus en acte d'imitation et de création du personnage du loup devenu bon, qui perd son identité de loup. Marcel Aymé va jusqu'à le comparer à une vache : « son nez qu'il appuyait au carreau lui faisait une gueule aplatie, douce comme un muffle de vache ». Il devient cheval quand les petites montent à califourchon sur son dos. Il devient aussi père de famille ou un brave grand-père assis au coin du feu, racontant des histoires aux deux petites : le loup est pour ainsi dire métamorphosé en ma mère l'oye. Enfin, quand les parents rentrent, ils disent aussitôt : « Nous sentons ici comme une odeur de loup », qui fait penser au retour de l'ogre dans « Le Petit Poucet » et le fameux « Ça sent la chair fraîche ». Le loup est presque devenu aussi innocent que l'enfant.

La fiction du conte est ainsi mise à mal par la fiction du jeu et la transformation du conte traditionnel. Tout cela est loin d'être innocent et la métamorphose de la fiction traditionnelle, le conte, prend une valeur subversive : lorsque la mère raconte une nouvelle fois l'histoire du Petit Chaperon rouge, les fillettes la contredisent et le père « coupa court à ce récit scandaleux en traitant ses filles de tête en l'air ». Remodeler la fiction a quelque chose de dérangeant, de subversif, elle remet en cause la parole d'autorité séculaire. Elle donne aussi à l'enfant la liberté de s'exprimer et de rire, à la barbe du père. D'ailleurs, les parents finissent par interdire le jeu du loup.

C'est en effet un jeu dangereux, qui perdra à la fois les fillettes et le loup. La fiction redevient particulièrement intéressante, et le cas de la transformation du loup dans le premier *Conte du Chat Perché* est emblématique du mécanisme même de la fiction, comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer dans son essai *Pourquoi la fiction ?* :

« Cette historiette de Marcel Aymé, version parodique autour d'un thème classique, met en scène certaines des notions essentielles que nous associons spontanément à la fiction, et plus globalement aux arts dits mimétiques : la ressemblance (ici poussée jusqu'à l'identité ontologique entre personnage et acteur), l'imitation (ici quelque peu particulière, puisqu'il s'agit d'une imitation de soi-même), la feintise ludique (le « vrai loup » est censé être seulement « pour de faux » le grand méchant loup des contes). »⁸

Le personnage traditionnel du conte est tout à coup sujet à une transformation inattendue : il devient bon et n'a plus la moindre envie de dévorer les fillettes. C'est un peu comme si le conte traditionnel lui-même se mettait à réfléchir sur ses propres mécanismes et à perdre ainsi sa nature première, pour se transformer en un texte plus moderne, inattendu. À la fin, le loup redevient loup, certes, mais par le biais d'une autre forme de fiction, l'imitation : ainsi, le conte nouveau de Marcel Aymé ne doit pas chercher à imiter les autres contes traditionnels mais il doit jouer avec eux, utiliser cet univers de fiction comme une référence ludique, mais ne pas chercher à les imiter. Il y aurait ainsi dans ce conte inaugural une sorte de leçon d'écriture.

Dans un autre conte, c'est la petite poule blanche qui, par la force du jeu et la contemplation d'un livre d'images, devient l'éléphant indispensable pour compléter l'arche de Noé imaginée par Delphine et Marinette, un jour de pluie. On ne saurait mieux mettre en scène le pouvoir persuasif du récit inventé. Delphine et Marinette racontent aux animaux de la ferme que le déluge arrive et chaque animal, crédule, croit à la réalité de l'histoire inventée. La persuasion magique de l'image est également mise en scène : c'est en croyant au récit et en contemplant un livre d'images que la petite poule blanche opère sa transformation :

« Les petites essayèrent de lui expliquer ce qu'est un éléphant, mais sans y parvenir. Delphine se souvint alors d'un livre d'images

⁸Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Chapitre I, « Qui a peur de l'imitation ? », Éditions du Seuil, Paris, 1999, p.22.

en couleurs, que son oncle Alfred lui avait donné. Il se trouvait dans la pièce voisine qui était la chambre des parents. Laisant à Marinette, la surveillance de l'Arche, Delphine emporta la poule blanche dans la chambre, ouvrit le livre devant elle, à la page où était représenté l'éléphant, et donna encore quelques explications. La poule blanche regarda l'image avec beaucoup d'attention et de bonne volonté, car elle avait très envie de faire l'éléphant. »⁹

C'est également grâce à un cadeau de ce même oncle Alfred, des boîtes de peinture, que le réel et son imitation s'inversent. Dans « Les boîtes de peinture », ce n'est pas en effet la peinture qui copie le réel, mais le réel qui copie la peinture des deux fillettes. L'âne, peint de profil avec deux pattes, perd réellement les deux autres. Les bœufs blancs, peints sur du papier blanc, disparaissent et il ne reste plus d'eux que leurs cornes. Delphine peint enfin le coq plus grand que le cheval, qui se retrouve réduit à l'échelle du dessin.

On peut s'interroger sur le rôle de ce personnage invisible mais omniprésent. Il représente l'adulte proche du monde de l'enfance mais qui n'a pas de rôle parental, comparable à l'oncle de Konrad dans *Der 35. Mai*. Mais ce personnage ne joue aucun rôle direct dans la narration. Il est présent en arrière-plan comme un personnage qui fait aux fillettes un certain nombre de cadeaux, livre ou boîtes de peinture, qui sont investis d'un rôle presque magique. Bonne fée ou malin sorcier, ce personnage marque en quelque sorte la présence sous-jacente de l'auteur du texte, lui aussi invisible et omniprésent, lui aussi magicien, jouant entre le réel et le merveilleux.

Le jeu fait donc bien partie des mécanismes de la fiction dans les contes de Marcel Aymé. L'auteur semble d'ailleurs l'indiquer dès le titre : le « chat perché » n'est pas seulement celui qu'il a rencontré, sur la branche d'un pommier. Dans l'univers des lecteurs comme dans celui de Delphine et Marinette, où l'on ne cesse de jouer, c'est évidemment, aussi, un jeu d'enfants, au premier sens du terme. Jouer avec la fiction, la métamorphoser, c'est ainsi jouer notamment jouer avec le principe de *mimesis*, d'imitation, principe sur lequel reposent les mécanismes de la fiction.

On aurait du mal à parler de déclin ou de décadence de la littérature

⁹Marcel Aymé, *Les contes du Chat Perché*, « L'Éléphant », première publication dans *Candide*, janvier 1935. Repris une première fois en album au format d'écolier illustré par Nathan Altman, chez Gallimard, en 1935, ce conte figure dans les éditions successives de la collection « Blanche » à partir de 1939.

pour la jeunesse en considérant les exemples que nous venons d'analyser. Le bouleversement des normes du récit et les jeux avec la fiction sont bien plutôt la marque d'un dynamisme indéniable. Un dynamisme similaire se retrouve dans la recherche et l'élaboration de nouvelles formes de merveilleux, entre modèles anglo-saxons, héritage des contes et originalité propre à chaque écrivain.

Chapitre 6

De nouvelles formes de merveilleux

Dans leur recherche et leur tentative pour renouveler le récit pour la jeunesse, les écrivains ne renoncent pas à l'écriture merveilleuse. Ce merveilleux n'est cependant pas contradictoire avec la modernité, il se situerait plutôt à la frontière entre une forme de tradition, celle des contes classiques, et une forme de modernité, notamment sous l'influence de Lewis Carroll, dont la réception est particulièrement intéressante pendant l'entre-deux-guerres. Rudyard Kipling est également un modèle important. Peut-on néanmoins parler d'un même écho de Carroll ou de Kipling et des contes traditionnels en France et en Allemagne ? Comment le merveilleux est-il revisité, tout en prenant en compte le monde moderne dans la fiction ?

6.1 Carroll et Kipling, deux modèles anglo-saxons

6.1.1 La double réception de Lewis Carroll en France

L'entre-deux-guerres marque un tournant dans la réception de Lewis Carroll en France, comme l'ont montré les recherches d'Isabelle Nières-Chevrel¹. En 1912, les lecteurs n'ont le choix qu'entre une traduction et deux petites

¹Isabelle Nières, *Lewis Carroll en France (1870 - 1985) ; les ambivalences d'une réception littéraire*, Doctorat d'Etat, Université de Picardie, 1988. Chapitre III : La découverte de Lewis Carroll, 1930-1950.

adaptations, mais en 1935, on trouve jusqu'à sept éditions différentes, cinq traductions et deux adaptations². À partir des années 1930, on remarque une abondance de traductions et d'éditions, traductions et éditions qui sont maintenant « d'initiative française », une « présence multiple et valorisée dans le répertoire des livres pour enfants » et enfin une « appropriation adulte qui loin d'être une mode éphémère va définir désormais ce qui sera 'Lewis Carroll en France' »³. À partir des années 1930, l'œuvre de Lewis Carroll, en particulier *Alice's Adventures in Wonderland*, prend davantage d'importance dans le domaine de la littérature pour la jeunesse française. Le livre fait désormais partie des lectures pour enfants. En 1936, dans la rubrique « Notre page choisie », le journal *Mon Camarade* publie « Le croquet de la reine »⁴. L'année suivante sont publiés deux chapitres extraits du début du livre de Lewis Carroll, « deux des meilleurs chapitres qui se trouvent au commencement d'*Alice au pays des Merveilles* » : « Le terrier du lapin »⁵ et « Une course ballottage »⁶. Dans *La Maison des petits bonheurs* (1939) de Colette Vivier, l'institutrice, Mlle Délice⁷, offre à Tiennette Jacquot, qui vient de gagner un concours de sucettes,

« un ravissant livre blanc : *Alice au Pays des Merveilles*, et, dedans, c'était plein d'images si jolies, si légères, qu'on avait l'impression que la maîtresse l'avait acheté dans un pays fait pour elle seule. »⁸

Objet d'une double réception, par les adultes et par les enfants, l'œuvre de Lewis Carroll permet parfois, comme l'explique Isabelle Nières, de « brèves rencontres » entre les lectures adultes et les lectures enfantines :

« Le divorce entre les deux publics n'est en réalité pas si radical qu'il y paraît. En 1931, les éditions Denoël et Steele publient *Alice au pays des merveilles* dans une traduction de Michel Arnaud et *La Traversée du Miroir* dans une traduction de Paul Gilson. Cette édition est emblématique. Elle réunit en elle tout ce qui 'définit'

² *op.cit.*, p.179.

³ *op.cit.*, p.179.

⁴ Numéro du 20 août 1936.

⁵ Numéro du 25 mars 1937.

⁶ Numéro du 1er avril 1937.

⁷ Serait-ce la grand-tante française de la délicieuse Miss Honey, l'institutrice de Matilda dans le roman du même nom de Roald Dahl, publié en 1988 ?

⁸ Colette Vivier, *La Maison des petits bonheurs*, vendredi matin, 16 avril, p.184.

la réception française de Lewis Carroll durant ces années : deux traductions qui inaugurent une collection pour enfants chez un jeune éditeur de livres 'pour adultes', qui est déjà l'éditeur d'Antonin Artaud, et qui sera bientôt celui de Louis-Ferdinand Céline ; un traducteur - Paul Gilson - qui commence sa carrière d'écrivain et qui se consacre ici à Lewis Carroll non par métier, mais par envie de faire connaître un auteur et un texte qu'il aime ; deux éditeurs enfin dont le premier - Robert Denoël - est belge, dont le second - Bernard Steele - est américain. La convergence entre culture enfantine et culture adulte est ici presque trop belle. Mais elle n'est pas unique. Il en est d'autres, fragmentaires, discrètes, effectives. »⁹

La rencontre peut aussi se comprendre comme une rencontre entre lecture pour adultes et écriture pour enfants : des écrivains, lecteurs adultes - parfois aussi écrivains pour adultes - de Lewis Carroll, sont visiblement influencés par son œuvre et cette influence se traduit dans leurs récits pour la jeunesse. La double réception de Lewis Carroll en France a pour conséquence de faire d'*Alice* en particulier une référence, aussi bien dans le domaine de l'écriture pour adultes que dans celui de l'écriture pour enfants. Cette œuvre infléchit dès lors la conception de l'écriture narrative pour la jeunesse. Dans le cas des écrivains français, on peut parler ainsi de la constitution d'une *fantasy* « à la française ». Carroll n'est cependant pas le seul modèle anglo-saxon qui peut inspirer les écrivains français.

6.1.2 Kipling, un second modèle

Aucune étude comparable à celle d'Isabelle Nières-Chevrel n'a été envisagée sur Rudyard Kipling. L'étude de la réception de cet auteur majeur de la littérature anglo-saxonne, dans la littérature pour adultes comme dans la littérature pour enfants en France, serait pourtant un sujet de recherche qui mériterait qu'on s'y consacre.

Dans un article de 1937 extrait de *The French Review*, intitulé « Rudyard Kipling and France »¹⁰, Arnold H. Rowbotham explique que Kipling fait partie de ces auteurs, anglo-saxons ou français, qui ont traversé la Manche

⁹ *op.cit.*, p.272.

¹⁰ Arnold H. Rowbotham, « Rudyard Kipling and France », *The French Review*, Vol.X, March, 1937, N°5, p.365-372 - May, 1937, N°6, p.472-479.

pour exercer une influence sur la littérature du pays voisin. Il rappelle que les premières histoires de Kipling, aussitôt traduites en français, rencontrent un succès immédiat auprès du public français. Il cite quelques critiques de la fin du XIX^e siècle : « Presque immédiatement, [Kipling] est devenu chez nous au sens propre du mot un classique » (Emile Legouis), « Rudyard Kipling [est] l'auteur étranger à la mode » (André Beauvier, mars 1897)¹¹. Kipling est ainsi l'auteur anglo-saxon le plus lu en France dans les années 1890, depuis les premières traductions, parues dans la *Revue des Deux Mondes*. *The Jungle Book* est traduit en français en 1899 et la même année paraît *Le Second Livre de la Jungle*. Publiés au *Mercure*, les deux romans sont traduits par Louis Fabulet et Robert d'Humières, longtemps traducteurs exclusifs des livres de Kipling. Le succès des deux livres fait du *Mercure* le centre le plus important de Kipling en France. En revanche, les récits ultérieurs de Kipling semblent rencontrer un succès moindre auprès du public français. À la différence de Lewis Carroll, Kipling rencontre donc très vite un certain succès auprès du public français. Notons que Milot lit *Le Livre de la Jungle* avec son amie Paulette Blanchet¹². Isabelle et Brigitte, dans *Isabelle et la porte jaune*, sont des « lectrices passionnées de Kipling et surtout des *Histoires comme ça* »¹³.

Arnold H. Rowbotham explique le succès de Kipling en France par la pauvreté du roman d'aventures français, qui a conduit le public à chercher des modèles étrangers, Cooper, Wells, Stevenson, Jack London. Puis il en vient à la question qui nous intéresse :

« Did this interest have any repercussion on the works of his French contemporaries? The question of literary influence is at best difficult one. The debt of one author to another is often a subconscious one, something which has insinuated itself into his writing without his knowledge. It cannot of course, be claimed that Kipling has had that extreme importance on the French novel which was exerted by a chosen few, such as Scott and Richardson. There are, however, a few writers whose debt to the English novelist is more or less obvious. Among these the most noticeable are the Tharaud brothers, Pierre Mille, Claude Farrère¹⁴, and

¹¹ cités p.370.

¹² Charles Vildrac, *Milot, vers le travail*, 1933.

¹³ Nanine Gruner, *Isabelle et la porte jaune*, 1937.

¹⁴ Les Tharaud sont des auteurs coloniaux, Pierre Mille est un représentant de l'exotisme dans la littérature française moderne, Claude Farrère est un ami et un continuateur de

André Maurois. »¹⁵

Ce n'est pas l'œuvre pour la jeunesse d'André Maurois qui intéresse Arnold H. Rowbotham. L'influence de Kipling dans l'œuvre de Maurois se fait sentir dans deux livres pour adultes, *Les Silences du Colonel Bramble*¹⁶ et *Les discours du Docteur O'Grady*. C'est la note finale de cet article qui mérite qu'on s'y attarde : Rowbotham évoque un dernier écrivain nettement influencé, selon lui, par Kipling :

« Among the modern writers who owe a debt to Kipling we should probably mention Léopold Chauveau, a doctor who has written a number of children's stories. His books, notably *Petit Poisson devenu grand, Histoire du poisson-scie et du poisson-marteau, Les cures merveilleuses du docteur Popotame* are delightful stories of animals, owing much to La Fontaine and Rabelais but even more, perhaps, to the *Just so Stories* of Kipling (*Histoires comme ça*, translated by Fabulet and d'Humières, Paris, 1903). His portraits of animals are pervaded by the comic spirit, but they think and act often like humans and they have the same scorn for the human race as is to be found in the *Jungle Stories*. »¹⁷

L'influence des *Just so stories* sur les récits pour la jeunesse de Chauveau avait déjà été remarquée par un critique français, au tout début des années 1930 :

« M. Chauveau, influencé d'abord par les *Just so Stories* de Kipling, a fini par prendre un tour personnel qui ne manque pas de talent. Les textes sont d'une qualité très au-dessus de la moyenne et peuvent exciter l'imagination du jeune âge. »¹⁸

La parenté entre les récits de Kipling et ceux de Chauveau est également soulignée dès la préface de l'édition anglaise, parue en français, des *Cures merveilleuses du docteur Popotame* :

« En présentant à la jeunesse anglaise les *Cures Merveilleuses du Docteur Popotame* on croit avoir trouvé enfin un livre français

Pierre Loti.

¹⁵art.cit., p.475.

¹⁶Selon Rowbotham, « the goat incident in Chapter XXIII, another satire of official stupidity, owes much to Kipling. »

¹⁷art.cit., p.479.

¹⁸*Le Bibliophile*, n°24, 1930/1931, cité par Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs*, p.243.

comparable à la littérature enfantine répandue, depuis vingt ans, dans nos classes d'anglais par les *Just So Stories* de Mr. Rudyard Kipling. »¹⁹

Il convient donc d'examiner plus précisément cette question complexe de l'influence de Kipling et de l'originalité propre des récits de Chauveau dans ce qu'on pourrait appeler l'apparition d'une *fantasy* « à la française ».

6.1.3 Une *fantasy* à la française

À partir des deux modèles majeurs que sont Carroll et Kipling, les années 1920 et 1930 voient se développer une nouvelle façon d'écrire pour la jeunesse, héritière des modèles anglo-saxons et cherchant à développer une originalité propre. On pourrait ainsi parler de l'émergence d'une *fantasy* à la française.

Les ouvrages d'André Maurois, particulièrement influencé par le genre de la *fantasy* anglaise, montrent une nette parenté avec l'œuvre carrollienne. *Le Pays des trente-six mille volontés* présente un certain nombre de liens avec *Alice's Adventures in Wonderland* et avec *Through the Looking-Glass* : le récit de Maurois s'ouvre sur une récitation à trois voix, mêlant la fable et la leçon :

« 'Le Pha-ra-on eut un son-ge, dit Olivier. Il lui sem-blait ê-tre sur les bords du Nil... Sept va-ches gras-ses sor-ti-rent du fleuve...
– Olivier, tais-toi, dit Michelle, j'apprends ma fable et je ne comprends pas ce que je dis quand tu parles.
Et elle recommença pour la dixième fois : 'Tenait dans son bec un fromage.'
'Un dés-ert, dit Gérald, est une im-men-se é-tendu-e de ter-re sté-ri-le... Un vol-can est une mon-ta-gne qui re-je-t-te des flam-mes et de la la-ve fondu-e par une ou-ver-tu-re ap-pe-lé-e cra-tè-re.
– Gérald, tais-toi, dit Michelle, j'apprends ma fable. '... Tenait en son bec un fromage.' »²⁰

Cette triple récitation, qui crée un texte mosaïque fantaisiste, rappelle le monologue d'Alice au deuxième chapitre de *Alice's Adventures in Wonderland* :

¹⁹Léopold Chauveau, *Les Cures merveilleuses du docteur Popotame*, Edited by Isabelle H. Clarke, Illustrations by the author, London & Toronto, J. M. Dent & Sons Ltd, New York, E. P. Dutton & Co. Inc., 1929, Préface d'Isabelle H. Clarke, p.5.

²⁰André Maurois, *Le Pays des trente-six mille volontés*, Chapitre Premier, « Michelle », p.11 (nouvelle édition).

« I'll try if I know all the things I used to know. Let me see : four times five is twelve, and four times six is thirteen, and four times seven is – oh dear! I shall never get to twenty at that rate! However, the Multiplication Table doesn't signify : let's try Geography. London is the capital of Paris, and Paris is the capital of Rome, and Rome – no, *that's* all wrong, I'm certain! I must have been changed for Mabel! I'll try and say '*How doth the little*' and she crossed her hands on her lap as if she were saying lessons, and began to repeat it, but her voice sounded hoarse and strange, and the words did not come the same as they used to do :

*How doth the little crocodile
Improve his shining tail
And pour the waters of the Nile
On every golden scale*

*How cheerfully he seems to grin,
How neatly spread his claws,
And welcomes little fishes in
With gently smiling jaws »²¹*

Michelle, petite fille curieuse et distraite, loin de ressembler à une petite fille modèle, évoque bien davantage Alice. La reine folle du Pays des trente-six mille volontés est un écho à la reine de cœur et le goûter anarchique qu'elle prétend organiser ressemble à celui du Chapelier fou et du Lièvre de mars. Comme Lewis Carroll, Maurois invente des mots à partir d'une apparente logique lexicologique : quand Michelle, nouvelle petite fée munie d'une paire d'ailes, se pose sur le dos de son frère et son amie Éliane sur un pommier, Maurois invente les verbes « adossir » et « apommer », formés sur les verbes « aterrir » et « amerir »²².

Une influence de Lewis Carroll est également perceptible dans l'écriture de Léopold Chauveau qui, dans les *Histoires du Petit Père Renaud* (1932), joue à créer des mots : la jeune cigogne que la poule prend pour son enfant poulet est appelée par le canard Cipouligogne (« La poule et le canard ») ; l'enfant de l'escargot, dont le petit Renaud est le parrain, est baptisé Escarenaugod (« Histoire du gros escargot »). Dans l'« Histoire du Roitelet », il est également question d'une confiture qui fait grandir :

²¹Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Chapter II, « The Pool of Tears ».

²²Chapitre 4, « Le Voyage aérien ».

« Cette confiture fait grandir. Il faut même prendre garde d'en cesser l'usage à temps, car on risquerait d'acquérir une taille démesurée. »²³

Plus globalement, on pourrait dire que Léopold Chauveau, quand il écrit pour les enfants, est influencé par la littérature pour la jeunesse anglaise. Ces récits ne sont pas sans évoquer en effet les *Just-so-stories* de Rudyard Kipling. Comme Kipling, Chauveau met en scène un narrateur-conteur qui s'adresse à son enfant :

« Un jour, j'étais malade, dans mon lit, et le petit père Renaud, assis dans un grand fauteuil, me tenait compagnie.
Le petit père Renaud était un petit père de quatre ans. Moi, j'étais un vieux père, beaucoup, beaucoup plus vieux que cela.
Le petit père Renaud me dit :
– Papa ! racontons une histoire. »²⁴

Toujours à la manière d'un Kipling, Chauveau invente des contes expliquant pourquoi la tortue a une carapace, pourquoi l'ours a une courte queue (« Histoire de la placide Tortue »), pourquoi la girafe a un long cou, de longues pattes et un pelage tacheté (*Les cures merveilleuses du docteur Popotame*), pourquoi le serpent n'a pas de pattes (« Histoire du petit serpent ») :

« [Dame Tortue] avait de grandes pattes qui ressemblaient aux nageoires d'un phoque, un long cou qui ressemblait au corps d'un serpent, une queue pointue qui ressemblait au clocher d'une église, et, au milieu de tout cela, un corps gélatineux qui ne ressemblait à rien du tout. »²⁵

Enfin, on peut remarquer dans l'écriture de Chauveau plusieurs traces plus discrètes d'une lecture attentive des *Just-so-Stories* de Kipling. Dans *les cures merveilleuses du docteur Popotame*, c'est un « enfant d'éléphant » qui se fait prendre au piège d'un singe malicieux. Un second exemple permet de relier l'illustration de Kipling à l'écriture de Chauveau : la deuxième image de « Comment la baleine eut un gosier » montre la Baleine à la recherche du Petit Poisson Malin, tout près des portes de l'Équateur, sculptées de

²³Léopold Chauveau, *Histoires du Petit Père Renaud*, « Histoire du Roitelet », Editions Denoël et Steele, 1932, p.236.

²⁴Léopold Chauveau, *Histoire du Poisson Scie et du Poisson Marteau*, p.8-9.

²⁵*op.cit.*, p.137.

« poissons qui se tortillent en dessous. Les poissons au nez crochu, ce sont des Dauphins à nez crochu et les autres, avec leur tête bizarre, ce sont les Requins-Marteaux. »²⁶

On pourrait imaginer un lien entre cette illustration et « L'histoire du Poisson-Scie et du Poisson-Marteau », où une baleine poursuit de sa vengeance ces deux poissons, peut-être inspirés de cette image, d'autant plus que la référence à une image existante, mais non identifiée, est explicite dans le texte :

- « – Hé! bien! papa, racontons l'histoire du poisson scie et du poisson marteau.
 – Allons-y! Mais qu'est-ce que c'est que ces drôles de bêtes-là?
 – Voyons! tu sais bien, le poisson sice et le poisson marteau!
 – Ma foi non, je ne les ai jamais vus.
 – Moi non plus, bien sûr.
 – Alors, comment les connais-tu?
 – Parce qu'ils sont dans mon livre d'images. »²⁷

Si je ne prétends pas affirmer que le livre d'images du petit père Renaud et le livre de Kipling ne sont qu'un seul et même ouvrage, il reste que l'écriture de l'histoire naît explicitement de la référence à une image. Or il existe une image de requin-marteau et de baleine créée par Kipling, un écrivain et artiste qui constitue, par ailleurs, un modèle évident pour Chauveau.

La *fantasy* anglaise, de Lewis Carroll et de Rudyard Kipling, en influençant l'écriture pour la jeunesse française des années 1920 et 1930, contribue à l'élaboration d'une *fantasy* à la française, à la fois influencée par ces modèles et proposant son originalité propre. Les récits de Chauveau ou ceux de Marcel Aymé en sont deux exemples remarquables.

Léopold Chauveau, dans ses récits pour la jeunesse, ne se contente pas de reprendre des motifs de la *fantasy* anglaise. Il sait créer une écriture originale, à partir de ces modèles. Selon un texte publicitaire mentionné par Marcus Osterwalder, les « contes » de Chauveau sont « d'une fontaine imprévue »²⁸. Reprenant des thèmes ou une esthétique hérités de modèles anglo-saxons, depuis le récit imitant les contes des origines à la prise de parole par un narrateur-conteur, Chauveau fait également preuve dans ces récits

²⁶Rudyard Kipling, *Histoires comme ça*, traduit de l'anglais par Laurence Kiefé, Hachette, 2005.

²⁷Léopold Chauveau, *op.cit.*, p.8.

²⁸Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs*, p.243.

d'une irrévérence, voire d'une immoralité stupéfiantes pour les années 1920 et 1930. On ne compte plus le nombre de personnages d'animaux enfants tués, écrasés, dévorés dans ces récits. Dans « L'histoire du Poisson-Scie et du Poisson-Marteau », la baleine cherche à se venger de ces deux poissons qui ont tué son petit baleineau « pendant qu'il était en train de téter »²⁹. On ne saurait imaginer crime plus affreux ! Dans « L'histoire de la Poule et du Canard », l'horreur va plus loin car c'est la mère poule elle-même qui entraîne ses petits poulets vers la noyade. Lorsque l'oncle canard veut apprendre à nager à l'aîné des 181 petits de la poule, le petit poulet

« laissa sa tête enfoncer dans l'eau, agita ses pattes dans l'air et se noya naturellement.

Au bout d'un instant, le canard dit :

– Il ne bouge plus et ne veut pas sortir sa tête de l'eau ; ça va mal finir, s'il s'obstine.

– Oh ! laissez-le, répondit la poule, puisqu'il fait l'entêté, ne vous occupez plus de lui et venez en chercher un autre.[...]

Ils se noyèrent comme leurs aînés, et la mère n'en fut pas attristée. »³⁰

Puis tous les poussins meurent, noyés ou écrasés sur le sol en essayant d'apprendre à voler. La poule est présentée comme une mère bien particulière :

« Tel est l'amour maternel de la poule. Pour défendre ses poussins, elle se laisserait déchirer par les griffes d'un aigle. Dès que ses poussins sont devenus poulets, elle les verrait, sans en être émue, rôti tout vifs ou couper en petits morceaux. »³¹

À l'amour maternel indigne de la poule répond l'appétit dévorateur du Vieux Crocodile, qui dévore son arrière-petit-fils et finira pas avaler son amie la pieuvre, qui l'avait fidèlement nourri pendant un long voyage. Cruauté et ingratitude marquent la plupart des récits de Léopold Chauveau, explicitement destinés à un jeune lecteur âgé de quatre à six ans. On est loin de la morale conservatrice et des récits sucrés hérités du XIX^e siècle. Dans les récits de Chauveau, c'est tout le principe de l'historiette morale qui se trouve renversé et mis à mal. En effet, la cruauté n'est pas absente des histoires destinées à la jeunesse, et ce depuis le XIX^e siècle. Les aventures d'un Struwwelpeter ou celles de Max et de Moritz se terminent de la façon la plus tragique pour

²⁹ *op.cit.*, p.10.

³⁰ *op.cit.*, p.72-73.

³¹ *op.cit.*, p.79-80.

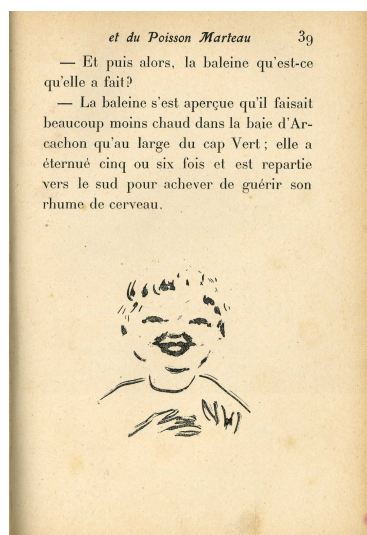


FIG. 6.1 – *Histoire du Poisson Scie et du Poisson Marteau*, illustration de Pierre Bonnard, p.39.

les héros enfants. Mais la cruauté est toujours, en quelque sorte, justifiée par l'inconduite des personnages, qui sont punis pour leurs mauvaises actions. Dans les récits de Chauveau en revanche, les victimes sont presque toujours innocentes, dévorés ou tués par leur ami le plus proche, voire par leurs propres parents. Cette *fantasy* à la française prend, sous la plume de Chauveau, une tonalité originale et inédite d'humour noir pour enfants, comme il en existe peu d'exemples. Ce rire du destinataire est d'ailleurs figuré par Pierre Bonnard à la fin de « L'histoire du Poisson-Scie et du Poisson-Marteau » lorsque le peintre représente, après le récit de la mort des poissons, aplatis par la baleine, le visage d'un enfant réjoui et hilare³².

Chauveau est influencé par un auteur tel que Kipling mais il reste aussi l'héritier d'une tradition littéraire française beaucoup plus ancienne, celle des fables de La Fontaine, comme le remarquait Arnold H. Rowbotham, mais aussi celle des fabliaux et récits du Moyen-âge, tel *Le Roman de Renart*. Quoi d'étonnant à ce que Chauveau ait précisément choisi d'illustrer en 1921 les fables de La Fontaine³³ et de réécrire pour la jeunesse ce célèbre *Roman de*

³² *op.cit.*, p.39.

³³ *Fables de La Fontaine*, illustré par Léopold Chauveau, La Joie par les livres, Circonflexe, Aux couleurs du temps, 1992.

*Renart*³⁴ ? Isabelle H. Clarke, dans l'édition anglaise des *Cures merveilleuses du docteur Popotame*, souligne à la fin de sa préface que, dans les histoires de Chauveau, par rapport aux récits de Kipling,

« l'atmosphère est plus spirituelle, la satire plus fine, l'humeur plus délicieusement rare. En un mot, c'est un Kipling français, bien imbibé de l'esprit gaulois de La Fontaine. »³⁵

Plus qu'un Kipling français, Léopold Chauveau est un écrivain pour la jeunesse qui a su montrer toute l'originalité de son imagination, de son écriture et de sa création.

Comme Léopold Chauveau, Marcel Aymé privilégie la forme courte. Si ses *Contes du Chat Perché*, publiés à partir de 1934, rencontrent un succès considérable, jamais Marcel Aymé ne choisira la forme du roman dans son écriture pour la jeunesse. En ce sens, on pourrait dire que le choix de la forme courte, de la « short story » est un héritage de l'écriture d'un Kipling, dont j'ai évoqué l'influence sur la littérature française. L'influence de la *fantasy* anglo-saxonne et en particulier de Carroll ou de Kipling est sans doute moins évidente dans *Les Contes du Chat Perché* que dans les récits de Maurois et de Chauveau. Néanmoins, certains détails restent significatifs. Comme Chauveau, Marcel Aymé est l'héritier d'une tradition de fables et de fabliaux, du *Roman de Renart* aux *Fables* de La Fontaine, où les animaux prennent la parole pour délivrer un propos comique ou satirique. Mais la reprise de cette tradition se double chez Marcel Aymé d'un merveilleux presque féérique. Dans *La Patte du chat*, le chat Alphonse a le pouvoir de faire réellement pleuvoir en passant la patte par-dessus son oreille. Dans *Le Chien*, un chien fidèle est devenu aveugle parce qu'il a donné sa vue à son maître. Dans *Les Boîtes de peinture*, l'oncle Alfred, selon Jean-Louis Dumont,

« joue le rôle de la bonne fée : les boîtes de couleurs qu'il offre aux petites ont le don de transformer tout ce qui est peint selon le caprice des fillettes, de sorte que l'âne, peint de profil, avec deux

³⁴ *Le Roman de Renard*, Version moderne pour la jeunesse et 71 dessins. Texte et dessins de Léopold Chauveau, Paris, Neuchâtel, éditions Victor Attinger, 1928. « nouvelle édition, version pour la jeunesse de cette œuvre célèbre, écrite spécialement et illustrée par Léopold Chauveau », Editions Sociales Internationales, 1936.

³⁵ *Les Cures merveilleuses du docteur Popotame*, Edited by Isabelle H. Clarke, Illustrations by the author, London & Toronto, J. M. Dent & Sons Ltd, New York, E. P. Dutton & Co. Inc., p.8.

pattes, perd réellement les deux autres. »³⁶

Enfin, dans *La buse et le cochon*, un cochon, avec l'aide du bœuf, arrache les ailes d'une buse qui menaçait le poulailler. Les ailes sont greffées sur le dos du cochon qui peut ainsi échapper au saloir. L'image de ce cochon volant pourrait être une réactivation d'une figure lexicalisée anglo-saxonne. Ne dit-on pas en effet « Pigs may fly » à propos de quelque chose qui ne se produira jamais ? Enfin, il ne faut pas oublier le chat qui donne son titre au recueil. Dans la préface aux premiers contes, en 1934, le narrateur explique que tout commence par une rencontre :

« Un jour de l'année dernière, passant sous un pommier fleuri, j'ai vu un gros chat perché sur la plus basse branche. Il miaulait si tristement que je me suis arrêté pour lui demander où il avait mal.

– Eh bien voilà, m'a dit le gros chat. Tout à l'heure, je me suis endormi sur ma branche, et je ne sais pas comment la chose a pu se faire, mais quand je me suis éveillé, j'avais la moustache prise entre l'arbre et l'écorce. Elle y est encore, et je n'ose même pas bouger la tête, parce que ça fait mal et que ma moustache risquerait d'être arrachée. »

Ce gros chat qui parle sur une branche et qui sera prêt à raconter les histoires merveilleuses de Delphine et de Marinette n'est pas sans rappeler le désormais célèbre chat du Cheshire reconstruit par Alice et mis en images par John Tenniel. Les contes de Marcel Aymé peuvent être considérés comme un nouvel exemple de cette *fantasy* « à la française » qui conjugue une tradition française ancienne et une influence du merveilleux anglo-saxon.

6.1.4 Lewis Carroll et Kipling en Allemagne

En Allemagne, le merveilleux semble occuper une place moins importante dans les créations pour la jeunesse. Or Lewis Carroll est également moins connu à cette même époque en Allemagne qu'en France. Emer O'Sullivan montre que Lewis Carroll ne fait pas l'objet en Allemagne d'une réception équivalente. Dans son livre sur la littérature de jeunesse comparée³⁷, une

³⁶Jean-Louis Dumont, *Marcel Aymé et le merveilleux*, Les nouvelles éditions Debresse, Paris, 1967, p.85.

³⁷Emer O'Sullivan, *Kinderliterarische Komparatistik*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 2000.

des seules études systématiques dans ce domaine, elle explique que pendant longtemps *Alice*, un des livres pour enfants les plus traduits, n'est pas un succès en Allemagne. Est-ce parce que cette œuvre serait spécifique d'une culture et d'une époque et donc non recevable par d'autres cultures ? Est-ce en raison d'une difficulté de réception du « nonsense » dans l'espace de langue allemande ?

La première des nombreuses traductions d'*Alice* est pourtant la traduction allemande : la traduction française était prête dès 1867, mais Dodgson voulait faire paraître d'abord la traduction allemande, en 1869, par Antonie Zimmermann, qui n'était pas traductrice, mais qui enseignait l'allemand en Angleterre et dont Dodgson avait fait la connaissance par une de ses tantes. Comme la traduction française, il s'agit d'une traduction d'exportation et non d'une traduction d'importation. Après cette première traduction, plus attentive à reproduire l'effet parodique que les effets de sens ou de « nonsense », les tendances des traductions allemandes s'orientent vers une « Märchenisierung » des aventures d'Alice, une transformation de l'univers du « nonsense » en univers du conte, plus proche de la tradition littéraire allemande. Une telle inflexion ne se réalisera jamais réellement en France.

« La tentative pour transformer *Alice in Wonderland* en un conte allemand est particulièrement manifeste dans la traduction de R.G.L. Barrett en 1922, traduction qui, légèrement paraphrasée et prolongée à certains endroits, a été reprise en 1948 par Walter Günther Schreckenbach. Chez Barrett, la 'Mad Tea Party' change de fonction pour devenir un 'Kaffeekränzchen' allemand, dont les participants sont issus de la forêt des contes allemande : le cordonnier 'Meister Pechfaden', le muscardin et le lapin de Pâques. »³⁸

L'illustration de Hanne Umrain-Fischer pour la traduction, assez semblable sur ce point à celle de Schreckenbach (1948), montre une Alice blonde avec des nattes, assise à table avec ses trois compagnons devant une petite maison dont la façade porte l'inscription « Osterhase ! », une maison de conte qui pourrait être celle de la sorcière dans « Hansel et Gretel » ; les personnages ont les pieds chaussés de pantoufles confortables et la nappe est brodée d'un rang de petits cœurs. Les deux traductions de l'entre-deux-guerres³⁹ parti-

³⁸Emer O'Sullivan, op. cit., p.322.

³⁹1922 : aus dem Englischen von R[obert] G[uy] L[ionel] Barrett. Ill. F. W. Roth. Würzburg : Selbstverlag des Übersetzers. 1925 : *Alice im Wunderland*, aus dem Englischen von Klara Sternbeck. Ill. A. E. Jackson und Kurt Lange. Berlin : Meidinger's Jugendschriften

cipent de cette tendance. Emer O'Sullivan montre ainsi que, jusque dans les années 1970, *Alice* était considéré comme un livre à peine reçu par les Allemands. Si de nouvelles traductions ont continué à paraître régulièrement, le livre n'avait en revanche guère de succès.

Le « nonsense » ne ferait en effet pas partie de la culture allemande et serait trop spécifiquement anglais. Il existe cependant en Allemagne une tradition de la « Unsinnliteratur », mais celle-ci ne fait nullement partie de la tradition littéraire allemande. Ainsi, les récits fantastiques ou d'imagination pour les enfants ont eu peu d'écho en Allemagne au XIX^e et au début du XX^e siècle. Le « Nußknacker und Mäusekönig » (« Casse-Noisette et le Roi des rats ») de E.T.A. Hoffmann est une exception. Il faut attendre le lendemain de la Seconde Guerre mondiale pour voir ce genre de littérature apprécié en Allemagne, en particulier par le biais d'Astrid Lindgren, qui a retravaillé la « englische Phantastik ».

Cela permet d'expliquer le peu de créations dans le domaine du merveilleux pendant l'entre-deux-guerres. Erich Kästner raconte dans la préface d'*Emil und die Detektive* qu'il avait l'intention d'écrire un roman des mers du Sud, roman d'imagination pure, mêlant exotisme et absurde, mais qu'il a abandonné cette idée après qu'on lui a expliqué que ces sujets n'intéressaient pas les enfants, qui préfèrent des récits ancrés dans le réel et la réalité quotidienne. Ce roman merveilleux, Kästner l'écrit un peu plus tard, en 1931, ce sera *Der 35. Mai*. Or Kästner ne renouvellera pas cette tentative. Il écrira son seul récit plus fantaisiste à la fin de sa carrière, dans les années 1960, avec *Der kleine Mann*⁴⁰. Ce retour au merveilleux pourrait aussi correspondre à la tendance mise en avant par Emer O'Sullivan de réception du merveilleux et de la « fantasy » anglais.

Qu'en est-il d'une éventuelle influence de Kipling en Allemagne, au cours de l'entre-deux-guerres ? Les œuvres de Kipling sont rapidement traduites en Allemagne, tout comme en France. Dans le domaine de la littérature de jeunesse, *Das Dschungelbuch* et *Das neue Dschungelbuch* sont traduits à la fin des années 1890. De nouvelles traductions paraissent régulièrement, en 1900, 1910 et dans les années 1920. Les aventures de Mowgli sont publiées séparément dès 1913 sous le titre *Mogli das Dschungelkind* et sont rééditées en 1922 et 1940. En 1923, une traduction est présentée comme « die einzige berechtigte Übersetzung », l'unique traduction autorisée, mais aucune précision

Verlag o.J., 1925.

⁴⁰Erich Kästner, *Der kleine Mann*, Atrium Verlag, Zürich, 1963.

n'est donnée sur cette autorisation. Il s'agit sans doute de la preuve que les traductions les plus diverses du texte de Kipling paraissent dans les années 1910 et 1920, alors qu'en France Kipling a ses traducteurs officiels, Fabulet et d'Humières. On trouve encore en 1936 les deux tomes réunis sous le titre *Die Dschungelbücher*. *The Jungle Book* fait ainsi partie des livres connus, régulièrement traduits et publiés, dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. Les écrivains pour la jeunesse les connaissent sans doute. Cependant, dans les récits pour la jeunesse, on ne trouve pas d'écho direct ni indirect de ce livre, qui semble être devenu un classique en Allemagne. Ni citation, ni allusion ne transparaissent. On pourrait aussi se demander si *Die Dschungelbücher* sont considérés comme des livres pour la jeunesse.

Quant aux *Just so Stories*, le phénomène d'édition et de traduction n'est pas du tout semblable à celui qui porte et diffuse *The Jungle Book* en Allemagne. Une seule traduction paraît en 1903, *Nur so Märchen für kleine Kinder* ; aucune mention de traduction « autorisée » n'y figure. Aucune réédition ne semble paraître par la suite, signe que le livre n'a sans doute pas reçu un accueil aussi favorable qu'en France. Il faut attendre 1989 pour que soit publiée une nouvelle traduction. Là encore, on ne saurait parler d'influence de Kipling et des *Just so Stories* sur le récit pour la jeunesse allemand, qui ne semble pas privilégier la forme courte. Les modèles du merveilleux sont ailleurs.

6.2 Un merveilleux revisité

L'écriture moderne pour la jeunesse ne doit pas être comprise comme une rupture radicale avec la tradition. Des liens existent entre ces récits modernes et la tradition littéraire des contes. Plus qu'une tradition, il s'agit d'un fonds littéraire et culturel, encore présent chez les auteurs tenus pour les plus novateurs des années 1920 et des années 1930. Erich Kästner notamment, considéré comme l'un des créateurs du roman moderne pour la jeunesse, compose des récits qui sont liés, explicitement ou implicitement, aux contes traditionnels.

6.2.1 La part des contes

Le merveilleux des récits et romans pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres n'est nullement assimilable à celui des contes traditionnels. Un cer-

tain nombre d'auteurs ont conscience que le conte merveilleux traditionnel ne peut se concilier avec une nouvelle écriture pour la jeunesse : Charles Vildrac refuse la féerie pure et simple comme un mode d'écriture trop facile, comme un véhicule trop commode de l'imagination :

« Je crois encore, d'autre part, que trop d'ouvrages pour la jeunesse utilisent encore les poncifs et les vieux accessoires de la féerie, les rois et les princesses de légende, les bons et les mauvais génies. La baguette magique offre à l'imagination de l'auteur vraiment trop de facilités. Dès l'instant que l'on peut changer n'importe quoi en n'importe qui, ou inversement, l'on est tenté d'abuser du miracle et celui-ci perd de son effet. Le recours gratuit et immodéré au surnaturel aboutit vite à la banalité. »⁴¹

Vildrac ne refuse pas le merveilleux, mais il en dénonce l'abus et les facilités, qui créent une trop grande invraisemblance dans le récit.

Dans les livres d'Erich Kästner, le conte apparaît selon deux modalités distinctes : la première consiste à introduire dans la narration un certain nombre de références explicites ; la seconde, plus subtile, procède de façon implicite et structurelle, en faisant du conte la charpente même de la narration. Les références les plus explicites au conte traditionnel apparaissent dès le début de *Pünktchen und Anton*, lorsque la petite fille joue « La petite fille aux allumettes » :

« Petit-Point leva les bras encore plus haut, fit la révérence et balbutia : 'Ma mère est complètement aveugle, ma pauvre mère si jeune ! Trois boîtes pour vingt-cinq pfennigs. Dieu vous bénisse, ma bonne dame !' Apparemment le mur venait de lui acheter trois boîtes d'allumettes. »⁴²

Au chapitre suivant, l'enfant change de rôle :

« Mlle Andacht entra dans la chambre d'enfant pour habiller Petit Point et prendre le chien. Elle arriva en pleine représentation théâtrale. Piefke était couché dans le lit de l'enfant ; on ne lui voyait plus que le museau. Il faisait le loup qui a mangé la grand-mère du Petit Chaperon rouge. En réalité, il ne connaissait pas

⁴¹Charles Vildrac, « Ecrire pour l'enfant », « Littérature enfantine », in *Enfance*, nov.-déc. 1953.

⁴²Erich Kästner, *Pünktchen und Anton*, Chapitre 1, « Pünktchen spielt Theater », p.11-12.

le conte du Petit Chaperon rouge, néanmoins il jouait assez bien son rôle. La fillette se tenait devant le lit, coiffée de son béret basque rouge et portant au bras le panier de marché de Bertha. 'Mais, grand-mère, dit-elle avec surprise, pourquoi avez-vous une si grande, si grande bouche?'

Puis elle changea de ton et grommela d'une voix horriblement grave :

'Pour mieux te manger, mon enfant!'

Elle déposa son panier, s'approcha du lit et chuchota, comme eût fait un souffleur, au petit Piefke :

'Eh bien, mange-moi!'

Piefke, comme nous venons de le dire, ne connaissait pas encore le conte du Petit Chaperon rouge, il se tourna sur le côté et ne fit rien de ce qu'il devait faire.

'Mange-moi! commanda Petit-Point, mange-moi tout de suite.'

Puis elle trépigna : 'Tonnerre de tonnerre! cria-t-elle, est-ce que tu es dur d'oreille? Je te dis de me manger.'

Piefke se fâcha, rampa sous l'édredon, s'assit sur l'oreiller et aboya aussi fort qu'il put.

'Non! Non! Cet être n'a pas une ombre de talent, déclara Petit-Point. Quel mauvais chien d'acteur!' »⁴³

Kästner utilise la référence au conte pour créer un effet comique. Cet effet repose sur la connaissance du conte par les jeunes lecteurs et sur le recours au déguisement et au théâtre, jeux ancrés dans l'univers enfantin. Voir une petite fille jouer son rôle avec trop de sérieux, la surprendre dans son univers permettent au lecteur de se reconnaître tout en prenant ses distances, comme le spectateur de théâtre. Cette distance, tout comme le décalage entre le chien et le rôle du loup, rendent le comique possible. La connivence n'est ainsi plus seulement entre Petit-Point et le lecteur, mais également entre Kästner et son lecteur. Aux chapitres 5 et 11, Mlle Andacht, la gouvernante, lit à haute voix des contes à Petit-Point. Au chapitre 5, il s'agit du « conte de Swinegel et de sa femme », que Petit-Point commente :

« Eh bien!, dit Petit-Point, les deux hérissons ressemblent à des jumeaux. J'avais bien raison, ce midi. Si j'étais une jumelle et si l'autre s'appelait Karlinchen, alors nous pourrions gagner tous les concours à la leçon de gymnastique. »

⁴³ *op.cit.*, Chapitre 2, p.24-25.

Ce commentaire est presque incompréhensible si l'on ne connaît pas le conte auquel il est fait allusion : en allemand, le rapport entre le titre du conte et le commentaire de Petit-Point est suggéré par la parenté linguistique entre « Swinegel » et « Schweinigel » (hérisson). La similitude phonique permet d'expliquer l'association d'idée formulée par Petit-Point entre « Swinegel » et « Zwillinge » (« jumeaux »). Néanmoins, le rapport avec les jumeaux n'est explicite que si l'on connaît ce conte : dans la traduction française, une simple note indique qu'il s'agit d'un conte anglais. De quel conte s'agit-il donc ? Pourquoi la gouvernante lirait-elle un conte anglais ? Le traducteur français commet ici une erreur : le conte s'intitule en effet « Der Hase und der Igel » (« Le lièvre et le hérisson »), ou plus exactement « De Has un de Swinegel » : il s'agit d'un conte collecté par les frères Grimm dans la région d'Osnabrück et écrit en dialecte⁴⁴. Pour un jeune lecteur allemand, le conte fait partie de son patrimoine culturel, et l'histoire pourrait être comparée, tant pour son contenu que pour sa célébrité, à la fable du lièvre et de la tortue.

Quelle est l'intention de Kästner ? Sans doute le conte est-il si connu des jeunes lecteurs allemands qu'il n'est pas nécessaire d'en dire davantage. On peut aussi se demander si Kästner ne cherche pas, indirectement, à renvoyer l'enfant à un autre univers littéraire, traçant ainsi un lien entre sa propre écriture romanesque et la lecture des contes traditionnels. Au chapitre 11 enfin, Petit-Point écoute sa gouvernante lui lire le conte d'« Aladin et la lampe merveilleuse » :

- « La mère hochait la tête :
 – Une grande fille qui se fait encore lire des contes ?
 – Oh ! les contes sont si pleins d'enchantelements, et presque toujours si extraordinaires, expliqua Petit-Point, un vrai régal ! »⁴⁵

Ces trois extraits montrent que Kästner sait évoquer les répertoires classiques des contes : les frères Grimm pour « Le Petit Chaperon rouge » et le conte du « Swinegel », mais aussi Andersen et *Les Mille et une nuits*. Si les contes sont présentés dans le dernier extrait comme éloignés de la réalité et réservés aux petits enfants, donc étrangers au monde des adultes, ils sont en revanche plus proches du réel qu'il n'y paraît : Petit-Point joue la « Petite marchande d'allumettes », d'après Andersen, pour mieux jouer son rôle sur un pont de

⁴⁴Brüder Grimm, *Kinder-und Hausmärchen*, conte 187 selon la numérotation de l'édition complète de 1857.

⁴⁵*op.cit.*, Chapitre 11, p.106.

Berlin, où sa gouvernante malhonnête l'entraîne chaque soir mendier pour le compte de son escroc de « fiancé ». Le conte apparaît dès lors comme une façon d'appréhender le réel, de mieux jouer son rôle dans la comédie des mœurs et de la société : c'est en jouant l'enfant misérable que Petit-Point, petite fille riche, fait la connaissance d'Anton, garçon pauvre et courageux.

Mais les contes sont aussi présents de manière implicite et structurelle, comme peut le montrer l'étude du schéma narratif de *Emil und die Detektive*. Rappelons brièvement l'intrigue de ce récit, souvent considéré comme l'un des premiers romans policiers pour la jeunesse : le jeune Emil Tischbein, qui vit seul avec sa mère, se rend chez sa tante à Berlin pour des vacances ; à cette occasion, il doit remettre à sa grand-mère une enveloppe de 140 marks. Mais, dans le train, un individu peu scrupuleux, l'homme au chapeau melon, vole l'argent d'Emil. Au terme d'une poursuite à travers Berlin, Emil, aidé d'une bande d'enfants, parviendra à confondre le voleur, à récupérer l'argent volé et à recevoir de surcroît une prime pour l'arrestation de l'escroc. Grâce à un journaliste nommé Kästner, son histoire devient célèbre.

Ce résumé rapide permet de mettre en relation la diégèse de *Emil und die Detektive* avec un conte dont il a déjà été question, « Le Petit Chaperon rouge ». En effet, selon la version des frères Grimm, la mère (il n'est jamais question d'un père) confie à l'enfant un morceau de gâteau et une bouteille de vin (« ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein ») pour les porter à sa grand-mère malade et faible (« krank und schwach »). Dans *Emil und die Detektive*, la mère du jeune héros lui explique longuement pourquoi il doit porter 120 marks à sa grand-mère, qui habite loin et qui, sans cet argent, n'aurait pas de ressource. Comme la mère du Petit Chaperon rouge dans la version des Grimm, Frau Tischbein recommande à son fils d'être poli et bien élevé. Sur son chemin, dans le compartiment de chemin de fer, Emil fait la connaissance de différents voyageurs mais celui qui reste jusqu'à Berlin est de loin le plus bizarre : comme le loup qui séduit le Petit Chaperon rouge en lui parlant d'un chemin agréable, Grundeis, le voleur, commence par adopter un air affable, en offrant du chocolat à Emil. Mais ce dernier reste méfiant :

« Il se trouvait donc seul maintenant avec l'homme au chapeau melon. Cela ne lui plaisait guère. Un homme qui vous offre du chocolat et qui vous raconte des histoires absurdes, c'est bizarre. »⁴⁶

Si le Petit Chaperon rouge s'égare, Emil se perd dans un rêve absurde et cauchemardesque où, curieusement, on trouve déjà un détail présent dans

⁴⁶ *Emil und die Detektive*, Chapitre 3.

Der 35. Mai, le motif des chevaux montés sur des patins à roulettes. Une sorte d'intertextualité s'esquisse ici, mais ce n'est qu'une ébauche, dans la mesure où *Der 35. Mai* ne sera publié qu'en 1931. Les deux récits, pourtant en apparence très différents, entretiennent en fait une étroite parenté : rappelons que, dans la préface de *Emil und die Detektive*, Kästner affirme qu'il voulait écrire un roman des mers du Sud et il présente de nombreux éléments qui se retrouvent dans la dernière partie du voyage de Konrad (la petite Petersilie, à la peau colorée de carrés noirs et blancs, le sauvage Rabenaas, la question des jambes des baleines, etc.) Je reviendrai sur la spécificité de l'écriture du *35. Mai*.

Il reste que le schéma narratif de *Emil und die Detektive* n'est pas sans rappeler celui du Petit Chaperon rouge. Ajoutons un dernier détail, celui du costume d'Emil : comme dans le conte, Emil doit porter un costume particulier, qui se distingue lui aussi par sa couleur, bleue chez Kästner. Le roman de la modernité et du renouveau de la littérature de jeunesse repose donc en partie sur une structure de conte traditionnel. Si la grand-mère d'Emil n'est pas dévorée, Emil reste la victime du voleur dont les traits, sous la plume de l'illustrateur Walter Trier, rappelle celui du « méchant » des premières bandes dessinées ou dessins animés, où la figure du loup est souvent reprise. Seul adulte à venir en aide à Emil, le journaliste Kästner pourrait, à la limite, être rapproché du chasseur qui vient finalement en aide au Petit Chaperon rouge et à sa grand-mère : si le chasseur, à la fin du conte de Grimm, récupère la peau du loup, le journaliste Kästner n'a pas non plus tout perdu puisqu'il récupère le sujet d'un article et finalement, d'un livre à succès.

6.2.2 « C'était le 35 mai... »

Der 35. Mai est le deuxième roman pour la jeunesse écrit par Erich Kästner. Ce roman, qui fait appel à des motifs merveilleux, où l'imaginaire de l'auteur se déploie, présente un premier paradoxe. En effet, selon la préface de *Emil und die Detektive*, ce « roman des mers du Sud » correspond aux premières amours de Kästner en matière de roman pour la jeunesse. Pourtant, ce livre reste unique dans l'ensemble de l'œuvre pour enfants de Kästner. Ce livre qu'il souhaitait tant écrire, un livre dont l'écriture est fondée sur un imaginaire merveilleux, n'a ni suite ni imitation. *Die Konferenz der Tiere*

(1949)⁴⁷, récit pacifiste, fait parler les animaux, mais sans basculer dans le merveilleux. *Der kleine Mann* (1963)⁴⁸, l'un des derniers romans de Kästner, met en scène l'histoire d'un tout petit homme, mais ce personnage imaginaire évolue dans un monde bien réel, non pas dans un univers merveilleux. Comment comprendre et analyser ce roman atypique qu'est *Der 35. Mai* ?

Tout commence dès les premiers mots du roman :

« C'était le 35 mai. Et il n'est naturellement pas étonnant que l'oncle Ringelhuth ne s'étonnât de rien. »⁴⁹

La date incongrue plonge d'emblée le lecteur dans un univers décalé. Mais Kästner prend aussitôt le contrepied de cette impression première en expliquant qu'il est tout à fait naturel que le personnage ne s'étonne de rien : le 35 mai, on peut s'attendre à tout. De façon logique, Kästner explique que c'est le contraire qui ne serait pas normal :

« Si ce qu'il devait vivre ce jour-là s'était passé ne serait-ce qu'une semaine plus tôt, il aurait certainement pensé qu'une ou deux visses du globe étaient un peu déboulochées. Mais, un 35 mai, l'homme doit s'attendre à tout. »

En deux phrases, le renversement du réel et de ses normes temporelles est assez vertigineux, sorte de spirale suggérée par le nom même du premier personnage du roman, l'oncle Ringelhuth, « Ringel » signifiant boucle ou volute. La date est une entorse au réel, mais c'est l'incursion de la normalité dans cette entorse qui serait hors de propos et qui montrerait que le monde ne tourne pas rond : la normalité n'aura donc pas sa place dans le texte. Comme l'oncle Ringelhuth, le lecteur doit s'attendre à tout et ne s'étonner de rien.

La traduction française ne permet pas de rendre compte d'un détail important du vocabulaire. En effet, en allemand, le terme « Wunder » est répété :

« Es war am 35. Mai. Und da ist es natürlich kein Wunder, dass sich Onkel Ringelhuth über nichts wunderte. »

⁴⁷Erich Kästner, *Das doppelte Lottchen. Ein Roman für Kinder*, Atrium Verlag, 1949. *Deux pour une*, traduction de René Lasne, Paris, Delamain et Boutelleau, Collection Maïa, 1950.

⁴⁸*Der kleine Mann*, 1963 (*Le petit homme*, traduit en français par Rémi Laureillard en 1966) et *Der kleine Mann und die kleine Miss* (1967, non traduit en français) sont les deux derniers romans écrits par Erich Kästner.

⁴⁹Erich Kästner, *Der 35. Mai*, p.7.

Le terme « Wunder » ne signifie pas seulement l'étonnement, mais il évoque également les notions de miracle ou de merveilleux. Les deux phrases initiales prennent alors une dimension plus profonde : le 35 mai, il ne s'agirait pas seulement en effet de ne s'étonner de rien, mais ce 35 mai, ou plutôt le livre qui porte ce même titre, ne serait aussi pas le livre merveilleux auquel on pourrait s'attendre. Le merveilleux, dans *Der 35. Mai*, s'annonce comme un merveilleux inattendu, où l'écrivain peut laisser son imagination partir dans toutes les directions possibles.

Quelles sont ces directions ? Le merveilleux du *35. Mai* apparaît tout d'abord au détour d'une rencontre dans la rue lorsque Konrad et son oncle font la connaissance d'un grand cheval noir coiffé d'un chapeau de paille et s'adressant à eux très poliment. Dans la banalité du quotidien, un cheval parlant ne provoque aucun étonnement de la part des personnages : le 35 mai, effectivement, l'on ne s'étonne de rien. Pas étonnant que, quelque temps plus tard, le même cheval sonne à la porte de l'oncle Ringelhuth : affamé, il engloutit une demi-livre de morceaux de sucre avant d'avouer :

« – Mille tonnerres, il était temps ! Tous mes remerciements, messieurs. Permettez-moi de me présenter : je m'appelle Negro Kabballo. J'étais engagé jusqu'à la fin avril au cirque Sarrasini pour un numéro de patins à roulettes. Puis j'ai été congédié et depuis je n'ai plus rien gagné.

– Oui, oui, dit l'oncle Ringelhuth, il en est des chevaux comme des hommes. »⁵⁰

Entre le monde des hommes et le monde des chevaux, il n'y a qu'un pas, tout comme entre le monde réel et le monde merveilleux. Kästner ne se contente pas de faire passer ses héros d'un monde à l'autre, il montre la rencontre entre les deux côtés du miroir. Si, dans le quartier de la « Glacisstrasse », un cheval affable, artiste, as des patins à roulettes, peut vous adresser la parole, dans le monde merveilleux, une fois l'armoire magique franchie, des échos du monde connu, du monde réaliste, interpellent les héros. Le nom de la rue, « Glacisstrasse », évoquerait en français l'image d'un miroir, qui rappellerait de nouveau l'univers de Lewis Carroll et les aventures d'Alice *Through the Lookingglass*. Mais l'évocation est trop belle pour être exacte, car le mot est un faux-ami. En allemand, un « Glacis » désigne la pente ou l'escarpement au bord d'un rempart et la « Glacisstrasse » pourrait être très exactement

⁵⁰ *op.cit.*, p.15.

traduite par « rue de la contrescarpe ». Le nom reste néanmoins intéressant : cette rue est une limite, une frontière entre intérieur et extérieur, entre un monde réel protégé et connu et un monde extérieur inconnu, ouvert à tous les possibles.

Kästner ne conçoit pas le merveilleux comme un simple divertissement gratuit ou naïf, ni comme un moyen de figurer symboliquement la réalité. Entre ces deux pôles, il trouve un moyen original d'exprimer sa vision du monde. Les liens sont constamment tissés entre monde imaginaire et monde connu par Konrad : Seidelbast, un ancien camarade de classe, particulièrement paresseux, est président du Pays de Cogne ; dans le monde renversé vivent aussi des camarades et des amis de Konrad. Les autres mondes merveilleux tracent une ligne invisible entre passé et futur : au « Château du passé lointain », Konrad et son oncle rencontrent de nombreuses grandes figures historiques, d'Hannibal à Napoléon Ier ; « Elektropolis », la ville « automatique » est une caricature du modernisme poussé à l'extrême, jusqu'à l'explosion de la cité. Les mondes traversés par Konrad, l'oncle et le cheval sont ainsi des mondes imaginaires présentés comme de lointains parents du monde réel.

Mais ces mondes sont des univers fragiles, qui s'écroulent les uns après les autres lorsque les héros les traversent. Le voyage de Konrad peut être lu comme une expérimentation de l'écriture merveilleuse par Kästner, qui tente plusieurs épisodes avant de parvenir au monde qui lui est cher, le monde des mers du Sud, le seul à ne pas s'écrouler victime de ses propres failles. Avant d'atteindre les mers du Sud, les trois amis traversent l'Océan Indien en marchant sur l'équateur, étroite bande métallique nettoyée et entretenue par une femme de ménage, qui veille à ce qu'il ne rouille pas, sans quoi, explique-t-elle, le globe terrestre exploserait. Le monde des mers du Sud est en effet le seul à ne pas exploser, tout en étant celui où l'imaginaire se déploie pleinement. Après une traversée dangereuse, où les trois amis manquent de se faire dévorer par des requins, c'est enfin l'arrivée sur la terre ferme :

« Ils atteignirent enfin la terre ferme. Entre deux eucalyptus géants étaient accrochées des guirlandes de lianes tressées. À une des guirlandes pendait une pancarte avec le texte suivant :

Mers du Sud, portail ouest
Entrée
À vos risques et périls!
Aucune réclamation

ne sera
admise !

Un peu intimidés, ils passèrent sous les guirlandes et arrivèrent à une magnifique prairie d'orchidées entourée de palmiers. »⁵¹

Cette végétation luxuriante rappelle la forêt de fleurs géantes rapidement traversée après la sortie de l'armoire magique :

« Mais dans cette forêt, il n'y avait pas un arbre, mais des fleurs ! Par exemple, des campanules énormes, hautes comme des sapins ! Et lorsque le vent soufflait, les étamines frappaient contre leur corolle en faisant un bruit de cloches qui sonnent. Et à côté des campanules, il y avait des iris. Et des camomilles. Et des ancolies. Et des roses de couleurs magnifiques. Et toutes les fleurs de cette forêt étaient grandes comme des arbres centenaires. Et le soleil faisait étinceler les énormes fleurs. Et les campanules sonnaient de façon enchantée, car soufflait une brise légère. »⁵²

L'élément végétal parcourt ainsi tout le roman : des fleurs géantes à la luxuriante forêt des mers du sud, on peut se souvenir du nom du président du Pays de Coccagne, Seidelbast, qui désigne en allemand un petit arbrisseau. De même, « Petersilie » (« Chicorée » dans la traduction française, mais la signification exacte est « persil »), la fille d'un chef de tribu des mers du sud, porte un nom de plante. Des liens se tissent ainsi entre les épisodes comme autant de lianes tendues entre les chapitres. Comme une liane fleurie, l'écriture romanesque déploie ses boucles (« Ringel ») et ses arabesques dans le registre du merveilleux. Le personnage de Petersilie, princesse du monde végétal, est emblématique : fille d'un roi noir et d'une secrétaire hollandaise, elle a la peau quadrillée de blanc et de noir. Damier du merveilleux, la peau de Petersilie est aussi le lieu de rencontre de la page blanche et de l'encre noire, le lieu de naissance de l'écriture : elle est aussi le premier personnage romanesque né de l'imagination de Kästner, si l'on en croit la préface de *Emil und die Detektive* :

« C'était un tout autre livre que je voulais écrire. Un livre dans lequel on devait voir les tigres claquer des dents de frayeur, et les dattes s'entrechoquer avec les noix de coco. Et la petite fille cannibale, à carreaux noirs et blancs, qui traversait à la nage

⁵¹ *op.cit.*, p.123-124.

⁵² *op.cit.*, p.27.

l'océan Pacifique pour aller à San Francisco chercher une brosse à dents chez Drinkwater et Cie devait s'appeler Persile, de son prénom naturellement. »⁵³

Le motif de la rencontre du noir et du blanc est de nouveau souligné lorsque le cheval noir, Negro Kaballo, décide de rester dans le monde merveilleux, après avoir rencontré une ravissante jument blanche. Roman unique dans l'ensemble de la production romanesque pour la jeunesse de Kästner, *Der 35. Mai* montre comment une écriture se constitue à travers le passage et le mélange du réel et de l'imaginaire, à travers l'invention de mondes merveilleux qui sont autant d'expérimentations pour l'invention d'une écriture où l'imagination, telle une végétation luxuriante, semble déborder de toutes parts : dans *Der 35. Mai*, il y aurait comme en germe la matière de plusieurs romans :

« Konrad bavardait avec Persile. Il était triste. La petite fille lui avait en effet raconté qu'elle n'avait plus le temps de rester. Elle devait aller à Bali pour voir Mme Lehmann, la laveuse de diamants. Car son papa avait perdu une perle de sa couronne et elle devait la remplacer par un diamant. Konrad lui dit qu'elle pouvait bien rester encore un peu. Mais Persile secoua la tête, se leva, tendit la main au jeune garçon, salua l'oncle et le vieux chef d'un signe de tête et partit en sautillant. »⁵⁴

Rien d'autre ne sera jamais dit de cet embryon d'histoire : le roman annoncé dans la préface de *Emil und die Detektive* n'est donc pas à proprement parler *Der 35. Mai*. Le roman annoncé correspond davantage à cet embryon d'histoire inséré dans le roman de Konrad et de son oncle Ringelhuth. Le retour au réel est inévitable, le recours au merveilleux n'est pas exclusif dans l'écriture romanesque, alors que l'idée première de Kästner était d'écrire un roman entièrement merveilleux.

Néanmoins, on ne peut s'empêcher d'établir un lien entre Persile et une autre héroïne de la littérature pour la jeunesse, Pippi Långstrump, autre petite fille extravagante, elle aussi fille de chef, sur l'île de Couricoura, imaginées quelques années plus tard par Astrid Lindgren⁵⁵. Peut-être y aurait-il une parenté entre les deux romans : Pippi, comme Konrad, voyage bien en effet vers

⁵³ *Emil und die Detektive*, p.7.

⁵⁴ *op.cit.*, p.138.

⁵⁵ Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948), traduit en français sous le titre *Fifi à Couricoura* (1995).

les mers du Sud. Il reste que Kästner ne reprend nulle part cet épisode ni ne le développe, laissant l'écriture romanesque en suspens, dans un merveilleux d'autant plus séduisant qu'il est de l'ordre de l'inachevé, laissant toute sa place à l'imagination du lecteur.

6.2.3 Les métamorphoses du réel

Comme dans *Der 35. Mai*, les frontières entre réel et merveilleux ne sont parfois pas nettement délimitées : il y a une interpénétration possible de ces deux univers, le réel se métamorphosant selon de multiples modalités. Ainsi, dans *Hans Urian* de Lisa Tetzner, la rencontre avec le lapin merveilleux, « Märchenhase », lapin de conte, se produit au milieu de l'univers industriel où vit Hans, après la mort accidentelle de son père, brûlé par une machine de l'usine sidérurgique. Le merveilleux, inséré dans le réel, participe à un propos politique, à un engagement idéologique.

Comment s'effectue tout d'abord la transition du monde réel vers le merveilleux ? Les modalités en sont multiples et peuvent être regroupées en trois grandes catégories : le rêve, le lieu transitionnel, la rencontre anodine.

Le rêve est le cas le plus classique et le plus facile de transition vers le merveilleux. Le réveil permet de justifier le retour au réel. André Maurois utilise ce procédé dans *Le Pays des trente-six mille volontés* : si le rêve n'est pas explicitement désigné comme tel, le lecteur peut le déduire aisément du moment où Michelle se couche :

« Elle éprouva un certain plaisir en posant sa tête sur un oreiller frais, puis pensa non sans crainte à la classe du lendemain.[...] Elle resta longtemps les yeux ouverts, peut-être dix minutes, puis il lui sembla qu'un rayon de lumière qui, sous la porte, venait de la chambre de ses parents, grossissait et devenait un soleil. En même temps, le drap blanc du lit se couvrait de sable et Michelle se trouva seule, debout au milieu d'une immense étendue de terre stérile. »⁵⁶

Même s'il ne s'agit pas de merveilleux à proprement parler, il est intéressant de remarquer que Vildrac, dans *L'Île Rose*, présente le départ de Tifernand de Paris et son voyage vers l'Île rose comme un rêve, ce qui correspond au sentiment du petit héros d'être transporté par un « Enchanteur » vers le merveilleux et imaginaire « Pays du Soleil ».

⁵⁶ André Maurois, *Le Pays des trente-six mille volontés*, Chapitre premier, « Michelle ».

Le passage vers le merveilleux s'effectue également par le moyen d'un lieu transitionnel. Dans *Patapoufs et Filifers*, les frères Thierry et Edmond escaladent la Roche Jumelle avant de descendre vers les pays des Patapoufs et des Filifers. La transition est d'abord une escalade difficile :

« Ils passèrent chacun d'un côté de la roche et commencèrent à grimper. C'était difficile. Il fallait trouver dans le rocher des trous pour y placer les pieds et des prises pour y accrocher les mains. On ne pouvait monter que lentement. »⁵⁷

Puis un mouvement descendant succède à cette ascension :

« [Edmond] entendit une troisième fois le cri et, très bas au-dessous de lui, comme au fond d'une étroite cheminée formée par les deux pierres, il aperçut son frère.

– Thierry, cria-t-il, qu'est-ce que tu fais là ? Tu es tombé ?

– Non, dit Thierry, qui était orgueilleux, je suis descendu... Viens voir, Edmond, c'est très beau.

– Mais comme tu es loin ! Qu'est-ce que tu vois ?

– Une grande caverne... toute éclairée par des globes électriques... comme les gares.[...]

Le spectacle était vraiment surprenant. Devant eux s'ouvrait une grotte immense. Des globes lumineux accrochés à sa voûte répandaient une lumière bleutée. Le sol était couvert de dalles de faïence qui dans une moitié étaient rouges et blanches, et, dans l'autre, bleues et rouges. Au fond s'ouvrait un grand tunnel en pente douce d'où sortait un bruit de machine.[...]

Jamais Edmond et Thierry n'auraient cru qu'un escalier pût être aussi long. Pendant plus d'une heure, ils descendirent dans une demi-obscurité que rompait, de temps à autre, une lampe électrique rouge et verte. »⁵⁸

On ne peut s'empêcher de songer au terrier du lapin et à la chute d'Alice au début de ses aventures. Le lieu transitionnel peut également être un élément qui semble appartenir à la banalité du réel. Au miroir d'Alice pourrait faire pendant l'armoire du vestibule dans *Der 35. Mai* d'Erich Kästner. D'apparence anodine, cette armoire est située dans l'entrée de l'immeuble où vit l'oncle de Konrad. En un jour curieux comme le 35 mai, cette armoire n'a

⁵⁷ André Maurois, *Patapoufs et Filifers*, Chapitre 1, « La famille Double », p.14.

⁵⁸ *op.cit.*, p.14-17.

tout à coup plus de fond et est censée conduire les protagonistes vers les mers du Sud :

« Le cheval hennit trois au revoir au téléphone, reposa le combiné, se retourna et demanda : « Herr Ringelhuth, se trouve-t-il dans l'entrée de votre immeuble une grande armoire sculptée ? Ce devrait être une armoire du XV^e siècle. [...] Il faut que nous entrions dans cette armoire et ensuite, c'est toujours tout droit. Dans deux heures pile nous devrions être au bord de la mer du Sud », expliqua le cheval. »⁵⁹

Enfin, le passage vers le merveilleux peut prendre une apparence anodine, une rencontre sans témoin au détour d'un chemin comme celle de Jean avec le lièvre ou, dans sa reprise allemande, celle de Hans avec Trillewipp. La figure du lièvre rappelle de nouveau les aventures d'Alice suivant le lapin blanc.

Le merveilleux est ainsi un moyen de transformer les éléments du réel mais aussi un procédé permettant de passer de l'écriture réaliste à un nouveau type d'écriture mêlant le réalisme et le rêve. C'est ce que choisissent par exemple Hermynia zur Mühlen dans ses contes prolétariens, les « Proletarische Märchen », publiés dans le recueil *Was Peterchens Freunde erzählen* en 1924 et illustrés par George Grosz⁶⁰, ou Bertha Lask dans son récit *Auf dem Flügelpferde durch die Zeiten* (1925), traduit, adapté et publié en France en 1933 sous le titre *À travers les âges, Voyages d'un enfant sur un cheval ailé*⁶¹. Dans les *Proletarische Märchen*, les objets du quotidien prennent tour à tour la parole pour raconter à l'enfant, Peterchen, les misères du monde ouvrier et chaque récit a pour titre « Was ... erzählt » mentionnant le nom de l'objet (« Ce que dit » suivi du nom de l'objet) : « Was die Kohle erzählt », « Was die Streichholzschachtel erzählt », « Was die Flasche erzählt », le charbon, la boîte d'allumettes ou encore la carafe prennent la parole pour raconter des histoires édifiantes à l'enfant. Le choix de ces titres relève d'une vieille tradition narrative du XIX^e siècle. La traduction française, qui choisit le verbe « dire », ne rend pas compte de la parenté de ces récits avec les contes et surtout avec l'art de raconter : les objets ne disent pas seulement, ils racontent

⁵⁹Erich Kästner, *Der 35. Mai*, « Es war am 35. Mai », p.25.

⁶⁰*Ce que disent les amis du petit Pierre*, récits traduits de l'allemand par André Girard, image en quadrichromie et cinq dessins hors-texte de Mathieu Rosianu, Collection « Mon Camarade », Editions sociales internationales, Paris, 1934, 122 pages.

⁶¹Avec huit dessins hors texte et couverture illustrée en trois couleurs par N. Altman, E.S.I., Collection « Mon Camarade », Paris, 1933, 125 pages.

à proprement parler, devenant les narrateurs merveilleux d'un réel triste et noir. Le merveilleux n'est ici utilisé que comme un moyen pour faire parler le réel, pour le traduire mais non pour le modifier : les objets parlants sont en eux-mêmes merveilleux, mais leur discours est tout entier marqué par un réalisme accru, visant à sensibiliser le jeune lecteur sur les douleurs du monde prolétarien, dans une optique politique nettement affirmée.

Dans *Auf dem Flügelpferde durch die Zeiten* (*À travers les âges, Voyages d'un enfant sur un cheval ailé*, 1925), Berta Lask utilise un procédé similaire : le voyage merveilleux, par le rêve, entraîne l'enfant vers d'autres horizons pour mieux lui faire connaître le monde réel. Berta Lask utilise le merveilleux comme un moyen de parler du monde réel, en ajoutant, par rapport à Hermynia zur Mühlen, les déplacements dans l'espace et dans le temps : le jeune garçon s'évade de la grande bâtisse du nord de Berlin, de l'air vicié de ces maisons serrées les unes contre les autres, pour voyager chez les Indiens, six mille ans auparavant, et suivre le cours du temps jusqu'au présent, selon les étapes suivantes :

- Du prince égyptien au révolutionnaire (Moïse)
- Spartacus
- Chez les Esquimaux
- La guerre des paysans allemands (1525, Thomas Munzer)
- La Commune de Paris
- Dans les laboratoires de la science
- En Russie soviétique
- L'avenir (La République des travailleurs)
- Le présent (manifestation à Berlin)

Là encore, le déroulement historique oriente le récit dans un propos politique clair, tout entier tourné vers le socialisme de la Russie soviétique. Le merveilleux cheval ailé sert à mieux parler du réel et à traduire un cheminement idéologique : le merveilleux rêvé devient cette Russie presque irréelle, merveilleuse, idéale. Le merveilleux peut ainsi conduire vers l'écriture de l'utopie, dont je parlerai plus amplement dans la troisième partie de ce travail.

Le merveilleux n'est donc pas investi de la même façon en France et en Allemagne. Les récits pour la jeunesse français sont plus nettement marqués par l'influence de l'œuvre de Kipling ou par celle de Lewis Carroll, qui fait l'objet d'une double réception, de la part des adultes et des enfants, au cours des années 1930. En Allemagne, en revanche, les livres de Lewis Carroll ne connaissent pas le même succès, l'écriture merveilleuse étant moins influencée

par la tradition du « nonsense » anglais. Les contes merveilleux traditionnels, en particulier ceux des frères Grimm, semblent constituer un répertoire encore fortement présent dans l'imaginaire des auteurs. Les contes sont ainsi présents dans l'écriture narrative, mais le merveilleux occupe cependant une place limitée dans les récits allemands pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres. *Der 35. Mai* d'Erich Kästner reste une exception, remarquable et brillante certes, mais isolée et peut-être unique dans l'ensemble de la production narrative. En France, en revanche, les influences carrolliennes et les réflexions sur un nouveau type de merveilleux, qui ne soient pas simplement inspiré ou imité des contes, donne naissance à un nouveau genre, que l'on pourrait qualifier de « fantasy à la française », qui émerge et se développe au cours des années 1930.

Les nombreuses réflexions des écrivains, à la recherche d'une nouvelle écriture narrative pour la jeunesse, les conduisent à mêler réel et imaginaire, réalisme et merveilleux, et à brouiller les pistes entre fiction et réalité, notamment en insistant sur la présence de l'auteur ou du narrateur dans leurs récits.

Chapitre 7

Figures de narrateurs, présence de l'écrivain

S'il est évidemment indispensable de différencier l'écrivain et le narrateur, il est intéressant d'étudier en détail les différentes figures qui assument la fonction narrative. Certains écrivains, notamment Erich Kästner, en jouant sur la frontière entre auteur et narrateur, proposent ainsi une nouvelle figure narrative, que l'on pourrait définir comme celle du « raconteur ». Toujours à l'exploration des limites, les frontières du récit, préfaces, incipits, fins, sont des pistes d'étude pour tenter de mettre en évidence une présence de l'écrivain qui contribue à renouveler l'écriture narrative pour la jeunesse.

7.1 Diversité et complexité des figures narratives

7.1.1 Des modes narratifs divers

Le narrateur est un premier enjeu dans le renouveau de l'écriture narrative pour la jeunesse. Comment un auteur choisit-il de s'adresser à son jeune public ? Les modes narratifs choisis présentent une diversité relativement classique en littérature, et déjà longuement analysée par Gérard Genette dans *Figures III*¹. Une première catégorie de narrateurs regroupe tous les narrateurs dits « omniscients », qui s'effacent derrière le récit (extra-hétérodiégétique).

¹Gérard Genette, *Figures III*, « Discours du récit », Paris, Seuil, 1972.

Une seconde catégorie est celle du narrateur qui s'exprime à la première personne du singulier, tout en restant extérieur au récit, comme le font Charles Vildrac ou Lisa Tetzner (extra-homodiégétique). Partant, le narrateur, tout en s'exprimant à la première personne, peut être un personnage du récit comme l'est Aline dans *La Maison des petits bonheurs* de Colette Vivier (intra-homodiégétique) ou Peter dans *Peter Stoll* de Carl Dantz.

Mais le problème devient plus complexe lorsque ce narrateur, toujours homodiégétique, se présente comme un ami ou une connaissance des héros et fait une apparition ponctuelle et très anecdotique, mais réelle, dans le récit. Ainsi, dans *Mirjam in Amerika* de Lisa Tetzner, le récit se présente sous la forme du récit de Miriam qui raconte par écrit son périple à travers les États-Unis. Il s'agit donc d'un récit intra-homodiégétique au sens strict. Cependant, il est curieux de remarquer que, dès la préface, une autre voix apparaît pour se présenter comme l'éditrice du manuscrit de Miriam, affirmant avoir corrigé le texte de celle-ci². Cette même voix intervient aussi à plusieurs reprises en italiques³ et Miriam évoque cette personne dans une lettre à Erwin comme l'écrivain présent au bal masqué jadis organisé à Berlin⁴, faisant ainsi référence au troisième tome de la série, *Das Mädchen aus dem Vorderhaus*, où l'on ne trouve cependant pas trace de ce personnage.

La question du narrateur peut donc être plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord.

7.1.2 Assumer la fonction narrative

Qui, parmi les personnages, assume, de façon continue ou épisodique, la fonction narrative ? Un certain nombre de personnages peuvent en effet être ou devenir narrateurs.

Ainsi, par le journal ou la lettre, le jeune héros narrateur se fait écrivain, comme Aline dans *La Maison des petits bonheurs* ou, de façon plus épisodique, Konrad dans *Der 35. Mai*. Dans un article intitulé « Raconter, inventer. L'incompétence enfantine dans quelques romans pour enfants », Isabelle Nières-Chevrel souligne l'utilisation de ce procédé dans *Der 35. Mai* :

« Erich Kästner propose cette fois à son lecteur la confrontation de deux genres écrits : l'écriture romanesque et la rédaction scolaire.

²Lisa Tetzner, *Mirjam in Amerika*, p.143.

³*op. cit.*, p.250 et 260.

⁴*op. cit.*, p.365.

Le premier renvoie à une pratique adulte, le second à une pratique enfantine. La dualité est rendue visible par une opposition entre les caractères d'imprimerie pour le texte du narrateur et le dessin d'une écriture manuelle pour celui de Konrad. »⁵

L'instance narrative est ainsi dédoublée, Konrad devenant lui-même narrateur de l'histoire qui vient d'être racontée au lecteur. Il n'y a pas un simple changement de registre mais une forme de réécriture d'un même récit, par un personnage devenu narrateur de sa propre expérience. Ce même procédé se retrouve dans *Emil und die drei Zwillinge*, non plus sous la forme de la rédaction mais sous la forme de la lettre. Dans le deuxième chapitre, « Courrier de Berlin et courrier pour Berlin »⁶, Kästner mêle à la narration l'introduction de deux lettres, l'une du Professeur à Emil, l'autre étant la réponse d'Emil au Professeur. Le dessin de l'écriture manuelle reproduit les lignes qui guident l'écriture, parfois inégales, des caractères écrits plus ou moins petits et tracés d'une main parfois hésitante. Le jeu conduit même à proposer deux écritures différentes pour distinguer la lettre d'Emil et celle du Professeur. Rien d'étonnant à ce que Kästner et l'illustrateur Walter Trier proposent pour Emil un modèle d'écriture plus régulier et plus soigné que celui de son ami. Dans *Der 35. Mai*, Kästner et Trier représentent aussi sur les lignes du cahier les fautes d'orthographe de Konrad. Ainsi, comme le remarque Isabelle Nières-Chevrel, Kästner tire un parti esthétique de ce qui n'est pas un oral d'enfant mais un écrit d'enfant.

Donner la parole et la plume à un héros enfant n'est pas à proprement parler une nouveauté dans le roman pour la jeunesse allemand. Si Kästner est l'écrivain le plus célèbre de l'entre-deux-guerres, écrivain phare de la République de Weimar, il existe d'autres auteurs, restés moins célèbres, qui ont néanmoins joué un rôle dans le renouveau de l'écriture pour la jeunesse. Tel est le cas de Carl Dantz qui, avec son roman *Peter Stoll*, publié en 1925 un livre novateur : le quotidien d'un enfant d'ouvriers, Peter, est raconté dans un récit à la première personne, selon la perspective du jeune héros et en utilisant les mots de ce héros, caractéristiques de son jeune âge et de son origine sociale. Cependant, si l'histoire de Peter Stoll est « von ihm selbst erzählt »,

⁵Isabelle Nières-Chevrel, « Raconter, inventer. L'incompétence enfantine dans quelques romans pour enfants », *Le récit d'enfance, enfance et écriture*, Denise Escarpit et Bernadette Poulon, dir., Actes du Colloque de NVL/CRALEJ, Bordeaux, oct.1992, Éditions du Sorbier, 1993, p.89-102.

⁶« Post aus Berlin und Post nach Berlin », p.33-40 et p.44-51.

« racontée par lui-même », selon le sous-titre du roman, il s'agit plus d'un montage de différents épisodes que d'une intrigue romanesque aboutie. On pourrait dire qu'il s'agit de l'une des premières expérimentations d'un récit d'enfant, avec une volonté d'employer des mots d'enfants et des mots populaires, dans le récit pour la jeunesse. Le récit de Carl Dantz est novateur mais encore expérimental.

Le récit enchâssé, assumé par un enfant ou par un adulte, permet également à un personnage de devenir narrateur : c'est le cas notamment d'Alfredo, ami du héros Giorgio, dans *Die schwarzen Brüder* de Lisa Tetzner. Enfin un personnage peut être explicitement désigné comme assumant la fonction de conteur : c'est le cas des personnages les plus âgés, grands-mères, grands-pères ou considérés comme tels. Dans *Die rote Zora und ihre Bande*, le vieux Gorian, pêcheur qui a recueilli les enfants, leur raconte des histoires à deux reprises : au chapitre 20, une parabole explique la création du monde en montrant la coexistence du bien et du mal ; au chapitre 21, Gorian raconte l'histoire des « Uskokken » Posedaric et Desandic, ces chevaliers du Moyen-âge qui ont su défendre la ville de Senj⁷.

Chez Marcel Aymé, c'est l'animal, chat ou loup, qui prend cette fonction de conteur. Dans la préface aux premiers *Contes du Chat Perché* (1934), un premier narrateur, « je », laisse la place à un second narrateur, le gros chat perché :

« Un jour de l'année dernière, passant sous un pommier fleuri, j'ai vu un gros chat perché sur la plus basse branche. Il miaulait si tristement que je me suis arrêté pour lui demander où il avait mal.

– Eh bien voilà, m'a dit le gros chat. Tout à l'heure, je me suis endormi sur ma branche, et je ne sais pas comment la chose a pu se faire, mais quand je me suis éveillé, j'avais la moustache prise entre l'arbre et l'écorce. Elle y est encore, et je n'ose même pas bouger la tête, parce que ça fait mal et que ma moustache risquerait d'être arrachée.

Je n'avais qu'à me dresser sur la pointe des pieds et à soulever un peu l'écorce pour le délivrer. C'est ce que j'ai fait aussitôt. Le gros chat, qui était très fier de sa belle moustache, paraissait bien content. Il m'a dit en ronronnant :

– Tu as été bon, et il faut que je te récompense. Justement, tu as

⁷Kurt Held, *Die rote Zora und ihre Bande*, p.395-404.

l'air de chercher quelque chose.

– C'est vrai, chat. Mais ce que je cherche, tu ne peux pas me le donner.

– Peut-être...

– Je cherche une histoire qui amuse les enfants, mais je n'en trouve pas.

Alors, le chat s'est dressé sur ses quatre pattes, il a fait le gros dos avec un air important, et il a ri dans sa moustache.

– Une histoire ? moi, j'en connais, des histoires ! écoute...

Je me suis assis sous le pommier, et le chat m'a conté des aventures qu'il était seul à connaître, parce qu'elles sont arrivées à des bêtes du voisinage et à deux petites filles blondes qui sont ses amies. »⁸

Les histoires de Delphine et Marinette sont ainsi des récits enchâssés dans un récit-cadre. La préface permet d'entrer progressivement dans le monde de la fiction tout en structurant un recueil qui, par la diversité de ses histoires, pourrait perdre de sa cohérence d'ensemble. La construction narrative et la cohérence du livre reposent ainsi sur l'emboîtement des niveaux narratifs.

7.2 Le raconteur-Erzähler ou l'oralité mise en scène

Le narrateur peut être une figure narrative complexe. Dans un certain nombre de romans de l'entre-deux-guerres, le narrateur exprimé à la première personne, ou homodiégétique, peut apparaître comme situé à la frontière entre le récit romanesque et l'espace du « racontage ». Le narrateur homodiégétique peut être une figure moins nette qu'elle ne l'est dans la classification de Gérard Genette, dans la mesure où ce narrateur raconte une histoire, mais se plaçant à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'espace romanesque. À la fois extra- et intradiégétique, ce narrateur serait plutôt un « raconteur », nuance établie à partir de la traduction de la notion allemande de « Erzähler ». Deux exemples sont particulièrement significatifs, celui d'Erich Kästner et celui de Léopold Chauveau.

La langue française offre un champ lexical cohérent autour du mot « conte » : la fonction du conteur est de conter un conte. En revanche, si le verbe « ra-

⁸Marcel Aymé, *Contes du Chat Perché*, p.20-22.

conter » existe, il n'est pas inclus dans un ensemble comparable : on aurait tendance à rapprocher « raconter » des termes « récit » et « narrateur ». Cet ensemble n'est pas satisfaisant pour comprendre un certain mode de narration, sans doute spécifique de la littérature de jeunesse, où le narrateur, dans un récit ou un roman, garde des traits caractéristiques du conteur, figure plus traditionnelle. Walter Benjamin, comme l'explique Hans-Heino Ewers⁹, montre que les formes qui miment la présence de l'énonciateur, oral ou écrit, restent fortes dans la littérature de jeunesse, alors que cette présence a tendance à diminuer et à s'effacer dans la littérature pour adultes. Dans certains romans pour enfants français et allemands des années 1920 et surtout des années 1930, cette particularité, qui pourrait apparaître comme un archaïsme, est réinvestie pour devenir un nouveau mode narratif, complexe et résolument moderne, de l'écriture pour enfants.

Ainsi Erich Kästner se met-il en scène dans ses romans comme auteur, tout en restant le narrateur premier, se situant ainsi à la croisée des chemins entre auteur et personnage. Il entre dans l'histoire d'*Emil und die Detektive* comme personnage de second plan : il est l'homme au journal, anonyme, qui aide Emil à payer son ticket de tramway (Chapitre 6), il est présent dans le groupe de journaliste à la préfecture de police (Chapitre 15) et il est probable qu'il est aussi cet homme au journal, à nouveau anonyme, qui rencontre la mère d'Emil dans le train qui la conduit à Berlin (Chapitre 17). Mais Kästner se met aussi en scène dans la préface du roman, comme auteur en peine d'inspiration. Le préfacier et le personnage Kästner sont les représentations en miroir de la personne de l'auteur. Pourtant personnage et préfacier restent distincts : le personnage Kästner est un journaliste qui dicte à sa secrétaire ce que lui raconte Emil (récit présenté comme « vrai » dans le cadre du roman) et il n'est que l'auteur d'un article de journal (qui n'est pas présenté au lecteur) et non d'un roman ; le préfacier en revanche, qui s'appelle également Kästner, se présente comme le créateur du roman, comme l'inventeur des personnages et des événements. Il serait absurde de parler de dédoublement de la personnalité ou de la représentation de soi, même sur un plan littéraire.

⁹Hans Heino Ewers, « Erzählkunst und Kinderliteratur. Walter Benjamins Theorie des Erzählens », in *Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren*, Klaus Doderer (Hrsg.), Juventa Verlag, Weinheim, München, 1988, p.196-211. Cet article a été traduit et publié en français : « La Littérature de jeunesse entre roman et art de la narration. Réflexions à partir de Walter Benjamin », *Revue de Littérature comparée*, n°304 : *L'invention du roman pour la jeunesse au 19e siècle*, dir. Isabelle Nières-Chevrel, octobre-décembre 2002, p.421-430.

Il n'existe pas de conflit entre la profession de journaliste et celle d'écrivain. Mais pour passer de la préface au récit, l'auteur doit changer de forme et changer de rôle, pour entrer dans son univers fictionnel. C'est en tant que personnage et non en tant qu'auteur que Kästner intervient dans la fiction. Ce mélange des niveaux narratifs contribue à rendre plus complexes les rapports entre fiction et réalité : Kästner raconte une histoire dont il est à la fois le témoin et l'inventeur. Il manquerait un autre texte, celui de l'article rédigé par le journaliste Kästner, nouvelle version de l'histoire que le lecteur vient de lire. L'ambiguïté construite par Kästner est résolument novatrice dans le roman pour enfants, et elle invite à repenser la notion de simple narrateur.

Léopold Chauveau, en se mettant en scène comme narrateur d'un récit dont il est aussi l'auteur, dessine également, à la manière d'un Kästner, une figure de « raconteur ». Il convient de préciser néanmoins que Léopold Chauveau commence à écrire pour les enfants quelques années avant Kästner, dès le début des années 1920. Dans *l'Histoire du Poisson-Scie et du Poisson-Marteau* (1923) comme dans *Les Deux font la paire* (1937), Léopold Chauveau présente le récit sous la forme d'un dialogue entre un père, qui s'exprime à la première personne, et un enfant, à la fois destinataire et demandeur d'un récit créé pour lui et avec lui :

« Un jour, j'étais malade, dans mon lit, et le petit père Renaud, assis dans un grand fauteuil, me tenait compagnie.
Le petit père Renaud était un petit père de quatre ans. Moi, j'étais un vieux père, beaucoup, beaucoup plus vieux que cela.
Le petit père Renaud me dit :
– Papa! racontons une histoire.
– Bonne idée! répondis-je. Mais quelle histoire?
– Je ne sais pas.
– Moi non plus.
»¹⁰

Il ne s'agit donc pas seulement d'un narrateur intra-homodiégétique mais d'une catégorie qui échappe à la terminologie de Genette. Le narrateur est identifié à l'auteur, l'un et l'autre sont le père du petit Renaud ; mais ce narrateur est également un personnage du récit, dont le statut est d'autant plus particulier et difficile à saisir ou à cataloguer qu'il est un personnage

¹⁰Léopold Chauveau, *Histoire du Poisson-Scie et du Poisson-Marteau*, Payot, 1923, p.7-8.

créateur du récit que le lecteur est en train de lire. Il s'agit donc bien d'une figure de « raconteur » comparable à celle des romans d'Erich Kästner.

Un dernier exemple pourrait être fourni par *Les Jumeaux de Vallangoujard* de Georges Duhamel : on est en effet en présence d'un « je » narrateur qui raconte l'histoire à des petits garçons, qui sont explicitement les fils de Duhamel. Le narrateur intervient ainsi directement dans le récit, réduisant la frontière entre auteur réel et narrateur. Lorsque, par exemple, un mot ou une tournure sont un peu trop compliqués pour un très jeune lecteur, la voix du « raconteur » se fait entendre :

« (Pour ce qui est de la nursery, mon cher Jean, tu demanderas l'explication de ce mot à ton cousin Mimi, qui a de si belles manières anglaises.) »¹¹

« – M. Kapock aurait bien aimé que les jumeaux l'embrassassent (attention, Jean, c'est l'imparfait du subjonctif) sur les deux joues. Mais M. Pipe avait déclaré que ce n'était pas hygiénique. »¹²

Duhamel lui-même est discrètement mis en scène, par le biais du personnage du docteur Clément, qui lui ressemble comme un frère jumeau, un homme

« assez grand, ni trop gras, pas très maigre, très peu de cheveux, pas du tout de barbe. De grosses lunettes d'écaille, comme tout le monde, bien sûr. Non, non, ce n'est pas qui vous pensez. C'est un monsieur que vous ne connaissez pas. Il s'appelait le docteur Clément. Il avait une petite fleur entre les dents, en guise de cigarette. De temps en temps il s'arrêtait, froissait un brin d'herbe, le reniflait et repartait en poussant un grand soupir. J'ai oublié de vous dire qu'il allait à pied, ce qui risque de vous donner beaucoup de mépris pour sa très honorable personne. »¹³

Quoiqu'en dise le narrateur, qui nie aussitôt l'identification possible, l'illustration de Berthold Mahn souligne l'identification entre le personnage fictif et le personnage réel. On pourrait presque dire que l'image de la gemellité, entre Zani et Zano, se prolonge dans la gemellité ou le miroir mis en place entre le narrateur et l'auteur, qui tendent à se confondre en un « raconteur » unique.

¹¹ Georges Duhamel, *Les Jumeaux de Vallangoujard*, p.20.

¹² *op.cit.*, p.45.

¹³ *op.cit.*, p.12.

7.3 L'exploration des seuils du récit

Les seuils du récit sont des lieux essentiels où se jouent le premier contact du lecteur avec l'univers de la fiction, puis la séparation de ce même lecteur avec ce même univers fictionnel. L'exploration de ces lieux par un écrivain, dans un conformisme à l'égard de pratiques littéraires traditionnelles ou dans des tentatives pour bouleverser les habitudes, est un indice précieux d'innovation et de modernité littéraire. Les incipits et les fins des récits peuvent être analysés dans cette perspective. On s'attardera plus spécifiquement sur la question et le statut des préfaces et des postfaces.

7.3.1 Incipits

Selon Andrea Del Lungo, l'incipit est un « lieu stratégique du texte », lieu où se réalise le contact, « au seuil du texte, entre l'auteur et le lecteur »¹⁴. Il explique que, à la fin du XIX^e s., la volonté de dissimuler ce seuil cède progressivement la place à une volonté de dénonciation, qui met en avant le caractère arbitraire de la coupure et de la limite. Cette thématization de l'arbitraire de l'incipit est selon Andrea Del Lungo l'une des caractéristiques de l'art romanesque moderne. En quelle mesure cette thèse peut-elle permettre d'analyser les incipits des romans pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres ? Comment les auteurs pour la jeunesse répondent-ils à cette question de la coupure, de la limite, du lieu de contact entre l'auteur et le lecteur ?

Examinons les différents incipits des romans du corpus choisi. Je laisserai de côté les incipits préfaciels, que j'évoquerai ultérieurement.

Assez classique est le procédé qui consiste à placer en incipit un lever de soleil, marquant le début d'une journée et, partant, le début de l'histoire :

Chaque matin, dès que le soleil commençait à paraître tout au bout du désert, tous les nègres du village sortaient de leurs tentes pour aller vers la palmeraie. »¹⁵

Un lever de soleil marque également le début de *Die Kinder auf der Insel* de Lisa Tetzner, après le naufrage du navire où voyageaient les enfants et leurs parents :

¹⁴Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p.39.

¹⁵Claude Aveline, *Baba Diène et Morceau de sucre*, Chapitre Premier : « Où l'auteur vous présente le décor et quelques personnages de cette histoire », p.7.

Le soleil du matin avait atteint l'horizon, et ses rayons glissaient sur les vagues encore hautes et sur leurs couronnes d'écume. »¹⁶

Le début de *La Colonie* présente la matinée de Tifernand avant d'aller en classe, lorsque le petit héros part pêcher dans le matin clair :

« Au milieu du port de pêche de l'île Rose, Tifernand, dans son canot, pêche à la ligne, par un limpide matin de décembre. L'eau est si lisse et si transparente que le pêcheur voit, à trois ou quatre mètres de profondeur, dans une forêt d'algues et de varech, la clairière de sable blanc vers laquelle il a laissé filer sa ligne. »¹⁷

En deux phrases, Vildrac offre au lecteur une image d'une grande clarté poétique : limpidité du matin, transparence de l'eau, blancheur du sable. On aurait presque l'impression de voir se déplier métaphoriquement la page blanche initiale de l'écriture, page lisse comme la surface de l'eau et blanche comme le sable.

Certains incipits sont de type oral, ou plus exactement phonique ou auditif : le lecteur entend une voix qui prend immédiatement la parole. Cette parole est rarement un discours, il s'agit généralement d'un appel bref ou d'un cri :

« Numéro douze ! cria dans le téléphone le portier de l'hôtel Imperator. »¹⁸

Ou encore :

« Branko ! Branko ! »

Une voix de femme éraillée criait encore et encore ce nom à travers l'étroite ruelle qui, à Senj, une petite ville croate, conduisait du marché jusqu'au port. »¹⁹

Un troisième exemple est celui de l'incipit du roman *Ede und Unku*, d'Alex Wedding :

« – Maintenant le père devrait être là, c'est pourtant bien vendredi aujourd'hui ! dit Frau Sperling, plus pour elle-même que pour ses

¹⁶ « Die Morgensonne hatte den Horizont erreicht, und ihre Strahlen glitten über die noch immer hoch aufschlagenden Wellen und ihre Schaumkronen », Lisa Tetzner, *Die Kinder auf der Insel*, « Der Hungerweg »

¹⁷ op. cit., p.5.

¹⁸ Wolf Durian, *Kai aus der Kiste*, « Eine Kiste, die « danke » sagt. » (« Une caisse qui dit 'merci' »).

¹⁹ Kurt Held, *Die rote Zora*, « 1. Der Knabe auf der Klippe am Meer. »

enfants, et elle tourna encore une fois les pommes de terre sautées dans la poêle. »²⁰

André Maurois recourt également à ce procédé pour ouvrir ses récits :

« Ah ! que vous mangez lentement ! dit M. Double qui, depuis un instant déjà, pianotait sur la nappe. »²¹

« Le Pha-ra-on eut un son-ge, dit Olivier. Il lui sem-blait ê-tre sur les bords du Nil... Sept va-ches gras-ses sor-ti-rent du fleuve... »²²

Ces incipits sont une des modalités narratives faisant entrer le lecteur *in médias res* dans la fiction. Le jeune lecteur entre directement dans l'univers du récit, selon un procédé déjà utilisé par la comtesse de Ségur dans *Les Malheurs de Sophie*.

D'autres incipits entrent dans une catégorie que l'on pourrait qualifier de tableau : il s'agit d'ouvrir le récit par la description du cadre, un peu comme dans un lever de rideau. Ce procédé est souvent employé par Lisa Tetzner dans ses romans :

« Dans une petite ville de Haute-Silésie, il y avait, depuis de nombreuses années, dans une petite rue adjacente des faubourgs, un magasin de chapeaux. »²³

ou encore :

« Le poste de douane et de contrôle était derrière eux. Le navire était dehors, attaché à la jetée. »²⁴

Charles Vildrac commence également *L'Île Rose* en décrivant la rue des Ebénos :

« À Paris, les rues où il y a une école sont toujours pavées en bois sur toute la longueur de l'école. »²⁵

Des pavés de bois, le narrateur passera aux jeux des enfants avec ces mêmes pavés, puis aux plus importants de ces enfants, Tifernand, Rirette et leurs

²⁰Alex Wedding, *Ede und Unku*, 1. Kapitel, « Das hat die Familie Sperling nicht erwartet ».

²¹André Maurois, *Patapoufs et Filifers*, Chapitre 1, « La famille Double ».

²²*Le Pays des trente-six mille volontés*, Chapitre premier : « Michelle ».

²³Lisa Tetzner, *Das Mädchen aus dem Vorderhaus*, « Ein trauriger Anfang, der leider dazugehört » (« Un triste début, qui a malheureusement sa place ici »).

²⁴Lisa Tetzner, *Das Schiff ohne Hafen*.

²⁵Charles Vildrac, *L'Île Rose*, Chapitre premier, « Dans les pavés de bois ».

amis. Le récit commence dans la rue d'une école, sans doute à cause des propres souvenirs d'enfance de l'auteur, dont la mère était directrice d'école dans le XI^e arrondissement de Paris.

L'incipit peut enfin être directement centré sur un personnage, souvent le personnage principal du récit :

« C'était un petit garçon qu'on appelait Jean-sans-Pain.
Tu l'aurais vu que tu te serais demandé pourquoi, car il tenait presque toujours un croûton entre ses doigts.
On l'appelait Jean-sans-Pain parce que le pain sec était à peu près sa seule nourriture, il fallait qu'il le mendiât. Il était tout à fait pauvre. »²⁶

Erika Mann évoque également en premier lieu le personnage principal de son récit, en précisant dans quel univers il vit :

« Depuis que Christoph Bartel avait dix ans, il avait le droit d'être seul près des bateaux et d'y faire attention. »²⁷

Cette présentation est donc parfois inscrite dans un tableau, qu'il s'agisse d'un décor intérieur :

« Ce jour-là, M. Théotime Kapock, le châtelain de Vallangoujard, ayant convié plusieurs amis à déjeuner, attendait ses visiteurs en se promenant mélancoliquement dans une pièce ornée de livres, de tableaux, de sphères terrestres ou célestes et que tout le monde appelait le cabinet de travail, parce que M.Kapock s'y enfermait après les repas pour y faire une petite sieste et fumer un gros cigare. »²⁸

ou extérieur :

« Letizia était couchée à côté de la chèvre et se creusait la tête. Son teint était bruni par le soleil. Elle levait très haut ses jambes nues et avait croisé ses mains sous sa nuque. Le feuillage des chataîgniers bruissait au-dessus d'elle. »²⁹

²⁶Paul Vaillant-Couturier, *Jean-sans-Pain*.

²⁷Erika Mann, *Stoffel fliegt übers Meer*, « Christoph, gennant Stoffel ».

²⁸Georges Duhamel, *Les jumeaux de Vallangoujard*, Chapitre Premier, « Où se trouvent présentés un malheureux millionnaire, un philosophe scientifique, deux docteurs, et même un nègre, personnage qui n'est pas d'une importance secondaire dans ce récit. », p.9-10.

²⁹Lisa Tetzner, *Die Reise nach Ostende*.

Le décor est lié à la présentation du personnage et contient en germe des éléments descriptifs : Letizia est présentée dans une attitude rêveuse, mais aussi naturelle et un peu sauvage, comme en harmonie avec la nature qui l'entoure. Cette adéquation entre la jeune fille et la vivacité de la nature (le soleil, le bruit des feuilles) entrera en complète contradiction avec le milieu corrompu et noir de la ville industrielle où Letizia rêve cependant de vivre. La présentation du personnage peut ainsi être coordonnée avec celle du lieu, ou être mise en relation avec le temps du récit :

« C'était le 35 mai. Et ce n'était naturellement pas étonnant que l'oncle Ringelhuth ne s'étonnât de rien. »³⁰

Le caractère incongru de la date initiale, qui devrait provoquer l'étonnement (« das Wundern » en allemand), est dès la première phrase du roman mis en relation avec le personnage insolite de l'oncle Ringelhuth, l'oncle farfelu de Konrad.

Cette approche permet de mettre en évidence une typologie des incipits dans les romans et les récits choisis, regroupant quatre formes différentes d'incipits : le lever de soleil, la prise de parole au style direct, le tableau initial, le personnage principal. En somme, il s'agit là de techniques narratives peu novatrices. Dans l'ensemble de la production narrative pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, il ne semble pas y avoir, ni en France ni en Allemagne, de réflexion sur l'ouverture du récit, en dehors des expériences préfacielles. Ce n'est pas là que se manifeste une modernité de l'écriture narrative. Pourtant, de façon exceptionnelle, quelques cas intéressants montrent que le commencement d'un texte peut être une question tout à fait problématique. Ainsi, *Le Drôle* de François Mauriac semble commencer par une ouverture classique sous forme de discours direct, sur la page de droite :

« – Pardon, Monsieur, c'est bien le train de Millasse ?
Le gros homme déjà installé dans le compartiment de troisième
avais (sic) vu de loin cette petite femme chétive descendre de
l'express, et traîner paisiblement deux valises. »³¹

Cependant, il y a déjà du texte sur la page de gauche. Face à la page de titre, on voit en effet un gros homme assis, au premier plan dont les paroles sont rapportées dans un philactère :

³⁰ « Es war am 35. Mai. Und das ist natürlich kein Wunder, dass sich Onkel Ringelhuth über nichts wunderte. » : Erich Kästner, *Der 35. Mai*, « Es war am 35. Mai ».

³¹ François Mauriac, *Le Drôle*, Chapitre premier, p.9.

« Depuis trois ans, dix sept institutrices ! pas une de moins... »

et en arrière-plan, remontant la page dans une ribambelle qui serpente l'espace de droite à gauche, la file des dix-sept institutrices, toutes différentes : maigres ou grassouillettes, indignées ou désemparées, criant ou pleurant. Où donc commence le texte ? Par quel texte débute le récit ? La frontière qui délimite le début du texte peut donc être moins nette qu'il n'y paraît, comme dans ce récit au demeurant peu novateur dans son contenu et dans son écriture. Cet exemple relève ici de la mise en page et des rapports entre le texte et les images, où d'autres innovations, qui feront l'objet d'un développement ultérieur, sont mises en œuvre.

7.3.2 Fins

Si l'on peut se poser la question de savoir comment débute un récit, on peut également s'interroger sur la ou les façons dont il se clôt. Là encore, n'y aurait-il rien de novateur ? Retrouve-t-on en clôture du texte des procédés symétriques à ceux utilisés dans les incipits ?

La façon traditionnelle de clore un livre pour enfants est en effet de l'achever sur une scène de coucher ou sur la tombée de la nuit, la fin du jour marquant la fin de l'histoire tout comme le lever du soleil en marquait le début. Dans *Der 35. Mai*, l'oncle de Konrad entre dans la chambre de son neveu endormi et lit la rédaction écrite à partir de leurs aventures :

« L'oncle Ringelhuth reposa avec précaution le cahier sur le pupitre, et pencha de nouveau sur le lit, fit un signe de tête à son neveu, se glissa jusqu'à la porte sur la pointe des pieds, de retourna encore une fois et dit, en éteignant la lumière : Bonne nuit, mon fils.

Et pourtant ce n'était que son neveu. »³²

C'est à la tombée de la nuit que prend également fin le roman de Kurt Held, *Die rote Zora und ihre Bande* :

« Entre temps, tout était devenu sombre. Même la mer devenait sombre et noire, seules quelques petites couronnes d'écume brillaient encore à la surface de l'eau. Un instant plus tard, la lune se leva, grande et ronde, au dessus du château de Nehajgrad. – Regardez, dit le vieux, elle, elle revient toujours.

³²Erich Kästner, *Der 35. Mai*, p.160.

– Comme nous, ajouta Branko.

– Oui, dit Zora, les Uskoks sont morts. Vivent les Uskoks ! »³³

La fin du récit se clôt sur l'obscurité croissante, éclairée par la seule lumière de la lune. Le récit s'éteint ainsi peu à peu, mais se clôt sur une parole de triomphe et une note d'optimisme avec le cri final de Zora. Plus étonnant est la clôture pessimiste et désenchantée choisie par Lisa Tetzner à la fin de *Das Mädchen aus dem Vorderhaus*, quand, à la fin du bal, tous vont se coucher :

« Ils s'appelaient d'une fenêtre à l'autre en se disant 'Bonne nuit !'.

On ferma les portes et on éteignit les lumières.

Il pleuvait déjà des trombes d'eau. L'eau éclaboussait bruyamment les pavés de la cour. Elle s'écoula bientôt des gouttières comme un ruisseau et trempa les derniers restes du papier coloré, des boîtes d'allumettes teintes au charbon, des feuilles vertes et des écorces d'orange.

Le lendemain, le concierge ramassa tout et le jeta à la poubelle. »³⁴

La solidarité et l'amitié qui ont marqué la fête ne sont qu'éphémères : une pluie abondante a tôt fait de détruire et de balayer les derniers restes du bal, qui finissent très prosaïquement dans un tas d'ordures. On peut interpréter ce désenchantement final comme un indice du pessimisme grandissant de l'auteur. Si Lisa Tetzner a imaginé et écrit le premier tome de la série avant 1933, ce deuxième volet date de 1938. Lisa Tetzner et Kurt Held sont depuis cinq ans en exil en Suisse, leurs livres ont été interdits et brûlés par les nazis, la guerre menace d'éclater de nouveau. Sans doute le contexte de l'écriture explique-t-il ce pessimisme final, relativement rare dans un récit pour la jeunesse.

Une autre façon classique de clore un récit est d'en annoncer une suite. C'est ce que choisissent de faire par exemple Claude Aveline ou Georges Duhamel, annonçant des livres qui, semble-t-il, n'ont jamais vu le jour et sont restés au stade de projet :

« Ici se termine l'étonnante histoire de Baba Diène et de Morceau-de-Sucre. Si elle vous a plu, je vous raconterai un jour les aventures de Baba Diène et de Morceau-de-Sucre à Paris. Des aventures bien extraordinaires aussi, je vous assure ! »³⁵

³³Kurt Held, *Die rote Zora*, Chapitre 25, p.478.

³⁴Lisa Tetzner, *Das Mädchen aus dem Vorderhaus*, « Das große Fest », p.240-241.

³⁵Claude Aveline, *Baba Diène et Morceau-de-Sucre*, p.141.

La promesse d'une suite permet de clore un récit sans pour autant y apposer le mot fin. Elle maintient éveillée l'attention du lecteur au-delà du temps de la lecture, par l'attente qu'elle suppose. Duhamel décuple cette attention et cette attente en donnant à la fin des *Les Jumeaux de Vallangoujard* dix raisons pour continuer de raconter l'histoire à ses trois fils :

- « Cette expérience, mes chers garçons, j'espère vous la raconter un jour, dans un livre qui devra s'intituler : *La grande expérience du professeur Pipe ou la révolte des jumeaux*. Mais, attention, mes chers garçons, je vous la raconterai
- 1° Si vous ne mettez pas les coudes sur la table,
 - 2° Si vous ne vous battez pas avec les oreillers,
 - 3° Si vous ne faites pas piailler Antoine à tout instant,
 - 4° Si vous ne pénétrez pas sans frapper dans mon cabinet de travail,
 - 5° Si vous n'organisez pas de patinoires dans le vestibule,
 - 6° Si vous mangez au moins trois tartines le matin,
 - 7° Si vous êtes, de temps en temps, les premiers de vos classes au lycée Henri-IV,
 - 8° Si vous ne vous disputez pas pour savoir qui prendra place à côté du chauffeur,
 - 9° Si vous ne criez pas pendant le dîner, quand les grandes personnes ont quelque chose à se dire,
 - 10° Si vous me promettez de ne pas courir en traversant la rue... si... si... si... Enfin, mes garçons, je pense que vous m'avez compris. »³⁶

Faut-il comprendre que la suite ne viendra jamais ? Ou qu'il faut la mériter ? Toujours est-il qu'il semble que Duhamel ne l'ait jamais écrite.

Tout aussi traditionnel et classique est le procédé qui consiste à placer une morale à la fin du récit. Ainsi Paul Vaillant-Couturier place-t-il une morale écrite en gros caractères à la fin de *Jean-sans-Pain* :

« Qui ne travaille pas ne doit pas manger. »

Le message est clair, l'intention nettement affirmée, et la morale finale tombe comme un couperet sur les têtes des profiteurs de guerre et autres ennemis capitalistes.

³⁶Georges Duhamel, *Les Jumeaux de Vallangoujard*, p.109.

Plus douce est la morale exprimée par Aline, avec ses mots d'enfant, à la fin de *La Maison des petits bonheurs* :

« C'était fini, maman était là, 'mais, me disais-je, maintenant que j'ai compris, je pourrai l'aider, beaucoup mieux qu'avant'. Et je me sentais pleine de courage. »³⁷

Moins classique est en revanche l'utilisation détournée de la morale finale, telle que la pratique Erich Kästner à la fin de *Emil und die Detektive* : c'est en effet à la grand-mère qu'est confiée la morale que l'on doit tirer de l'histoire d'Emil. Rien de plus traditionnel que la parole moralisatrice finale d'une grand-mère. Pourtant Kästner détourne le poncif par une pirouette finale, lorsque la grand-mère s'écrie :

« Il ne faut envoyer l'argent que par mandat postal ! grommela la grand-mère et elle se mit à rire sous cape comme une boîte à musique.
Hourra ! cria Pony Hütchen et elle alla dans sa chambre, à cheval sur une chaise. »³⁸

La grand-mère facétieuse retourne la morale finale en plaisanterie et en éclat de rire : la réaction du lecteur peut être à l'image de celle de Pony Hütchen. L'enfant rit non seulement de la farce de la grand-mère, mais il est aussi libéré des pesanteurs traditionnelles du récit moralisateur. L'image de la fillette qui traverse la pièce à cheval sur une chaise permet de conclure le roman non plus sur une leçon mais sur un jeu, sur le rire et l'imagination triomphante. C'est également le rire que choisit Vildrac à la fin de *L'Ile Rose* :

« « Vous chantez faux, mon cher ! dit M. Faustin qui venait d'entrer dans le réfectoire.
– C'est exprès, expliqua M. Lucas : Pour les faire rire. »³⁹

Le rire s'accompagne à la fin de *La Colonie* d'une chanson, que le lecteur peut aussi entonner :

« Et après chacun de ces petits couplets que M. Lucas psalmodiait d'une voix lente et grave, tout le monde reprenait le refrain dans un mouvement plus vif et sur un air plus comique :

³⁷Colette Vivier, *La Maison des petits bonheurs*, p.267.

³⁸Erich Kästner, *Emil und die Detektive*, Chapitre 18, « Qu'apprend-on de cette histoire ? », p.171.

³⁹Charles Vildrac, *L'Ile Rose*, Chapitre onzième : « Bonheur complet », p.237.

Pas d'poisson sans appâts
 Que deux gars, que trois gars,
 Ayant bon œil et bon bras,
 Prennent leur musette
 Et leur épuisette
 Et vienn'nt avec moi ! »⁴⁰

Jouer, chanter et rire, quoi de mieux pour terminer l'écriture et la lecture d'un roman ?

Enfin, la question de la clôture du texte devient plus complexe lorsque le texte présente plusieurs niveaux d'écriture, comme *Pünktchen und Anton* d'Erich Kästner. En effet, ce texte comporte une préface, une histoire et des commentaires. Logiquement, le livre doit donc se terminer parallèlement et successivement sur ces trois plans et on pourrait presque parler de trois fins, fin de l'histoire, fin des commentaires et fin de la post-face : au moment où Petit-Point va se coucher, son père, Herr Pogge, s'assoit au bord de son lit :

« Alors, la fille, est-ce que tout est bien ainsi ? demanda le père en caressant les cheveux de Petit-Point. Et pour les grandes vacances, nous allons avec Frau Gast et avec Anton au bord de la Baltique.

Alors Petit-Point sortit en courant de sa chambre, et lorsqu'elle revint, elle tenait dans la main une boîte de cigares et une boîte d'allumettes. Pour ta récompense, dit-elle. Le père alluma un cigare et poussa un petit gémissement de bonne humeur. Lorsqu'il souffla le premier petit nuage de fumée, il dit : Celui-là, je l'ai bien mérité ! »⁴¹

Le seizième et dernier commentaire, intitulé « D'une heureuse fin » se termine ainsi :

« On dit que la terre fut autrefois un paradis. Tout est possible. La terre pourrait devenir un paradis. Tout est possible. »⁴²

Enfin, l'épilogue, ou post-face (« Nachwort »), se clôt sur ces mots :

« Peut-être vous déciderez-vous à imiter [Emil et Anton] ? Peut-être deviendrez-vous, s'ils ont gagné votre affection, aussi tra-

⁴⁰Charles Vildrac, *La Colonie*, Chapitre dixième, « La belle vie », p.251.

⁴¹Erich Kästner, *Pünktchen und Anton*, Chapitre 16, « Tout est bien qui finit bien », p.153.

⁴²*op.cit.*, p.155.

vailleurs, aussi honnêtes, aussi courageux et aussi loyaux que ces modèles ?

Ce serait pour moi la plus belle récompense. Car d'Emil, d'Anton et de tous ceux qui leur ressemblent, sortiront plus tard des hommes, de vrais hommes. Des hommes comme il nous en faut. »⁴³

Ces trois fins se répondent et sont liées entre elles : la fin du commentaire et la fin de la post-face sont résolument tournées vers l'avenir, et la fin du récit propose une fin ouverte, en annonçant les vacances prochaines des héros. En quelque sorte, ce roman n'en finit pas de finir : tout est possible, les enfants deviendront des hommes, tout est encore à faire et l'avenir est à construire. Car, en effet, rien n'est fini à la fin de ce roman : Kästner appelle en effet ses lecteurs à prendre ses héros pour modèles, prolongeant en quelque sorte la vie fictive des héros dans l'avenir réel. Un parallèle se construit entre le narrateur et le père de Pogge, par l'idée d'une « récompense » finale : plaisir de la fumée ou plaisir de l'avenir, la rêverie se prolonge à la fin du roman. Quand Kästner termine l'histoire par l'image du père satisfait, il montre également qu'il s'adresse ainsi aux parents autant qu'aux jeunes lecteurs. Parents, soyez satisfaits mais écoutez-moi, semble dire Kästner à la fin de son roman. Réfléchir sur les hommes que deviendront les enfants de l'entre-deux-guerres, à la veille de l'embrigadement massif de la jeunesse par la « Hitlerjugend », est un impératif et presque une urgence, tout en restant un message universel.

Enfin, l'écriture narrative peut aussi s'achever par une disparition progressive, selon le procédé choisi par Marie Colmont à la fin de *Rossignol des neiges* :

« La forêt... son vaste murmure, la cime de ses arbres balancée par le vent, son odeur amère sous le gel hivernal, chaude et sucrée sous le soleil d'août... les tanières cachées de ses bêtes qu'on découvre un matin, en cherchant des framboises... les longues plaques d'écorce orange arrachées de l'arbre abattu, flambant au crépuscule avec un mince filet de fumée grise... la hache, qui fend le cœur des pins et le crâne de l'ours... les torrents... les cabanes... les bûcherons taciturnes...

La forêt... »⁴⁴

⁴³*op.cit.*, « Das kleine Nachwort », p.157.

⁴⁴Marie Colmont, *Rossignol des neiges*, « O sagesse douce amère », p.204.

De façon originale et très poétique, l'écriture romanesque s'estompe, les phrases s'étirent et se perdent comme la fumée ténue d'une cheminée dans le crépuscule, la parole disparaît peu à peu dans le murmure et le silence de la forêt.

Si les incipits restent dans l'ensemble très traditionnels, les fins des romans et des récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres présentent davantage de recherche et de créativité. La frontière qui clôt l'écriture narrative, le moment où la lecture se termine, où le jeune lecteur va reposer le livre, apparaissent comme des sujets d'exploration et d'innovation plus prisés par les écrivains, français comme allemands.

Les marches du récit, dans son commencement ou dans sa conclusion, sont enfin l'objet d'une interrogation récurrente dans les petits récits de Léopold Chauveau, en particulier dans *Les Deux font la paire*, publié en 1937. Dans le premier récit de ce recueil, « Trois Kangourous », père et fils se chamaillent sur la définition du début et de la fin d'une histoire. C'est tout d'abord l'adulte qui essaie d'apprendre à l'enfant ce qu'est une histoire, en distinguant le commencement, le titre et la fin. Le petit père Renaud affirme en effet à son père qu'il a inventé une histoire :

« Sans se faire prier, il commença :
 – Il était une fois une Madame Kangourou qui avait un trou au fond de sa poche.
 J'attendis la suite. Elle ne venait pas. Le petit père Renaud ne disait plus rien.
 Au bout d'un instant, je demandai :
 – Et puis après ?
 – Rien ! C'est fini. Elle avait un trou au fond de sa poche. Voilà tout !
 – Tu appelles cela une histoire ?
 – Qu'est-ce que c'est, si ce n'est pas une histoire ?
 – Un commencement d'histoire, je veux bien ! pas une histoire. Pour que cela en fût une, une vraie, il faudrait raconter ce qui est arrivé à Madame Kangourou qui avait un trou au fond de sa poche. »⁴⁵

Un début n'est pas une histoire, il appelle une suite, une narration, une explication de la première phrase. Le récit se présente comme le déploiement

⁴⁵Léopold Chauveau, *Les Deux font la paire*, E.S.I., 1937, p.8.

ou le dépliage d'un motif initial vers un destinataire, l'auditeur ou le lecteur de l'histoire racontée. Selon l'humour qui caractérise l'écriture de Chauveau, l'adulte ne saurait cependant avoir le dernier mot. Lorsqu'il croit précisément clore le récit, l'enfant prend le rôle du critique :

« Un jour, le père Kangourou se dit qu'il sentirait peut-être quelque chose, de l'autre côté des montagnes. Il partit, bondissant droit devant lui, bond après bond, d'énormes bonds. Et quand il fut loin de chez lui, un de ces bonds le porta, le fit tomber, droit dans un piège à attraper les Kangourous.

Et l'histoire est finie. Le petit père Renaud protesta :

– Tu appelles ça une histoire finie !

– Elle est finie, oui !

– Drôlement finie ! Le petit Kangourou et la mère Kangourou, on ne sait pas seulement ce qu'ils sont devenus. Et le père Kangourou dans son piège ?

– Arrange-toi à ton idée. Moi, j'ai assez travaillé pour aujourd'hui.

– Flemmard !

– Travaille, toi ! Trouve quelque chose ! »⁴⁶

Le blanc typographique reproduit le silence de l'enfant, répondant à l'expression « J'attends la suite », au début du récit. Ce silence sceptique signifie que, précisément, le destinataire attend encore une suite et que donc, contrairement à ce qu'affirme le narrateur-inventeur, l'histoire n'est pas finie. Une fin de récit doit être une clôture de toutes les pistes lancées par la narration et non un simple arrêt arbitraire. Pour bien construire le début et la fin d'un récit, il faut donc « travailler », comme l'indiquent les deux protagonistes, et ne pas être « flemmard ».

7.3.3 Préfaces et postfaces

L'usage de la préface n'est pas une pratique courante dans la littérature de jeunesse romanesque. Les seuils du livre sont plus souvent des dédicaces, selon l'exemple célèbre de la comtesse de Ségur :

« À ma petite-fille

Elisabeth Fresneau

Chère enfant, tu me dis souvent : Oh ! grand-mère, que je vous

⁴⁶*op.cit.*, p.13.

aime ! vous êtes si bonne ! *Grand-mère n'a pas toujours été bonne, et il y a bien des enfants qui ont été méchants comme elle et qui se sont corrigés comme elle.* »⁴⁷

On dénombre en revanche peu de textes susceptibles d'être qualifiés de préfaces, selon les critères mis en évidence par Gérard Genette. L'exemple classique de la dédicace, sur le modèle de la comtesse de Ségur, est un seuil très distinct de la préface dans la mesure où le destinataire n'est pas le lecteur anonyme, mais une forme de destinataire relais, lecteur particulier, déterminé et précisément identifié et dont l'une des fonctions est d'assurer un lien entre l'univers de l'auteur et l'univers atemporel et infini des lecteurs anonymes.

Dans le corpus choisi de romans pour enfants de l'entre-deux-guerres, l'usage de la préface, sans être très répandu, est suffisamment présent pour qu'on s'y attarde un instant. Pour reprendre la typologie élaborée par Gérard Genette dans *Seuils*⁴⁸, les préfaces des romans pour enfants considérés sont presque toutes des « préfaces autoriales », écrites par l'auteur de l'œuvre.

Une exception notable toutefois est celle de la préface de *Rossignol des neiges*, de Marie Colmont⁴⁹, rédigée par Paul Hazard. Cette préface particulière est une préface allographe, non écrite par l'auteur de l'œuvre mais par un tiers : cette préface a une valeur de présentation critique, visant à donner au texte sa légitimité et à lui accorder un certain statut littéraire. Paul Hazard y présente en effet les circonstances de la création du Prix Jeunesse et explique comment s'est fait le choix entre les différents manuscrits :

« C'était en 1934. Les manuscrits arrivèrent en grand nombre ; et le jury s'assembla.

Si les enfants, pour qui très justement fut prise tant de peine, avaient pu se rendre invisibles, comme il est dit dans les contes ; s'ils avaient pu se glisser dans la pièce où, longuement, on délibéra, comme ils auraient été surpris ! On consultait des dossiers, des notes ; de la pile des manuscrits, lourds ou légers, couvertures vertes ou roses, rubans ou ficelles, on extrayait tel ou tel ouvrage qu'on voulait relire au bon endroit ; chacun opinait pour son compte, avec douceur, avec vivacité, suivant les caractères ; il

⁴⁷Comtesse de Ségur, née Rostopchine, *Les Malheurs de Sophie*, 1859.

⁴⁸Gérard Genette, *Seuils*, 1987.

⁴⁹Marie Colmont, *Rossignol des neiges*, Illustrations de Elsi Millon, Bourrelrier, Collection Primevère, 1935.

y avait des charges, des retraites, d'amicales mêlées. Ah ! comme il est difficile de discerner au juste les mérites d'un livre pour enfants !

Aucun mérite ne s'imposait absolument, voilà la vérité vraie. Tel auteur sentait son pédagogue, il n'avait pas bien compris la règle du jeu. Tel autre était trop abstrait ; tel autre, banal ; et tel autre encore manquait de style. Certes, il y avait là quelques bons ouvrages ; et la preuve, c'est qu'ils furent distingués, imprimés, et qu'ils font aujourd'hui discrètement leur chemin dans le monde. Mais on aurait voulu plus d'originalité ; un charme ; un je ne sais quoi. »⁵⁰

En insistant sur la difficulté du choix, en montrant comment le manuscrit s'est aussitôt distingué des autres, cette préface accorde à un écrivain inconnu jusqu'alors un incontestable crédit littéraire, accordé par un éminent professeur au Collège de France, dont la parole fait autorité auprès du public et plus particulièrement auprès des précepteurs de la lecture, parents, bibliothécaires ou enseignants :

« Ce que je sais, c'est qu'il n'y a pas eu de doute sur le choix, pas de désaccord sur le vote ; que « Rossignol des Neiges », signé d'un nom qui nous était parfaitement inconnu, nous a séduits d'emblée ; que nous lui avons donné avec joie le Prix Jeunesse ; que je l'ai lu et relu, et que je l'ai trouvé toujours plus charmant. »

Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une préface destinée au jeune public de lecteurs. Cette préface présente enfin une particularité intéressante : Paul Hazard raconte une anecdote sous la forme d'un récit et d'un dialogue :

« J'étais dans mon bureau, j'attendais un étudiant : ce fut un éditeur qui entra ; il est vrai qu'il paraissait si jeune qu'on pouvait aisément s'y tromper. Il avait appris que je m'intéressais à la littérature enfantine : et je reconnus, avec un mélange de confusion et de fierté, que c'était une de mes douces manies. Bien plus ! J'avais dessus des principes, et même des idées. « Je ne vois pas pourquoi, lui dis-je doctement, un historien des lettres négligerait cette production si vaste, où les hommes ont mis quelquefois le meilleur et le plus frais de leur âme... » Il m'approuvait ; et je pensai que j'avais affaire à un homme de goût. »⁵¹

⁵⁰Paul Hazard, Préface de *Rossignol des neiges*, Bourrelie, 1935, p.6-7.

⁵¹*op. cit.*, p.5.

Ce passage peut apparaître comme un récit inscrit dans la préface, distinct du récit de Marie Colmont, certes, mais un récit qui est aussi une ébauche de narration, une ébauche d'histoire. Les personnages de cette histoire sont un narrateur, qui s'adresse à la première personne, à savoir Paul Hazard lui-même, mais aussi un jeune homme qui n'est pas nommé, et qui est identifié comme un éditeur, sans doute l'éditeur du livre que le lecteur tient entre les mains, Michel Bourrelier. Cette préface met ainsi en avant cette figure souvent abstraite pour le lecteur, enfant ou adulte, qu'est l'éditeur, dont le nom figure néanmoins sur la couverture, tout comme celui de l'auteur ou de l'illustrateur. Cette préface donne de façon inédite un corps, un visage et une voix à un simple nom écrit sur une couverture de livre. Remarquons enfin que la première caractéristique de cet éditeur pour la jeunesse est sa propre jeunesse.

Les autres préfaces sont écrites par les auteurs des récits. Au début de *La Colonie*, Charles Vildrac expose les raisons qui l'ont incité à écrire la suite de *L'Île Rose*. Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, il pourrait s'agir d'une « préface explicative », qui assure également un lien entre le premier roman et le second qui en est la suite. Mais le terme de préface semble inapproprié ici, car Vildrac, à l'intérieur du premier chapitre, crée plus exactement une pause narrative, pour raconter les événements qui ont eu lieu entre la fin de *L'Île Rose* et le début de *La Colonie*, début que le lecteur vient de parcourir :

« Tifernand disparaît dans la maison. Pendant qu'il fait un peu de toilette pour aller en classe, il faut que je vous explique la présence de sa maman à l'Île Rose et vous mette au courant de certains événements (1).

Vous vous souvenez que M. Vincent avait invité à la Colonie, pour les vacances, toute la famille Lamandin, ainsi que M. Fanchet, Bouboule et Théo. J'avais d'abord l'intention de vous raconter leur arrivée, de vous faire assister à leur surprise et partager les plaisirs de chaque jour. Mais il me semble aujourd'hui que j'ai beaucoup mieux à faire et c'est pourquoi ce nouveau récit commence un an et demi après ces vacances-là. Que je vous dise tout de suite qu'après deux mois d'un séjour enchanteur, les invités sont retournés à Paris, mais uniquement pour prendre leurs dispositions afin de demeurer désormais à l'Île Rose. M. Vincent a

voulu les garder tous et il y est parvenu sans peine. »⁵²

La note explicative s'adresse à un lecteur qui n'aurait pas lu *L'Île Rose* : Vildrac prend ainsi soin de résumer ce premier roman pour un lecteur novice :

« (1) Tifernand Lamandin habitait avec ses parents un quartier ouvrier de Paris, lorsqu'un homme riche et mystérieux, M. Vincent, l'emporta sur son avion géant : 'Le Grand Koraa', et le conduisit à l'Île Rose. M. Vincent, qu'on appelle aussi l'Enchanteur, a rassemblé dans son palais de l'Île Rose, une trentaine de petits garçons qu'il comble de tous les plaisirs. Tifernand s'y trouve très heureux ; mais il finit par s'attrister de ce que sa maman malade, son père, son frère Paul, sa sœur Rirette, ses amis Bouboule et Théo, et aussi le bon M. Fanchet le maître d'école, ne puissent partager son bonheur. C'est pourquoi l'Enchanteur les a tous invités pendant les vacances.

Entre autres personnes qui vivent à la colonie de l'Île Rose, il y a M. Lucas, chargé d'amuser les enfants ; M. Faustin, qui leur joue du piano ; Mlle Gentil, qui leur fait la classe ; le docteur Bonnemain, qui les soigne ; le capitaine Colombo, qui commande la marine ; M. Bouquet, pâtissier, etc. L'histoire de Tifernand est racontée dans un livre qui précède celui-ci, et qu'il est donc préférable de lire d'abord : 'L'Île Rose'. »⁵³

Cette note comporte plusieurs éléments intéressants : partant d'un résumé du premier livre, elle vise à aider le lecteur novice dans sa lecture et à l'informer de ce qu'il ignore. Mais, au terme de ce résumé succinct, Vildrac semble revenir sur son projet initial car la note finit par inciter le lecteur à interrompre sa lecture de *La Colonie* pour commencer par celle de *L'Île Rose*. Il y a donc l'esquisse d'un projet de lecture qui change de direction, comme si Vildrac, en cherchant à résumer *L'Île Rose*, comprenait la pauvreté du résumé par rapport à la richesse du roman : le résumé, qui se termine par un simple « etc. », tourne court, pour engager le lecteur à se tourner vers la lecture d'un autre roman. Ce résumé est la seconde information intéressante de cette note : en effet, l'auteur s'y voit contraint de résumer lui-même son propre roman. Que retient-il de *L'Île Rose* ? Vildrac mentionne, de façon attendue, la situation initiale, le transport en avion, les personnages principaux, la richesse et la

⁵²Charles Vildrac, *La Colonie*, « La matinée de Tifernand », p.10-12.

⁵³*op. cit.*, p.10.

générosité de M. Vincent, la tristesse de Tifernand. En revanche, aucun rappel n'est fait à l'action proprement dite du roman, la péripétie centrale de la fuite de Tifernand pour retrouver les siens. Énumérant les personnages à la façon d'une liste, Vildrac ne dit rien de l'action de son premier roman, comme pour ne rien dévoiler à un lecteur « non-initié », pour reprendre une expression de Kästner. Il envisage donc cette note comme une invitation à la lecture de *L'Île Rose*, non comme un résumé et encore moins comme une réelle explication. Ce passage inséré dans le premier chapitre de *La Colonie* et la note qui l'accompagne pourraient être considérés comme un entre-deux de la fiction : avant de replonger son lecteur dans les aventures de Tifernand et des siens, Vildrac doit assurer une transition et insérer un texte explicatif à plusieurs niveaux, qui peut rouvrir en douceur le monde de la fiction. Le début du texte n'est pas à proprement parler un épisode mais plutôt la description de Tifernand en train de pêcher :

« Au milieu du port de pêche de l'Île Rose, Tifernand, dans son canot, pêche à la ligne, par un limpide matin de décembre. L'eau est si lisse et si transparente que le pêcheur voit, à trois ou quatre mètres de profondeur, dans une forêt d'algues et de varech, la clairière de sable blanc vers laquelle il a laissé filer sa ligne. »⁵⁴

D'autres préfaces ont une fonction explicative, mais différente du cas précédent : il s'agit de préfaces ultérieures ou de préfaces *a posteriori*, comme celles rédigées par Lisa Tetzner. *Hans Urian, oder die Geschichte einer Weltreise* et *Die Kinder aus Nr.67* proposent deux préfaces où l'auteur revient sur les circonstances politiques et historiques qui ont présidé à la création des romans. La préface ultérieure des *Kinder aus Nr.67* est une nécessité : il s'agit en effet de la seule série romanesque allemande écrite avant, pendant et après le nazisme. Ainsi, au terme de la publication du neuvième et dernier tome, Lisa Tetzner fait précéder la réédition du premier tome, conçu vers 1931, d'une préface annonçant les événements à venir :

« Je vous demande d'aimer Erwin et Paul, et aussi Miriam et tous leurs compagnons de fortune, car vous les accompagnerez durant de nombreuses années de leur vie. Quand vous prendrez congé d'eux, ils ne seront plus des enfants. Mais alors, mes amis, vous aurez vécu une grande époque avec eux, une époque où beaucoup de choses ont changé et où de grands événements ont eu lieu,

⁵⁴op. cit., p.5.

des événements que les hommes liront plus tard dans les livres d'histoire pour en retenir les dates. »⁵⁵

Dans le roman français, la « préface actoriale », rédigée par un personnage de l'histoire, ou la « préface fictionnelle » sont plus rares. Un exemple se trouve dans *Le Bracelet de vermeil*, roman scout de Serge Dalens⁵⁶, qui multiplie les seuils : le roman comporte une préface et un prologue avant ses douze chapitres, et se clôt par un épilogue. La préface, datée de février 1937, est écrite par un certain Jacques Michel, et elle fonctionne comme un témoignage attestant, fictivement, de l'authenticité du récit. Jacques Michel, qui n'est pas l'un des personnages de l'histoire, affirme : « J'ai connu les deux scouts Éric et Christian avant qu'ils fussent lancés l'un et l'autre dans l'étrange aventure dont tu vas lire le récit. »⁵⁷ La préface fictionnelle est un seuil pour entrer dans la fiction, en utilisant un personnage fictionnel mais non directement engagé dans le récit.

Léopold Chauveau propose un usage inattendu de la préface dans *Les cures merveilleuses du docteur Popotame*⁵⁸. La préface du livre est en effet « rédigée » par Renaud, fils de l'auteur et destinataire premier de ces histoires d'animaux. Renaud n'est cependant pas un simple destinataire, il est l'un des personnages du livre, avec le narrateur, intervenant entre les récits, inventant des suites, participant activement à l'élaboration de la narration et à l'invention des histoires. Cette préface est ainsi doublement insolite, faisant entendre la voix d'un destinataire (auditeur puis lecteur) qui joue aussi un rôle dans la création de la fiction. Enfin, il s'agit peut-être de l'une des seules préfaces composées par quelqu'un qui ignore ce que cela signifie, et qui ne sait pas même écrire :

« Et puis [mon papa] a eu une drôle d'idée. Il m'a dit :
- Tu vas m'écrire une préface pour ces histoires-là.

⁵⁵ « Ich bitte euch, gewinnt Erwin und Paul, auch Mirjam und alle ihre Schicksalsgefährten lieb, denn ihr werdet sie durch viele Jahre ihres Lebens begleiten. Wenn ihr von ihnen Abschied nehmt, sind sie schon keine Kinder mehr. Aber dann, meine Freunde, habt ihr eine große Zeit miterlebt, eine Zeit, in der sich vieles veränderte und große Dinge geschahen, von denen später die Menschen in den Geschichtsbüchern lesen müssen um sich die Jahreszahlen einzuprägen. », Vorwort von Lisa Tetzner, p.8.

⁵⁶Serge Dalens, *Le Bracelet de vermeil*, Illustrations de Pierre Joubert, Éditions Alsatia, Collection « Signe de piste », Paris, 1937.

⁵⁷Serge Dalens, *op.cit.*, p.9.

⁵⁸Léopold Chauveau, *Les cures merveilleuses du docteur Popotame*, illustrations de l'auteur, collection « La Joie de nos enfants », Les Arts et le Livre, Paris, 1927.

Je lui ai répondu :

- D'abord je ne sais pas écrire.
- J'écrirai ce que tu diras.
- Tu ne sais pas bien écrire ce que je dis. Dans ces histoires je ne parle jamais comme j'ai parlé.
- C'est plus joli quand j'arrange un peu.
- Pas du tout ! Si tu mettais exactement ce que je dis, les histoires seraient beaucoup plus belles. Et puis, une préface, je ne sais pas ce que c'est.
- J'écrirai, tout simplement, ce que tu viens de raconter. Ça fera une superbe préface.
- Une préface ? ça ?
- Oui !
- Alors ce n'est pas difficile à fabriquer, les préfaces ! »⁵⁹

Du côté des romans allemands, l'auteur qui expérimente le plus les possibilités de la préface est sans conteste Erich Kästner. Tous ses romans, à l'exception du *35. Mai*, comportent une préface, éventuellement une postface, voire deux préfaces comme dans *Emil und die drei Zwillinge*. Ces préfaces sont « auctoriales », car rédigées par l'auteur Erich Kästner. Mais elles sont aussi « actoriales », car Erich Kästner se présente comme un personnage rencontrant ses propres créations littéraires, Emil Tischbein ou encore Johnny Trost dans *Das fliegende Klassenzimmer*. Il faut préciser la nature et le fonctionnement de ces préfaces complexes.

Comme le remarque Hans Heino Ewers, les préfaces des romans pour enfants de Kästner ont relativement peu intéressé la recherche⁶⁰. Elles méritent d'être considérées non seulement dans leur fonction rhétorique d'adresse au lecteur, pour influencer la lecture, mais aussi comme mode de représentation de soi-même et de mise en scène de soi par l'auteur lui-même. Dans son autobiographie pour enfants, *Als ich ein kleiner Junge war*, publiée en 1957, Kästner donne sa définition de la préface. Ce texte peut être utile pour comprendre l'usage de la préface dans les romans qu'il a écrits et publiés précédemment :

⁵⁹ *op.cit.*, p.8.

⁶⁰ Hans Heino Ewers, *Der Autor als Star. Erich Kästners auktoriale und aktionale Selbstinszenierung im Kinderroman*, In : *Erich Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller*. Hrsg. v. Bernd Dolle-Weinkauff u. Hans-Heino Ewers, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2002, p.11-30.

« Chers enfants et non-enfants !

Depuis longtemps mes amis s'amuse beaucoup de ce qu'aucun de mes livres ne soit publié sans préface. Oui, j'ai même écrit des livres avec deux, voire trois préfaces ! À cet égard je suis inépuisable. Et même si ce devait être une mauvaise habitude, je ne pourrais pas m'en défaire. D'abord c'est des mauvaises habitudes dont on se défait le plus difficilement, ensuite je pense que ce n'est pas du tout une mauvaise habitude.

Une préface est pour un livre aussi importante et aussi jolie qu'un petit jardin devant une maison. Bien sûr, il y a des maisons sans petit jardin devant et des livres sans petite préface, excusez-moi, sans préface⁶¹. Mais c'est avec un jardin, non, avec une préface, que je préfère les livres. Je ne suis pas d'avis que les visiteurs tombent directement de la porte dans la maison. Ce n'est bon ni pour les visiteurs, ni pour la maison. Et pas non plus pour la porte. »⁶²

Kästner compare donc la préface d'un livre à un petit jardin devant une maison. Il s'agit d'un passage de la préface sur la préface, ce que Genette appelle une préface « autologique »⁶³. Filons la métaphore : si le jardin renvoie à la préface, la maison figure le texte, l'histoire racontée, le bâtisseur l'auteur, les habitants les personnages du livre, le visiteur le lecteur. Dans la préface, l'auteur prend la parole, signale sa présence, avant de se retirer derrière son histoire.

La première préface de Kästner est celle de son premier roman, *Emil und die Detektive*. Cette préface apparaît comme novatrice à plusieurs égards : Kästner transforme la littérature de jeunesse et il innove avec cet usage de la préface, qui a, au seuil de ce premier roman, une fonction générique. Or Genette montre que cette fonction apparaît tout particulièrement dans des époques de « transition », « où l'on cherche à définir de telles déviations par rapport à une norme antérieure encore ressentie comme telle ».⁶⁴ La préface

⁶¹Le jeu de mot entre « Vorwort » (préface, littéralement : mot de devant) et « Vorgarten » (jardin de devant) est difficilement traduisible. La langue allemande utilise le même préfixe, mais en français le mot « préjardin » n'existe pas.

⁶²Erich Kästner, *Als ich ein kleiner Junge war (Quand j'étais un petit garçon)*, « Kein Buch ohne Vorwort » (« Pas de livre sans préface »), in *Parole Emil*, Romane für Kinder I, Carl Hanser Verlag, München Wien, 1998, p.9.

⁶³Gérard Genette, *Seuils*, p.218.

⁶⁴Gérard Genette, op. cit., p.208.

de *Emil und die Detektive* évoque en effet l'idée d'un « roman des mers du Sud », livre selon la norme ancienne.

« À vous je peux bien l'avouer : cette affaire avec Emil m'est arrivée de façon tout à fait inattendue. En fait j'avais l'intention d'écrire un tout autre livre. Un livre qui serait si effrayant que les tigres claqueraient des dents et les dattiers des noix de coco. Et la petite fille cannibale à carreaux noirs et blancs, qui traversa à la nage l'Océan Pacifique pour aller chercher une brosse à dents chez Drinkwater and Co. à San Francisco, devait s'appeler Persil. De son prénom, naturellement.

Je songeais à un vrai roman des mers du Sud. Parce qu'un monsieur avec une grosse barbe m'avait raconté un jour que vous aimiez beaucoup lire ce genre d'histoires. »⁶⁵

L'écriture de *Emil und die Detektive* représente donc, par rapport à cette norme, une réelle rupture, présentée dans cette préface. Le passage suivant, où Kästner raconte sa discussion avec un garçon de café nommé Nietenführ, donne l'occasion à l'écrivain de se représenter comme auteur moderne et proche des cafés populaires, discutant de ses travaux littéraires avec un garçon de café. Nietenführ présente les vraies considérations de l'auteur, c'est un alter ego de l'auteur. Il représente une coupure par rapport à la tradition (il ignore qui est Schiller), il reflète la rupture avec les normes dominantes, une certaine indépendance par rapport aux conventions et aux préjugés. Il est la contre-figure positive de l'expert officiel de littérature enfantine, consulté par Kästner (mais il n'a pas de nom), l'homme barbu (qui donne à Kästner le conseil d'écrire un roman plus traditionnel). Ce roman, Kästner l'écrira un peu plus tard : il s'agit du *35 mai*, où l'on retrouve, partiellement, ces premières pistes romanesques.

L'auteur se donne ainsi comme innovateur en littérature de jeunesse, dans la première partie de la préface, puis il se met en scène comme créateur et inventeur de personnages et de situations dans la deuxième partie : il se représente couché par terre pour voir le monde différemment. Cette position figure une façon de quitter le monde et ses coordonnées habituelles pour entrer dans la sphère extraordinaire de la création. C'est à ce moment que vient l'*inventio*, l'invention, la trouvaille.

⁶⁵ *Emil und die Detektive*, « Die Geschichte fängt noch nicht an » (« L'histoire ne commence pas encore »).

« Alors je finis par me coucher de tout mon long sur le plancher et je passai ainsi le temps en de profondes méditations.

Quand on est ainsi allongé dans une pièce, le monde prend un tout autre visage. On voit des pieds de chaises, des chaussons, les fleurs de tapis, de la cendre de cigarette, des flocons de poussière, des pieds de table ; on trouve même sous le canapé le gant gauche qu'on cherchait depuis trois jours dans le placard. [...]

Et tandis que j'étais là, à compter les pieds de chaises et les pieds de table, afin de savoir combien de nègres ou d'écoliers étaient en fait debout autour de mon tapis, c'est alors que me vint l'affaire avec Emil ! [...] Peut-être parce qu'il s'appelle Tischbein⁶⁶ de son nom de famille. »

Si l'usage de la préface n'est pas une pratique littéraire très répandue dans le roman et le récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, la préface commence néanmoins à constituer un champ d'exploration narratif. Avec Kästner, elle entre en relation avec l'histoire qu'elle précède et contribue à rendre plus complexes les rapports entre la réalité et la fiction. La préface du livre pour enfants, dès les années 1930, n'est plus seulement destinée à expliquer les enjeux moraux du livre, à mettre en avant un but moralisateur ou à montrer pourquoi et comment on doit lire le livre. Cette exploration des potentialités de la préface peut être considérée comme la marque d'une transition entre le roman classique et un roman nouveau, la marque d'une recherche caractéristique des périodes de changement et d'une volonté de légitimation d'une nouvelle manière d'écrire pour l'enfant. L'exploration des seuils du récit, c'est-à-dire les préfaces et les postfaces, mais aussi les incipits ou les fins, est une piste intéressante pour donner à voir le renouveau de l'écriture narrative pour la jeunesse. L'exploration de ces seuils pourrait aussi prendre en compte les titres et les sous-titres des différents romans et récits. Si la plupart des œuvres ont pour titre le nom du héros principal, *Milot, vers le travail*, *Emil und die Detektive*, *Isabelle et la porte jaune*, quelques-uns se réfèrent à des lieux, qui sont autant d'ouverture vers l'imaginaire, *L'Île Rose*, *La Maison des petits bonheurs* ou *Le Pays des trente-six mille volontés*. Le titre porte en lui toute un effet d'annonce, sur le ou les personnages, le lieu de l'action, les éléments encore mystérieux pour le lecteur comme « la porte jaune » ou les « Patapoufs et Filifers ». Au seuil du récit, le titre – voire le

⁶⁶ « Tischbein » signifie littéralement « pied de table ».

sous-titre – crée un effet d'attente pour le lecteur, une invite à la lecture et à l'imaginaire, un effet presque ludique⁶⁷.

L'étude et l'analyse des figures narratives et des seuils du récit montrent qu'il existe donc bien au cours de l'entre-deux-guerres de réelles innovations. Tout d'abord, la forme du journal intime ou de la rédaction met en scène l'enfant comme auteur, l'imitation d'un écrit d'enfant, où l'enfant raconte et se raconte. Le journal intime, notamment, est une nouveauté, appelée à se développer à partir des années 1950. La figure du « raconteur », en poussant le narrateur à cette extrême limite qui le sépare de l'auteur, est par ailleurs une autre innovation. Enfin, l'usage des préfaces est renouvelé : il ne s'agit plus uniquement de s'adresser aux seuls prescripteurs adultes mais aussi aux jeunes lecteurs, en les reconnaissant capables de s'intéresser à autre chose qu'à l'histoire proprement dite, à sa genèse ou à des interrogations esthétiques parfois complexes.

⁶⁷La traduction des titres allemands en français pose à cet égard plusieurs problèmes : certaines traductions, en modifiant le titre original, faussent le premier rapport du lecteur avec le livre. C'est le cas par exemple de *Pünktchen und Anton*, devenu *Petit-Point et ses amis* (alors que Pünktchen n'a précisément qu'un ami, Anton) ou de *Stoffel fliegt übers Meer*, adapté en *Petit Christophe et son dirigeable*, alors que le jeune garçon, trop pauvre pour entreprendre un long voyage, se faufile à bord du dirigeable comme passager clandestin. L'appareil ne lui appartient nullement et le titre allemand, « Stoffel survole la mer », met davantage l'accent sur l'aventure où le personnage est pleinement sujet de l'action.

Chapitre 8

Créer des livres nouveaux

La modernité du récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres se prolonge par la création de livres nouveaux, résultat de la collaboration entre écrivains, artistes et éditeurs, qui réfléchissent à de nouvelles possibilités esthétiques dans les rapports entre le texte et l'image, à de nouveaux formats, à de nouveaux usages de la page et de la double page, à l'introduction des techniques de production d'images modernes comme la photographie.

Quels sont les différents processus qui permettent d'expliquer et de comprendre la création de ces livres nouveaux ? Une première hypothèse peut être avancée. C'est au cours de l'entre-deux-guerres que naît l'album moderne, avec notamment la publication en 1919 de *Macao et Cosmage* d'Edy Legrand, à la N.R.F., album qui consacre le renversement du rapport de prédominance du texte sur l'image, qui avait alors largement cours dans le livre illustré. En 1931, l'*Histoire de Babar, le petit éléphant* de Jean de Brunhoff offre une réflexion radicalement neuve sur le rapport entre le texte et l'image et sur l'utilisation de l'espace de la page et de la double page. On peut ainsi émettre l'hypothèse d'un éventuel rôle du développement de l'album sur le renouveau de la mise en livre du roman et du récit pour la jeunesse. Si le développement de l'album est remarquable en France pendant l'entre-deux-guerres, il est moindre en Allemagne : la création de livres nouveaux serait-elle une spécificité française ?

8.1 De nouveaux éditeurs

La création de livres nouveaux ne serait pas possible sans une recherche des éditeurs sur les formats et la mise en page, non seulement dans le domaine de l'album, qui n'est pas l'objet de cette étude, mais dans le domaine du roman et du récit. Dans les maisons d'édition de littérature générale, de nouvelles collections destinées à l'enfance sont créées, comme je l'ai évoqué précédemment. Stock crée la collection « Maïa » en 1926, les Éditions Sociales Internationales lancent la collection « Mon Camarade » en 1933. La prestigieuse N.R.F. publie des livres remarquables par leur modernité, comme *Macao et Cosmage* d'Edy Legrand, mais aussi les textes de Léopold Chauveau ¹, de Marcel Aymé ² ou de Claude Aveline ³.

« Durant les années 1920 et 1930, la production de la maison se diversifie, couvrant peu à peu tous les domaines de l'édition littéraire : vers 1933, Jacques Schiffrin, créateur de la Bibliothèque de la Pléiade, décide de développer le secteur des livres pour les enfants, qui ne comportait jusqu'alors que quelques titres isolés (mais de grande qualité) comme *Macao et Cosmage* d'Edy Legrand ou *Mon Chat* de Nathalie Parain. »⁴

C'est également la N.R.F. qui publiera en 1945 *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. Cet éditeur que l'on pourrait qualifier de fortement légitimant créera enfin la « Bibliothèque blanche » au début des années 1950.

Des maisons d'édition dévolues aux livres pour enfants sont créées au cours des années 1920 et 1930, comme les éditions Bourrelier en 1931 ou le Verlag der Jugendinternationale créé à Berlin par Fritz Schälke au tout début des années 1920. Dès leur création, ces deux maisons d'édition se consacrent presque exclusivement à la publication de livres pour la jeunesse.

« Nos premiers livres étaient surtout des manuels scolaires et des collections pour la jeunesse : Marjolaine et Primevère. [...] De nouveaux cours primaires furent lancés ainsi que des ouvrages de documentation pour les maîtres; les collections de livres et

¹ *Les Histoires du petit Renaud*, recueillies par Léopold Chauveau et illustrées par Pierre Bonnard, N.R.F., 1927.

² *Les Contes du Chat Perché* par Marcel Aymé, illustrés par Nathan Altman, 32 lithographies en couleurs, N.R.F., à partir de 1934.

³ *Baba Diène et Morceau-de-Sucre*, avec 30 images de Jean Bruller, N.R.F., 1937.

⁴ Annie Renonciat, *Livre mon ami*, p.79.

d'albums pour la jeunesse développés en particulier par la création du Prix jeunesse et par la réalisation de la Collection « La joie de connaître » ; le catalogue pour les écoles maternelles créé, etc. A la fin de 1938, 116 titres avaient paru et le chiffre d'affaires annuel a dépassé les 3 millions de francs. »⁵

Le renouvellement des romans et des récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres est donc aussi le fait des éditeurs, qu'il s'agisse de la N.R.F. qui vient à la littérature de jeunesse par les textes, que Tolmer, imprimeur et publiciste qui vient aux livres pour enfants par l'image, ou encore de Paul Hartmann, intéressé par l'édition de nouveaux livres afin de concurrencer les productions hollywoodiennes. Ces deux derniers éditeurs en particulier vont renouveler le livre illustré, repenser la mise en page et les rapports entre le texte et les images. Leur rôle dans la création de nouveaux livres pour la jeunesse est fondamental.

Alfred Tolmer (1876 - 1957) est un maître-imprimeur qui a créé son atelier peu avant la Première guerre mondiale. Conscient de l'importance de l'image de marque dans le commerce et l'industrie, il se lance dans la publicité du commerce de grand luxe, qui connaît un nouvel essor à Paris au lendemain de la Première guerre mondiale. La Maison Tolmer se caractérise ainsi par ses productions très diverses, dépliants de mode, affiches, catalogues, emballages. Tolmer fait appel au concours de nombreux artistes de talent, peintres, graveurs, illustrateurs, scénaristes et décorateurs, venus des quatre coins du monde.⁶ Tolmer est un cas intéressant car il n'appartient pas au monde de l'édition littéraire, ce qui explique peut-être les libertés et les innovations qu'il a su mettre en œuvre. Annie Renonciat le présente ainsi :

« Maître imprimeur, Tolmer a fondé sa maison un peu avant-guerre avec le projet de mettre son savoir-faire au service de la « réclame ». Son dynamisme, sa créativité, son éclectisme, qui le porteront à devenir un publiciste très en vogue durant l'Entre-deux-guerres – inlassable créateur de dépliants de mode, d'affiches, de catalogues, de cartonnages et d'emballages – le conduisent à s'intéresser à la jeunesse et à imaginer pour elle, dès 1920,

⁵Michel Bourrelier, *Histoire de la famille Bourrelier-Le Corbeiller et de ses activités, d'après les souvenirs et les récits*, achevé en 1977 par Michel Bourrelier, p.54-55.

⁶Voir Tolmer, *60 ans de création graphique*, Catalogue de l'exposition de la bibliothèque Forney, 1986.

une vingtaine d'ouvrages aux allures résolument contemporaines, qui constituent l'avant-garde de la production éditoriale pour enfants de l'époque. »⁷

Paul Hartmann fonde en 1926 « La Nuée bleue », sa première maison d'édition, puis, quelques années plus tard, édite sous son nom, grâce à Adrienne Monnier qui lui fournit l'idée de son premier titre, *Carnets de poche*, suivis de *Poèmes dédiés aux amis français* de Rilke. Le catalogue Hartmann, qui compte une centaine de titres, comporte des ouvrages de littérature française mais aussi un important fonds pour la jeunesse et une série de beaux livres sur de nombreux pays.

« Ce grand éditeur, qui se veut « artisan du livre », décide d'offrir à l'enfance, « contre les productions hollywoodiennes », les meilleurs écrivains dans leurs plus beaux habits. Pour la collection *Les grands auteurs pour les petits enfants*, il sollicite la plume de Georges Duhamel, François Mauriac ou Charles Vildrac et le crayon de grands illustrateurs, comme Bruller, Samivel, Charlety, réalisant ainsi des livres de très haute qualité littéraire et artistique. »⁸

En 1939, Paul Hartmann part pour Chambéry où il publie quelques titres dans la clandestinité. Il reprendra ses activités en 1944, tout en devenant directeur du Mercure de France jusqu'en 1958.

Au cours de l'entre-deux-guerres, Hartmann publie notamment : *Pata-poufs et Filififers* d'André Maurois, avec des dessins de Jean Bruller (1930), *Les Jumeaux de Vallangoujard* de Georges Duhamel, avec des illustrations de Berthold Mahn (1931), *Les Lunettes du Lion* de Charles Vildrac, « illustré de lithographies en quatre couleurs par Edy Legrand » (1932) et *Le Drôle* de François Mauriac, illustré par Madeleine Charlety (1933).

Il ne semble pas qu'il y ait eu en Allemagne d'entreprises similaires à celles menées par Tolmer ou Hartmann dans le domaine du livre pour la jeunesse. Une exception notable cependant est représentée par les éditions Malik Verlag, une des plus importantes maisons d'éditions allemandes du XX^e siècle, résolument tournée vers l'avant-garde artistique et politique, et nettement orientée vers le parti communiste. Fondée à Berlin en 1916 par

⁷Annie Renonciat, « L'édition bibliophile et les livres pour l'enfance », in *Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994.

⁸Annie Renonciat, *Livre mon ami*, p.76.

Wieland Herzfelde, la maison Malik Verlag a bénéficié du soutien de nombre d'intellectuels, parmi lesquels Walter Benjamin. Une de ses premières publications est consacrée à des lithographies de George Grosz. Herzfelde n'a pas pour intention première de publier de nouveaux livres pour enfants mais la littérature pour la jeunesse rejoint la question centrale de Malik Verlag, à savoir celle de la relation entre l'artiste et la société, celle de l'art comme arme pour combattre les inégalités et la domination de la bourgeoisie. S'adresser aux enfants participe ainsi pleinement à l'entreprise de Herzfelde, qui publie dans les années 1930 les romans d'Alex Wedding. Herzfelde cherche également à proposer aux classes populaires des livres bon marché et de qualité. Pour ce faire, il publie d'abord des éditions bibliophiles coûteuses, destinées à un lectorat aisé, afin de financer ensuite la publication du même titre dans une réédition bien moins onéreuse pour des lecteurs aux revenus plus modestes. Il ne semble pas cependant que cette politique ait été appliquée aux livres pour enfants. Les *Proletarische Märchen* d'Hermynia zur Mühlen, illustrés par George Grosz, sont édités dans de grands formats⁹ mais ne sont pas réédités¹⁰.

8.2 De nouveaux rapports entre le texte et l'image

La recherche de nouveaux rapports entre le texte et l'image se traduit par un certain nombre d'innovations dans le domaine des formats, notamment le format carré, la mise en page ou encore l'utilisation de la couleur dans le récit illustré.

8.2.1 De nouveaux formats

Dans un article consacré à Edy Legrand et Charles Vildrac, Michel Defourny éclaire le passage de Tolmer de la publicité au livre pour la jeunesse :

« En raison de sa marginalité, l'album pour enfants constitue un secteur ouvert aux expériences. Comme en publicité, texte

⁹Hermynia zur Mühlen, *Was Peterchens Freunde erzählen. [Sechs] Märchen*, mit Zeichnungen von George Grosz, 4°, 32 pages, Berlin, 1921. *Ali, der Teppichweber. Fünf Märchen*, 20x24,5, 48 pages, Berlin, 1923.

¹⁰Toutes les publications de Malik-Verlag ont été répertoriées par Frank Hermann, dans *Der Malik-Verlag 1916 - 1947. Eine Bibliographie*, Kiel, Neuer Malik-Verlag, 1989.

et images sont étroitement corrélés. Tolmer se laisse tenter par une incursion dans ce domaine. Dès les années 20, avant-garde et tradition caractérisent sa production pour la jeunesse. Une large place est ménagée au « métier » : impression en lithographie, gravures coloriées à la main, utilisation du pochoir, typographie soignée, goût pour les grands papiers. En même temps, Tolmer se montre étonnamment moderne par ses options audacieuses tant dans la mise en page que dans la détermination des formats. »¹¹

Le format carré est ainsi la principale innovation de l'entre-deux-guerres. En dressant la liste des livres de format carré, Michel Defourny souligne que ce format est « associé, d'une façon ou d'une autre, à une démarche novatrice. »¹² Si les livres de format carré sont rares avant le XX^e siècle, Michel Defourny met en évidence l'importance de la création de l'entre-deux-guerres : il retient comme livres exemplaires et significatifs *Macao et Cosmage* d'Edy Legrand, publié en 1919 à la *N.R.F.*, *l'Histoire aventureuse de Ludovic, le joli petit canard*, raconté et illustré par Jack Roberts et publié en 1924 chez Alfred Tolmer, *L'Île Rose*, également publié en 1924 chez Tolmer, et enfin *Bonjour-Bonsoir* de Nathalie Parain, édité en 1934 par Paul Faucher dans la collection du Père Castor. Parmi ces exemples remarquables, seul *L'Île Rose* appartient au genre romanesque et ne relève pas du genre de l'album mais de celui du récit illustré.

Pour mieux saisir la nouveauté des récits pour la jeunesse mis en images et en livres au cours de l'entre-deux-guerres, il convient de rappeler brièvement la tradition des emplacements de l'image dans l'édition du roman illustré. Traditionnellement, on peut considérer qu'il y a quatre emplacements principaux de l'image dans un texte. Le premier est celui du frontispice, éventuellement accompagné d'une page de titre ornée. Le second emplacement organise la découpe en chapitre, en bandeau pour ouvrir le chapitre ou en cul-de-lampe pour le fermer, le cul-de-lampe disposant souvent d'une relative autonomie par rapport à la narration. À l'intérieur du chapitre, les images illustrant le texte offrent une alternance possible entre l'illustration en pleine page, parfois complétée d'une légende, et la vignette, de dimension variable. Quelle est

¹¹Michel Defourny, « Charles Vildrac et Edy Legrand, une amitié profonde et trois grands livres », in *Charles Vildrac, écrire pour l'enfant*, Catalogue de l'exposition organisée par la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse (18 septembre - 29 décembre 2001), p.26.

¹²Michel Defourny, « Histoire de formats : du rectangle au carré », in *L'Enfance à travers le patrimoine écrit*, Actes du colloque d'Annecy, 2001, p.77.

donc la part d'innovation des récits illustrés de notre corpus, par rapport à cette répartition traditionnelle du texte et de l'image dans l'espace du livre ?

L'Île Rose est le seul et unique roman édité dans un format carré¹³. Sans doute sous l'influence de l'album *Macao et Cosmage*, publié en 1919, Tolmer choisit de casser les normes traditionnelles et de faire appel à Edy Legrand, pour illustrer le premier roman pour la jeunesse de Charles Vildrac. L'initiative est sans doute le fait de l'éditeur Tolmer, comme le souligne Claude-Anne Parmegiani :

« C'est vraisemblablement à l'éditeur que revient l'initiative de la forme matérielle de *L'Île Rose*. Car, la même année, Alfred Tolmer publie deux ouvrages dont l'esprit de recherche témoigne de son intérêt pour l'objet-livre. Le premier s'intitule : *Le Petit Elfe ferme l'œil*, compositions de André Hellé sur le ballet de Florent Schmitt tiré d'un conte d'Andersen, représenté au Théâtre de l'Opéra Comique. [...] Le second titre s'avère un hymne à la musique de jazz : *La Croisière blanche ou l'expédition Moko-Moka Kokola*, livre à tirettes, illustré dans un style cubiste par un dessinateur peu connu : Jack Keats¹⁴. »¹⁵

L'édition Tolmer, parue en 1924, présente la carte de l'Île rose, avant même la page de titre. Cette page de titre porte l'intitulé suivant : « Cette histoire / est racontée par / Charles VILDRAC et décorée / par Edy Legrand / Edité par TOLMER/ 13 Quai d'Anjou. Paris. »

Cette double présentation ne fonctionne pas de façon séparée mais au contraire conjointe et conjuguée. En effet, cette double présentation crée la fiction d'une histoire et d'un espace préexistants à la narration : l'histoire n'est pas « écrite » ou « inventée » par Vildrac, elle est « racontée ». Or « raconter » signifie relater, rapporter, décrire des faits ; la dimension inventive semble seconde, comme si l'énoncé était antérieur à l'énonciation. Cette

¹³Le format est de 21 cm x 21 cm, avec 106 illustrations, 237 pages de texte, avec presque une illustration par double page. On compte 4 doubles pages, 35 pleines pages et des ornements abstraites. La première édition est imprimée sur papier aquarelle.

¹⁴Selon les indications d'Isabelle Chevrel, il s'agit plutôt de Jack Roberts, comme on peut le voir dans la reproduction donnée par Claude-Anne Parmegiani dans *Les Petits Français illustrés*.

¹⁵Claude-Anne Parmegiani, « La belle ouvrage : Edy Legrand, illustrateur de Vildrac », in *La Revue des livres pour enfants*, Colette Vivier, Charles Vildrac, n°141, numéro spécial, automne 1991, p.58.

esquisse de la figure du « raconteur », analysée précédemment, se trouve ici liée à celle d'Edy Legrand, « décorateur » de cette même histoire. « Décorer », plutôt qu' « illustrer » ou « mettre en images », suggère l'existence d'un objet antérieur, que l'artiste ornemente ou embellit.

La création originale de l'artiste, comme la création littéraire de l'écrivain, n'est pas suggérée par cette page de titre. Une fiction est d'emblée créée, celle de faits et d'images préexistants au livre, et cette fiction semble renforcée par le fait que la carte de l'Ile Rose soit placée avant la page de titre. À la fois texte et image, cette carte ouvre littéralement le livre : collée sur la page de droite, celle sur laquelle tombe naturellement l'œil du lecteur, la carte se déplie vers la droite, dans le sens de la lecture. La page carrée s'ouvre pour devenir rectangle, et l'Ile Rose dessinée sur l'espace de la double page rectangulaire se déploie géographiquement du bas à gauche en haut à droite ; la coïncidence du support et de l'image est parfaite. La carte, à la fois image et texte, raconte déjà une histoire au lecteur qui découvre le livre : en bas à gauche, on part du « Cap Vincent » pour se rendre au « Bois des aventures », un chemin transversal qui suit la diagonale de la double page conduit au centre de l'Ile, vers le Palais, pour arriver au « Cap Gentil ». Noms de lieux et de personnages sont mêlés, créant un horizon d'attente : quel est donc le trésor que le lecteur va chercher sur cette carte ? Où le lecteur est-il conduit ? Cette carte fonctionne par ailleurs comme une référence, une invitation à un va-et-vient entre l'histoire et cette carte liminaire, guide de l'Ile Rose géographique autant que guide de lecture de *L'Ile Rose* livre¹⁶.

La carte liminaire, ouverture du livre, à la fois texte et image, fonctionne comme une métaphore de la double création esthétique de *L'Ile Rose*, de la collaboration entre un écrivain et un artiste, non plus comprise comme une coopération mais comme une fusion nouvelle.

Cette collaboration du texte et de l'image se poursuit au fil des pages du livre : on remarque rapidement que les illustrations, à une exception près, ne sont jamais encadrées mais se déploient au contraire dans l'espace de la page, par l'utilisation de l'aquarelle, où les couleurs, le plus souvent le bleu clair mais aussi le jaune ou, plus rarement, le rose, recouvrent largement les minces traits de plume noirs. Par ailleurs, si les vignettes sont nombreuses, placées en marge du texte, de nombreuses images occupent davantage d'espace que le texte, allant jusqu'à pénétrer le corps typographique du texte

¹⁶Des exemples similaires de lecture avaient été déjà proposés dans *L'Ile mystérieuse* (1874) de Jules Verne et surtout dans *L'Ile au trésor* (1883) de R.L. Stevenson.

et, à trois reprises, l'image brise la continuité du texte : au tout début du roman, le dessin de la rue des Ebenos montre une cheminée d'usine qui fume et qui coupe verticalement le paragraphe (p.2) ; l'arrivée du Grand Koraa dans le ciel de l'Île Rose présente l'avion descendant majestueusement, la queue de l'appareil séparant le texte en deux parts égales ; enfin, le portrait de Monsieur Lucas (p.67), s'étend selon un schéma triangulaire, fragmentant le texte en trois courts paragraphes qui dessinent eux aussi un triangle inverse au premier, comme en symétrie. Cette symétrie semble de nouveau figurer métaphoriquement l'équilibre et la fusion entre le texte et l'image.

Les images d'Edy Legrand fonctionnent selon une grammaire iconographique : figuratives, les images ont une fonction décorative, le plus souvent sous forme de vignettes (une cheminée d'usine, la photographie de mariage des parents de Tiferland sur la table de nuit, un lézard ou un escargot), une fonction descriptive (scènes de rue, paysages, portraits) ou une fonction narrative (lorsque Tiferland casse une bouteille, lorsque M. Anjou le surprend dans la cour de récréation, lors de la scène de sauvetage). À ces trois fonctions, qui ne sont pas une innovation en matière d'illustration, il faut ajouter ces étonnants éléments non figuratifs, le point noir, le trait épais vertical doublé ou non d'une ligne brisée, la ligne verticale qui serpente le bord de la page. Point, trait, ligne, ces éléments rappellent les éléments graphiques de l'écriture manuscrite, introduisant une nouvelle coïncidence, discrète, entre l'image et le texte. Mais ces éléments non figuratifs sont aussi comme à la frontière entre écriture et dessin : la ligne noire non figurative qui serpente le texte se retrouve au début du huitième chapitre (p.97) : une ligne similaire, horizontale, représente les vagues de la mer, au bas de la falaise d'où Tiferland contemple l'horizon. Enfin, une grammaire de l'image est créée par l'utilisation, plus ou moins récurrente, de motifs qui pourraient paraître accessoires, mais dont l'utilisation frappera un œil attentif : la cheminée revient souvent dans les paysages parisiens, comme un condensé de l'espace urbain ; la lampe semble représenter la naissance d'un espoir pour Tiferland, qui rêve du « Pays du Soleil » : sur l'Île Rose, la lampe est pour ainsi dire remplacée par le motif du soleil, levant, couchant ou triomphant. Sur l'Île Rose également, le bateau, qu'il soit navire, barque ou simple jouet, est omniprésent, semblant montrer que l'Île Rose n'est ni un lieu fermé, ni un lieu immobile. Cette impression peut être renforcée par l'utilisation du motif de l'avion, très souvent utilisé et servant en outre de lien entre ces deux espaces opposés que sont Paris et l'Île Rose. À travers des motifs apparemment

accessoires, l'artiste crée une grammaire, un rythme et un langage parallèles au texte écrit, qu'il « décore » au sens plein, car il l'embellit et l'enrichit pour créer un livre unique et nouveau, *L'Ile Rose*. Claude-Anne Parmegiani explique ainsi que

« l'organisation de la page, le calage du texte en face de l'image, la générosité du caractère typographique, rompu par la nervosité d'une écriture cursive pour signaler les titres de chapitres, développent une conception harmonieuse de l'espace visuel. Les pavés typographiques, justifiés rigoureusement à droite, et on-doyants à gauche, sont accompagnés par des lignes horizontales, ou par un trait de pinceau vertical doublé d'une ligne en zig-zag. Très vite on s'aperçoit de l'intelligence de la mise en pages. La succession des illustrations, leur position jouent un rôle dans la lecture du texte. De ce double jeu rythmique, il résulte un confort de l'œil, un plaisir qui ne s'épuise pas au fil des pages. Le point de vue de l'illustration adopte un égal principe de souplesse.[...] La taille même des illustrations est déterminée en fonction du rythme du récit ; à une dramatisation progressive répond un élargissement de l'ouverture du champ, une amplification de l'image. »¹⁷

Edy Legrand inscrit son travail dans l'histoire de l'art des images. Comme un écrivain recourt à l'intertextualité pour établir des liens entre son texte et un ou plusieurs autres, l'illustrateur fait référence à des images célèbres. Au début du roman, l'illustration du rêve de Tifernand « Au Pays du Soleil »¹⁸ montre l'influence de la peinture orientaliste sur l'art d'Edy Legrand¹⁹. Au chapitre dix, la tempête où se trouve prise la petite barque de Tifernand²⁰ n'est pas sans évoquer *La Vague* du peintre japonais Hokusai²¹, le motif de la vague se trouvant déjà dans *Macao et Cosmage*. Enfin, au chapitre onze,

¹⁷Claude-Anne Parmegiani, art.cit., p.61-62.

¹⁸*L'Ile Rose*, édition Tolmer, p.20.

¹⁹A partir de 1933, Edy Legrand décide de rejoindre son ami Jacques Majorelle et de s'installer au Maroc, dont il devient l'un des porte-parole artistiques. Voir Cécile Ritzenthaler, *Edy Legrand (1892-1970) : Visions du Maroc*, ACR Édition, collection « Les orientalistes », 2005.

²⁰*op.cit.*, p.125.

²¹Les peintres japonais deviennent une source d'inspiration pour les artistes français à partir de la fin du XIX^e siècle. L'œuvre d'Hokusai en particulier a beaucoup influencé les peintres européens, comme Monet, Gauguin ou Van Gogh. Les estampes japonaises, découvertes par les peintres à partir des années 1850 et 1860, sont diffusées dans toute l'Europe au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle.

le déjeuner sur l'herbe réunissant tous les personnages n'est pas sans évoquer des modèles impressionnistes :

« On déjeuna près de Barbizon, dans un admirable décor de pins, de bouleaux, de rochers et de bruyères. »²²

Le village des peintres est explicitement mentionné par le texte, tandis que l'image fait référence au célèbre *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. L'intericonicité vient souligner l'idée véhiculée par l'image comme par le texte, à savoir l'idée de bonheur.

En rupture avec la répartition traditionnelle du texte et de l'image dans un récit illustré, un certain nombre de livres pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres introduisent l'illustration en double page²³. *Le Drôle* de François Mauriac, illustré par Madeleine Charléty et édité par Paul Hartmann, semble expérimenter ce procédé. On ne trouve qu'une seule double page en couleurs au début du récit, représentant une fête foraine²⁴. Cependant, la représentation de cette fête foraine n'a aucun lien avec le texte proprement dit. Double page fourmillant de détails, l'image de la fête foraine offre une sorte de pause dans le récit mais sans établir de lien direct avec le texte de Mauriac. C'est en cela que l'on pourrait parler d'expérimentation. Le procédé n'est pas encore complètement abouti.

L'usage de l'illustration en double page est en revanche magistralement compris par Edy Legrand dans *L'Ile Rose* éditée par Tolmer. On y trouve trois doubles pages, le portrait des enfants de la rue des Ebénos (p.8-9), le plan de coupe de l'avion le Grand Koraa (p.56-57) et l'accueil de Tifernand au palais de l'Ile rose (p.80-81). Ces trois doubles pages sont intéressantes car elles n'ont pas exactement le même statut. Les portraits des enfants, Théo, Tifernand, Bouboule, Rirette et Larivière sont comme une invitation à faire connaissance avec les héros que le récit vient de présenter. Le jeune lecteur prend le temps d'examiner leurs profils et leurs traits, se familiarisant avec ces nouveaux personnages. Le plan du Grand Koraa a une fonction plus technique : ce plan de coupe précise toutes les parties de l'avion, que le texte ne décrit pas en détails. La double page, qui demande un temps d'observation, vient ici compléter le texte. Enfin, la réception de Tifernand au palais, marquée en son centre d'un soleil jaune rayonnant, fonctionne comme une

²²*op.cit.*, p.147.

²³On trouve quelques précédents à la fin du XIX^e siècle dans des textes courts comme *Le Voyage de Mlle Rosalie* de René Valléry-Radot, en 1887 (Paris, Maison Auentin, p.14-15).

²⁴François Mauriac, *Le Drôle*, images de Madeleine Charléty, p.12-13

représentation de l'apothéose du jeune héros, tiré de la grisaille parisienne pour être accueilli dans un paradis méditerranéen utopique. Ces illustrations sans texte présentent donc des rapports divers avec le récit, mais les trois doubles pages ont un point commun essentiel : dans le récit illustré, elles sont autant de plages de silence, d'arrêts dans la lecture du texte, rythmant la lecture autant que la tourne des pages, ce qui est une véritable nouveauté dans le récit pour la jeunesse des années 1920.

Qu'en est-il de la question du format dans les livres pour la jeunesse allemands ? Dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, il faut prendre en compte l'influence de l'avant-garde russe dans la création de nouveaux livres pour enfants, dans la mesure où un certain nombre de livres russes pour enfants, résolument modernes, ont été édités en Allemagne. Tel est le cas du livre du graphiste russe El Lissitzky (1890-1941), *Suprematischer Erzählung von zwei Quadraten (A propos de deux carrés)*, publié à Berlin en 1922. Le carré rouge, à forte signification politique, est une forme emblématique de la modernité, mise en œuvre comme personnage et comme acteur dans un album pour enfants, où chaque page est également prise dans l'espace d'un carré. Si le format même du livre n'est pas carré, on notera l'importance de cette forme dans un livre pour enfants, portant dans son titre-même l'indication de « livre suprématisiste » : le suprématisisme, prolongement du cubisme, a été inventé en 1913 par Kazimir Malevitch avec son *Carré noir sur fond blanc*, et l'application du suprématisisme dans les affiches, dans l'architecture ou dans le design industriel, est ce constructivisme auquel on peut rattacher Lissitzky, mais aussi Kandinski, qui enseigna au Bauhaus de Weimar. Des liens existent donc bien, pendant l'entre-deux-guerres, entre l'avant-garde russe et les artistes allemands, une parenté dont témoignent un certain nombre de créations dans le domaine du livre pour enfants. Le carré y apparaît pleinement comme un emblème de la modernité, comme l'a souligné Michel Defourny. Cependant, il n'existe en Allemagne aucun exemple de création de livre illustré utilisant le format carré. *L'Île Rose* éditée par Tolmer est sans équivalent dans l'Allemagne de Weimar.

Rompant également avec les formats traditionnels du roman, Paul Hartmann choisit d'éditer les récits pour la jeunesse de Duhamel, Maurois ou Mauriac dans de grands formats. Le choix n'est pas celui du format carré mais

celui du vaste rectangle, où l'ampleur de la surface est offerte à l'illustrateur²⁵. Les pages de couverture intérieures sont également utilisées par les illustrateurs selon un principe identique dans au moins deux ouvrages, *Le Drôle* et *Les Jumeaux de Vallangoujard*, ce qui laisse à penser qu'il s'agit d'une idée de l'éditeur lui-même. Madeleine Charléty et Berthold Mahn représentent les prémices ou le résumé du récit selon une sorte de frise qui serpente l'espace de la double page de couverture intérieure, avant la page de titre. Dans *Le Drôle*, Madeleine Charléty présente une série de portraits du jeune tyran, du berceau au pupitre d'écolier. La pliure est utilisée comme une symétrie axiale. Berthold Mahn reprend le principe de la frise mais il y résume différents épisodes du récit, en utilisant la totalité de la double page. La répartition des épisodes sur cette double page n'est ni logique ni chronologique, ce qui incite le lecteur à promener son regard d'une image à l'autre, à y chercher des correspondances et à inventer, d'une certaine manière, sa propre pré-histoire des jumeaux de Vallangoujard. Ces utilisations de l'espace du livre montrent que la mise en page est également une possibilité de recherche et d'innovation.

8.2.2 La mise en page

Si l'on repart de l'innovation radicale représentée par le format carré, on serait tenté de pousser plus loin l'analyse, en formulant l'hypothèse que non seulement le carré mais également la diagonale, ligne intimement liée à cette forme géométriquement régulière, pourrait apparaître, dans la création de livres pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, comme un autre trait de la modernité. Cette ligne oblique est particulièrement intéressante dans l'étude du récit illustré, car elle est aussi cette ligne de partage que l'on pourrait tracer entre ces deux langages que sont le texte et l'image. Si le carré est un emblème de la modernité dans l'album, la diagonale serait-elle un trait de modernité dans le récit illustré? *L'Île Rose* de Vildrac, est, semble-t-il, le seul roman illustré édité dans un format carré, mais la diagonale, déclinée du carré, se retrouve dans nombre de mises en page relativement novatrices d'autres romans pour la jeunesse.

L'exemple le plus intéressant et le plus représentatif est l'édition du roman de Kästner *Pünktchen und Anton* parue en 1936 sous le titre *Petit-Point et*

²⁵ *Patapoufs et Filififers*, *Le Drôle* et *Les Jumeaux de Vallangoujard* ont une hauteur de 27 cm pour une largeur de 21 cm.

ses amis, chez l'éditeur Michel Bourrelier, dans la traduction de Simon Hugh, avec les illustrations de Jacques Touchet. Cette édition est particulièrement emblématique pour notre étude, car il s'agit d'un roman allemand de 1931, traduit en français et publié en France dès 1936 ; si l'éditeur ne reprend pas les illustrations originales de Walter Trier, il fait preuve d'originalité en proposant de nouvelles illustrations dont la disposition crée une interaction nouvelle entre le texte et les images. Ce roman, tel qu'il paraît chez Bourrelier en 1936 montre donc à la fois la réalité des échanges entre les deux pays dans le domaine du roman pour la jeunesse, via la traduction, et la vivacité d'une réflexion sur les rapports entre le texte et les images à l'intérieur du genre romanesque.

À plusieurs reprises, les images l'emportent, en terme d'espace, sur le texte : les images occupent l'essentiel de l'espace de la page, mais leur disposition est orientée sur la double page selon une diagonale caractéristique, orientée du coin gauche, en haut, vers le coin droit, en bas, ce qui correspond au sens de la lecture traditionnelle en Occident. Dès le premier chapitre, « Petit Point fait du théâtre », l'illustrateur, Jacques Touchet, représente aux pages 12 et 13 la surprise de M. Pogge, le père de la petite fille, de Mlle Andacht, sa gouvernante, et de Berta, la cuisinière, devant l'accoutrement de Petit Point. Sur la page de gauche (p.12), il y a, au sens propre, un effet d'arrêt sur image : M. Pogge se retient dans le geste d'essuyer ses lèvres avec sa serviette, Mlle Andacht a le bras figé sur sa chaise et Berta, le bras dans le vide, suspend le service du dîner. Sur la page de droite (p.13), occupant près des trois-quarts de l'espace, Petit Point fait son apparition, vêtue d'une veste de pyjama de son père, un oreiller en guise de ventre, un rouleau à pâtisserie et un parapluie ouvert dans une main, tandis que, de l'autre main,

« elle tirait sur une ficelle ; une poêle à frire était solidement attachée à la ficelle et, dans la poêle qui bringuebalait derrière l'enfant avec un bruit de vieille ferraille, se tenait Piefke, le basset, assis et les sourcils froncés. »²⁶

Le rapport entre le texte et l'image est intéressant car la fin de cette description, à savoir le basset dans une poêle à frire, est un élément visuel placé tout en bas, à droite, de cette page de droite, la queue du basset venant presque toucher le bord de la page. Or l'œil a déjà vu ce que le texte mentionne seulement après que le lecteur a tourné la page, car le morceau

²⁶Erich Kästner, *Petit Point et ses amis*, traduction de Simon Hugh, illustrations de Jacques Touchet, Bourrelier, 1936, p.12-13.

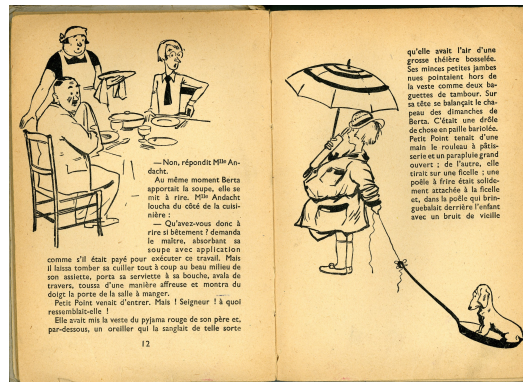


FIG. 8.1 – « Petit Point fait du théâtre », *Petit-Point et ses amis*, illustration de Jacques Touchet, p.12-13.

de phrase « ferraille, se tenait Piefke, le basset... » est placé, du fait de la mise en page, seulement à la page 14. L'image renforce l'aspect comique mais aussi théâtral de cette scène inaugurale, en soulignant par une mise en page relativement spectaculaire la mise en scène que relate le récit romanesque : on ne saurait mieux rendre compte du lien étroit qui existe dans ce roman entre la fiction et l'univers du théâtre, comme nous l'avons montré précédemment.

Au chapitre III, « Où un chien se fait raser », les regards amusés d'Anton et du coiffeur (sur la page de gauche) orientent l'œil du lecteur avant même que celui-ci ne songe à lire le texte : l'œil est ainsi guidé vers Petit Point (sur la page de droite), occupée à raser son chien Piefke avec son index, image centrale du point de vue du sens car elle correspond exactement au titre, comique et un rien bizarre, de ce chapitre. Sur cette même page de droite, dans le coin supérieur droit, un gros homme au visage rubicond, portant un vaste tablier, cigare aux lèvres, regarde lui aussi la scène, éberlué mais nullement souriant : ce nouveau regard vient redoubler l'orientation de l'œil vers Petit Point et Piefke, tout en montrant de façon comique la désapprobation possible d'un adulte caricatural face à l'imagination hors-norme de la petite fille. L'image ne vient pas paraphraser le texte, elle le traduit, le commente, en souligne l'essentiel.

Le même procédé d'utilisation de la diagonale qui permet d'englober le texte par l'image tout en le commentant et d'orienter la lecture, au sens propre comme au sens figuré, se retrouve au chapitre IV, aux pages 46 et 47, lorsque l'insupportable Gottfried Klepperbein est giflé par Anton, mais aussi aux pages 54 et 55, ou encore au chapitre XIII, pages 116 et 117, lorsque

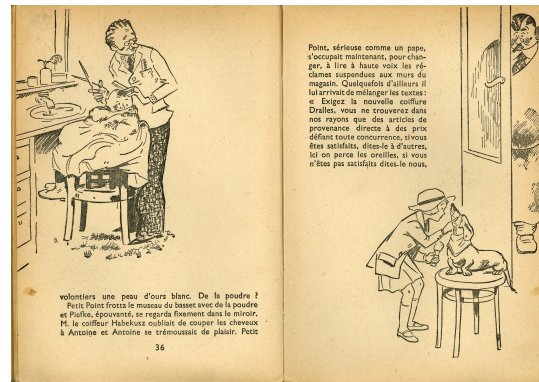


FIG. 8.2 – « Où un chien se fait raser », *Petit-Point et ses amis*, illustration de Jacques Touchet, p.36-37.

Berta a assommé le cambrioleur. Orientée différemment, cette diagonale met en scène le jeu théâtral de Petit Point en petite mendiante, aux pages 60 et 61 (Chapitre VI), ou encore la rencontre entre Petit Point et le professeur d'Anton, au chapitre VIII, quand la petite fille explique la situation de son ami, sous le regard des autres enseignants (pages 78 et 79).

Enfin, une illustration assez spectaculaire représente la scène où Anton, désespéré d'avoir oublié l'anniversaire de sa mère, est retrouvé en pleurs par Frau Gast et Petit-Point, dans l'escalier de l'immeuble²⁷. L'illustration se déploie sur la double page, le texte occupant à peine un quart de cet espace. Jacques Touchet montre, en haut à gauche, le petit garçon affligé, le visage caché dans ses mains. La rampe de l'escalier, large trait noir, se déploie dans une sorte de spirale, redoublée par les marches de l'escalier, ce qui permet à l'illustrateur de représenter en plongée la mère d'Anton, Petit-Point et le chien Piefke, la tête levée vers Anton. L'importance du blanc laissé par Touchet renforce le sentiment d'isolement de l'enfant et crée une sorte d'effet sonore, une impression de résonance, comme si le lecteur, en lisant cette image, entendait les pleurs résonner dans l'escalier vide. Ce long escalier triste figure la distance entre l'enfant et sa mère, une distance que la mère semble gravir lentement et péniblement, son visage reflétant la douleur cachée du fils. L'image, organisée sur l'espace rectangulaire de la double-page, est par ailleurs inscrite dans un carré de près de 20 centimètres sur 20. Ce carré invisible est suggéré par la diagonale que dessine, dans le blanc

²⁷ *op.cit.*, p.94-95.

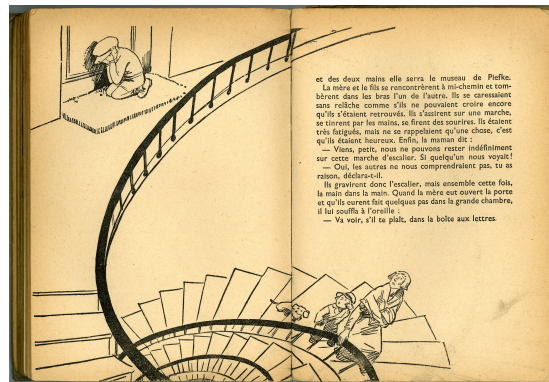


FIG. 8.3 – « Qui aurait pu mal tourner », *Petit-Point et ses amis*, illustration de Jacques Touchet, p.94-95.

de l'espace vide, les regards des trois personnages (la mère, Petit-Point et le chien), vers l'angle supérieur opposé de l'image, où est représenté Anton. Dans un rectangle, un carré invisible encadre une spirale : une géométrie très précise concourt à la mise en scène d'un épisode dramatique du roman.

Les illustrations de *Petit Christophe et son dirigeable*²⁸ par Maggie Salcedo offrent un exemple assez comparable aux illustrations de Jacques Touchet. Le même éditeur, Michel Bourrelier, choisit de publier dans sa collection un livre traduit de l'allemand et de proposer une nouvelle illustration du texte. Fait exceptionnel, l'illustration est une création d'une grande qualité esthétique, elle enrichit le texte original en créant de nouveaux rapports entre texte et images.

Dans le catalogue de l'exposition *Maggie Salcedo*, Léone Berchadsky s'adresse à l'illustratrice en revenant sur ses différentes créations :

« Vous avez le sens de la composition, de l'organisation de l'espace et de la mise en page. Parmi les illustrations du *Petit Christophe et son dirigeable* d'Erika Mann, dans la collection Marjolaine éditée chez Bourrelier, il me semble intéressant de citer la double page (62-63) traversée par l'illustration, du bas de la page de gauche jusqu'au haut de celle de droite, par la flèche d'une grue qui rattache deux scènes en surplomb. Les pavés de textes participent à la composition générale. Sur une autre double page

²⁸Erika Mann, *Petit Christophe et son dirigeable*, traduction de J. et H. Morin-Munsch, illustrations de Maggie Salcedo, Paris, Bourrelier, Collection Marjolaine, 1934.

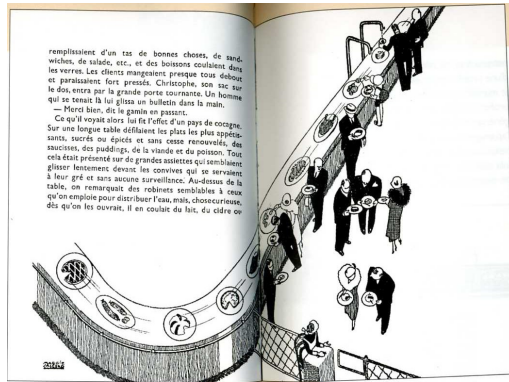


FIG. 8.4 – *Petit Christophe et son dirigeable* d'Erika Mann, illustration de Maggie Salcedo, p.122-123.

(122-123), le texte occupe le haut de la page de gauche, tandis qu'en bas, sortant du format, le long comptoir d'un self-service s'élançe en diagonale jusqu'au haut de la page de droite, créant une dynamique surprenante. Le cadrage est en plongée ; les messieurs en costumes noirs et les dames sont d'une élégance Art déco. De grands blancs sont ménagés. Nouvelle attitude : pour la représentation des ascenseurs (p.134-135), vous adoptez symétrie et lignes perpendiculaires, composition manifeste de cette tendance valorisant les lignes fortes et les solides constructions de l'environnement moderne. »²⁹

Les illustrations de l'édition originale³⁰, par Ricki Hallgarten, représentent la même cafétéria en une simple vignette. En revanche, d'autres passages plus palpitants de l'histoire, illustrés par Hallgarten, bouleversent la mise en page classique : lorsque Stoffel tombe du dirigeable au bout de sa corde, le petit personnage tombe le long de la page, dans la marge du texte. Et quand Stoffel répare le dirigeable, en plein vol de l'appareil, l'illustrateur privilégie les lignes claires et le blanc, comme pour créer un suspense plus intense.

Mais, dans l'ensemble, les illustrations de Maggie Salcedo font preuve d'une plus grande recherche du point de vue de la mise en page et de la mise en scène même des images par rapport au texte.

²⁹Léone Berchadsky, *Maggie Salcedo*, Catalogue de l'exposition, dir. Françoise Lévêque (et al.), 2000, p.24-25.

³⁰Erika Mann, *Stoffel fliegt übers Meer*, Bilder und Ausstattung von Richard Hallgarten, Levy und Müller Verlag, Stuttgart, 1932.

Les formes géométriques et la part du blanc dans l'espace de la page sont également utilisées par Fritz Wolff, illustrateur d'un autre roman d'Erika Mann, *Muck, der Zauberonkel*³¹. L'illustrateur représente de façon extrêmement stylisée, en quelques traits précis, deux enfants franchissant le vide grâce à un trapèze. L'un des enfants, qui va atterrir, est en suspension dans l'air, il a lâché la barre du trapèze et ses pieds n'ont pas encore touché la planche d'arrivée. Le second garçon, en arrière-plan, tend le bras, soit pour récupérer la barre du trapèze, soit pour adresser un signe à son compagnon. Les rectangles des deux planches sont placés en diagonale dans l'espace de l'image, traçant une diagonale interrompue, brisée par le vide, ce vide qui est une menace pour les enfants qui risquent d'y tomber. Le blanc, souligné par les lignes des rectangles et par le choix du noir et blanc, est ici utilisé comme une façon de figurer une sorte de suspens graphique, par la représentation d'un personnage en suspension dans le vide.

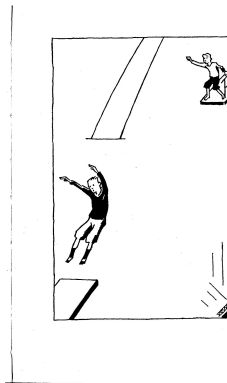


FIG. 8.7 – *Muck, der Zauberonkel*, illustration de Fritz Wolff, p.91.

8.2.3 La couleur

L'utilisation de la couleur est également une nouveauté dans l'illustration du roman et du récit pour la jeunesse. Si André Pécoud commence à utiliser la couleur dans les versions abrégées de Ségur, publiées par Hachette, peu d'éditeurs reproduisent des illustrations en couleurs, qui augmentent le coût de production et le prix de vente de tout ouvrage. Tolmer et Hartmann,

³¹Erika Mann, *Muck, der Zauberonkel*, Illustriert von Fritz Wolff, Basel, Philograph Verlag, 1934.

soucieux de proposer aux enfants des livres de qualité, au risque qu'ils soient coûteux, éditent des récits illustrés en couleurs, ce qui renforce encore la dimension esthétique de ces livres novateurs.

Dans *L'Île Rose*, Edy Legrand utilise de grands aplats monochromes bleus, puis introduit des touches d'ocre, dans une autonomie par rapport au trait, en utilisant la technique du pochoir. Un peu de vert est présent dans les feuillages ou dans un lézard. C'est à l'arrivée sur l'île de Tifernand que les couleurs se diversifient. Les grands aplats de bleu et le contraste du blanc permettent notamment de créer des effets d'ombre et de lumière, comme dans la rue des Ebénos, ou dans la représentation de la cuisine des Lamandin, illuminée par le soleil ou par la lumière de la lampe³². Le rose, élément central dès le titre, est peu utilisé et il est réservé à la seule représentation de l'île, ce qui la met en valeur. Le rose est également utilisé dans l'encadrement de la page de couverture et dans le papier utilisé pour la carte de l'île. Le rose n'est donc pas isolé dans deux petites illustrations de l'île mais il est plus discrètement et plus fondamentalement présent dans la facture du livre.

La couleur est également utilisée pour souligner un moment critique du récit. Au moment du sauvetage de Tifernand, Edy Legrand utilise soudain un second bleu beaucoup plus intense. La dramatisation de ce bleu fort est d'autant plus importante que l'utilisation de ce bleu est unique dans l'ensemble du livre. Le recours au noir, rare dans un livre pour la jeunesse, participe à cette même recherche d'une dramatisation par la couleur. Lors du voyage nocturne en avion, le noir envahit tout à coup les trois-quarts de la page, laissant en blanc et en bleu quatre petits nuages et la forme blanche et minuscule de l'avion, qui est comme perdu dans l'immensité de la nuit. L'illustration suivante, au petit matin, repose sur un effet totalement inverse : sur la vue aérienne d'une campagne géométrique, en bleu et en blanc, la forme noire de l'avion se découpe dans le ciel. Le noir n'est pas un élément décoratif représentant l'obscurité de la nuit. Son utilisation donne un rythme à la succession des images dans le texte. Le noir, comme le bleu, peut également avoir une fonction dramatique : assis dans les branches d'un grand arbre, Tifernand surprend une conversation entre M. Vincent et Mlle Gentil qui évoquent la grave maladie de la mère du jeune garçon. Le feuillage noir de l'arbre, encerclant le frêle Tifernand, semble traduire en couleur la mauvaise nouvelle énoncée par le texte. L'utilisation dramatique du noir est assez rare dans des livres pour les enfants, où l'on préfère souvent des illustrations claires.

³²*L'Île Rose*, édition Tolmer, p.2, 14 et 31.

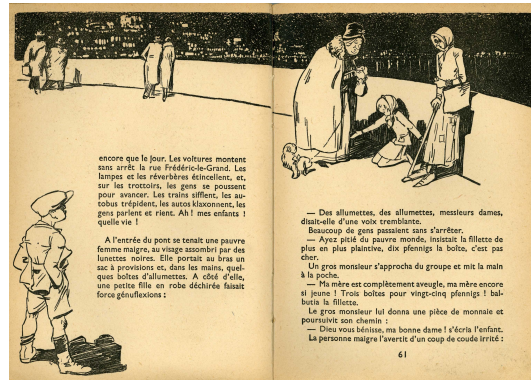


FIG. 8.8 – *Petit-Point et ses amis*, illustration de Jacques Touchet, p.60-61.

Deux autres exemples sont présents dans une illustration par Jacques Touchet de *Petit-Point et ses amis* d'Erich Kästner, publié par Michel Bourrelrier, ainsi que dans une illustration de *Das fliegende Klassenzimmer* par Walter Trier. Le noir y est moins une couleur qu'une valeur, les illustrations étant en noir et blanc.

Les deux illustrateurs utilisent le noir pour représenter l'obscurité de la nuit, afin de mettre en valeur les lumières de la ville dans le cas de Jacques Touchet, qui, en quelques traits, parvient à figurer le reflet des lumières dans l'eau de la Spree. Dans *Das fliegende Klassenzimmer*, Walter Trier, tout en utilisant le noir, figure une nuit étoilée et enneigée, rendue lumineuse par le contraste du blanc et du noir. À la fin de ce roman, le jeune Martin, qui pensait devoir rester à l'internat pour les vacances de Noël, par manque d'argent, vient de retrouver ses parents, et se promène avec bonheur à leurs côtés dans les rues désertes de la ville. Le contraste du noir et du blanc correspond à un moment de respiration lumineuse dans le récit, une résolution dans le douloureux conflit intérieur d'un enfant qui n'ose pas avouer sa détresse financière à ses camarades.

Pour revenir à la couleur proprement dite, elle est également largement utilisée dans les livres pour la jeunesse édités par Paul Hartmann. Jean Bruller en particulier, dans *Patapoufs et Filififers*, utilise des couleurs fortes et soutenues, avec une prédominance du vert, du jaune et du rose, complétés par le rouge, l'orangé, le marron et le violet. L'utilisation forte de la couleur peut s'expliquer par le fait que Jean Bruller est avant tout un illustrateur d'al-

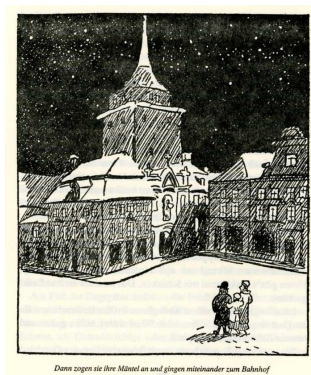


FIG. 8.9 – *Das fliegende Klassenzimmer*, illustration de Walter Trier, p.169.

bums pour enfants. *Pif et Paf naviguent*³³, remarqué par Maurois, représente les aventures de deux garnements, l'un gras et l'autre maigre, héritiers directs des Max et Moritz imaginés par Wilhelm Busch en 1865. La couleur est aussi largement présente dans l'album *Frisemouche fait de l'auto*, publié en 1927. Dans *Patapoufs et Filifers*, Bruller utilise de façon originale la polychromie et la bichromie. En effet, pour figurer les illustrations des livres d'histoire lus par Edmond et Thierry, Bruller recourt au noir et blanc puis au vert et blanc. La bichromie, opposée à la polychromie de l'ensemble du livre, permet à l'illustrateur de figurer le livre dans le livre, et plus précisément l'image dans l'image, selon un procédé particulièrement original de mise en abyme illustrée.

La couleur apparaît ainsi dans un certain nombre de livres novateurs publiés en France dans des éditions ou des collections pour la jeunesse. En Allemagne, la couleur ne semble pas intéresser particulièrement les éditeurs. La couleur serait donc une spécificité des récits illustrés français des années 1920 et 1930.

Du format à la couleur, il semble que la création de nouveaux livres pour la jeunesse ait été influencée par la création de l'album moderne, en ce qui concerne les recherches et les innovations dans l'illustration du récit pour la jeunesse. C'est sans doute pour cette raison que les innovations esthétiques sont une spécificité française, l'album allemand ne connaissant pas de développement similaire au cours de l'entre-deux-guerres. Il ne faut pas

³³ *Pif et Paf naviguent*, images de Jean Bruller, vers de Hermin Dubus, Fernand Nathan, 1928.

oublier cependant que les livres illustrés qui manifestent une réelle innovation ne sont pas légion dans l'entre-deux-guerres. Les exemples, peu nombreux, n'en sont pas moins significatifs d'un mouvement de réflexion et d'un désir de renouveau. *L'Ile Rose* de l'édition Tolmer, si riche et fascinante, pourrait être vue comme un hapax. À cette édition de bibliophiles, très chère, succède dès 1931 une édition chez Albin Michel, plus classique. Le format carré disparaît, les illustrations sont reproduites en noir et blanc et leurs dimensions sont réduites. Cette édition présente toutefois l'avantage non négligeable d'être financièrement plus abordable.

L'autre grande nouveauté de cette période est la collaboration des écrivains et des artistes. Au XIX^e siècle, le choix de l'illustrateur relève de l'éditeur. Il semble qu'entre les deux guerres, des écrivains et des artistes se soient mutuellement choisis et aient fait accepter leur collaboration par l'éditeur. C'est ce fait remarquable qu'il convient d'étudier plus en détail.

8.3 Quand l'écrivain et l'artiste collaborent

La collaboration entre un écrivain et un artiste n'est pas une nouveauté. En 1913, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay créent une œuvre originale, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*³⁴, premier livre où poésie et peinture sont créées simultanément. Le travail du peintre et celui du poète s'entremêlent, on ne peut les séparer l'un de l'autre, les couleurs et les formes font écho au sens du texte et le prolongent. Une telle collaboration entre un poète et un peintre est une des marques les plus caractéristiques de la modernité esthétique. Sur le plan esthétique en effet, la modernité peut se définir dans cette recherche permanente des artistes pour renouveler leur art. La collaboration entre écriture et graphisme est l'une des possibilités du renouvellement esthétique. Dans le domaine de la littérature de jeunesse, le récit se renouvelle également au cours de l'entre-deux-guerres par des collaborations entre écrivains et artistes.

On peut regrouper les collaborations entre écrivains et artistes en deux grandes catégories : d'une part les peintres qui se tournent, à l'invitation d'un éditeur ou par la connaissance d'un auteur, vers l'illustration pour la

³⁴Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, couleurs simultanées de Mme Delaunay-Terk, Paris, Éditions des Hommes nouveaux, 1913.

jeunesse ; d'autre part les dessinateurs, travaillant souvent dans la presse, et qui mettent la rapidité de leur plume au service du texte.

8.3.1 L'écrivain et le peintre

Deux collaborations peuvent retenir notre attention : celle de Georges Duhamel et de Berthold Mahn d'une part, celle de Léopold Chauveau et de Pierre Bonnard d'autre part.

Les Jumeaux de Vallangoujard ont été écrits par Georges Duhamel pour ses enfants, ses neveux et ses nièces. L'ouvrage est dédié à ses propres fils : Bernard l'aîné, Jean le cadet et Antoine le benjamin. Tous passaient les vacances à Valmondois dans un vaste parc que Berthold Mahn a dessiné très précisément dans *Les Jumeaux de Vallangoujard*³⁵. Le village de Vallangoujard existe d'ailleurs réellement. Berthold Mahn s'est probablement amusé à croquer Georges Duhamel lui-même avec ses lunettes et son crâne dégarni, pour représenter le docteur Clément, personnage qui peut être considéré comme le porte-parole de l'auteur. À l'humour du texte s'ajoute celui des illustrations, particulièrement perceptible par les familiers de la maison de Valmondois et les enfants, mais sans doute malheureusement moins perceptible par le lecteur.

La collaboration entre Georges Duhamel et Berthold Mahn remonte à leur jeunesse, au temps de l'Abbaye de Créteil, dans les années 1906-1908³⁶. Avant *Les Jumeaux de Vallangoujard*, Berthold Mahn avait illustré plusieurs ouvrages de Georges Duhamel, notamment la série des *Salavin*³⁷, création majeure dans l'œuvre de l'écrivain.

Il s'agit donc d'une collaboration ancienne, plus ancienne que le projet de Paul Hartmann de créer de nouveaux livres pour la jeunesse. En demandant à Duhamel d'écrire un récit pour la jeunesse, Paul Hartmann ne semble pas avoir eu d'autre possibilité que de choisir Berthold Mahn pour illustrer le texte. Cette collaboration est plus une histoire d'amitié que la marque d'une réelle modernité. Les illustrations de Berthold Mahn ne présentent pas de réelle innovation dans la réflexion sur les rapports entre le texte et l'image

³⁵Notamment à la page 74, on peut voir le portique et la maison en contrebas, représentation fidèle de la maison de vacances de la famille Duhamel.

³⁶L'expérience de l'Abbaye de Créteil sera détaillée dans le chapitre 10.

³⁷Georges Duhamel, *Vie et aventures de Salavin*, Mercure de France, 6 vol., 1920-1932 : *Confession de minuit* (1920), *Deux hommes* (1924), *Journal de Salavin* (1927), *Le Club des Lyonnais* (1929), *Tel qu'en lui-même* (1932).

ni dans la mise en page. Rien de comparable à la collaboration de Vildrac et d'Edy Legrand.

Plus intéressante est la collaboration entre Bonnard et Chauveau. On ignore en effet souvent que le peintre Pierre Bonnard (1867-1947) a été également un illustrateur talentueux. Cet aspect très méconnu de son art est pourtant non négligeable³⁸ : tout au long de son existence, Pierre Bonnard s'est intéressé à l'illustration en dessinant pour des pièces de musique, des faire-part, des couvertures de catalogues mais aussi des textes littéraires et notamment un livre pour enfants, *Les Histoires du Petit Renaud*, écrit par Léopold Chauveau et publié par Gallimard en 1927. Auparavant, en 1923, l'éditeur Payot et Cie a publié l'*Histoire du poisson scie et du poisson marteau*, texte de Léopold Chauveau illustré par Pierre Bonnard.

Les illustrations des *Histoires du Petit Renaud* sont « dessinées et coloriées ». Il ne s'agit ni de peinture, ni de lithographie. Or pour un peintre comme Bonnard, le dessin n'est souvent pas un but en soi, il s'agit plutôt d'un moyen de notation. Toutefois,

« tout l'esprit de ce peintre est contenu dans son graphisme, voire dans ses graphismes, car il sait tout aussi bien s'attarder sur une feuille jusqu'à obtenir une composition achevée à l'égal de ses peintures, que saisir en quelques traits ce que le monde lui offre. »³⁹

« Le dessin, explique Bonnard, c'est la sensation ; la couleur, c'est le raisonnement. » Pour illustrer des histoires pour enfants, Bonnard recourt ainsi à un procédé à la fois simple, élémentaire pourrait-on dire, et essentiel, au sens où le dessin colorié concentre l'idée fondamentale du texte. Le recours au dessin ne doit pas être compris comme l'utilisation d'un procédé élémentaire pour un texte simpliste, mais au contraire comme la recherche d'une technique permettant d'exprimer au plus près l'essence même du texte, dont la simplicité n'est qu'une apparence et une feinte. Il y aurait donc ici une correspondance entre le texte et l'illustration dans l'idée commune d'une fausse facilité et d'un vrai travail pour aller à l'essentiel, compris à la fois comme le plus important, comme le plus fondamental, concentré et condensé d'une idée.

³⁸Une exposition a rendu hommage à « Bonnard illustrateur », dans la ville du Cannet, du 18 juin au 28 août 2005.

³⁹Jean-Louis Prat, « Bonnard et le dessin », in *Bonnard*, catalogue de l'exposition de la fondation Pierre Gianadda, 11 juin-14 novembre 1999, Martigny, Suisse, p.191.

Précisons enfin que Léopold Chauveau a lui aussi illustré ses propres textes, notamment ceux qui avaient été illustrés dans un premier temps par Pierre Bonnard. Ces nouvelles illustrations sont publiées sous forme d'albums par un éditeur suisse en 1929⁴⁰.

8.3.2 L'écrivain et le dessinateur

La collaboration entre l'écrivain et le dessinateur est particulièrement intéressante lorsque l'image n'est pas pensée comme une simple illustration, seconde par rapport au texte, mais comme une création conçue en étroite intimité avec l'écriture. La collaboration entre Charles Vildrac et Edy Legrand, déjà évoquée, est un des exemples les plus importants, mais elle n'est pas unique. En Allemagne, les romans de Kästner sont difficilement séparables des dessins de Walter Trier. La collaboration de Maurois et de Jean Bruller est un autre exemple significatif de l'interaction entre écriture et image dans le récit.

Illustrateur et dessinateur de presse, Walter Trier est surtout connu aujourd'hui pour ses illustrations de livres pour enfants et en premier lieu ceux d'Erich Kästner. Né à Prague en 1890, Walter Trier étudie l'art à la Münchner Akademie dès 1906 et ses premiers dessins sont publiés en 1909 dans des journaux satiriques, à Munich puis à Berlin. Trier caricature tout particulièrement le quotidien de la grande ville, la bonne société et les événements politiques. Lors de la Première Guerre mondiale, devant l'abondance des dessins patriotiques et nationalistes de propagande, Trier se réfugie dans une sorte de paradis personnel où vivent des enfants, des animaux, des jouets et des artistes. Il est d'ailleurs un grand collectionneur de jouets, qui lui servent souvent d'inspiration pour ses images. Devenu très populaire au cours des années 1920, Walter Trier rencontre en 1927 le jeune journaliste Erich Kästner, par l'intermédiaire de l'éditrice pour enfants Edith Jacobsohn. *Emil und die Detektive* est le premier des livres de Kästner illustrés par Walter Trier. Cette collaboration durera près d'un quart de siècle. En 1936, Walter Trier et sa famille quittent l'Allemagne nazie pour se réfugier en Angleterre. Ayant obtenu la nationalité britannique en 1947, Walter Trier part au Canada, où il meurt en 1951. L'élan de sa carrière brillante de l'entre-deux-guerres a été

⁴⁰ *Histoire du poisson-scie et du poisson-marteau, suivi de Histoire du vieux crocodile, Histoire de limace*, Albums du Petit père Renaud, textes et dessins de Léopold Chauveau, Paris, Neuchâtel, Victor Attinger, 1929.

interrompu par le nazisme. Trier est longtemps resté méconnu, placé dans l'ombre du très célèbre Kästner. En 2004, une exposition à Dresde lui a rendu hommage et a mis en avant son originalité et son talent⁴¹.

Entre Walter Trier et Erich Kästner, il s'agit en effet d'une véritable collaboration entre un artiste et un écrivain et non d'un simple travail d'illustrateur.

Le rapport entre le texte de Kästner et les images de Trier peut être étudié en analysant le début du roman *Emil und die Detektive*. À la suite de la préface, analysée précédemment⁴², une série de dix images présente les principaux personnages et les principaux lieux de l'action. Ces images sont accompagnées de quelques lignes de texte placées en guise de légende. Mais l'histoire proprement dite ne commence pas encore, comme l'indique le texte ; c'est en effet seulement après cette série d'images que le texte indique : « Et maintenant, il est enfin temps de commencer ! »⁴³ Cette série de dix images est intercalée entre la préface et le premier chapitre du roman. Elle constitue une sorte de prologue en images, ce qui pose trois questions. La première est de se demander ce que montrent et ce que racontent ces images, en relation avec le texte qui les accompagne. La seconde question est celle du fonctionnement de ce prologue en images : faut-il n'y voir qu'une galerie de portraits, composée d'images isolées qui se suivent, ou faut-il y lire une ébauche de narration ? Troisième question enfin posée par le rôle de cet enchaînement d'images : fonctionne-t-il ou non comme une préface ?

Examinons tout d'abord en détail le contenu des images. Sur la première, Emil tourne presque complètement le dos au lecteur : seul son visage est tourné de profil, sa tête est légèrement baissée, son regard est triste ou mélancolique. Il garde ses mains au fond de ses poches. Le texte ne mentionne rien de cette présentation relativement inédite du héros de l'histoire : le narrateur décrit son costume bleu et explique comme la mère d'Emil doit travailler dur pour nourrir son fils et lui permettre d'aller à l'école. La série d'images s'ouvre ainsi sur un héros discret, qui n'a pas l'air prêt à l'aventure mais plutôt enclin à la réflexion et à la méditation. Le texte explique que la mère d'Emil doit travailler, ce qui assure une transition avec la deuxième image : Frau Tischbein, coiffeuse, shampooine une cliente, dont la tête mous-

⁴¹ « Walter Trier und die Bilderwelt der Kinder », Exposition organisée du 18 juin au 16 juillet 2004 à la Staats-und Universitätsbibliothek de Dresde.

⁴² Voir Chapitre 7, p.277 et suiv.

⁴³ « So, nun wollen wir aber endlich anfangen ! »

seuse est penchée dans le lavabo. Cette image est reprise dans le roman au tout début du premier chapitre. Le texte placé en légende ajoute un élément intéressant : lorsque Frau Tischbein est malade, Emil sait préparer lui-même à manger. Pour sa mère, il cuisine des œufs sur le plat, ou encore du bifteck. Ce détail deviendra un élément de narration dans un chapitre de *Pünktchen und Anton*.

La troisième image présente un employé de chemin de fer tenant grande ouverte la porte d'un compartiment : l'image présente non seulement un lieu important de l'histoire, mais fonctionne aussi comme une invitation au départ, comme si le lecteur lui-même allait monter dans le train. La quatrième image présente « der Mann mit dem steifen Hut », « l'homme au chapeau melon » : le dessin est un buste, l'homme tient une cigarette entre ses lèvres, porte une fine moustache noire. Ses oreilles et son nez sont assez grands, son menton est fort, on est presque dans le registre de la caricature ; on songe immédiatement au rôle du « méchant » des films de gansters de la fin des années 1920. Le texte ne donne pas son nom et indique seulement au lecteur de se méfier d'un tel individu. Le lien avec l'image précédente est implicite : c'est dans le compartiment du train qu'Emil va rencontrer le personnage encore mystérieux.

La cinquième image présente le deuxième personnage d'enfant après Emil, sa cousine Pony Hütchen : l'illustration montre une enfant à l'air bien plus gai et plus insouciant qu'Emil. Pony, cheveux courts et souriante, est de profil, sur sa bicyclette, elle porte le petit chapeau qui lui donne son surnom⁴⁴ et des vêtements d'été ; un petit ours en peluche est accroché à son guidon. Elle est l'image d'une enfance insouciance et légère, tandis que son cousin doit davantage affronter les soucis matériels du quotidien. Le texte qui accompagne l'image ne donne en revanche aucune information, comme si l'image suffisait d'elle-même à présenter le personnage : Kästner se lance dans une courte digression de vocabulaire sur la différence entre « Base » et « Kusine », termes synonymes (la distinction est intraduisible en français⁴⁵).

L'image suivante n'est pas un portrait mais de nouveau un des lieux de l'action, l'hôtel de la Nollendorfplatz. Si l'image ne montre que la façade du bâtiment, le texte opère de nouveau un curieux mélange de la fiction et du réel. Le narrateur, qui s'exprime comme dans la préface à la première per-

⁴⁴Selon les traductions françaises, elle s'appelle Pony Bibi ou Pony Galurin.

⁴⁵Les deux termes sont totalement équivalents, mais « Base » a une origine germanique, tandis que « Kusine » est un emprunt au français. La seule différence est dans le registre de langue : « Base » est un terme vieilli, quasiment jamais employé de nos jours.

sonne, explique qu'il a rencontré le patron de l'hôtel, qui n'a pas voulu que son établissement soit mentionné précisément dans le livre :

« Mais le patron de l'hôtel est venu me voir lorsqu'il entendit que j'écrivais un livre sur cette affaire et il me dit que je ne devais pas donner le nom de la place. Car, disait-il, ce ne serait naturellement pas une bonne recommandation pour son hôtel si on apprenait qu'y séjournent de « tels » individus. Ce que je reconnus bien volontiers. Puis il est reparti. »⁴⁶

Néanmoins, Kästner maintient la mention de la Nollendorfplatz et Trier semble renchérir en indiquant sur l'image le nom de l'hôtel, « Hôtel Kreid ». On pourrait y voir une forme d'ironie par rapport aux éventuelles critiques : les lieux sont en effet des lieux réels, mais si quelqu'un vient se plaindre auprès de l'auteur, qu'il s'attende à ce que s'expriment l'esprit de contradiction et l'ironie de l'auteur et de son complice illustrateur.

L'image suivante est de nouveau un portrait, celui d'un jeune garçon tenant dans ses mains un klaxon, Gustav. Cette image peut, comme celle de Pony, être regardée par rapport à l'image initiale d'Emil : Gustav a un visage souriant, il actionne son klaxon. Il est coiffé d'une casquette, le col de sa chemise est ouvert, il porte un short long, selon les habitudes vestimentaires de l'époque. Il présente le personnage, presque traditionnel depuis Gavroche, du gamin des rues dynamique, actif et joyeux. Cette image vient contrebalancer le sérieux et la mélancolie d'Emil.

La huitième image est un lieu de l'action, la succursale d'une banque. Ainsi, à partir de la cinquième image, on voit se mettre en place un rythme alternant la présentation d'un personnage et la présentation d'un lieu : Pony – l'hôtel – Gustav – la banque – la grand-mère – la salle de rédaction du journal. La succursale de la banque est présentée dans le contexte de la grande ville moderne : Trier représente au coin de la rue un marchand de journaux et, en arrière-plan, un autobus, une voiture, une station de métro. Pourtant, au premier plan, sur le trottoir de la banque, seul passe un petit chien. Le texte de Kästner est, quant à lui, une digression relativement longue sur toutes les transactions d'argent qu'on peut effectuer dans une banque : faut-il voir dans

⁴⁶ Aber der Wirt kam zu mir, als er hörte, dass ich ein Buch über die Sache schreibe, und sagte, ich solle doch den Platz nicht nennen. Denn es sei begreiflicherweise, sagte er, für sein Hotel keine Empfehlung, wenn man erführe, dass darin « solche » Leute übernachten. Das sah ich denn ein. Und dann ging er wieder. *Emil und die Detektive*, « Das Hotel am Nollendorfplatz », p.23.

le contraste entre cette énumération d'argent et le petit chien une nouvelle ironie de l'auteur et de l'illustrateur ? L'image et le texte, sous une apparence contradictoire, jouent sur un effet de décalage, qui permet d'introduire une forme d'ironie : sur l'image, dans la ville, la petite banque est tranquille, même un petit chien passe devant sans y prêter attention. La figure du petit chien est également un élément repris dans *Pünktchen und Anton*. L'avant-dernière image est un portrait assez curieux, celui de la grand-mère d'Emil : aucune modernité dans cette image, mais un personnage traditionnel qui pourrait être une grand-mère de conte populaire, avec son air malicieux et ses petites lunettes rondes. Les traits de crayons de Trier créent néanmoins une curieuse impression de mouvement : courbes du fauteuil, rondeurs de la robe, traits de crayon font naître une impression de balancement. L'image traditionnelle n'est de nouveau qu'une apparence, rien n'est figé, tout peut bouger.

La dixième et dernière image présente la salle de rédaction d'un grand journal où trois hommes, assis de dos, tapent sur les claviers d'une énorme machine. Le texte ajoute le bruit de cette machine : « Êtes-vous déjà passé la nuit près du bâtiment d'un journal ? Cela sonne et tape et crépite tant que les murs en tremblent. »⁴⁷ Le roman, comme la série des dix images, se termine aussi par la publication de l'histoire dans un journal. L'écriture journalistique correspond à l'apothéose du héros, à son triomphe complet, grâce à un journaliste qui s'appelle Kästner.

Textes et images n'ont donc toujours pas le même propos : leur complémentarité ou, à l'inverse, leur divergence, créent une distance et un jeu permettant d'introduire des nuances ironiques. La succession des images ne crée pas à proprement parler une ébauche de narration : les images sont comme des photographies instantanées, mêlant succession chronologique (selon l'ordre d'apparition dans le roman) et hiérarchie (en fonction de l'importance dans l'économie générale du roman). Néanmoins, cette présentation en images fonctionne un peu comme une préface : un narrateur qui dit « je » s'y exprime toujours, et surtout, cette succession crée des interrogations. Pour un lecteur qui n'a pas encore lu l'histoire, cette présentation donne des informations mais elles restent lacunaires, et le lecteur va devoir reconstituer le puzzle de l'histoire. Cette présentation donne des informations mais crée

⁴⁷ « Seid ihr schon einmal nachts an einem Zeitungsgebäude vorbeigekommen ? Da klingelt's und tippt's und rattert's, da wackelt die Wand. », « Zehntens : Die Setzerei der großen Zeitung », p.27.

aussi des lacunes, donnant de façon originale et moderne un rôle actif au lecteur, un rôle presque créatif. Le lecteur est placé dans un seuil en images de la lecture du roman.

Patapoufs et Filifers, récit pour la jeunesse écrit par André Maurois, ne saurait être séparé des images créées par le dessinateur Jean Bruller. Plus connu sous le pseudonyme de Vercors, qu'il prendra pendant la Seconde Guerre mondiale, ce dernier a raconté sa collaboration avec André Maurois. Dans un entretien avec Gilles Plazy, il explique :

« André Maurois avait apprécié mes albums, et avant eux un livre pour enfants intitulé *Pif et Paf*, montrant les mauvaises farces commises par un gros garçon et un maigre. Il se disposait alors à écrire pour les jeunes un conte pacifiste (c'était bien avant Hitler) où deux peuples qui, après s'être fait la guerre, en constateraient la stupidité et vivraient désormais en paix. Sans doute est-ce *Pif et Paf* qui lui a suggéré ses deux jeunes garçons, un gros et un maigre, qui voient vivre, l'un un peuple de gros, l'autre un peuple de maigres, et il m'a demandé d'en faire les illustrations. Comme il me communiquait les chapitres à mesure, et moi à lui mes illustrations, ces échanges nous donnaient mutuellement des idées et nous avons collaboré ainsi jusqu'à la fin. C'est pourquoi texte et images se complètent si bien. Du reste à partir de là, j'ai été jusqu'à la guerre son illustrateur patenté pour ses contes fantaisistes, tels *1992* et *Le Peseur d'âmes*. »⁴⁸

Texte et image sont ainsi étroitement liés, car ils ont été conçus et créés de concert. Les personnages, présentés assez classiquement dans des vignettes, ne sont pas cependant de simples représentations calquées sur le texte. Les membres de la famille Double, Edmond, Thierry et leurs parents, sont représentés dans des attitudes et des activités ordinaires (les uns mangent, les autres s'activent) et non dans les activités mentionnées dans le récit proprement dit. Ces activités générales viennent en quelque sorte compléter les portraits.

Des éléments apparemment décoratifs fonctionnent également de façon complémentaire par rapport au récit. Les timbres des Filifers et ceux des Patapoufs, les différentes faunes des deux pays, les objets industriels si différents, les rues de Filigrad et celles de Pataburg, les mets filifers et les mets patapoufs, les sports, les chambres, les salles d'attente ne sont pas de simples illus-

⁴⁸ À propos de *Patapoufs et Filifers*, Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, 1999, p.7.

trations. Tout d'abord, les images ne correspondent à aucun détail du récit, elles complètent la narration en participant pleinement à la création d'un univers imaginaire. Ce monde souterrain a besoin, pour exister, d'éléments concrets de la vie quotidienne et ce sont les images de Bruller plus que le récit de Maurois qui fournissent ces éléments. Certaines images, comme celles des sports, des chambres à coucher ou des salles d'attente, racontent en elles-mêmes de petites histoires. On y voit vivre au quotidien les Patapoufs et les Filifers. Lorsque les deux nations sont enfin réconciliées, les images présentent les nouveaux éléments mixtes (quartier, autobus, orchestre, mariage, naissance de jumeaux) en intégrant des motifs jusqu'alors présentés en opposition dans le livre. La mixité graphique, mêlant courbes des Patapoufs et lignes des Filifers, participe à la réconciliation racontée par le texte. Les images qui fonctionnaient en opposition dans leur contenu comme dans leur graphisme sont désormais les images même de la réconciliation et de la paix entre les peuples autrefois ennemis.

Un élément particulièrement intéressant des dessins de Bruller réside dans une volonté affichée d'imiter plusieurs autres arts de l'image. Lorsque Edmond lit l'*Histoire des Patapoufs*, présentée comme un livre de classe, Bruller feint de reproduire les illustrations de ce livre. Parmi ces images d'un livre dans le livre, on trouve la reproduction d'une photographie : le portrait du roi Obésapouf XXXI, comme l'indique un petit signe très discret en bas à gauche, mentionnant « Marupouf Phot. ». Tout comme Maurois feint de reproduire un texte à l'intérieur de son récit, Bruller feint de reproduire les images accompagnant ce texte second, inséré dans la narration première. Pour l'*Histoire des Filifers*, le procédé est identique : le Président Brutifer est représenté d'après un film : « Le Président Brutifer prononçant un discours (d'après un film du 7 janvier 1926, à 15h54) ». Bruller joue à imiter la photographie en insistant sur l'importance du point de vue. Une même image peut en effet avoir un sens totalement différent selon l'angle choisi. Le triomphe de l'armée des Patapoufs est ainsi nié par la photographie du livre filifer :

« Filigrad fait prisonnières les troupes du Maréchal Pouf. Les barreaux de cette photographie prouvent définitivement l'imposture des Patapoufs qui prétendent y être entrés triomphalement. »⁴⁹

Une armée marchant en fanfare est en effet photographiée en plongée, à travers les barreaux d'une grille, ce qui change totalement le sens de l'image.

⁴⁹ *Patapoufs et Filifers*, Chapitre 5, « Chez les Filifers ».

Loin de se contenter d'illustrer un texte, Bruller complète le récit par des images qui mêlent humour et réflexion. À la réconciliation racontée dans le texte correspond ainsi une réconciliation des motifs graphiques. Bruller joue également à créer des images dans le récit illustré, mettant en place un double niveau de lecture qui peut conduire le lecteur à réfléchir sur le pouvoir de l'image et sur la manipulation d'une image à des fins de propagande. Le récit illustré s'en trouve ainsi totalement renouvelé.

Le renouveau du récit pour la jeunesse pendant l'entre-deux-guerres est ainsi lié à de nouvelles réflexions sur les rapports entre le texte et l'image, sur leur interaction dans le processus de création. On pourrait se demander si ces réalisations nouvelles ne sont pas une spécificité française. Mis à part la collaboration entre Kästner et Trier, on compte peu de cas en Allemagne où texte et image jouent de concert dans la création du récit. Une hypothèse peut être avancée : le récit pour la jeunesse français chercherait davantage à se détacher de modèles romanesques canoniques, hérités du XIX^e siècle. Pour sortir du modèle ségurien ou vernien, les écrivains français exploreraient les possibilités de création de livres nouveaux, par le biais du format, de la mise en page ou de la création graphique. En Allemagne, où il ne semble pas avoir existé de véritable « âge d'or » du roman pour la jeunesse à la fin du XIX^e siècle, de telles recherches semblent du même coup moins nécessaires. D'autres pistes sont explorées, davantage du côté de la narration elle-même. Cela n'empêche pas néanmoins de trouver en Allemagne des exemples de créations originales, comme l'utilisation de la photographie à l'intérieur du récit.

8.3.3 Présence de la photographie

La photographie et ses techniques peuvent avoir influencé les techniques de l'image et les illustrations d'un roman, comme le montrent les pages de présentation de *Emil und die Detektive* par Walter Trier. Le récit est en effet précédé d'une présentation des différents personnages du roman et de quelques lieux importants. Cette présentation prend la forme d'une série d'images accompagnées de légendes et la photographie pourrait être le modèle sur lequel ont été conçues ces images. Le cadrage des portraits et la représentation des lieux, entourés d'un cadre noir rectangulaire, reproduisent le cadrage photographique. Ce rapprochement devient clair lorsque l'on consulte les indications scéniques rédigées par Kästner pour l'adaptation

théâtrale du roman. Sur le premier écran scénique, Kästner indique qu'il faut projeter la liste des personnages, avec une photographie de chaque acteur, selon un principe identique à celui qu'il avait imaginé pour son roman, dans la présentation insérée entre la préface et le premier chapitre.

Le frontispice de *Milot, vers le travail*, dans l'édition de 1933, présente la photographie d'un jeune garçon, entre le document et la fiction. En effet, comme le remarque Jean-Pierre Montier, on ne saurait désigner ce jeune garçon autrement que comme « Milot »,

« du seul fait que [l'image] ne nous livre pas seulement tel enfant (réel, quoiqu'anonyme) à un poste de travail mais bien l'incarnation imaginaire du héros du livre en frontispice duquel elle figure – cette image donc prend le double statut de document et d'icône. »⁵⁰

La légende manuscrite, signée Emile Cottinot, insiste sur la double inscription de cette photographie dans le réel et la fiction.

Enfin, un roman peut être illustré exclusivement par des photographies. Un exemple de ce procédé se rencontre en 1931 avec le roman d'Alex Wedding, *Ede und Unku*. Ce cas est rare, peut-être même unique pour l'époque. Il ne s'agit pas en effet d'accompagner le texte de clichés extraits d'une adaptation cinématographique du roman, comme cela a été fait pour *Emil und die Detektive* en 1932⁵¹. *Ede und Unku* d'Alex Wedding a été publié avec des photographies illustrant le texte, créées pour ce roman particulier. Ce procédé suppose une mise en scène à partir du texte, un choix de personnages, en particulier pour Ede et Unku, les seuls personnages présents sur plusieurs photographies. Le parti-pris de réalisme de l'écriture est renforcé, souligné, redoublé, par l'illustration photographique qui inscrit la fiction dans le monde réel. Le roman n'a pas été traduit en français, mais il en existe une traduction anglaise⁵², qui reproduit ce dispositif photographique.

Si le nom des illustrateurs figure souvent en bonne place dans les romans pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, aucun nom de photographe n'est

⁵⁰Jean-Pierre Montier, « Milot, vers le travail », in *Charles Vildrac : écrire pour l'enfant*, Bibliothèque municipale de l'Heure Joyeuse, Paris, 2001, p.87.

⁵¹Cette réédition du roman a été publiée en France en 1935, voir référence *supra*, p.193.

⁵²Alex Wedding, *Eddie and the Gipsy*, a story for boys and girls, translated from the German by Charles Ashleigh, with nine photographic illustrations, International Publishers, New York, 1935.

indiqué dans *Ede und Unku*, édité par Malik-Verlag. Le statut du photographe comme artiste n'est absolument pas assimilé à celui de l'illustrateur, considéré de plus en plus comme un artiste au cours de l'entre-deux-guerres et non comme un simple dessinateur sans créativité propre. Les photographies relèvent pourtant d'une réelle pratique artistique. Neuf photographies illustrent le roman. Elles peuvent être présentées ainsi :

1. « Wenn Vater zu Hause war, wurden Ede und Lieschen immer ängstlich. » (p.13, 1. Kapitel) : la famille Sperling à table.
2. « Im gleichen Augenblick ertönte von der Straße her ein sehr bekannter Pfiff : Maxe Klabunde ! » (p.25, 2. Kapitel) : Max Klabunde.
3. « Du, sag mal, - du bist doch - nicht wirklich 'ne Zigeunerin ? ! fragte Ede ungläubig » (p.49, 2. Kapitel) : rencontre de Ede et de Unku près du manège.
4. « Da fielen alle über Ede her, er konnte sich fast nicht mehr rühren. » (p.115, 4. Kapitel) : bagarre d'enfants dans un terrain vague.
5. « Unkus Großmutter hatte Brabbi, die weiße Katze, auf der Schulter, ein Baby auf dem Arm und eine Tabakpfeife im Mund. » (6. Kapitel, p.139) : la grand-mère de Unku.
6. « Das sind Lotte und Erna, erklärte Unku. » (sur la même page que précédemment) : les chevaux de la famille de Unku.
7. « Ede setzte sich vor Unku auf das Pony » (p.149, 6.Kapitel) : les deux enfants à cheval sur le poney, souriant, se regardant.
8. « Kostenpunkt, Herr Kaluweit ? erkundigte sich Lieschen. » (p.159, 6. Kapitel) : Ede et sa sœur Lieschen chez le marchand de vélo.
9. « Unku sah zu den Drachen hinauf » (p.175, 7.Kapitel) : les deux enfants dans l'herbe regardant des cerfs-volants.

Parmi ces photographies, il est intéressant d'étudier de plus près les photographies 1, 2 et 9. La première photographie frappe en effet par son réalisme.

L'image crée une impression pesante. L'enfant, au centre, a le regard torve, il est grimaçant et visiblement mal à l'aise. La photographie permet de présenter un instantané extrêmement réaliste, un moment saisi sur le vif, dans sa réalité brute, sans complaisance aucune pour les personnages. Le lecteur peut avoir l'impression d'être lui aussi dans cette cuisine à l'ambiance si peu chaleureuse. Le père, avec son crâne chauve, sa grosse moustache et son regard dur, effraie ses propres enfants. La sœur semble réfugiée dans son



FIG. 8.10 – « Wenn Vater zu Hause war, wurden Ede und Lieschen immer ängstlich », *Ede und Unku*, 1. Kapitel, p.13.

mutisme, tandis que la mère, déjà vieillie, l'air résigné, sert la soupe. Mère et fille sont également les représentantes de deux générations différentes, comme le montrent leurs coiffures : au chignon sévère de la mère, tirant ses cheveux en arrière, s'opposent les cheveux courts et le délicat accroche-cœur sur la joue de la jeune fille, qui souligne son fin profil. Rappelons que, dès les années 1920, les cheveux courts sont considérés comme une forme de libération de la femme. La photographie reproduit une scène du roman, mais elle est aussi le résultat d'une mise en scène : la photographie raconte non seulement un épisode du récit mais elle rend également compte d'une ambiance. Si le texte est réaliste, l'utilisation de la photographie et non de l'illustration renforce le parti-pris réaliste du roman. Il ne s'agit pas seulement de reproduire le texte au plus près par l'utilisation de la photographie, mais il s'agit aussi de créer une cohérence esthétique d'ensemble, dans l'écriture comme dans l'image.

La seconde illustration photographique représente l'ami de Ede, Max Klambunde, jeune garçon en chemise, sans casquette, à l'air décidé, qui siffle dans les doigts de sa main droite, main gauche poing sur la hanche.

Le cadrage de la photographie est particulièrement intéressant. Il présente en effet une image légèrement inclinée vers la droite, plaçant le jeune garçon dans la diagonale de l'image. L'inclinaison de l'image est soulignée par la répétition des lignes parallèles du trottoir et de la chaussée. Un maillage de



FIG. 8.11 – « Im gleichen Augenblick ertönte von der Straße her ein sehr bekannter Pfiff : Maxe Klabunde », *Ede und Unku*, 2. Kapitel, p.25.

dalles sur le trottoir complète cet ensemble de lignes droites. Le personnage de Max, l'ami communiste de Ede, est un personnage spontané, dynamique, libre. L'inclinaison de l'image correspond ainsi à un mouvement narratif et à la présentation d'un personnage, qui ne sont ni l'un ni l'autre statiques mais au contraire dynamiques. La photographie complète le portrait du roman, en présentant un jeune garçon dans une image qui donne une impression de mobilité. Le contraste avec la première photographie, dans son cadrage classique et son impression de pesanteur, est très net. Les photographies sont ainsi totalement en accord avec le texte romanesque.

La dernière photographie du roman est sans doute la plus intéressante et la plus esthétique.

L'utilisation du noir et blanc, comme dans toutes les photographies du roman, permet un effet de contraste important entre la partie inférieure de l'image, qui est aussi le premier plan et qui montre les deux enfants dans l'herbe, l'une couchée, l'autre assis, et la partie supérieure de l'image, dominante en terme d'espace, qui montre le ciel et les quelques cerfs-volants qui y évoluent. La répartition des masses et des valeurs est donc inversée : la partie sombre est la plus réduite, la partie claire plus importante, faisant triompher l'espace du blanc dans l'image. L'importance du blanc, de l'immensité du ciel, est assez saisissante pour le regard. Les silhouettes des deux enfants se



FIG. 8.12 – « Unku sah zu den Drachen hinauf », *Ede und Unku*, 7.Kapitel, p.175.

détachent nettement sur cet espace blanc, qui est, curieusement, un espace en profondeur. L'espace bidimensionnel de la photographie est en effet remis en cause par la disposition des cerfs-volants, qui ont tous la même forme mais non pas la même taille, et leurs éloignements respectifs créent une impression de profondeur.

La position du photographe est également intéressante. Elle est en effet située au même niveau que les enfants, ce qui est significatif de l'importance accordée aux protagonistes, dans la fiction, et à l'enfance en général, en termes d'idéologie. L'écriture romanesque est au niveau des enfants, la photographie l'est également. Cette position du photographe crée un effet de proximité avec les personnages, dont le spectateur se sent proche. Si Ede est plongé dans la lecture de son journal, Unku, elle, s'abandonne à sa rêverie en tournant le dos au spectateur et en contemplant les cerfs-volants. L'espace du blanc, espace du ciel, est l'espace de la contemplation, du rêve, de l'imagination. Le format rectangulaire, en portrait, de la photographie, renforce l'impression d'élévation vers un ailleurs. Ede, concentré sur son journal, est comme inscrit dans un autre espace symbolique, celui de l'actualité et de la réalité. La photographie, par le contraste entre le noir et le blanc, par l'opposition des plans, par la part importante accordée au blanc, par la proximité avec les personnages, crée ainsi deux espaces symboliques, celui du rêve et celui du réel, celui de la contemplation et celui de l'action. En quelque sorte,

on pourrait dire que l'écriture utopique pour la jeunesse, dont nous reparlerons dans la troisième partie de cette étude, est elle-même indissociable de ces deux espaces, entre réalisme et idéal.

C'est peut-être à *Ede und Unku* et aux photographies accompagnant le texte que Lisa Tetzner fait référence dans la préface de *Der Fußball*. Dans la préface de ce roman, qui deviendra le premier tome de la série *Die Kinder aus Nr.67*, Lisa Tetzner affirme raconter une histoire vraie. L'insistance sur la vérité du récit, qui sert à mettre en valeur le réalisme de l'écriture et à intéresser davantage les jeunes lecteurs, pourrait appeler non pas des illustrations mais des photographies :

« J'aurais aussi bien mis dans le livre une photographie de Erwin et Paul, parce que c'est tout de même une histoire vraie. Mais finalement j'ai pensé que vous les reconnaîtriez ensuite partout, que vous les montreriez du doigt et diriez 'Eh! Ce sont Erwin et Paul!'. Ce serait vraiment très désagréable. C'est pourquoi le peintre les a seulement dessinés, et il a surtout rendu le pullover de Erwin et sa casquette d'une manière fabuleuse. »⁵³

Erster Teil.

Woher Erwin überhaupt kommt und wie er lebte.

Erwin wohnte im grauen Hinterhaus einer Großstadt. Im Westen derselben Stadt nennt man diese Häuser Gartenhäuser. Da sehen sie etwas freundlicher aus. Im Norden der Stadt aber, wo Erwin nun einmal leben mußte, standen sie zwischen hohen, alten Miethäusern und sahen grau und unfreundlich aus. Es wohnten noch viele andere Kinder da. Rechts und links, an jedem Treppensatz. Sie lebten bei ihren Eltern oder Verwandten, eng zusammen, manchmal nur in einer



5

FIG. 8.13 – *Der Fußball*, illustration de Bruno Fuck, p.5.

⁵³Lisa Tetzner, *Der Fußball*. Eine Kindergeschichte aus Großstadt und Gegenwart. Mit Bildern von Bruno Fuck. Müller & J. Kiepenheuer, G.m.b.H., Verlag / Potsdam, 1932, p.3-4.

Laissant de côté la photographie, Lisa Tetzner met en avant les qualités du dessinateur, Bruno Fuck. Elle insiste sur la ressemblance des vêtements de Erwin. Pourtant, le dessin de Bruno Fuck, proche d'un Walter Trier, n'est pas à proprement parler réaliste. Lisa Tetzner insiste ainsi peut-être moins sur la conformité avec le modèle réel que sur le sentiment créé par l'image : le dessin, mieux qu'une photographie, rend compte de l'affection de l'auteur pour un personnage touchant et attirant la sympathie des lecteurs, tout en laissant plus de liberté à l'imagination.

Repenser les rapports entre le texte et l'image dans le roman et le récit, tel est bien l'objectif des écrivains et des artistes, dont les collaborations esthétiques se multiplient, dès les années 1920. Les innovations principales sont l'introduction du format carré, la libre utilisation de la double page et l'espace du blanc dans la page. Si les cas sont peut-être peu nombreux, ils sont exemplaires d'une effervescence de la recherche et de l'expérimentation pour créer des livres nouveaux, inédits, en rupture avec le passé et la tradition.

C'est une esthétique tournée vers l'avenir qui s'exprime dans ces romans et ces récits. La question de l'avenir doit donc finalement être posée. Dans le renouveau du récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, le monde moderne se trouve représenté, mis en scène, illustré et parfois critiqué, par les tentatives multiples pour créer une écriture nouvelle pour la jeunesse. Écrire pour la jeunesse dans le monde moderne des années 1930, c'est aussi écrire de façon résolument moderne, en expérimentant les possibilités de l'écriture romanesque et en transformant les approches traditionnelles de la fiction, en créant des livres nouveaux dans leurs formats et dans leurs images. Entre rupture avec les carcans du passé et création esthétique, les romans et les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres français et allemands développent une nouvelle approche de la narration, qui a déjà été esquissée et qu'il convient de développer. Le renouveau de l'écriture narrative se traduit par l'émergence d'une écriture utopique pour la jeunesse. Enfance et avenir se conjuguent ainsi dans la fiction mais aussi dans les propos idéologiques qui y transparaissent.

Troisième partie
Enfance et avenir

La modernité du récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres se traduit de façons diverses : le récit intègre le monde moderne, montre les mutations de la société, l'écrivain porte de nouveaux regards sur la ville, la famille et l'enfance, mettant en scène de nouveaux héros enfants. La modernité, ce sont de nouvelles façons de voir et de sentir, entraînant de nouvelles façons d'écrire pour la jeunesse, influencées par de nouveaux médias. Les écrivains pour la jeunesse repensent le merveilleux et les normes traditionnelles de la fiction, créant avec les éditeurs et les artistes des livres nouveaux.

Comment cette écriture narrative moderne permet-elle de penser et d'envisager l'avenir ? L'avenir, c'est tout d'abord l'enfance elle-même, comme âge adulte à venir et en devenir : le roman et le récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres manifestent une essentielle foi dans l'enfance, un optimisme parfois porté par un discours idéologique. Dans quelle mesure le renouveau et la modernité du récit entrent-ils en interaction avec le propos idéologique et politique d'un écrivain ? Didactisme ou propagande peuvent en effet nuire à l'esthétique du récit. Comment les écrivains français et allemands de l'entre-deux-guerres surmontent-ils cet écueil ?

La rencontre entre modernité littéraire et idéologie, entre enfance et avenir, peut se traduire sous la forme d'un type d'écriture nouveau ou renouvelé dans les années de l'entre-deux-guerres, à savoir celui de l'écriture utopique. Mais comment définir celle-ci ? Quelles sont les modalités de cette écriture ?

Enfin, quel peut être la postérité de ce renouveau littéraire ? On peut en effet s'interroger sur le rapport entre ce renouveau esthétique et la caractéristique chronologique de l'entre-deux-guerres, cette période si courte, cet entre-deux dont l'unité semble difficile à saisir : le renouveau de l'écriture narrative pour la jeunesse par les écrivains français et allemands de l'entre-deux-guerres n'est-il qu'une parenthèse éphémère ? Qui en seraient les possibles héritiers ?

Chapitre 9

Foi dans l'enfance

Croire en l'enfance, tel est l'un des points communs aux écrivains pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres. Le renouveau de l'écriture narrative rend compte des débats et des bouleversements idéologiques des années 1920 et 1930, mettant en scène plus ou moins explicitement idéaux et idéologies. C'est ainsi qu'entre les diverses représentations du bien et du mal, une vision optimiste semble prédominer.

9.1 Idéaux et idéologies

Dans l'entre-deux-guerres, les intellectuels vont afficher des positions politiques publiques. Commence pour eux l'ère de l'engagement, amorcée dès la fin du XIX^e siècle avec l'affaire Dreyfus. Cet engagement prend davantage d'ampleur au cours des années 1930 et la littérature pour la jeunesse n'échappe pas à ce vaste courant. Le pacifisme, qui s'ancre profondément dans le milieu des intellectuels, trouve ainsi un mode d'expression dans le roman et le récit pour la jeunesse. Socialisme et communisme sont également largement présents dans les récits les plus novateurs, tandis qu'en France, l'anticolonialisme occupe une place nouvelle.

9.1.1 Pacifisme

Les livres d'enfance et de jeunesse ont été compris dès l'entre-deux-guerres comme un support privilégié d'échanges et d'entente entre les peuples, comme le montre Annie Renonciat. Le Bureau International d'Éducation est fondé à

Genève en décembre 1925 par l'Institut Jean-Jacques Rousseau ; le but de ce Bureau est de promouvoir la coopération internationale dans tous les champs de l'éducation. Un premier catalogue est établi en juillet 1926¹.

Nombreuses sont ainsi les initiatives en faveur de la littérature pour la jeunesse, « conçue comme un support privilégié d'action en faveur de l'entente entre les peuples »². En 1929, une enquête sur les livres de jeunesse, menée par Blanche Weber dans 26 pays, cherche à identifier les livres « susceptibles de favoriser l'esprit de collaboration internationale » :

« Le but est de favoriser des traductions, des adaptations et des imitations d'ouvrages existants, de susciter de nouvelles créations, de mobiliser les esprits, d'établir des contacts internationaux entre toutes les personnes intéressées par la littérature enfantine »³,

explique Annie Renonciat. Il est essentiel de souligner ici le rôle accordé à la traduction, associée à l'adaptation et à l'imitation, dans le rapprochement des textes, des livres et, partant, des peuples. C'est une des premières fois que la traduction de la littérature de jeunesse est abordée en ces termes.

Un certain nombre de romans font du pacifisme le thème central de la narration. *Patapoufs et Filifers* d'André Maurois en est un des récits les plus représentatifs, comme le montre Jean Perrot, qui explique que ce livre

« brise avec le repliement nationaliste renforcé en France par le dernier conflit avec l'Allemagne et, dans le monde, par les tensions que fait naître l'apparition de l'Etat des Soviets. »⁴

Les pays ennemis des Patapoufs et des Filifers sont des régions imaginaires, qu'on gagne au moyen d'un escalier mécanique conduisant dans les profondeurs de la terre. Ces deux pays à la fois opposés et symétriques ne sont pas des modèles politiques ou sociaux. Il s'agirait plutôt de caricatures des pays de la « surface » et en particulier de ces Etats européens qui, au sortir de la Première Guerre mondiale, peinent à se réconcilier et à créer une Europe pacifique. Le rêve européen, défendu dès l'entre-deux-guerres par des hommes

¹Bureau International d'Éducation, *Littérature enfantine et collaboration internationale*, Genève, B.I.E., 1929, 80 p.

²Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931) : années charnières, années pionnières*, p.169.

³op.cit., p.170.

⁴Jean Perrot, *Du jeu, des enfants et des livres*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1987, p.173-176.

politiques de premier plan, tels Aristide Briand en France ou Walter Stresemann en Allemagne, ne sera concrétisé qu'au lendemain du second conflit mondial. Dans *Patapoufs et Filififers*, l'utopie de Maurois serait davantage présente dans l'idée d'une réconciliation entre les peuples ennemis que dans les descriptions des pays eux-mêmes. En ce sens, le roman pour la jeunesse permet d'exprimer des idées et des rêves utopiques qui correspondent aux aspirations politiques de l'entre-deux-guerres. Les jeunes lecteurs ne sont pas exclus des préoccupations pacifiques de leur temps.

« Parodie de la dernière guerre, écrite en faveur de la tolérance et de la collaboration entre les peuples, cette fiction marque un tournant des idées dans l'histoire de la littérature enfantine, révélant également au public les talents graphiques de Jean Bruller »⁵,

souligne Annie Renonciat.

Les idées pacifistes, venues de la gauche militante, sont également illustrées dans le récit de Paul Vaillant-Couturier, *Jean-sans-Pain* (1921), qui se termine par une sorte d'apothéose pacifiste autour du jeune héros, dont le texte est donné en annexe. Paul Vaillant-Couturier donne une dimension christique au personnage de l'« Enfant qui doit venir » : Jean-sans-Pain, qui traverse les tranchées lors de la nuit de Noël, est un nouveau messie. Pauvre parmi les pauvres, orphelin au milieu des hommes sacrifiés par la folie guerrière de quelques généraux et hommes politiques « planqués » à l'arrière des lignes, Jean est l'enfant qui réconcilie les « Boches » et les « Franzouses ». L'histoire de la naissance du Christ est évoquée dans le récit, présentée comme une histoire racontée à un enfant, par le lièvre merveilleux⁶.

Charles Vildrac, dans *Milot, vers le travail*, exprime également sa critique de la guerre et laisse poindre ses convictions pacifistes, présentes aussi dans ses écrits pour adultes. Léonce, un ouvrier agricole et ancien combattant peu expansif, exprime sa douleur devant Milot. Vildrac fait de Léonce un personnage emblématique de la souffrance de toute une génération, qu'il a connue de près, pour avoir été mobilisé de 1914 à 1918. Pacifiste, Vildrac garde un souvenir particulièrement douloureux du premier conflit mondial : dans les *Chants du désespéré*⁷, œuvre poétique publiée en 1920, il dénonce « l'horreur stupide des guerres, en particulier celle de 1914-1918 où il connu

⁵Annie Renonciat, op.cit., p.171.

⁶Ce passage est donné en annexe.

⁷*Chants du désespéré* (1914-1920), Paris, NRF, 1920.

des mois atroces à Vauquois en 1915 »⁸. C'est sans doute bien Vildrac qui s'exprime derrière Léonce lorsqu'il explique à Milot :

« – Vois-tu, les années ont beau passer, j'ai beau gagner ma vie comme tout le monde, je ne me console pas et ne me consolerais jamais d'avoir perdu mon bras, ma main. Une main, Milot, la main droite, ceux qui l'ont ne se rendent pas compte de la merveille que c'est ! Il n'y a pas de pension ni de médaille qui puisse compenser la perte d'une main ! Et dire que beaucoup ont perdu la vue ! Et que d'autres ont été tués !

– Comment ça vous est arrivé ? risque Milot d'une voix étranglée. Où vous êtes-vous battu ?

– J'étais artilleur ; j'ai été blessé en rentrant de permission par un obus de deux cent dix qui est tombé sur la route de Clermont-en-Argonne.

La guerre, vois-tu, pour nous soldats, c'était de tuer de loin, en se cachant, de pauvres gens qu'on ne connaissait pas. »⁹

Kästner quant à lui profite du détour par le merveilleux du *35. Mai* pour critiquer, à sa manière, l'absurdité de la guerre. Comme dans le cas de Vildrac, l'antimilitarisme de Kästner, caractéristique d'une partie de la gauche allemande, est moins visible dans ses ouvrages pour la jeunesse que dans ses écrits pour adultes. Kästner, né en 1899, est mobilisé en 1917 : l'expérience du milieu militaire lui a inspiré notamment un poème satirique, dont l'incipit parodie un célèbre poème de Goethe : « Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen ? » (« Connais-tu le pays où fleurissent les canons ? »)¹⁰. Un épisode du *35. Mai* offre également une vision satirique des grands chefs de guerre qui ont marqué l'histoire :

« Théodore Körner, dont on connaissait la faiblesse en revers, avait mal dirigé sa balle, bien entendu sans le faire exprès, et Jules César l'avait reçue en pleine figure. Et le dictateur romain restait assis là, l'œil larmoyant, tenant son auguste nez romain. 'Si encore c'était un boulet de canon !' répéta Ringelhuth d'un air moqueur. Et Konrad fut pris d'un tel fou rire qu'il tomba de son siège.

'Vous faites de bien beaux héros !' proféra l'oncle en regardant Na-

⁸Mathilde Leriche, article de novembre 1971, in *Vers l'éducation nouvelle*, n°257.

⁹Charles Vildrac, *Milot, vers le travail*, Chapitre 60, p.200.

¹⁰Poème paru dans le recueil *Herz auf Taille*, Leipzig, Wien, Weller, 1928.

poléon et César de haut en bas, puis il quitta la tribune, suivi de Konrad et du cheval, toujours sur ses patins. [...] [ils rencontrent ensuite Hannibal et Wallenstein qui jouent aux soldats de plomb.] Le général carthaginois hocha sa tête intrépide et dit d'un ton grave :

– Je ne recule pas et je ne fléchis pas. Même si cela doit me coûter mes derniers soldats.

– Écoutez-moi donc, insista Konrad. Votre armée mérite mieux que cela !

Alors Wallenstein s'en mêla :

– Jeune imbécile, dit-il, le nombre des soldats qui tombent n'a aucune importance, ce qui compte c'est le nombre des réserves.

– On peut dire que vous avez bon cœur ! s'exclama Ringelhuth. Vous et ceux de votre espèce ne devriez jamais faire la guerre autrement qu'avec des soldats de plomb !

– Allez au diable ! cria Hannibal irrité. Celui qui n'a pas d'ambition n'a pas à donner son avis. »¹¹

Nul doute qu'un tel épisode, même s'il utilise le biais de l'imaginaire, ne comporte une dimension satirique inscrite dans une époque et dans un lieu, l'Allemagne de 1935. Kästner, dont les ouvrages pour adultes ont été brûlés lors du grand autodafé du 10 mai 1933, est à cette date interdit de publication en Allemagne, et ses ouvrages paraissent désormais en Suisse, à Zurich. Son anti-militarisme s'inscrit dans un engagement lourd de conséquences.

Les écrivains pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres appartiennent, comme Vildrac et Kästner, à la génération des anciens combattants. Léopold Chauveau, médecin, a exercé, tout comme Georges Duhamel, sur le front pendant la Grande guerre et a publié en 1917 un recueil d'histoires et de portraits de blessés, *Derrière la bataille*¹². Ce livre paraît au même moment que la *Vie des martyrs* de Georges Duhamel, auquel Chauveau ressemble ici étrangement, tant par la méthode que par le style. Même si l'antimilitarisme n'est pas directement inscrit dans les récits pour la jeunesse de ces auteurs, il fait partie d'un arrière-plan idéologique dont on ne peut faire abstraction. Font également partie de cet arrière-plan les engagements politiques des écrivains, en particulier, dans les récits les plus novateurs, l'engagement révolutionnaire, qu'il soit socialiste ou communiste.

¹¹Erich Kästner, *Der 35. Mai*, « Hannibal beniest es » (« Hannibal éternue »), p.68-72.

¹²Léopold Chauveau, *Derrière la bataille*, Payot, 1917.

9.1.2 Socialisme et communisme

L'engagement politique des auteurs pour la jeunesse retenus pour cette étude a déjà été évoqué à plusieurs reprises. Examinons plus précisément comment socialisme et communisme s'intègrent dans l'écriture narrative pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres et dans le renouvellement de cette écriture. Il existe en effet une interaction entre récits esthétiquement novateurs et éditeurs révolutionnaires au sens politique du terme. Comme on l'a déjà montré, les Éditions Sociales Internationales, en particulier dans la collection « Mon Camarade », proposent des livres modernes pour la jeunesse, des traductions et des récits totalement originaux comme ceux de Léopold Chauveau.

Alex Wedding, avec le roman *Ede und Unku* (1931), entend quant à elle répondre au roman « bourgeois » *Pünktchen und Anton* d'Erich Kästner. L'amitié entre deux enfants de milieux différents permet à Alex Wedding de mettre en scène la lutte des classes de façon romanesque. Écrivain communiste convaincue et engagée, de son vrai nom Grete Bernheim, née en 1905 à Salzbourg, elle quitte assez jeune sa famille pour travailler comme employée dans un grand magasin d'Innsbruck ; elle occupe alors une chambre dans l'appartement d'une famille ouvrière et découvre à cette occasion la littérature socialiste, *Le Manifeste du Parti Communiste*, *La Femme et le socialisme* d'August Bebel. Dans les années 1920, elle arrive à Berlin et adhère en 1925 au Parti communiste allemand (K.P.D.). En 1928, elle adhère également à la première organisation d'écrivains socialistes allemands, le « Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller », qui développe une théorie esthétique fondée sur l'idéologie marxiste et qui combat l'art bourgeois. Dans ce contexte, Grete Bernheim se souvient avec un certain effroi, expliquera-t-elle plus tard, les livres dits « pour les jeunes filles » qu'elle a lus au cours de son adolescence : des séries comme *Nesthäkchen* d'Else Ury (dix volumes publiés entre 1918 et 1925) ou encore celle de *Trotzkopf*, personnage créé en 1885 par Emmy von Rhoden, prônent la vertu, la patience et la résignation courageuse comme vertus féminines. Quant aux ouvrages pour les garçons, il s'agissait à la veille de la Première Guerre mondiale essentiellement de récits colonialistes, d'histoires d'indiens, où l'aventure est sans cesse teintée de religion et de nationalisme. Cherchant à réagir et à s'opposer à cette tendance du passé, Grete Bernheim, devenue en 1928 l'épouse de l'écrivain communiste Franz Carl Weiskopf, prend un pseudonyme masculin, refusant l'étiquette d'auteur féminin écrivant pour les enfants : Alex est le diminutif de

la célèbre Alexanderplatz de Berlin, et Wedding fait référence à un quartier ouvrier de la capitale allemande.

Elle accompagne son mari, F.C. Weiskopf, en Union Soviétique et ce voyage lui inspire son roman pour enfants *Das Eismeer ruft*¹³, publié en 1936. Dès 1933, les époux Weiskopf quittent Berlin pour Prague puis, suite à l'invasion de la Tchécoslovaquie par Hitler, se rendent à Paris, avant de partir pour l'Amérique, où ils rejoignent d'autres auteurs allemands en exil, comme Anna Seghers. Son premier livre pour enfants, *Ede und Unku*, date de 1931. Il thématise et montre les divergences sociales entre les ouvriers et la bourgeoisie. Alex Wedding cherche ainsi à opposer au livre pour enfants « bourgeois » un livre pour enfants « prolétarien ». Son objectif est de faire de la littérature de jeunesse une arme dans la lutte des classes. Aussi, dans ce roman, les deux thèmes principaux sont le chômage et la discrimination raciale. Le roman a une dimension idéologique et pédagogique : contrairement à ce que croit Ede, dont le père chômeur est victime de la rationalisation du travail, le chômage n'est pas dû aux simples machines, mais, lui explique le père de son ami Max, à ceux qui possèdent ces machines. La conversion au communisme du père de Ede se fait par l'intermédiaire de son fils, ce qui est important pour Alex Wedding : le livre pour enfants contribue non seulement à la propagation de l'idéologie communiste, mais il montre également comment parents et enfants peuvent se réconcilier à travers la solidarité communiste.

Le second thème fondamental de *Ede und Unku* est la discrimination raciale, autour de l'amitié de Ede et de Unku, petite fille tzigane. Le choix d'une famille tzigane permet à Alex Wedding de battre en brèche les clichés, habituels encore dans les années 1930 et au-delà, des gitans voleurs d'enfants. Ce choix lui permet aussi de montrer les conditions de vie d'une des populations les plus pauvres et les plus opprimées. On peut également considérer cette amitié entre un garçon et une fille de milieux différents comme une réponse polémique à cet autre récit d'amitié qu'est *Pünktchen und Anton* d'Erich Kästner. Dans *Pünktchen und Anton*, Erich Kästner met en scène l'amitié d'une petite fille riche et d'un garçon pauvre. En revanche, Alex Wedding montre l'amitié entre un enfant de la classe ouvrière et une pe-

¹³Alex Wedding, *Das Eismeer ruft : die Abenteuer einer großen und einer kleinen Mannschaft* (*Appels de la mer de glace : l'aventure d'une grande et d'une petite équipes*), Malik Verlag, Londres, 1936, 315 p. Non traduit en français, l'ouvrage fait partie du fonds R.Rolland de la Bibliothèque Nationale de France, déjà évoqué précédemment.

tite fille d'un groupe ethnique socialement marginalisé : par amitié, l'enfant marginalisé prend part aux problèmes de la classe ouvrière et aide Ede à résoudre ses propres difficultés. La fin de *Pünktchen und Anton* a pu être comprise comme une réconciliation paternaliste, contraire à la dynamique de la lutte des classes. Anton et sa mère entrent sous la protection du père de Pünktchen, Herr Pogge, un riche industriel. En revanche, dans *Ede und Unku*, Alex Wedding cherche à montrer comment la solidarité entre enfants participe à une lutte pour les chômeurs et les opprimés, dans un environnement qu'elle veut réaliste, quand le texte de Kästner comporte nombre de points communs avec le conte et le mélodrame. Roman qui s'inscrit dans une propagande communiste, *Ede und Unku* présente des personnages qui sont tous capables d'évoluer, à l'exception d'un seul, Herr Klabunde, le militant communiste. Il est significatif de constater que seul ce personnage reste entier, fixe, comme une figure idéale, exemplaire, du militant révolutionnaire. Au pôle opposé se situe le « Oberpostsekretär Abendstund », figure ridiculisée de la petite bourgeoisie rentière et paternaliste :

« Abenstund ôta sa pelisse et l'accrocha au porte-manteau, l'étiquette vers l'extérieur, cela va de soi. Il coinça ses gants de fil avec une bordure noire en crochet, comme toujours, dans la gueule de la tête de bouledogue qui ornait sa canne, puis il lissa sa veste blanche de la main et frappa sur l'épaule du père, s'assit entre Ede et Lieschen et se frotta les mains d'un air satisfait. »¹⁴

La présentation du personnage est à la fois ridicule et inquiétante : il porte des vêtements d'un autre âge, pelisse et gants blancs, des vêtements qui cependant ne sont pas le signe d'une grande richesse, mais sont plutôt caractéristiques de la petite bourgeoisie étriquée, celle des « Spiessbürger ». Dans le même temps, le personnage est inquiétant et menaçant, comme le montre le pommeau de sa canne, en forme de tête de bouledogue à la gueule ouverte. Satisfait de lui-même, Abenstund met en avant son statut de petit bourgeois et de rentier pour profiter de l'hospitalité d'une famille ouvrière naïve et crédule, facilement manipulable par un patronat peu scrupuleux. Figure caricaturale, Abenstund représente l'ensemble de la bourgeoisie. Figure négative et grotesque, il profite de l'hospitalité de la famille Sperling et refuse d'aider le père quand celui-ci perd son emploi, raillant la détresse de cette famille ouvrière :

¹⁴Alex Wedding, *Ede und Unku*, 3.Kapitel, « Herr Abenstund hatte gut reden », p.45.

« Bon, nous réfléchirons à un nouvel emploi pour le père, concédait-il, et une de ses plaisanteries lui vint certainement à ce moment à l'esprit, car comme toujours avant même de parler, il fut pris de fou rire. Effrayé, Ede pouvait voir le fond de son gosier.

– Ah ah ah ! que diriez-vous de pardessus, ah ah ah, formidable, pardessus ! Ou bien torchon pour essuyer l'encre, oh oh oh, pas mal non plus, ah, ou bien aspirateur, un métier moderne, qui convient parfaitement aux jours d'aujourd'hui. Ris donc un peu, Ede, tu ne ris pas du tout ! »¹⁵

Alex Wedding montre l'impossibilité d'une réconciliation ou même d'une conciliation entre la bourgeoisie et la classe ouvrière. À la détresse répond un rire stupide, moqueur, méprisant. L'ouvrier au chômage, être humain en détresse, est réduit à une série d'objets de la vie quotidienne, pour finir par l'objet « moderne » qui nettoie la poussière chez les plus riches. L'ouvrier n'est rien moins que dégradé par la parole petite-bourgeoise.

Ancré dans une époque, écho des préoccupations politiques et idéologiques du début des années 1930 en Allemagne, le roman *Ede und Unku* n'est pas un livre anecdotique, dénué d'intérêt général : cette histoire d'amitié a fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 1980, en RDA, sous le titre « Als Unku Edes Freundin war »¹⁶. Par ailleurs, le roman a été réédité en 2005 par l'éditeur berlinois « Neues Leben », qui offre, comme son nom l'indique, une nouvelle vie à des textes un peu anciens mais toujours lisibles par de jeunes lecteurs actuels. Une postface explique au lecteur le contexte de la rédaction du roman, donne des informations biographiques sur l'auteur. Cette postface reproduit pour l'essentiel un texte écrit par Alex Wedding elle-même pour la première réédition du roman en 1954 dans la RDA de l'après-guerre. L'auteur, franchissant la frontière entre réel et fiction, rapporte sa première rencontre avec Unku, qu'elle date de 1929. Par ce procédé, elle se rapproche beaucoup de ce Kästner qu'elle critique par ailleurs. Alex Wedding s'interroge sur ce que sont devenus ses héros, après le nazisme, après la guerre. Avec joie, elle retrouve Ede, devenu père de famille : il lui explique que jamais il n'a jamais adhéré au parti nazi, mais que, devenu soldat, il a rejoint les Russes avec sa femme. Klabunde, le militant communiste, père de Max, est resté longtemps prisonnier du camp de concentration de Buchenwald, mais il a survécu et continue de lutter, avec son fils, pour la paix. Aucune trace en revanche de

¹⁵ *op.cit.*, p.51.

¹⁶ Réalisé par Helmut Dziuba, produit par la DEFA (Deutsche Film AG).

Unku et de sa famille. La postface se termine ainsi :

« Revoir Unku était impossible. Lorsque, plusieurs années après, l'écrivain Reimar Gilsenbach chercha à connaître le destin d'Unku, on apprit ce que Alex Wedding avait deviné : la trace conduisit à Auschwitz, au « camp tzigane » de Birkenau. 500 000 personnes du peuple de Sinti et de Roma ont été abattus par les nazis dans les camps, gazés, assassinés, et parmi eux il y avait Unku et sa famille. »¹⁷

Cette fin, rude dans sa cruelle vérité, montre que le roman s'inscrit toujours dans un essentiel devoir de mémoire, même au début du XXI^e siècle. Comme bon nombre d'ouvrages cités dans cette étude, une traduction française pourrait être souhaitable, car ce roman fait partie intégrante non seulement de l'histoire allemande, mais de l'histoire et de la culture européenne.

Qu'en est-il du côté français ? Avec *Mon Camarade*, Georges Sadoul, militant communiste français, crée non seulement un journal pour enfants mais aussi une collection, dont l'orientation communiste est explicite. Cette collection s'affirme en lien avec le journal *Mon Camarade*, créé en juin 1933. La plupart des textes publiés dans la collection « Mon Camarade » ont été auparavant publiés dans le journal du même nom. Auparavant, dans les années 1920, avait été lancé un premier magazine communiste pour la jeunesse, *Le Jeune Camarade*, « journal international des enfants ouvriers », « qui n'était en quelque sorte qu'une édition à peine adaptée de *L'Avant-garde* d'alors pour les enfants »¹⁸. On ignore la date de la disparition de ce journal¹⁹.

Mon Camarade est édité par la Fédération d'enfants ouvriers et paysans, et dirigé par Georges Sadoul et Marcelle Hilsum. En août, le périodique bénéficie de la collaboration de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (A.E.A.R.) et finit par être édité par les Éditions Sociales Internationales. Les E.S.I. reprennent et développent alors une collection de livres pour enfants, les « Livrets de Mon Camarade », comportant 32 pages. Ce fut le point de départ d'un véritable secteur éditorial car les E.S.I. lancèrent en parallèle une véritable collection pour la jeunesse, adaptée aux différentes tranches d'âge.

¹⁷ *op.cit.*, « Nachbemerkung », p.128.

¹⁸ Voir *Les Cahiers du contre-enseignement prolétarien*, 14 septembre 1933, p.20.

¹⁹ D'après l'Annexe 9 du DEA de Marie-Cécile Bouju sur « Les maisons d'édition du P.C.F. (1920-1950) », D.E.A. d'histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin en Yvelines, septembre 1994, p.56-57.

Quels ouvrages regroupe la collection « Mon Camarade », aux Éditions Sociales Internationales (E.S.I.) ? Sont publiés dans la collection *Mon Camarade*²⁰ :

- Maxime Gorki, *En gagnant mon pain*
- M. Iline, *L'épopée du travail moderne (La merveilleuse transformation de l'Union soviétique)*, Traduit du russe par Doccar, 2ème tirage, 1932.
- Oliécha, *Les trois gros*, 1935, « grand roman humoristique par Oliécha, l'un des plus célèbres écrivains soviétiques ».
- Bertha Lask, *À travers les âges, Voyages d'un enfant sur un cheval ailé*, adapté de l'allemand, avec huit dessins hors texte et couverture illustrée en trois couleurs par Nathan Altman, 1933.
- Hermynia zur Muhlen, *Le rosier. Le moineau. Le petit chien gris. Pourquoi ?*, préface de Henri Barbusse, illustrations de Dinah Idenbaum.
- Du même auteur : *Ce que disent les amis du Petit Pierre* : « La muraille magique », « Les trois amis », « Le cheval de fiacre », « Le drapeau rouge », « Le pont » (traduits de l'allemand par André Girard ; image en quadrichromie et cinq dessins hors-texte de Mathieu Rosianu).
- Du même auteur : *Le château de la vérité et Trois contes orientaux* (« Le Muezzin », « Saïd le rêveur », « Les fils d'Aïcha »).
- Paul Vaillant-Couturier, *Jean-sans-Pain*.
- Paul Vaillant-Couturier, *Histoire d'Ane Pauvre et de Cochon Gras*, 1935.
- Lisa Tetzner, *Hans et son lièvre enchanté, histoire d'un voyage autour du monde* Traduit de l'allemand par Pierre Kaldor, 1936.
- René Lelu, *Trotte-menu et les chasseurs d'images*, 1936.
- René Maublanc, *Bébert, et le jeune Monsieur du Château*
- Georges Sadoul, *Julot, le petit Communiste*
- René Duchateau, *Le mystère du serpent à plumes*, 1937, « grand roman d'aventures », avec des illustrations de Janser, publié en feuilleton dans le journal *Mon Camarade*, L'illustré de la jeunesse, paraît le 1er et le 15 de chaque mois (troisième année, nouvelle série), 15-10-35 (chapitres I et II) ; puis 1-11-35 (chapitres III et IV).
- Du même auteur : la suite des aventures de Pierrot Lancry : *Le Trèfle noir, nouvelles aventures de Pierrot Lancry* (1936-1937) ; *L'homme des Gouffres* (1937) ; *La mort du loup, nouvelle aventure de Pierrot Lancry*,

²⁰Cette liste complète la sélection de 1938 examinée dans la première partie de cette étude.

« grand roman d'aventures et de mystère » (1938-1939).

Les traductions, nous avons déjà eu l'occasion de le montrer, occupent une place importante dans cette collection : trois livres traduits du russe, trois livres traduits de l'allemand, qui sont tous écrits par des écrivains communistes ou proches du communisme. Les écrivains français publiés dans cette collection sont également des écrivains communistes, dont le plus célèbre est Paul Vaillant-Couturier.

Jean-sans-Pain de Paul Vaillant-Couturier, un des écrivains phares de la collection « Mon Camarade », pourrait être considéré comme le premier récit communiste pour enfants et il est intéressant de comparer la fin de chacune des versions de *Jean-sans-Pain*. Il existe en effet deux versions de ce récit : la première date de 1921 et est illustrée par Picart le Doux, la seconde date de 1933 et est illustrée par Jean Lurçat, avec une couverture de Rosianu. Le changement d'illustrateur joue un rôle dans l'accentuation politique du récit : dans la seconde version, publiée aux Éditions Sociales Internationales, dans la collection « Mon Camarade », une illustration montre trois bustes stylisés, avec, en arrière-plan, des barbelés et des cheminées d'usine. À droite, on peut reconnaître Karl Marx, Lénine à gauche et, au centre, Karl Liebknecht²¹. Les trois personnages n'apparaissent nullement dans le récit, leurs noms sont mentionnés à la fin seulement. Ils font comme partie d'un arrière-plan politique indissociable du récit, devenu plus explicite dans la seconde version, et montrant plus nettement aux jeunes lecteurs qui sont les figures tutélaires, omniprésentes, de ce récit.

La fin du récit est également autrement plus violente que celle de la version de 1921. Tout d'abord, Jean ne s'arrête plus au milieu des tranchées françaises et allemandes, mais il poursuit son voyage plus à l'Est, toujours guidé par le lièvre. Le récit est en quelque sorte actualisé et le lièvre explique à Jean :

« Pendant que tu dormais nous avons voyagé. Nous avons passé par-dessus les fleuves qui coulent et par-dessus les fleuves gelés, par-dessus les montagnes, les plaines, les villes. Nous avons fait des centaines et des centaines de kilomètres... Vers l'Est... Et nous sommes au pays des neiges.

– Mais c'est encore la guerre ici ?

– Oui... Mais pas pour longtemps. Tout à l'heure les fusées vont

²¹ *Jean-sans-Pain, histoire pour tous les enfants*, édition revue et augmentée, E.S.I., 1933, p.34.

s'arrêter de monter. Les balles vont s'arrêter de siffler. Les obus vont s'arrêter de tomber. Quand minuit sonnera le feu cessera des deux côtés.

– Pourquoi ?

– Parce qu'ici, les soldats en ont assez et vont le dire ! »²²

Le soldat français, appelé « Henri-le-Malheureux » dans la version de 1921, est remplacé par « Ivan-le-Malheureux » :

« Je suis né près de Moscou, en Russie, dit en russe un autre. J'ai une vieille maman qui m'attend au village en pleurant, et je ne lui reviendrai peut-être jamais... »²³

L'arrivée miraculeuse de Jean provoque de nouveau une fraternisation des soldats, les soldats russes se réconciliant et s'unissant aux soldats allemands, au son de l'Internationale :

« Voilà qu'un soldat d'entre les soldats russes est sorti justement des rangs bruns et a pris la parole.

– Lénine, a-t-il dit.

Et un soldat d'entre les soldats allemands a répondu :

– Liebknecht...

Et « l'Internationale » éclate. Tout le long des tranchées monte un cri : « À bas la guerre ! » et encore « Révolution ! »

On pleurait, on riait, on parlait des mamans, des femmes et des enfants. On tendait les poings vers la nuit de l'arrière où faisaient bombance les généraux. Il n'y avait plus de « Boches » ni de « Rousski ». Il n'y avait que des frères. »²⁴

Le refus de la guerre se poursuit par l'élan révolutionnaire des soldats. Le propos n'est donc plus seulement pacifiste, mais ouvertement offensif et révolutionnaire : la lutte change d'objet et d'enjeu, les soldats tiennent toujours leurs fusils mais les dirigent contre les « tricheurs », c'est-à-dire les généraux, les politiciens, les hommes d'Église, les patrons et autres profiteurs de guerre. Tous les soldats, dans la version de 1934, sont conduits vers l'Est sur des avions, renversent le régime des « tricheurs », qui font preuve de la plus grande lâcheté, et tous en appellent à la révolution internationale²⁵.

²² *op.cit.*, p.34.

²³ *op.cit.*, p.37.

²⁴ *op.cit.*, p.38.

²⁵ *op.cit.*, p.41-44.

Autre écrivain communiste, Hermynia zur Mühlen fait partie des écrivains communistes allemands traduits et publiés en France. Dans ses *Proletarische Märchen*, elle propose au jeune lecteur une définition du capitalisme et des socialistes : le capitalisme est présenté comme une idéologie inhumaine, en opposition à des hommes « bons et sages », les socialistes. Dans le conte « Was die Flasche erzählt » (« Ce que dit la carafe »), l'auteur met en scène la visite d'une vieille femme sévère qui vient parler de Dieu au petit Pierre, Peterchen, enfant d'ouvriers vivant dans la misère : elle menace Petit Pierre des flammes de l'enfer s'il n'obéit pas à Dieu. Mais à la peur de l'enfant répond le rire de la carafe : l'enfer, lui explique-t-elle, c'est celui de la verrerie où travaillent des hommes et des enfants, et non ces paroles mensongères. À cet enfer s'oppose l'humanisme véritable des socialistes :

- « – [la boîte d'allumettes] voulait te parler du système capitaliste, mais tu t'es endormi.
- Ne te fâche pas, fit le petit garçon. Je ne comprends pas ces mots difficiles, je ne sais pas ce qu'ils signifient.
- Ils signifient que celui qui a de l'argent est le maître de celui qui n'en a pas.[...]
- Mais en sera-t-il toujours ainsi ?
- Non, répondit la carafe ; il y a dans le monde des hommes bons et sages qui luttent contre ce système et réclament que tous les hommes soient obligés de travailler et que tout travail reçoive un salaire suffisant pour que tous puissent vivre humainement. Ces hommes bons et sages, on les appelle des socialistes. Retiens bien ce mot.
- Je ne l'oublierai pas, dit le petit garçon. »²⁶

L'écriture recourt à l'esthétique réaliste pour peindre le réel de la façon la plus fidèle possible mais, dans les exemples mentionnés, ce réalisme tend vers une simplification du réel, choisissant des détails ou des grandes lignes claires, pour mettre en avant ce que l'écrivain entend faire comprendre à l'enfant. Ce type d'écriture réaliste prend ainsi le réel comme une sorte de symbole pour faciliter la compréhension du jeune lecteur et pour le guider vers un propos idéologique. C'est ainsi que se met en place un topos de la littérature socialiste

²⁶Hermynia zur Mühlen, *Was Peterchens Freunde erzählen*, mit Zeichnungen von George Grosz, Berlin, 1924. Contes traduits de l'allemand par André Girard, image en quadrichromie et cinq dessins hors-texte de Mathieu Rosianu, Collection « Mon Camarade », Éditions sociales internationales, Paris, 1934, 122 pages, p.25-27.

pour enfants, une image symbolique facile à comprendre. Le réalisme prend une dimension idéologique, intégrée dans un discours pédagogique, comme dans ce discours de la carafe à l'enfant. *Jean-Sans-Pain* n'est donc pas le seul récit à proposer une vision réaliste et engagée de la misère ouvrière. Les *Proletarische Märchen* de Hermynia zur Mühlen, amie de Brecht, offrent l'exemple d'un réalisme cru et engagé, souligné par les illustrations de Georg Grosz, dont on ignore souvent qu'il s'est aussi consacré à l'illustration pour la jeunesse.

Dans ces *Contes*, les objets de la maison parlent à un petit garçon malade : la carafe, la boîte d'allumettes, les lunettes, la couverture, le pot de fer et le charbon prennent tour à tour la parole pour broser une peinture réaliste du monde ouvrier, tout en essayant d'éveiller l'enfant au socialisme, en lui montrant les travers et les dangers du méchant capitalisme. Le charbon évoque les difficiles conditions de travail des mineurs, travail pénible, humiliant et dangereux ; il explique à Petit Pierre que le monde se sépare en deux catégories, les riches et les pauvres, comme sur un bateau, où les riches sont en haut dans de belles cabines aérées, et les pauvres ouvriers dans la machine en bas. Une image comparable se trouve dans *Hans Urian* de Lisa Tetzner, lorsque Hans et le lièvre Trillewipp discutent avec les machinistes d'un paquebot de luxe²⁷.

L'écriture narrative recourt au merveilleux (le lièvre volant de *Jean-sans-Pain*, les objets parlants des *Proletarische Märchen*) et au réalisme (la peinture de la réalité de la guerre et de la misère ouvrière) pour proposer aux jeunes lecteurs des récits dont la tonalité politique est une nouveauté. Le discours politique, socialiste ou communiste, plus ou moins teinté de propagande, contribue à créer de nouveaux livres pour enfants, en rupture avec les traditions du passé et inscrits dans un monde moderne où s'affirment les idéologies.

C'est également un propos idéologique fortement marqué qui s'exprime dans *Die rote Zora und ihr Bande*, premier roman pour la jeunesse de Kurt Held, qui met en avant, dès le titre, la couleur emblématique de l'héroïne : le rouge. Kurt Held, de son vrai nom Kurt Kläber, est militant communiste dès les années 1920 et écrit nombre d'ouvrages engagés pour les adultes, avant de se tourner, suite à son exil, vers l'écriture romanesque pour la jeunesse.

²⁷Chapitres 4 et 5, p.30-39.

Cet ami de Brecht²⁸ ne tient pas de propos idéologiques didactiques dans ce premier roman pour enfants, devenu un classique de la littérature de jeunesse en Allemagne. Le communisme se fait humanisme, engagement aux côtés des plus faibles contre les puissants, au côté des opprimés du peuple contre les oppresseurs bourgeois, au côté des enfants déshérités et abandonnés contre des adultes qui ne pensent qu'à enfermer une jeunesse jugée criminelle et déviante mais qui ne revendique qu'une chose : sa propre liberté.

L'engagement communiste peut également franchir les frontières, par la vocation internationaliste qu'il porte en lui. Avec son roman *Vier spanische Jungen*, Ruth Rewald écrit en 1938 le premier et seul roman pour enfants allemand qui soit consacré à la guerre civile espagnole. Ruth Rewald, exilée en France après l'arrivée des nazis au pouvoir, accompagne son mari Hans Schaul en Espagne, pour rejoindre les rangs des Républicains. La rencontre avec les enfants de l'orphelinat Thaelmann lui inspire un récit pour la jeunesse racontant, en allemand, la guerre civile espagnole. Le reportage se fait ainsi roman. Dans ce roman, un jeune garçon, Rodriguez, raconte les combats de son village, Penarroja, en Andalousie, devant les paysans d'un autre village :

« Aujourd'hui, Rodriguez était assis comme un chanteur itinérant au milieu des paysans. Ils étaient sortis de presque toutes les chaumières et écoutaient le jeune garçon. Il racontait les jours de combat de juillet, les barricades, les mitrailleuses et les grenades. Rodriguez était maintenant debout sur une charrette, avec devant lui les paysans au visage brun foncé, sillonné par les rides du travail et du soleil. Les femmes et les enfants se pressaient derrière eux. Tous les yeux brillaient d'enthousiasme. Chaque fois que Rodriguez parlait du courage héroïque et des succès de leur milice si faiblement armée, ils rayonnaient de joie. Rodriguez n'avait jamais parlé si longtemps. Mais le feu de son auditoire l'emportait. Et lorsqu'il décrivit l'arrivée des avions et l'assaut du peuple sur la gare et la caserne, on le descendit de la charrette et il manqua d'étouffer sous l'assaut des embrassades. »²⁹

Ruth Rewald fait du jeune héros le porte-parole des républicains espagnols.

²⁸Brecht s'est lui-même essayé à l'écriture pour la jeunesse, non pas dans le domaine du roman ou du récit court, mais dans celui de la poésie : *Die drei Soldaten. Ein Kinderbuch*. Mit Zeichnungen von George Grosz, Berlin, Kiepenheuer, 1932.

²⁹Ruth Rewald, *Vier spanische Jungen* (1938), Herausgegeben und mit einem Nachwort von Dirk Krüger, Röderberg, Köln, 1987, Chapitre 12, p.84.

Dans le village où il est accueilli, le jeune garçon devient un centre insolite : il occupe une place centrale, devant les hommes du village, alors que les femmes et les enfants restent en retrait. Messenger, le jeune garçon devient conteur, rompant là encore avec une habitude de son caractère. Sa parole transmet aux villageois l'enthousiasme des combats, le feu des armes semblant se transmettre métaphoriquement dans les yeux des paysans : les termes « *glühen* », « *strahlen* » et « *Feuer* » appartiennent au registre de la lumière et du feu. Selon le même procédé, Ruth Rewald fait glisser l'image rapportée dans le récit du jeune garçon vers une image métaphorique : l'assaut du peuple (« *stürmen* ») est comme relayé par l'assaut des embrassades (« *stürmisch* »). La parole de Rodriguez fait passer les villageois de la passivité de l'écoute à l'action enthousiaste, le ralliement à la cause républicaine. Le jeune héros est ici un passeur de mots et d'actions, un élément charnière dans le combat et dans la transmission de l'élan révolutionnaire.

Aux côtés du pacifisme, le socialisme et le communisme sont largement présents dans les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres. L'idéologie de gauche crée des liens importants entre les livres allemands et les livres français et contribue au renouveau esthétique de la narration. En France, l'anticolonialisme joue également un rôle important, sans doute plus spécifiquement français.

9.1.3 Anticolonialisme

La France de l'entre-deux-guerres est en effet une France coloniale. Dans *Milot* de Charles Vildrac, le port de Marseille apparaît comme un carrefour cosmopolite où Milot voit arriver « un Hindou portant la redingote et le turban », « des officiers français arrivant d'Indochine avec leur famille », « quelques Américains et surtout des Levantins cossus et vulgaires parlant haut et fumant de gros cigares ». Arrivent ensuite les passagers de troisième classe :

« Milot vit défiler les mêmes races que précédemment, mais sous d'autres aspects. Il y eut d'abord une quinzaine de soldats annamites encombrés de leur fournement et rudoyés par les sous-officiers blancs qui les conduisaient. Il y eut de jeunes Chinois, avec leur valise pour tout bagage et auxquels un de leurs compatriotes, venu pour les recevoir, cria en français : 'Par ici les étudiants !' »

Il y eut des gens très correctement vêtus, à côté d'hommes sans faux-col et de femmes sans chapeau ; une troupe de comédiens revenant d'une tournée lointaine avec des visages soucieux et des vêtements fripés ; des Orientaux au fez crasseux et au pardessus élimé. »³⁰

Cosmopolitisme et considérations sociales se mêlent pour proposer une peinture marquée par les caractéristiques de son époque, c'est-à-dire par les différences ethniques venues de la colonisation et les différences entre les classes sociales. Cette peinture ne saurait être exempte de prise de position.

Une nouveauté de l'entre-deux-guerres est ainsi l'apparition d'un propos anticolonial dans le récit pour la jeunesse. La France est alors un empire colonial plus vaste et politiquement plus important que l'Allemagne. En France, l'Empire est une réalité, célébrée avec faste en 1931, à l'occasion de l'Exposition coloniale et internationale de Paris, à Vincennes, qui connut un succès considérable et rassembla près de six millions de visiteurs. La critique du colonialisme se trouve donc avant tout dans les récits pour la jeunesse français. En 1937 paraît le premier roman anticolonial français : il s'agit de *Baba Diène et Morceau-de-Sucre* de Claude Aveline, illustré par Jean Bruller ³¹.

Dans ce roman dont l'action se passe au Sénégal, un grand et vieux savant, surnommé « le Président », invente un liquide contenant toutes les caractéristiques du blanc. Il veut ainsi prouver l'égalité des « races », car il a trouvé le moyen de transformer « un nègre en blanc » mais aussi « un jaune en nègre ou un nègre en jaune »³² :

« Voyez-vous, monsieur le Directeur, on nous racontait depuis toujours qu'il y a des *races supérieures* et des *races inférieures*, et que, par exemple, les nègres sont moins intelligents que nous, qu'ils ne parviendront jamais à nous égaler. Ce sont de mauvaises raisons inventées par les blancs afin de dominer les noirs. Les noirs savent moins de choses que nous, voilà toute la différence. Mais, pour le cœur et pour l'esprit, tous les hommes sont frères, je suis sûr que vous en êtes convaincu comme moi.

– Parfaitement, approuva M. le Directeur. »³³

³⁰ Charles Vildrac, *Milot, vers le travail*, Chapitre 32, p.115.

³¹ Claude Aveline, *Baba Diène et Morceau-de-Sucre*, avec 30 images de Jean Bruller, NRF, Gallimard, 1937.

³² *op.cit.*, p.129

³³ *op.cit.*, p.129-130.

La théorie des « races » et de leur différence est démentie par ce personnage, qui fait figure d'autorité dans le domaine du savoir et de la connaissance, car il s'agit d'un savant très renommé. Son discours est ainsi marqué par une forme d'autorité d'autant plus grande que le personnage est une figure respectable par son grand âge et par sa fonction. Claude Aveline, comme ce savant, montre l'égalité des noirs et des blancs à travers l'histoire d'amitié de Baba Diène et de Morceau-de-Sucre, mystérieux enfant blanc découvert endormi dans la palmeraie. Lorsqu'il décrit les deux enfants, l'écrivain joue ainsi à renverser les clichés :

« À cet instant, Baba Diène, qui n'avait pas bougé depuis son extraordinaire découverte, se mit à sauter en l'air et à danser autour du petit inconnu, en poussant des cris de joie. Aussitôt, l'autre se leva et se mit à danser avec lui.

Comme ils étaient juste de la même taille, on aurait dit qu'on voyait danser un petit diable noir et un petit ange blanc. Mais, en les regardant bien, comme Baba Diène avait un air tout naïf et pur, tandis que son nouvel ami était de mine malicieuse, on aurait pu dire aussi bien qu'on voyait danser un petit diable blanc et un petit ange noir. »³⁴

Les clichés associant le noir au diable, combattus par les philosophes des Lumières dès le XVIII^e siècle mais encore longtemps présents dans la littérature et en particulier dans la littérature de jeunesse, sont balayés dans cette danse des enfants. La seule différence marquée par Claude Aveline n'est pas la couleur de peau mais l'âge, l'opposition entre les jeunes et les adultes. Baba Touré, père de Baba Diène, pense en effet que le petit blanc doit être conduit chez le directeur de la palmeraie, un blanc, car un enfant blanc doit rester chez les blancs. Or, après la fugue de Morceau-de-Sucre, le directeur, homme simple et bon, comprend leur erreur :

« – Comment, Directeur, dit Boulguéda stupéfait, tu trouves convenable qu'un petit blanc demeure avec des noirs ? Les blancs doivent rester avec les blancs, et les noirs avec les noirs.

– Non, Boulguéda, répondit doucement le Directeur, c'est la jeunesse qui doit rester avec la jeunesse, et les vieux avec les vieux. Regarde, nous vivons ensemble, tous les deux, bien que tu sois noir et que je sois blanc. C'est parce que nous sommes vieux,

³⁴*op.cit.*, p.18.

mon vieux Boulguéda!
 – Tu as raison, Directeur ! »³⁵

Premier roman anticolonial, *Baba Diène et Morceau-de-Sucre* combat le racisme en renversant des clichés non seulement idéologiques mais aussi littéraires. Le roman met en avant la caractéristique principale des petits héros, qui n'est pas leur couleur de peau mais bien leur jeunesse, correspondant à la propre jeunesse des petits lecteurs.

Transformer le blanc en noir est aussi l'idée du docteur Popotame, sous la plume de Léopold Chauveau, dans *Les cures merveilleuses du docteur Popotame* en 1927³⁶. Il ne s'agit pas de montrer l'égalité entre les « races » mais de montrer la supériorité des « nègres » sur les « blancs ». L'homme blanc envahit en effet le pays des éléphants pendant que le docteur Popotame est à Paris pour soigner le président de la République. En son absence, les hommes blancs tuent les animaux pour leur plaisir, et en particulier les éléphants. Avec l'ivoire de leurs défenses, ils fabriquent des boules de billard, des coupe-papier et des fausses dents. Les nègres en revanche tuent les animaux pour se nourrir, non par plaisir ni pour fabriquer des objets inutiles. La conclusion du docteur Popotame et des éléphants est simple : les nègres sont supérieurs aux blancs. La seule solution est donc de transformer les blancs en nègres pour les rendre bons. Le docteur Popotame invente une peinture noire miraculeuse, dont on emplît un grand fossé, à la frontière du pays des éléphants :

« Un blanc, tout habillé de blanc, armé jusques aux dents, marchait sur le chemin qui conduisait au pays des éléphants. Brusquement il disparut, s'enfonça dans le noir Popotame, barbota, lâcha son fusil, ressortit.

Sacrant, jurant, il enleva ses habits, les étendit au soleil.

Il se regarda tout nu, commença à rire. Ses dents blanches paraissaient énormes au milieu de sa face noire.

Et puis il dit :

- Pourquoi remettre ma culotte ?

Il laissa là ses habits, s'en alla jusqu'au prochain village où les nègres le reçurent comme un frère.

Il était si noir, il devint si bon qu'il ne fit plus jamais de mal à aucune bête. Il ne mangea que des légumes pendant le reste de

³⁵ *op.cit.*, p.77.

³⁶ Léopold Chauveau, *Les cures merveilleuses du docteur Popotame*, illustrations de l'auteur, Collection « La Joie de nos enfants », Les Arts et le Livre, Paris, 1927.

sa vie.

Et chaque fois qu'un blanc voulut entrer dans le pays des éléphants,
la même chose lui arriva, exactement. Il devint noir, bon et végétarien. »³⁷

Dans cet extrait, qui commence de façon rythmique et chantante, comme dans une comptine rimée, les théories racistes et colonialistes prônant la supériorité de l'homme blanc sur le « nègre » sont renversées par le récit merveilleux et par le détour par d'autres normes et d'un autre point de vue, celui des animaux. L'homme bon n'est pas le blanc qui envahit le pays des éléphants mais l'homme noir, et végétarien. Si l'on peut être tenté d'établir un lien entre *Les cures merveilleuses du docteur Popotame* et *Le Voyage de Babar* de Jean de Brunhoff, publié en 1932, l'anticolonialisme très marqué de Léopold Chauveau est sans doute une des grandes différences entre ces deux auteurs.

L'Allemagne n'ayant pas d'empire colonial comparable à celui de la France, la présence des colonies dans la littérature d'enfance et de jeunesse est donc moins présente, mis à part dans les textes résolument nationalistes, en particulier au XIX^e siècle. Néanmoins, on voit se dessiner dans les années 1930 l'ébauche d'une réflexion combattant les prétendues différences raciales, notamment par résistance et opposition aux doctrines nazies. Dans l'immeuble du numéro 67, tous les héros de Lisa Tetzner sont égaux, nulle différence n'est faite entre les juifs et les autres. De même, dans *Ede und Unku* d'Alex Wedding, le racisme est combattu et démenti par l'histoire d'amitié entre Ede, fils d'ouvrier berlinois, et Unku, petite fille tzigane.

Ruth Rewald, dans son roman *Janko, der Junge aus Mexiko*, met en scène un propos anti-raciste qui pourrait se rapprocher d'un propos anti-colonial, par la différence établie entre l'Allemagne et le Mexique, considéré comme un pays inférieur. La distance entre les deux pays est vécue douloureusement par le jeune héros, qui est un exilé, tout d'abord rejeté par ses camarades car il est différent des autres. Exilé, il rêve de devenir instituteur dans son pays d'origine. La réalisation du héros pourra ainsi s'opérer dans le pays lointain, vu depuis l'Allemagne comme un pays inférieur, mais bien supérieur dans le cœur du héros.

Enfin, dans *Der 35. Mai*, Erich Kästner met en scène le personnage de Petersilie, fille d'un capitaine noir des Mers du Sud et d'une secrétaire hollandaise :

³⁷Léopold Chauveau, *Les cures merveilleuses du docteur Popotame*, Les Arts et le Livre, 1927, p.76.

« Mon papa est un capitaine noir très célèbre des Mers du Sud. Et maman est hollandaise. Avant d'épouser mon papa, elle était dactylo dans une plantation de flocons de noix de coco installée dans les environs. Et c'est pour ça que ma peau est faite de carrés noirs et blancs. Est-ce que je suis très vilaine ?
 – Je n'en sais rien, répondit le jeune garçon. Moi, ça me plaît !
 Au fait, moi je m'appelle Konrad. »³⁸

La fantaisie et le merveilleux de ce récit permettent une fois de plus à Kästner d'exprimer des idées sérieuses et importantes. En 1935, il invente un personnage d'enfant métisse, née d'un couple mixte, tout en plaçant une allusion aux entreprises commerciales européennes implantées dans les pays du Sud. La peau quadrillée de Petersilie n'est pas un détail mais une invention comique qui, derrière le rire, doit faire réfléchir. Le Kästner satiriste reparaît ainsi derrière l'écrivain pour la jeunesse. Sans doute faut-il d'ailleurs penser que ces deux facettes ne sont jamais réellement séparées.

Pacifisme, socialisme, communisme et anticolonialisme sont les différents thèmes exprimés dans les récits pour la jeunesse les plus novateurs de l'entre-deux-guerres. L'introduction de ces idéaux et idéologies dans l'écriture narrative accompagne le renouveau de l'écriture en apportant des thèmes nouveaux et en introduisant dans l'esthétique littéraire un esprit révolutionnaire qui bouleverse les traditions. L'engagement idéologique manifeste une foi dans l'enfance, parfois visée par la propagande communiste, et cette foi se traduit également par un essentiel optimisme, tempéré par une mélancolie sous-jacente.

9.2 Optimisme

Les écrivains pour la jeunesse, à travers l'expression de leurs convictions idéologiques, font preuve d'un optimisme qui peut s'expliquer par le lectorat visé : un même écrivain peut manifester son optimisme dans ses récits pour la jeunesse, alors que ses œuvres pour adultes font preuve d'un esprit bien plus désenchanté. Mais optimisme ne signifie pas propos bêtifiants ou lénifiants. Au cours des années 1930, une « mélancolie de gauche », pour reprendre une expression de Walter Benjamin, déploie son expression poétique dans le récit pour la jeunesse.

³⁸Erich Kästner, *Der 35. Mai*, p.131.

9.2.1 Optimisme ou désenchantement

La comparaison entre les ouvrages pour adultes et les ouvrages pour enfants, écrits par un même auteur à la même époque, permet de mettre en évidence l'optimisme ou la volonté d'optimisme des récits pour la jeunesse. Si le pessimisme est un trait fréquent de l'écriture romanesque pour adultes de l'entre-deux-guerres, l'écriture pour la jeunesse semble vouloir laisser la place à une forme d'espoir : l'enfant, homme de demain, enjeu idéologique, représente la possibilité d'un avenir meilleur. Erich Kästner termine ainsi son deuxième roman pour la jeunesse, *Pünktchen und Anton*, en incitant ses lecteurs à ressembler à ses héros, Emil et Anton :

« Ce serait pour moi la plus belle récompense, car, d'Emil, d'Anton et de tous ceux qui leur ressemblent, sortiront plus tard des hommes, de vrais hommes, comme il nous en faut. »³⁹

Il ne s'agit donc pas seulement d'écrire pour de jeunes lecteurs des histoires « qui finissent bien », comme l'écrit Kästner à la fin de ce même roman. L'optimisme ne signifie pas seulement que l'écrivain s'adapte à son lectorat. L'écrivain s'efforce également de montrer que les fins heureuses tiennent aux qualités des héros, modèles à suivre pour l'avenir dans un présent de plus en plus sombre.

Si Kästner n'a pas, comme Vildrac, directement tenté de réaliser une entreprise inspirée de l'utopie comme celle de l'Abbaye de Créteil, il reste que son rapport au réel peut être rapproché de celui de Vildrac, dans la mesure où la littérature enfantine représente en quelque sorte le versant positif d'une vision critique du réel. Dans ses romans pour adultes écrits et publiés en même temps que les romans pour enfants, à la fin des années 1920 et dans les années 1930, Kästner propose une vision du réel où l'ironie et la satire sont parfois grinçantes. *Drei Männer im Schnee* (*Trois hommes dans la neige*, 1934) montre que les rapports sociaux sont avant tout fondés sur l'apparence, l'hypocrisie, la religion de l'argent et le mépris de la pauvreté. *Die verschwundene Miniatur* (*La miniature disparue*, 1935) propose un certain nombre de caricatures sociales, en particulier celle du petit-bourgeois, le boucher berlinois Oskar Külz, type même du « Spießbürger » enrichi, inculte, mais d'une crédulité et d'une naïveté parfois touchantes. Si ces deux romans, tout en étant satiriques, se terminent pour le mieux (le jeune homme pauvre épousera celle qu'il aime et qui de surcroît est une riche héritière), il

³⁹Erich Kästner, *Pünktchen und Anton*, « Das kleine Nachwort », p.157.

n'en va pas de même pour *Fabian* (1931). Beaucoup plus sombre, ce roman se termine par la mort du héros, qui se noie en tentant de sauver un enfant tombé à l'eau. Le roman finit sur ces mots :

« Le petit garçon nagea en pleurant vers la rive.
Fabian se noya. Il ne savait malheureusement pas nager. »⁴⁰

Le fait que le héros trouve la mort en essayant de sauver la vie d'un enfant semble symptomatique d'une certaine attitude face au réel : celui qui veut sauver l'enfant sans réfléchir sera nécessairement vaincu par l'hostilité du réel. Pour sauver ou tout au moins aider l'enfant dans cette société, il faut au contraire réfléchir à proposer des modèles concurrents du réel, afin de tenter d'améliorer le monde, et c'est cette possibilité que semble offrir les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres.

La préface de la traduction américaine de *Ede und Unku* d'Alex Wedding est un exemple représentatif de l'optimisme lié à l'enfant comme acteur politique et social. Si le roman allemand date de 1931, la traduction anglaise paraît en 1935, soit après l'accession de Hitler et des nazis au pouvoir. La préface explique aux jeunes lecteurs anglais le changement de régime politique. Grèves, protestations et mouvements ouvriers sont en effet désormais inenvisageables :

« Cette histoire n'est pas sur l'Allemagne d'aujourd'hui, mais sur l'Allemagne d'hier, avant qu'Hitler et ses nazis ne prennent le pouvoir avec l'aide des capitalistes et des banquiers allemands, qui ont utilisé les nazis pour briser les syndicats et les partis politiques des ouvriers. Maintenant, Klabunde et d'autres comme lui ne peuvent plus voter pour un parti de la classe ouvrière, ni travailler ouvertement pour un tel parti ; ni faire partie d'un piquet de grève à l'extérieur d'une usine où les ouvriers étaient en grève. Et les nazis ont même interdit les grèves ! Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y en aura plus ! »⁴¹

⁴⁰ *Fabian. Die Geschichte eines Moralistes*, Chapitre 24, p.193.

⁴¹ « This story is not about the Germany of to-day, but the Germany of yesterday, before Hitler and his Nazis got into power with the help of the German capitalists and bankers, who used the Nazis to break up the trade unions and political parties of the working people. Now, Klabunde and others like him could not vote for a working-class party, nor work for it openly ; nor could men go on picket duty outside a factory where the workers were on strike. And the Nazis have even forbidden strikes ! Which doesn't mean there won't be any ! », Foreword (sans nom d'auteur), in Alex Wedding, *Eddie and the Gipsy*,

L'interprétation de l'arrivée des nazis au pouvoir est dictée par l'idéologie communiste et mériterait bien évidemment d'être nuancée et corrigée. Le propos communiste est de nouveau clairement exposé aux jeunes lecteurs. Mais dans ce contexte d'oppression et de persécution politiques, de restriction des libertés, l'optimisme demeure : Ede et Max sont ceux qui pourront continuer la lutte et renverser le nazisme. La suite de la préface explique que la famille Klabunde et des centaines de milliers d'autres n'ont pas perdu espoir, qu'ils continuent de travailler pour le prolétariat, mais en secret, en risquant la prison. Ils n'ont pas perdu leur courage et font tout pour renverser le régime nazi et les capitalistes qui se cachent derrière les nazis, dans le but d'apporter en Allemagne une vie nouvelle et meilleure, afin que tous ceux qui travaillent aient une vie plus libre. La préface rêve d'une suite où Ede, Unku, Max et les autres réussiront à renverser les tyrans.

Il est également possible de mettre en regard des livres pour enfants et des livres pour adultes écrits par des auteurs différents mais néanmoins très proches. Selon Francis Marcoin, *L'Île Rose* et *Le Notaire du Havre* de Georges Duhamel sont deux livres à lire en parallèle, même s'ils sont en apparence très différents. Les deux livres traitent à leur manière

« le même problème, l'espoir, l'avenir, l'échappée belle, qui vient ou qui ne vient pas. Dans la version rose de Vildrac, un « Enchanter » donne corps au rêve, crée une « colonie » « loin des villes en folie » et de « leur atmosphère irrespirable ». Dans la version grise de Duhamel, l'héritage tant espéré de l'oncle d'Amérique n'arrivera jamais. C'est comme si, écrivant pour les enfants, Vildrac repeignait les couleurs de la vie, lui qui, dans *Le Paquebot Tenacity*, évoquait une Amérique où l'on ne saura pas aller, et inscrivait l'impossibilité de partir, l'échec, au moment même où l'on prétend partir. »⁴²

Entre optimisme pour enfants et vision plus noire pour adultes, le lectorat est évidemment différent. Ce partage doit cependant être nuancé. L'optimisme n'est pas ici une vision idyllique refusant le réel. Au contraire, les réalités du monde de l'entre-deux-guerres n'ont de cesse d'être mises en scène, comme le montre *Ede und Unku*. L'optimisme n'est pas une simple

a story for boys and girls, translated from the German by Charles Ashleigh, with nine photographic illustrations, International Publishers, New York, 1935, p.10-11.

⁴²Francis Marcoin, « Charles Vildrac ou l'utopie », in *La Revue des livres pour enfants*, Colette Vivier, Charles Vildrac, Numéro spécial (n°141), Automne 1991, p.44.

vision « rose » d'un monde en réalité beaucoup trop « noir » pour être présenté aux jeunes lecteurs. Les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres développent une sensibilité optimiste particulière, entre réalisme et poésie, une « mélancolie de gauche », pour reprendre l'expression de Walter Benjamin.

9.2.2 Une « mélancolie de gauche »

À côté du réalisme politique, il existe une écriture qui reste réaliste mais dont l'aspect social est moins idéologique, moins revendicateur, moins révolutionnaire. Cette écriture relève d'un optimisme résolument inscrit dans le réel. Peindre le réel dans un récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, ce n'est pas chausser des lunettes roses pour proposer une version fautive ou tronquée du réel. L'optimisme et le réalisme se mêlent dans un optimisme teinté de poésie et de mélancolie.

Un auteur comme Kästner s'attache ainsi à peindre les conditions de vie parfois difficiles de ses héros, mais nulle remise en cause de l'ordre établi ne vient perturber la situation vécue. Seuls les éléments de l'histoire, une rencontre inattendue ou une récompense du héros, peuvent changer le cours des choses. Il en est de même dans les romans de Charles Vildrac. On pourrait qualifier la position de ces deux auteurs de « mélancolie de gauche » (« Linke Melancholie »), selon l'expression inventée par Walter Benjamin à propos des poèmes pour adultes de Kästner⁴³. Par cette formule, Benjamin critique l'esprit « petit-bourgeois » d'un écrivain tel que Kästner qui, selon lui, sous-estime l'opposant politique qu'il devrait affronter et qu'il évite ainsi. Cette littérature n'a aucun point commun avec les luttes du mouvement ouvrier, bien qu'elle se proclame littérature de gauche. Jugeant sévèrement les poèmes de Kästner, Benjamin déclare : « Kästners Gedichte machen die Luft nicht besser », « les poèmes de Kästner ne rendent pas l'air meilleur ».

Si Kästner délivre un message optimiste dans ses romans pour la jeunesse, certains accents de cette « mélancolie de gauche » sont perceptibles. Dans *Pünktchen und Anton*, les inégalités sociales sont mises en évidence mais Kästner ne remet jamais en cause l'ordre des choses. Herr Pogge reste le grand patron et le chef de famille, Frau Gast retrouve un emploi mais comme

⁴³Walter Benjamin, « Linke Melancholie, Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch », *Die Gesellschaft*, 1931, in *Gesammelte Schriften* III, « Kritiken und Rezensionen », Suhrkamp Verlag, 1972, p.279-283.

employée de la famille Pogge. Dans le roman *Das fliegende Klassenzimmer*, les élèves de l'internat ont pour ami un adulte très curieux, dont ils ignorent le nom et qu'ils appellent « der Nichtraucher », le Non-Fumeur :

« Ils l'appelaient le Non-Fumeur, parce qu'ils ignoraient complètement son nom. Et ce n'est pas parce qu'il ne fumait pas qu'ils l'avaient appelé ainsi ; il fumait même beaucoup. [...] Et ils l'appelaient le Non-Fumeur parce qu'il habitait toute l'année dans un wagon de chemin de fer désaffecté planté au beau milieu d'un petit jardin, et que ce wagon était cloisonné en compartiments de deuxième classe non-fumeurs. Le Non-Fumeur l'avait acheté l'année précédente pour cent quatre-vingts marks à la Compagnie des chemins de fer allemands, quand il s'était installé dans la colonie des jardins ouvriers, puis il l'avait un peu aménagé et, maintenant, il vivait dedans. Il y avait laissé les petites plaques blanches avec l'inscription 'Non-Fumeurs'. »⁴⁴

Ce personnage est en quelque sorte emblématique de cette mélancolie de gauche qui habite l'œuvre de Kästner. Vivant en marge de la société, le Non-Fumeur est un artiste, un musicien, ancien pianiste renommé. Après la mort de sa femme et de son enfant, il décide de se retirer du monde, de vivre en ermite, sans plus entretenir aucun lien social, à l'exception de l'amitié qui le lie à Martin, Johnny, Sebastian, Uli et Matthias. Il serait à l'image de Kästner lui-même qui, se détachant peu à peu de tout engagement politique et refusant toute lutte, se réfugie dans l'écriture pour la jeunesse. L'installation du wagon dans un jardin ouvrier est aussi emblématique de la tentation de Kästner de lutter aux côtés des écrivains de gauche mais sans jamais s'engager pleinement dans les combats de la littérature prolétarienne et restant par là même l'écrivain petit-bourgeois dénoncé par Walter Benjamin.

L'attitude de Vildrac face aux réalités de son époque est comparable à celle de Kästner dans la mesure où Vildrac, tout en espérant que les enfants pourront améliorer le monde, ne prône pas de changement radical de la société. Sa vision du réel est plus poétique et plus utopique. La colonie de l'île rose est située sur une île, en marge de la société et du monde réel, îlot utopique et poétique.

Le rapport de Vildrac au réel se traduit dans une mélancolie qui prend la forme d'une poétisation du réel. Dans les romans de Vildrac, la réalité

⁴⁴Erich Kästner, *La classe volante*, traduction de F. Mathieu, Chapitre 2, p.51-52.

quotidienne est peinte de façon à la fois réaliste et poétique. Vildrac refuse la froideur réaliste tout autant que le merveilleux pur et simple : « la baguette magique offre à l'imagination de l'auteur vraiment trop de facilités »⁴⁵. Se met ainsi en place un entre-deux poétique où se définit l'esthétique particulière de Vildrac, définie comme poétisation du réel ou comme « poésie du quotidien », pour reprendre une expression de l'auteur. Une conférence donnée par Charles Vildrac au Cercle parisien de la Ligue de l'Enseignement, et publiée dans le numéro des *Cahiers laïques* de mai-juin 1957, éclaire cette idée de poétisation du réel :

« En choisissant comme thème de cette causerie la Poésie de tous les jours, je cède à un penchant personnel, et même à un besoin de profession de foi, puisque, sous des formes diverses, j'ai toujours ambitionné d'exprimer, d'exalter cette poésie là, et celle qui peut se dégager de tous nos actes et, à tout instant, peut nous fleurir de sa grâce. »⁴⁶

Partant d'une réflexion sur le bonheur, Vildrac affirme que les enfants sont ceux qui y aspirent à tout moment, en particulier dans leurs jeux : « ce sont des poètes à qui l'on n'a pas encore coupé les ailes »⁴⁷. L'enfant représente à la fois un modèle et un idéal car il sait voir le monde de façon poétique, et de cette capacité à développer le « sens poétique de la vie »⁴⁸ dépend le bonheur. Il n'est donc pas étonnant que *L'Île Rose* s'ouvre sur l'évocation de jeux d'enfants au milieu de pavés de bois. Laisant libre cours à leur imagination, ils inventent qu'une forteresse, qu'une maison, qu'un étal de marchandise, comme ces deux petites filles qui voient dans les pavés de bois des morceaux de pain d'épice :

« Une autre jouait à la marchande de pain d'épice en alignant devant elle une belle provision de pavés.
 - Ce n'est pas au poids, Madame, disait-elle à une acheteuse, c'est au morceau ; on ne détaille pas.
 - Ce qui m'ennuie un peu, répondait la cliente, c'est que votre pain d'épice sent le sirop pour la toux.
 - Justement, Madame : c'est aussi du pain d'épice pour la toux.

⁴⁵ Avant-propos de *Milot*, signé S.U.D.E.L.

⁴⁶ Charles Vildrac, « La Poésie quotidienne », *Cahiers laïques*, mai-juin 1957, p.46.

⁴⁷ *ibid.*, p.50.

⁴⁸ *ibid.*, p.58.

Il est excellent pour les enfants... »⁴⁹

Cette capacité propre à l'enfant de transformer le réel est adaptée par Vildrac de façon poétique, dans la mesure où lui-même propose une relecture poétique du réel, en jouant à la fois sur la « vérité de l'expression »⁵⁰ et sur notre capacité à nous « émerveiller en prenant contact avec tout ce qui vit »⁵¹. Vildrac conjugue ainsi le travail du poète à l'imagination de l'enfant pour proposer une poétisation du réel. Un infime détail du réel peut être l'objet d'une transformation poétique : ainsi, Bridinette, petite fille malade vivant dans une étroite loge de concierge à Paris, regarde la pluie tomber dans la cour :

« Bridinette, ayant effacé la buée sur un carreau, regardait la multitude de petites étoiles grises que la pluie faisait en tombant sur le bitume de la cour.

Le carreau voisin avait encore sa buée ; elle y avait dessiné avec le doigt une maison avec une porte, deux fenêtres et, sur le toit, une cheminée qui fumait. »⁵²

Le geste anodin et banal de l'enfant dessinant sur la buée d'une vitre correspond ici à une poétisation du réel dans la mesure où l'enfant vit dans un univers marqué par la pauvreté et par la maladie, et dans la mesure où l'auteur lui-même choisit de porter un regard à la fois naïf, juste et poétique sur la plus grande banalité qui soit, la pluie qui tombe dans une cour, en parlant d'« étoiles grises » pour décrire les gouttes d'eau. Les descriptions du réel prennent ainsi chez Vildrac une dimension poétique. Comme il l'explique dans le texte de sa conférence, il s'agit, grâce à la poésie, de voir le monde d'abord différemment, puis enrichi ; porter un regard poétique sur le réel ne le changera pas, mais c'est notre vision qui peut s'infléchir. Il ne s'agit donc pas tant de montrer le réel tel qu'il est, selon une simple démarche réaliste, que de montrer le réel à travers le regard conjugué de l'enfant et du poète, pour apprendre à mieux voir le réel. Lorsque Milot traverse en train le sud de la France pour se rendre à Marseille, il contemple des paysages qui sont décrits à la fois par le regard de l'enfant et par le regard du poète :

« Des vignobles, toujours, avec, çà et là, de vieilles et belles maisons flanquées de cyprès qui ressemblaient à de hautes flammes

⁴⁹ *L'Île Rose*, Chapitre 1, p.7.

⁵⁰ « La Poésie quotidienne », p.59.

⁵¹ *ibid.*, p.61.

⁵² *Bridinette*, p.7.

sombres, ou encadrées de pins parasols et de touffes de bambous. Les façades étaient d'un ivoire chaud, les volets verts, les tuiles rondes, « à la romaine », à peine colorées. Une lumière limpide et dorée, jusqu'alors inconnue de Milot, rendait toutes les formes pures et toutes les choses précieuses. Le plus humble et le plus gris des cabanons, le plus grêle des amandiers semblaient des bijoux posés sur le sol rosé. »⁵³

L'équilibre entre les adjectifs antéposés, marqueurs d'une certaine subjectivité, et les adjectifs postposés, qui dénotent plus de précision dans le regard, l'utilisation de nombreux adjectifs de couleur, le choix de termes précis pour décrire les arbres et le recours à la figure stylistique de la comparaison apparaissent comme les grandes lignes de cette écriture poétique qui transforme le réel. À cet égard, la lumière décrite dans ce court extrait de Milot pourrait être une sorte de mise en abyme du travail de l'écriture poétique : de même que cette lumière méditerranéenne transforme l'objet réel le plus insignifiant, de même l'écriture poétique, portant sur le réel un éclairage esthétique particulier, peut transformer en objet poétique le détail le plus infime et le moins digne de poésie en apparence, tels des pavés de bois ou des gouttes d'eau.

Vildrac porte ainsi sur le réel et le quotidien un regard poétique. Loin de dénoncer directement la misère ouvrière et les inégalités sociales, il propose une vision du réel plus esthétique que militante. En ce sens, il se rapproche de cette « mélancolie de gauche » mais au profit du développement d'une écriture pour la jeunesse nouvelle, reposant sur une poétisation du réel, sur une forme de réalisme poétique.

Entre optimiste et désenchantement, les écrivains pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres manifestent une foi dans l'enfance mais sans nécessairement développer un propos militant. Le rapport au réel des écrivains se décline du réalisme engagé à une poétisation du réel, selon une vision optimiste mais parfois mélancolique. Si l'enfance représente le pôle positif de l'engagement des écrivains pour la jeunesse, comment choisissent-ils d'aborder la question du bien et du mal dans leurs récits ? Quelles sont les représentations du bien et du mal dans les récits pour la jeunesse français et allemands des années 1920 et 1930 ?

⁵³Charles Vildrac, *Milot, vers le travail*, Chapitre 16, p.55-56.

9.3 Représentations du bien et du mal

Les représentations du bien et du mal dans le récit pour la jeunesse oscillent entre tradition et innovation, entre représentations socio-historiques et représentations symboliques, dans la peinture des « méchants » comme dans celle des « bons ».

9.3.1 Figures des « méchants »

Les personnages de « méchants » sont des personnages qui peuvent être classés en deux catégories simples : d'une part des figures traditionnelles, d'autre part des personnages qui reflètent leur époque. C'est ainsi que l'on voit agir des voleurs, brigands et autres truands, mais apparaissent aussi de nouveaux « méchants », du capitaliste sans scrupule au militant nazi. La politique vient encore jouer un rôle dans l'introduction de ces personnages.

Les figures traditionnelles de personnages négatifs, ennemis des héros, contrecarrant leurs projets ou menaçant leur intégrité, sont des voleurs, des brigands, des truands. C'est ainsi que la Colonie de l'Île rose est menacée par l'action malhonnête de plusieurs personnages sans scrupule. Si la Colonie existe, c'est grâce à la fortune de l'Enchanteur, or des collaborateurs malhonnêtes l'ont conduit en grande partie à la ruine, ce qui met en péril la survie de cette expérience. Les colons de l'Île rose sont aussi victimes de bandits corses qui cherchent à cambrioler M. Vincent et dont les plans sont heureusement déjoués par Tifernand, nouveau détective digne d'un Emil Tischbein⁵⁴.

Dans *Emil und die Detektive*, Herr Grundeis, l'homme au chapeau melon, est poursuivi par Emil et ses amis détectives car il a volé au jeune garçon ses précieux 140 marks. Une fois confondu par les enfants, Grundeis, arrêté par la police, est identifié comme un voleur depuis longtemps recherché par la police :

« Voilà l'affaire, dit le brigadier-chef et il ouvrit son porte-document. Le voleur que le collégien Emil Tischbein a fait arrêter aujourd'hui a été identifié comme étant un braqueur de banque d'Hanovre recherché depuis quatre semaines. Ce brigand a volé une très grande quantité d'argent. Notre service d'identification l'a reconnu. Il a

⁵⁴Charles Vildrac, *La Colonie*, Chapitre 6, p.132 et suiv.

d'ailleurs déjà avoué. On a retrouvé la plupart de l'argent cousu dans la doublure de son costume. Rien que des billets de mille marks. »⁵⁵

Pour avoir permis l'arrestation du voleur, Emil est récompensé par une prime de mille marks. Il est néanmoins assez troublant de remarquer que le voleur, pour cacher l'argent de la banque qu'il a dévalisée, utilise un procédé similaire à celui trouvé par Emil pour protéger son argent. L'un a cousu son argent dans la doublure de sa veste, l'autre a épinglé le sien dans une poche intérieure. Ce qui pourrait n'apparaître que comme un détail crée un lien entre le bon et le méchant, entre le héros et le voleur, comme pour rappeler que l'un n'existe jamais sans l'autre et que, sans le voleur Grundeis, Emil serait resté le simple collégien Tischbein, et non le héros célébré par les journaux de Berlin.

Faut-il voir une référence à Kästner dans l'épisode raconté par Aline le jeudi 26 février, dans *La Maison des petits bonheurs* ? Aline et son amie Violette achètent une laitue et un chou sur l'avenue, quand Violette s'aperçoit que son porte-monnaie a disparu. Violette pleure, mais Aline, débrouillarde et courageuse, l'encourage à chercher le voleur. Les petites filles voient alors le porte-monnaie rouge disparaître dans la poche d'une dame :

« Je répète : Madame ! Madame ! en criant si fort que les gens commencent à s'attrouper autour de nous, et j'ajoute, d'une voix claironnante :

– Rendez-moi le porte-monnaie que vous avez volé à mon amie !
– Vo...lé ? hurle la dame ; oh, c'est honteux de mentir comme ça ! Voulez-vous bien me laisser tranquille, mal élevée !

Elle me bouscule pour partir, mais se heurte à un cercle de gens qui nous serrent de près ; la marchande de salades s'est faufilée au premier rang, les poings sur les hanches.

– La petite ne ment pas, réplique-t-elle ; c'est vrai qu'on le leur a chipé, leur porte-monnaie !... Et, pour tout arranger, montrez-nous donc le vôtre, on verra bien !

– Eh, le voilà ! crie la femme en sortant de sa poche un petit portefeuille noir.

Mais je m'élançai.

– La poche gauche ! La poche gauche !

⁵⁵Erich Kästner, *Emil und die Detektive*, Chapitre 16, p.156.

La dame me regarde comme si elle voulait me mordre et, d'un geste rageur, sort enfin le porte-monnaie rouge.

– Mon porte-monnaie ! hurle Violette.

– Comment, comment ? crie l'autre, mais il est à moi ! Et c'est vous qui êtes une voleuse !

Quel toupet ! Les gens hochent la tête.

– Après tout, murmure un monsieur, c'est peut-être le sien : qu'est-ce qui nous prouve le contraire ?

Violette gémit, mais j'interviens :

– Qu'est-ce qui le prouve ? Vous allez voir ! Si le porte-monnaie est à vous, madame, dites-nous donc un peu ce qu'il y a dedans ?

– Mais... balbutie la femme qui est devenue écarlate, de l'argent... quelques pièces de monnaie !

– Vraiment ? Et quoi encore ?

– Euh... ça ne vous regarde pas !

– Eh bien, moi, je vais vous dire ce qu'il y a dedans : il y a, non pas quelques pièces de monnaie, mais une grosse pièce de cinq francs, avec, en plus, la fable du « Lièvre et de la tortue » que j'ai copiée ce matin pour mon amie !... Allons, ouvrez-le, ce porte-monnaie, pour qu'on voie !

La dame crie, se débat, veut partir, mais les gens la tiennent bien ; bon gré, mal gré, il faut qu'elle s'exécute, et que trouve-t-on dans le porte-monnaie ? Les cinq francs et la fable !

– Voleuse ! hurle la foule, appelons vite un agent !

Mais, déjà, Violette a repris son bien, et je l'entraîne.

– Bah, dis-je, laissez-la donc, du moment que nous avons le porte-monnaie ! »⁵⁶

Le voleur est ici une voleuse, comme si le féminin correspondait aux personnages des petites filles. Le lien entre le héros et son opposant est donc encore présent. Le courage d'Aline qui ose s'opposer aux adultes peut être comparé à celui d'Emil. Dans les deux épisodes, une foule se rassemble, et le jeune héros dénonce le vol à haute voix, sans se laisser intimider par des adultes qui dénigrent la parole de l'enfant. Dans les deux cas, un signe de reconnaissance confond le voleur ou la voleuse. Il est intéressant de noter que, dans le roman de Colette Vivier, le signe de reconnaissance est une fable de La Fontaine, comme si l'auteur laissait entendre que, derrière l'anecdote, il peut

⁵⁶Colette Vivier, *La Maison des petits bonheurs*, p.39-41.

y avoir une morale, que le lecteur peut déduire du texte et imaginer comme il l'entend : il ne faut pas pleurnicher mais réagir, il ne faut pas se laisser impressionner par le mensonge des adultes, un adulte peut être malhonnête et menteur, un enfant peut vaincre un adulte malhonnête et lui pardonner.

À côté de ces figures traditionnelles de voleurs, le contexte politique joue, une fois encore, un rôle important : on voit ainsi apparaître dans le roman pour la jeunesse, qu'il soit communiste ou anti-fasciste, de nouvelles figures de personnages hostiles aux héros, à savoir les capitalistes, les nazis et leurs acolytes.

Dans *Erwin kommt nach Schweden* (*Erwin part pour la Suède*) de Lisa Tetzner, publié en 1941, la persécution des militants communistes et la montée insidieuse du nazisme dans la classe ouvrière sont précisément et explicitement mises en scène. Le père d'Erwin est emprisonné dans un camp « entouré de barbelés » :

« Vous vous imaginez peut-être que le père d'Erwin était un voleur ou un criminel, et que la police l'avait mis en prison pour le punir. Oh non, le père d'Erwin était un brave homme. C'était même un très bon père. Mais depuis quelque temps, depuis que le gouvernement avait changé, les nouveaux dirigeants interdisaient qu'on les critique. Si on ne pensait pas comme eux, il ne fallait surtout pas le dire !

Erwin, qui jouait souvent dans la rue, qui allait à l'école, savait bien que beaucoup de gens acclamait le nouveau régime. D'ailleurs, c'est bien pour cela qu'ils étaient arrivés au pouvoir. On voyait souvent de longues bannières accrochées aux fenêtres, et les rues ressemblaient alors à des forêts de drapeaux agités par le vent. »⁵⁷

L'amitié entre Erwin et Paul, axe directeur du premier tome de la série, est comme doublée, en négatif, par l'opposition politique entre le père d'Erwin et le père de Paul. Si le premier choisit de rester fidèle à ses convictions, dans la clandestinité, au risque de perdre sa liberté et peut-être la vie, le second trouve immédiatement son avantage dans le nouveau pouvoir :

« Après la révolution, le père [de Paul] avait retrouvé du travail : il ne cessait de faire l'éloge du nouveau régime. Maintenant, il por-

⁵⁷Lisa Tetzner, *Erwin kommt nach Schweden* (*Erwin part pour la Suède*), « La fuite », texte présenté sous la forme d'un prologue.

tait un uniforme pour montrer qu'il lui était entièrement dévoué. Il était à présent le « Blockwart », le responsable de tout le pâté de maisons. »⁵⁸

Les bouleversements politiques croisent ainsi la vie quotidienne et les sentiments personnels des héros. Les persécutions nazies contre les socialistes mettent en péril l'amitié de Erwin et de Paul, faisant chavirer le premier axe narratif choisi par Lisa Tetzner, et fissurant l'espace premier et clos du Numéro 67. Erwin partira avec son père en exil, en France puis en Suède, tandis que Paul restera à Berlin jusqu'à la fin de la guerre.

La prise de pouvoir par Hitler est décrite comme une prise de pouvoir sur les esprits, par l'intermédiaire des enfants, que l'instituteur incite odieusement à la délation :

« À l'école, l'instituteur récompensait les enfants qui rapportaient tout ce que leurs parents disaient contre le régime. Mais lui, il n'était pas un rapporteur ! Est-ce qu'il aurait dénoncé son père pour qu'après on le mette en prison ? »

Ce procédé rend compte d'une réalité de l'Allemagne d'après 1933. La persécution contre les juifs et leurs arrestations sont également explicitement évoquées :

« Un jour, on était venu chercher les juifs qui habitaient dans l'immeuble et on les avait emmenés dans un endroit où les autres n'avaient pas le droit d'aller. Comme si tout à coup ils étaient devenus dangereux, ou contagieux. Même le magicien était parti avec eux. Mais le pire, c'était que Miriam, elle aussi, avait dû s'en aller à la hâte, sans même avoir le temps de lui dire adieu. Erwin ne savait même pas où elle était partie. Miriam, il l'aimait terriblement. »

Lisa Tetzner ne montre donc pas seulement des « méchants » à l'œuvre : elle met leurs actes en interaction avec la vie quotidienne, les pensées et les sentiments du jeune héros, Erwin, afin de mieux toucher le lecteur, qui peut aisément s'identifier à ce héros simple et positif, cousin des Emil ou Anton inventés par Kästner. Les nazis ne sont pas seulement des ennemis placés dans un contexte, ils sont les acteurs directs de changements dans la vie du héros :

« Miriam avait fui le nouveau régime, et pour Erwin c'était une raison de plus d'en vouloir à ces gens. Même Paul, son meilleur

⁵⁸ *op.cit.*, p.10.

ami, avait complètement changé. [...] Paul, lui, était le sous-chef d'un groupe de jeunesse et on lui avait donné un poignard. Avec ce poignard, il se prenait pour un général et, bien qu'il soit petit et faible, il voulait commander tous les autres enfants de l'immeuble. »

Lisa Tetzner, qui a été très proche des communistes, comme le montre *Hans Urian*, l'un de ses premiers récits, a néanmoins pris ses distances au cours des années 1930 par rapport au sectarisme du parti : quand elle écrit les aventures d'Erwin, de Paul et de Miriam, héros des *Kinder aus Nr. 67*, elle cherche avant tout à transmettre aux jeunes lecteurs un propos anti-fasciste, anti-raciste et humaniste. Son écriture romanesque a su échapper à un propos qui serait uniquement de l'ordre de la propagande : ses romans ont non seulement une valeur historique, mais refusent aussi l'embrigadement aveugle guidé par une idéologie contraire à la liberté.

Plus ancré dans les combats partisans de son époque, *Le Mystère du serpent à plumes*, roman écrit par René Duchateau (pseudonyme de Georges Sadoul) et publié en 1937 aux Éditions Sociales Internationales⁵⁹, met en scène des « méchants » caractéristiques de l'entre-deux-guerres, cachant parfois à peine leurs modèles réels.

Publié d'abord en feuilleton dans le journal *Mon Camarade*, en octobre et novembre 1935⁶⁰, le roman raconte les aventures de Pierre Lancry, jeune garçon de treize ans, fils d'un ouvrier d'une raffinerie de pétrole près de Rouen. Grâce à un oncle maternel, un riche savant, Pierre a la possibilité de continuer ses études. Mais suite à la mort de son père dans une explosion puis à l'enlèvement de son oncle, Pierre est pris dans un tourbillon d'aventures, dont les rebondissements correspondent à la publication en feuilleton du roman. L'oncle est enlevé par les hommes du puissant et richissime roi du pétrole, Vandergold, l'un des pires ennemis de Pierre, et dont le nom s'apparente à cet or qu'il n'a de cesse d'amasser sans scrupule, au prix de machinations et de crimes. L'auteur trace ainsi un portrait peu flatteur des capitalistes, Vandergold et ses acolytes, qui cherchent la perte des héros, et Morel, le concurrent de Vandergold, qui loue la Tour Eiffel pour sa publi-

⁵⁹René Duchateau, *Le Mystère du serpent à plumes*, Éditions Sociales Internationales, Paris, 1937, « Grand roman d'aventures », avec des illustrations de Janser, 235 pages, 49 chapitres et un épilogue.

⁶⁰Numéros du 15 octobre 1935 pour les chapitres I et II et du 1 novembre 1935 pour les chapitres III et IV.

cité. La presse (« La Capitale ») est complice des machinations criminelles de Vandergold. Seuls les journaux de gauche sont désignés comme des journaux indépendants. Sans doute faut-il lire dans le personnage de ce Morel une allusion à André Citroën, qui avait illuminé en 1925 la Tour Eiffel au nom de sa marque. En 1935, l'allusion reste sans doute claire. Rapidement, d'autres « méchants » entrent en scène, les « hitlériens », alliés à d'anciens Russes blancs, décidés à détruire le régime soviétique. Le roman est l'occasion d'expliquer dès 1935 aux jeunes lecteurs l'incendie du Reichstag et le procès de Van der Lubbe, militant communiste accusé d'avoir mis le feu au Parlement de Berlin, en réalité manipulé par les nazis. L'exil des scientifiques est aussi évoqué, avec le personnage du Pr. Schultz, physicien allemand originaire de Hambourg et réfugié en France.

Les représentations du bien et du mal ne passent pas uniquement par la description plus ou moins précise de personnages, qu'il s'agisse de personnages classiques dans la littérature de jeunesse ou de figures plus nouvelles. Certains romans proposent des représentations symboliques du mal, qui se situent là encore entre nouveauté et héritage littéraire.

9.3.2 Représentations symboliques du mal

Dans *Die rote Zora*, Branko, l'un des jeunes héros du roman, combat une pieuvre. Cet épisode suit le récit du vieux Gorian, le pêcheur qui explique dans un conte ou une parabole pourquoi le monde est fait à la fois de bien et de mal et pourquoi l'homme lui-même est à la fois bon et mauvais⁶¹. Sous la forme d'un récit mythique, il raconte la longue histoire de « die Mutter Welt »⁶² et de ses deux fils, l'un bon et l'autre mauvais, nommés respectivement « Gottessohn » et « Teufelssohn », Fils de Dieu et Fils de Diable. Lorsque le premier crée le monde, le second détruit et répand sur toute création la désolation, l'envie, la colère et la discorde. Lorsque le Fils de Dieu crée l'homme à son image, le Fils du Diable met dans la tête et dans le cœur de l'homme tout ce qu'il a de mauvais en lui :

« Les hommes se combattirent, se querellèrent et s'entretuèrent, exactement comme l'avaient fait les poissons, les oiseaux et les autres animaux, et lorsque le Fils de Dieu dit aux hommes : Ne faites pas cela, c'est mal, le Fils de Diable leur disait : Non, ce

⁶¹Kurt Held, *Die rote Zora und ihre Bande*, Chapitre 20, p.374 et suiv.

⁶²La Mère Monde : en allemand, le monde, « die Welt », est un nom féminin.

n'est pas mal, et même si c'était mal, faites-le.[...]
 C'est pourquoi, poursuivit le père Gorian, le monde n'est pas toujours aussi beau qu'aujourd'hui, parce qu'il n'a pas été seulement par le Fils de Dieu, mais aussi par de Fils de Diable. C'est pourquoi l'homme lui aussi n'est pas toujours bon, mais tout aussi souvent mauvais, parce que nous avons tout autant de bien que de mal dans notre tête et dans notre cœur. »⁶³

Les accents religieux du récit sont au service de l'écriture d'un récit mythique, proche d'un conte, et donc plus facile à comprendre qu'un propos philosophique. Dans la bouche du personnage du vieux pêcheur, Kurt Held ne saurait placer un discours théorique : un mélange de religion et de mythe est plus approprié au personnage, figure protectrice et sage, un des seuls adultes à offrir aux enfants marginaux un gîte et un avenir.

Le chapitre suivant, intitulé « Der Kampf mit dem Titenfisch » (« Le combat contre la pieuvre ») fonctionne comme la mise en application ou la mise à l'épreuve du manichéisme présent dans tout être humain, tel que l'a présenté Gorian. Le combat de Branko et de la pieuvre prend ainsi la valeur symbolique d'une lutte du héros contre le mal. Mais ce combat symbolise surtout le combat contre le mal que l'on peut avoir en soi : Branko, qui plonge pour sauver son ennemi que la pieuvre est en train d'emporter, hésite avant de plonger, et c'est lui-même qui pourrait basculer du côté du mal :

« Les enfants pouvaient très bien voir la pieuvre. Tel un sac rempli, le grand animal gavé de nourriture était accroché sous le garçon, il avait enroulé ses tentacules noires autour des jambes et du corps du garçon.

– Alors tu ne vas pas l'aider ! Zora poussa rudement Branko, qui continuait de regarder fixement Duro.

– Non, répéta Branko, qui ne pouvait pas pardonner à Duro la façon dont il l'avait espionné.

– Es-tu vraiment encore un Uskok ? cria la jeune fille d'une voix forte. »⁶⁴

C'est le discours de Zora, personnage central, qui incite Branko à changer d'avis. L'épreuve prend une valeur initiative pour Branko. Il sauve son ennemi, Duro, que la pieuvre relâche pour s'emparer de Branko. Dans sa lutte

⁶³ *op.cit.*, p.379-380.

⁶⁴ Kurt Held, *Die rote Zora und ihre Bande*, Chapitre 21, p.384.

contre la pieuvre, il manque de peu de se noyer et frôle la mort, apercevant ses parents disparus dans un jardin magnifique, avant de revenir à lui. La lutte de Branko contre la pieuvre n'est pas sans rappeler le combat de Gilliat contre la pieuvre dans *Les Travailleurs de la mer* : la pieuvre, « démon » chez Hugo, représente aussi dans le roman de Kurt Held une figure de la mort et du mal. Branko surpasse le mal qui est en lui en sauvant Duro, qui l'a trahi peu de temps auparavant. En traversant la mort et en tuant la pieuvre, il tue symboliquement le mal qui peut exister en lui et qui ronge de l'intérieur la bande des enfants. Désormais, à la fin du roman, le groupe est définitivement uni, plus fort de cette victoire contre le mal. Renversant une maxime célèbre, le vieux pêcheur Gorian résume l'épisode en disant :

« On rend parfois le bien pour le mal. »⁶⁵

On peut supposer que Kurt Held connaissait le texte de Hugo. On pourrait également formuler l'hypothèse d'un rapprochement entre Zora et Gavroche, l'enfant libre et révolutionnaire.

9.3.3 La figure du bon adulte

Comme les « méchants », les « bons » peuvent être classés en deux catégories. Les écrivains reprennent d'une part un type de personnages connus, reconnus, attendus et ils présentent d'autre part, de façon ponctuelle mais significative, des personnages caractéristiques de la période de l'entre-deux-guerres. La figure du bon adulte n'est pas seulement de nature socio-historique mais elle prend ainsi également une valeur symbolique.

Les personnages attendus sont des adultes aidant l'enfant héros, parents, protecteurs, instituteurs, médecins. Les exemples abondent : M. Fanchet, le bon instituteur de Tifernand, dans *L'Île Rose*, le docteur Casella, ce médecin de Lugano qui sauve la vie de Giorgio, le petit ramoneur du roman de Lisa Tetzner *Die schwarzen Brüder*, puis qui décide de l'adopter, assurant ainsi son avenir, l'oncle Sepp du petit Stoffel dans le roman d'Erika Mann. Le bon adulte est souvent un oncle, personnage qui concurrence parfois le père. L'oncle, tel que l'illustrera magistralement Jacques Tati, est dans ces romans de l'entre-deux-guerres un adulte qui a gardé son âme d'enfant, une figure paternelle sans autorité ni responsabilité parentale, accompagnant l'enfant

⁶⁵*op.cit.*, p.390 : « Es wird manchmal Schlechtes mit Gutem vergolten » renverse l'expression « Gutes mit Bösem vergelten », rendre le mal pour le bien.

dans ses rêves et son imagination. L'oncle Ringelhuth dans *Der 35. Mai* est à cet égard exemplaire. Erika Mann, dans son roman *Muck, der Zauberonkel*, publié en 1934, nimbe son personnage, dès le titre, d'une aura de prestige et de mystère. L'oncle de Ecki et de Hassi, dans ce roman, est un artiste, un magicien célèbre dans le monde entier. Il entre en opposition complète avec le père, petit-bourgeois sévère et autoritaire, chef de bureau à la poste, personnage terne et peu sympathique. L'oncle Muck, le magicien, enchante ses neveux, rend le sourire à sa sœur, la mère des enfants, apporte le rêve et la poésie dans une vie étriquée qui en manque cruellement.

Mais l'oncle n'est pas pour autant un père rêvé ou idéal. Il est un adulte placé dans une sorte d'entre-deux, entre le monde de l'enfance et le monde des adultes.

Le personnage de l'adulte encore enfant est mis en scène par Erich Kästner avec l'oncle Ringelhuth. Excentrique, original, l'oncle Ringelhuth est un adulte qui fait encore partie du monde de l'enfance. Il peut ainsi accompagner son neveu Konrad dans son voyage merveilleux vers les Mers du Sud. Hors-normes, atypique, il n'appartient pas au monde traditionnel des adultes, qui font en tout preuve de conformisme et d'étroitesse d'esprit, étrangers à toute forme de fantaisie, de jeu, d'imagination. L'oncle Ringelhuth prépare toujours de curieux déjeuners pour Konrad :

« C'est pourquoi Konrad et lui ne mangeaient le jeudi que des trucs insensés. Parfois du jambon avec de la crème fouettée. Ou des bretzel salés avec des myrtilles. Ou encore de la tarte aux cerises avec de la moutarde anglaise. Ils préféraient la moutarde anglaise à la moutarde allemande, car elle est particulièrement forte et mord comme si elle avait des dents.

Et quand ils avaient un peu mal au cœur, ils se penchaient à la fenêtre et riaient tant que les voisins pensaient : quel malheur, le pharmacien Ringelhuth et son neveu sont devenus fous.⁶⁶ »

Dans *La Maison des petits bonheurs*, Colette Vivier invente un personnage secondaire comparable au Ringelhuth du *35. Mai* avec M. Copernic, le voisin du rez-de-chaussée. Petit vieillard distrait et sympathique, M. Copernic est musicien et cette qualité d'artiste lui assure d'emblée une position marginale dans la communauté des adultes. Étranger au petit monde de l'immeuble, il inspire la méfiance, puis le mépris. Lorsqu'il se met à jouer du violon en pleine nuit, il est réprimandé comme un enfant :

⁶⁶Erich Kästner, *Der 35. Mai*, p.8.

« – Monsieur, a déclaré Mme Misère d'une voix sévère, nous n'avons que faire de vos surprises ni de vos chaises ; vous êtes ici dans une maison bien habitée (« Parfait », a murmuré M. Fantout) et je vous rappelle les règlements : pas de musique après dix heures du soir. C'est tout ce que nous avons à vous dire. M. Copernic a pris un air si effaré que j'en avais pitié pour lui ; mais je n'ai rien osé dire, et nous l'avons laissé là, son violon à la main, triste comme un enfant puni. »⁶⁷

Les enfants, en revanche, sont rapidement attirés par ce personnage original. Aline le décrit comme un adulte qui ressemblerait à un enfant :

« M. Copernic a si peu l'air d'une grande personne ; on a toujours l'impression qu'il pourrait faire encore un tas de choses de quand il était petit, comme, par exemple, jouer à la marelle ou bien tricher au nain jaune. »⁶⁸

Le petit frère d'Aline, Riquet, est l'un des plus grands amis de M. Copernic, qui sait toujours faire rire, inventer des jeux, raconter des histoires, composer des comptines. Sa confrontation lors d'un déjeuner avec la tante Mimi, ménagère raidie dans ses principes et refusant toute déviance par rapport à ses propres normes de l'ordre et de la bienséance, met particulièrement en valeur l'originalité de M. Copernic.

« – Assez, Riquet, ordonne tante Mimi, et vous, monsieur, asseyez-vous... puisque vous êtes là !
Tout ça d'un ton si rogue que M. Copernic, désespéré, s'assied, se relève, pose son bouquet sur la table, le fourre ensuite dans son chapeau, tout en me lançant des petits regard inquiets auxquels je réponds, faute de mieux, par des sourires. »⁶⁹

Le nom de ce personnage est également révélateur du caractère que lui prête Colette Vivier. Alors que les autres personnages de l'immeuble s'appellent Dupin ou Petiot, M. Copernic porte déjà en son nom toute son originalité. Comme l'astronome dont il est l'homonyme, M. Copernic vit, pourrait-on dire, dans les étoiles, tout en étant condamné par l'ordre établi pour vouloir remettre en cause l'immuabilité des croyances. M. Copernic ne sera pleinement accepté par ses voisins que lorsqu'il aura retrouvé Armand et le petit

⁶⁷Colette Vivier, *La Maison des petits bonheurs*, p.55.

⁶⁸*op. cit.*, p.106.

⁶⁹*op. cit.*, p.168.

Riquet, partis à pied de Paris pour rejoindre la mère de Riquet près de Nice.

Adultes dans le monde des enfants, enfants dans le monde des adultes, M. Copernic comme l'oncle Ringelhuth sont des personnages de la marge, de la frontière entre deux mondes malheureusement trop souvent étrangers l'un à l'autre. Ces adultes montrent qu'un adulte peut grandir en gardant son âme d'enfant, mais, tel un poète albatros, il risque d'être rejeté du monde des adultes. Le monde des enfants est ainsi son refuge et son véritable chez-lui.

Le personnage de l'oncle est ainsi assez proche d'une image de l'écrivain pour la jeunesse qui se forme pendant l'entre-deux-guerres. L'écrivain n'est plus en effet une figure d'autorité mais un compagnon de l'enfance, capable de dialoguer avec les enfants pour créer une littérature nouvelle. Tel est ainsi le portrait de Vildrac tracé par Georges Duhamel, son beau-frère, dans *Les Plaisirs et les jeux*. Kästner associe cette proximité à l'enfance avec une forme d'humanisme. Il déclare ainsi que

« la plupart des gens déposent leur enfance comme un vieux chapeau. Ils l'oublient comme un numéro de téléphone, qui n'est plus valable. D'abord, ils ont été des enfants, puis des adultes, mais qui sont-ils désormais ? Seul celui qui devient adulte et reste enfant est un homme. »⁷⁰

Dans *Les Deux font la paire*, le petit père Renaud qualifie également son père de « vieux petit enfant »⁷¹.

Rares mais donc tout aussi intéressants, quelques personnages caractéristiques de l'entre-deux-guerres font leur apparition dans le roman pour la jeunesse. Les écrivains mettent en scène l'ancien combattant et l'ouvrier syndicaliste combatif. Dans *Milot, vers le travail*, Vildrac présente un certain nombre de ces figures. Léonce, l'ouvrier agricole qui travaille aux côtés de Milot chez les fermiers de Château-Renard, est un mutilé de guerre :

« Il avait perdu l'avant-bras droit, qu'il avait fait remplacer par ce crochet solidement fixé au bras et à l'épaule et qu'il utilisait avec beaucoup d'habileté. »

Léonce, mutilé mais non infirme, est un ouvrier fier mais amer. Il devient l'ami de Milot, traité injustement par sa patronne et surtout par son fils, Adrien. Il aide et protège Milot de la méchanceté de ce garçon gâté et jaloux.

Dans ce même roman, Milot devient l'ami d'un personnage rarement mis

⁷⁰Erich Kästner, « Ansprache zum Schulbeginn », 1952, aus *Die kleine Freiheit*.

⁷¹Léopold Chauveau, *Les Deux font la paire*, E.S.I., 1937, p.184.

en scène dans les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, l'exilé politique anti-fasciste. M. Fiorini, artisan horloger travaillant et vivant à Marseille, a quitté son pays :

« Milot savait, par les Soliès, que M. Fiorini était de Vérone où, vivant avec ses parents et sa sœur, il avait, dix années durant, exercé son métier d'horloger, tout en s'instruisant beaucoup et en rêvant de progrès social et de solidarité humaine. Il avait dû s'expatrier pour rester fidèle à ses idées et ne pas être jeté en prison. »⁷²

M. Fiorini, grand ami de Milot, devient un modèle et un idéal, un homme tel que le jeune garçon rêve d'en devenir un. C'est M. Fiorini qui explique à Milot son rêve d'une humanité fraternelle et il essaie de transmettre au jeune Milot la vision d'une société idéale, ou tout au moins meilleure que celle qui existe :

« Milot, répondit M. Fiorini d'une voix grave et qui tremblait un peu, si les garçons de ton âge continuent à croire que l'humanité se divise en Italiens, en Français, en Anglais, en Bretons, en Auvergnats, et qu'on ne doive juger, aimer ou détester qu'en bloc, le Monde est perdu. Certes, il y a des gens de races différentes, fût-ce à l'intérieur des mêmes frontières, mais dis-toi que les hommes de tous les pays se divisent surtout en deux catégories, les braves gens et les autres ; les bons et les mauvais ; ceux qui nous sont sympathiques et ceux qui nous sont indifférents ou désagréables. Je me sens beaucoup plus proche de M. Soliès, que j'affectionne et qui est horloger comme moi, que, par exemple, de ce sous-officier sicilien qui me rudoyait à l'exercice quand j'étais soldat, à Bologne. »⁷³

Enfin, le dernier modèle essentiel pour Milot dans son parcours pour grandir et entrer dans le monde du travail, est celui de l'ouvrier syndicaliste, représenté par le père Dahène, le vieux typographe. Ouvrier spécialisé de l'imprimerie Blanchet où Milot s'apprête à devenir apprenti, il explique au jeune garçon le rôle capital des syndicats, d'un point de vue non seulement social, surtout dans une période qui connaît le chômage, mais aussi pédagogique :

⁷²*op.cit.*, Chapitre 38, p.133.

⁷³*op.cit.*, p.134.

« Il arrive assez souvent que des ouvriers viennent ainsi consulter le père Dahène et cela intrigue Milot. L'enfant, quelques instants plus tard, ne peut se défendre de questionner :

– Qui donc, monsieur Dahène, vous envoie tous ces gens qui ont quelque chose à vous demander et qui, sans vous connaître, vous appelle 'camarade' ?

– Tu sais ce que c'est qu'un syndicat ?

– Oui, vaguement.

– C'est l'association qui groupe les travailleurs de même métier. Eh bien ! Moi, je suis secrétaire, ici à Rouen, du Syndicat du Livre. C'est pourquoi tous les typographes qui ont besoin d'aide ou d'un renseignement professionnel s'adressent à moi et m'appellent 'camarade'.

Une fois c'est, par exemple, un chômeur qui vient faire appel à notre caisse de secours et s'informer auprès de moi des maisons qui embauchent ; une autre fois, c'est un typographe qui me signale que son patron ne paye pas le tarif syndical ; tel autre, que passionnent les difficultés du métier, me demande où il pourrait trouver certain manuel. Tiens : celui qui vient de venir veut faire un petit discours à un dîner qui réunira tous les ouvriers de son atelier. Il a l'intention de raconter l'histoire des groupements ouvriers, depuis les vieilles corporations jusqu'aux syndicats, en passant par les sociétés de compagnons.

– Ceux qui faisaient leur tour de France ? interrompit Milot.

– C'est cela ; eh bien, cet ouvrier voudrait savoir comment et quand le compagnonnage est devenu le syndicalisme ; je lui ai dit qu'il trouverait des ouvrages sur cette question, à la bibliothèque du syndicat.

– Les apprentis peuvent adhérer au syndicat ? demande Milot.

– Non, mais le syndicat s'occupe d'eux. D'accord avec les patrons, qui ont leur syndicat eux aussi, nous avons fixé les droits et les obligations de l'apprenti, les conditions de l'apprentissage. »⁷⁴

Il n'est pas étonnant, à la lecture de ces quelques lignes d'un des derniers chapitres de *Milot*, écrit pour être un livre de lecture, que le livre de Vildrac ait été interdit dans les écoles en 1941 par le gouvernement de Vichy, comme le rappelle Nelly Kuntzmann :

⁷⁴Charles Vildrac, *Milot, vers le travail*, Chapitre 78, p.268.

« En effet, après avoir interdit l'existence des syndicats, le gouvernement de Vichy proscrit l'utilisation dans les écoles de tous les ouvrages édités par SUDEL, société d'édition fondée, en 1932, par le Syndicat National des Instituteurs. L'interdiction de *Bridinette* sera levée rapidement mais celle frappant *Milot* sera, non seulement maintenue mais encore réitérée, à plusieurs reprises. En toute logique pourrait-on dire. *Bridinette* est une fragile et malade petite parisienne qui, partie se refaire une santé à la campagne, convainc ses parents de revenir s'installer 'au pays'; elle n'a vraiment rien à se reprocher. Il en va tout autrement de *Milot*. Ce dernier, jeune garçon parti à la rencontre du monde du travail, découvre, au terme de son parcours, l'univers des typographes et les vertus de la fraternité syndicale. »⁷⁵

L'ancien combattant, l'exilé anti-fasciste et l'ouvrier syndicaliste sont autant de personnages qui aident le jeune garçon à progresser dans son parcours et ils apparaissent comme des figures originales, peu courantes dans la littérature de jeunesse, à la fois ancrées dans le contexte des années 1930 et nouvelles pour les récits de l'époque.

La figure du bon adulte, en s'inspirant de modèles des années 1930 et en recourant à des modèles plus traditionnels, dessine ainsi une nouvelle image des rapports entre l'adulte et l'enfant et notamment une nouvelle image de l'écrivain. C'est donc une véritable foi dans l'enfance que les écrivains expriment dans les romans et les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres. Dans une époque troublée, les enfants représentent un avenir que l'on souhaite meilleur, par leur participation active. Des propos idéologiques et engagés sont ainsi intégrés dans la narration, où l'optimisme domine, même s'il peut être teinté d'une certaine mélancolie empreinte de poésie. Tout n'est pas cependant pour le mieux dans le meilleur des mondes de l'enfance : à côté des bons adultes, des méchants œuvrent, sous de nouveaux visages ancrés dans leur époque, et le jeune lecteur apprend à lire le mal de façon symbolique. C'est à une lecture du monde qu'engage le roman et le récit pour la jeunesse en France et en Allemagne. Parallèlement au monde réel représenté va ainsi se développer des contre-modèles, créés à partir du fil directeur de l'écriture utopique, innovation majeure du récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres.

⁷⁵Nelly Kuntzmann, « Petit Milot deviendra grand », in *La Revue des livres pour enfants*, n°141, automne 1991, p.51-52.

Chapitre 10

Enfance et utopie

Si c'est aux enfants que s'adressent les propos idéologiques, optimistes ou mélancoliques, des écrivains de l'entre-deux-guerres, c'est aussi que l'enfance reste considérée comme un espace à part et protégé. Enfance réelle ou enfance rêvée, enfance vécue ou enfance imaginée, l'enfance est le lieu privilégié de l'utopie. Plus précisément, au cours de l'entre-deux-guerres, l'écriture utopique apparaît comme une des modalités du renouvellement du récit pour la jeunesse, notamment à travers le motif classique de l'île, repris et revisité.

10.1 Écriture utopique et récit pour la jeunesse

D'où vient cette tentation de l'utopie chez les écrivains pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres ? L'utopie s'affirme comme un ailleurs et comme un non-lieu, qui n'exclut pas une prise en compte des réalités de l'époque, en présentant l'Amérique et l'Union Soviétique comme deux pôles opposés.

10.1.1 La tentation de l'utopie

L'entreprise utopique a des origines précises : Vildrac et Duhamel en particulier sont d'autant plus sensibles à cette idée qu'ils ont participé à la fondation et à la création de l'Abbaye de Créteil, phalanstère d'écrivains et d'artistes, imaginée sur le modèle de l'Abbaye de Thélème. Le projet, conçu

en 1906, regroupait des écrivains et des artistes, peintres ou musiciens¹, et aspirait à un idéal de création à la fois artistique et artisanal, notamment par la présence d'une imprimerie. Le projet professionnel vers lequel tend Milot semble ainsi l'héritier de cette forme d'idéal entre la création littéraire et le travail manuel. Il ne s'agit pas seulement d'une solution pratique et raisonnable ; la fin de Milot semble aussi relever d'une certaine présence de l'utopie dans la pensée de Vildrac. L'horloger italien Fiorini apprend ainsi à Milot que le travail, pour qu'on puisse l'aimer, doit associer utilité et création :

« Il ne suffit pas qu'un travail soit utile pour que nous l'aimions. Il nous est cher dans la mesure où il nous permet d'exercer notre intelligence, nos dons particuliers, nos connaissances, notre adresse ; dans la mesure où il nous permet de transformer, de faire vivre la matière, dans la mesure, enfin, où il porte la marque du vieux et vaste génie des hommes, qu'il s'agisse de construire une maison ou de cultiver la terre, de fabriquer une montre ou une auto, d'imprimer un livre ou de l'écrire. »²

Dans *Le Paquebot Tenacity* (1919), grand succès théâtral de Charles Vildrac, les deux personnages principaux, Ségard et Bastien, sont également typographes. Walt Whitman, un des modèles littéraires de Vildrac, avait été instituteur et typographe, deux idéaux aux yeux de Vildrac, avant d'être poète.

Christian Sénéchal, dans le livre qu'il consacre à l'Abbaye de Créteil, souligne le rôle fondamental de Vildrac dans l'entreprise :

« Ce fut Charles Vildrac qui le prononça, ce mot magique. Charles Vildrac, qui était alors secrétaire d'un avocat liquidateur-judiciaire, et qui collaborait à plusieurs revues d'avant-garde, avait tout d'abord parlé d'un « Pèlerinage d'art en Orient », que nos amis auraient entrepris, donnant des spectacles, des concerts, des récitations de ville en ville, vendant les peintures des pèlerins. Et l'on vécut quelque temps de cet espoir. Puis un beau jour, le plan fut abandonné. Il fallait vivre, gagner sa vie, et en même temps réaliser l'œuvre que l'on a conçue, en dépit des obstacles. Vildrac poursuivit son rêve, et dans ce rêve surgit la vision de Thélème,

¹ Ont participé à l'Abbaye de Créteil : les poètes René Arcos, Georges Duhamel, Henri-Martin Barzun, Alexandre Mercereau et Charles Vildrac, les peintres Albert Gleizes, Henri Doucet et Berthold Mahn, et le compositeur Albert Doyen.

² *Milot*, Chapitre 51, p.173.

de la bonne Abbaye, où l'on serait libres...

« Le soir, raconte Duhamel, Vildrac venait me voir et disait :

- Il faudrait faire l'Abbaye. Tu sais, l'Abbaye...

Eh oui, je savais.

Il disait cela en regardant quelque chose, au loin, à travers les murs, à travers les gens. Derrière le binocle, le regard était beau, tendre, violent... À force de nous entretenir de l'Abbaye, il écrivit cette suite de poèmes publiés dans le volume de 1905, puis, plus tard, dans *Images et mirages*, recueil que nous imprimâmes précisément à l'Abbaye, parmi toutes les angoisses du rêve enfin réalisé... À force de rêver, il nous fit rêver tous. Et quel rêve ! »³

L'entreprise utopique n'a cependant pas réussi, les réalités matérielles et quotidiennes l'ayant peu à peu mise en péril. Le réel l'a donc emporté sur le rêve et l'idéal, et il semble que c'est à la littérature pour la jeunesse que Vildrac décide désormais de confier le projet utopique, en particulier dans *L'Île Rose*, mais surtout dans *La Colonie*. Ce deuxième roman commence en effet par une apparente défaite du rêve. Si la Colonie existe, c'est grâce à la fortune de l'Enchanteur, or des collaborateurs peu scrupuleux l'ont conduit en grande partie à la ruine. Qu'à cela ne tienne, si l'argent manque, le travail et le défi n'en seront que plus exaltants. Tel est le projet de *La Colonie*, poursuivre l'entreprise utopique en affrontant le réel. Après des succès mérités, le réel semble de nouveau mettre le rêve en péril, non plus à cause de la folie des hommes, mais en raison d'un phénomène naturel, le cyclone⁴. Une fois encore, celui qui soutient la réussite du projet n'est plus le seul M. Vincent, mais l'instituteur modèle, M. Fanchet. Plus que l'ancien millionnaire, plus que le père de Tifernand, qui joue un rôle très effacé, c'est l'instituteur, autre forme d'idéal, cette fois-ci pédagogique, qui mène le groupe. Constatant les dégâts considérables causés par le cyclone, tous éprouvent d'abord un profond découragement. Mais grâce aux encouragements de M. Fanchet, tous se remettent à l'ouvrage. « C'est surtout affaire de courage et de patience », affirme-t-il⁵. Il y a dans le personnage de M. Fanchet comme une croyance profonde en la réussite de l'utopie, comme une foi dans le travail, la création et l'enfance. Le roman pour la jeunesse apparaît comme l'espace où Vildrac

³Christian Sénéchal, *L'Abbaye de Créteil*, Librairie André Delpeuch, Paris, 1930, p.18-20.

⁴*La Colonie*, Chapitre 8, p.179 et suiv.

⁵*La Colonie*, Chapitre 9, p.208.

rend possible ce que le réel refuse.

Si l'utopie est pour Vildrac un rêve ancien, elle est, pour nombre d'écrivains pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, liée au contexte précis de l'entre-deux-guerres. La Première Guerre mondiale et la perspective d'un nouveau conflit mondial développent non seulement des propos pacifistes mais aussi des rêves de réconciliation entre les peuples, comme dans *Patapoufs et Filififers* d'André Maurois. La montée des extrêmes, l'arrivée au pouvoir des nazis en Allemagne, la guerre civile espagnole sont autant de réalités contemporaines qui conduisent les écrivains à imaginer des univers utopiques, à la fois coupés d'un monde décevant ou dangereux et conçus en opposition, donc toujours en lien, avec ce même monde réel. Les écrivains pour la jeunesse allemands vont ainsi développer une écriture utopique, qu'il s'agisse d'un simple épisode dans le récit, d'un rêve bref ou d'un roman tout entier.

La tentation de l'utopie a donc des origines diverses. Née d'un rêve esthétique ou dictée par les réalités politiques, l'utopie est plurielle. Quelles sont donc les utopies des récits pour la jeunesse des années 1920 et surtout dans les années 1930 ? En quoi consistent-elles et comment définir la notion même d'utopie ?

10.1.2 L'utopie, un ailleurs et un non-lieu

Dans la mesure où la représentation du réel et du monde moderne occupe une place importante dans les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, dans la mesure où il est possible de voir se dessiner une forme de topologie romanesque qui prend le réel pour référent, l'utopie pourrait se définir comme l'exact opposé de cette perspective, puisque l'utopie se définit avant tout comme un « non-lieu ». Pourtant, on ne saurait se satisfaire de cette simple définition, et il convient tout d'abord d'établir une première distinction entre l'utopie comme rêve d'un ailleurs imaginaire et l'utopie comme véritable non-lieu.

L'élan vers l'ailleurs est en grande partie le propos de *L'Île Rose*⁶. Pour y accéder, il faut en effet voyager, s'éloigner de Paris, prendre la route en

⁶Selon Paul Maunoury, l'image de l'île et le rêve d'un ailleurs ont leur origine dans les récits du père de Vildrac, déporté en Nouvelle-Calédonie : l'Île des pins en particulier, dessinée par Henri Messenger, a joué un grand rôle dans l'imagination de l'enfant et a contribué à façonner cette image de l'Île Rose (« Charles Vildrac, de l'enfant au poète », conférence donnée à la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse le 27 novembre 2001).

voiture, en avion et en bateau, c'est-à-dire parcourir un chemin avec presque tous les modes de transports possibles. Le voyage répond ainsi aux rêves imaginés par Tifernand et ses amis au premier chapitre du roman :

- « – Encore dix minutes, les gars ! Qu'est-ce qu'on fait ? dit Larivière. [...] »
 – Oh ! s'écria Bouboule, si vous voulez, on serait dans une auto.
 – Chiche, accepta Tifernand, ou dans un navire ! »⁷

Dans *La Colonie*, la vente du yacht luxueux et de l'avion est due à des nécessités financières et économiques, mais elle représente également une façon de se couper plus radicalement encore du reste du monde. L'île rose représente un ailleurs de plus en plus inaccessible et de plus en plus privilégié. Il s'agit d'un lieu idéal où le temps s'écoule sans qu'on y songe, où même les saisons habituelles ne semblent plus avoir aucune prise :

- « En été, à cause de la chaleur, il était préférable de faire le tour de l'île en bateau ; mais en décembre il faisait bon marcher ; les sentiers qui longeaient la côte et en épousaient les moindres découpures étaient alors finement gazonnés. L'hiver, à l'île Rose, était à la fois comme un automne tardif et comme un printemps précoce. »⁸

Les lieux imaginaires sont par définition plus radicalement séparés du monde réel, mais ils n'en sont pas pour autant des utopies. Ainsi, le « Pays des trente-six mille volontés », dans le récit d'André Maurois du même nom, est le lieu imaginaire du rêve nocturne où les obligations, devoirs et codes sociaux ne sont plus de mise. C'est un lieu qui n'existe pas mais non une utopie : il n'y a aucune organisation, aucun propos, c'est le lieu régressif de la satisfaction immédiate du désir, que l'enfant finit rapidement par quitter. L'anarchie enfantine n'est pas une utopie.

Mais à côté de cet ailleurs utopique éloigné du monde réel, il existe des formes de non-lieu utopiques. Loin d'être décrits comme des ailleurs lointains, ils sont intégrés au réel : dans le début de *L'île Rose*, si le faubourg Saint-Antoine et la rue de Charonne existent réellement, la rue des Ébénois est une invention du romancier, même si le narrateur feint de la situer et semble indiquer que la rue n'existe plus : « La rue des Ebénois existe peut-être encore,

⁷ *L'île Rose*, Chapitre 1, p.14.

⁸ *La Colonie*, Chapitre 2, p.28.

je ne sais plus exactement où »⁹. Or, la rue des Ébénos, d'après l'histoire du XI^{ème} arrondissement de Paris, n'a jamais existé. Elle représente un non-lieu, une invention romanesque qui vient se glisser dans l'espace réel pour y créer un entre-deux fictionnel où évoluent les personnages qui seront transportés dans l'univers utopique : dans *La Colonie*, toute la famille Lamandin rejoint Tifernand, de même que ses amis Bouboule et Théo.

Dans *Emil und die Detektive*, le voyage du héros a pour destination un lieu réel, la ville de Berlin, mais le lieu de départ apparaît beaucoup plus problématique. Nommer la ville natale d'Emil « Neustadt » correspond à une volonté délibérée de ne pas situer la petite ville de province ; Neustadt représente n'importe quelle petite ville allemande. Ce milieu tranquille apparaît comme le lieu même de la mère, le lieu familial à dimension humaine où la modernité ne s'est pas encore imposée et où le tramway est encore tiré par des chevaux¹⁰. Il s'agit d'une forme de non-lieu dans la mesure où il s'oppose aux noms de lieux cités et intégrés dans la fiction romanesque, et il s'agit aussi d'une forme d'utopie dans la mesure où ce lieu imaginaire est le lieu de la protection, du foyer, de l'amour maternel et filial.

L'utopie peut également prendre des formes différentes, selon les enjeux pédagogiques de leurs auteurs. Deux grands types d'utopie se dessinent dans les romans étudiés, une utopie sociale et une utopie politique.

La Colonie montre un exemple d'utopie sociale par l'organisation mise en place à la suite de la ruine de l'Enchanteur : le sens des réalités matérielles est réintroduit dans la fiction, mais pour rendre la construction de l'utopie sociale, voire économique, d'autant plus solide. Le choix d'une île comme cadre de l'utopie est classique et représente également une référence directe à l'*Utopie* de Thomas More, publiée en 1516. Avec *La Colonie*, il apparaît nettement que Vildrac reprend quelques-uns des thèmes développés par Thomas More, notamment le fait que la richesse et la grandeur soient méprisées, ou la réglementation du travail, qui ne doit pas être excessif et doit laisser à chacun du temps pour se cultiver et s'épanouir :

« N'allez pas croire que nos amis avaient peiné sans arrêt toute la matinée. Le travail, qu'on trouvait toujours le moyen de rendre amusant, était coupé de repos, de bavardages, de leçons sur la manière de se servir des outils. »¹¹

⁹ *L'Île Rose*, Chapitre 1, p.5-6.

¹⁰ *Emil und die Detektive*, Chapitre 2, p.37.

¹¹ *La Colonie*, Chapitre 5, « Au travail », p.106.

Dans *La Colonie*, l'utopie économique repose sur le fait que les habitants de l'Île rose doivent tout mettre en œuvre pour subvenir, dans la mesure du possible, à leurs propres besoins. Ils y sont aidés par une nature clémente et généreuse, qui permet de cultiver en abondance fruits et légumes : le miel est fourni par les ruches de la Colonie, le jardin potager, une fois amélioré, fournit pommes de terre, haricots, petits pois, pois chiches, fèves, lentilles, melons, tomates, épinards, fraises, cerises, etc. Les récoltes suivent le rythme naturel des saisons, l'organisation de la Colonie est en harmonie avec la nature et refuse tout artifice : par mesure d'économie, les friandises sont supprimées, mais les enfants leur préfèrent sans difficulté les fruits de leurs propres cultures et les poissons qu'ils pêchent eux-mêmes, mullets, sardines, mais aussi homards et langoustes. Vildrac explique en détail l'organisation du nouveau verger et la plantation d'arbres fruitiers, pêcheurs, amandiers, pruniers et figuiers, et l'installation de trois mille pieds de vigne¹² qui, quelques années plus tard, fournissent un vin correct. La vie économique de cette utopie s'organise pour ainsi dire sur le principe de l'autarcie, et le thème du jardin, thème classique de l'utopie depuis Voltaire, est ici réutilisé pour être adapté à un roman pour la jeunesse¹³. Il est l'héritier également des récits qualifiés de « robinsonnades », tels le *Robinson Suisse* (1812) de Wyss¹⁴, ou *Deux ans de vacances* (1888) de Jules Verne, où l'organisation économique et sociale repose sur l'initiative d'un groupe de jeunes garçons isolés sur une île déserte. L'acquisition d'une charrette et du cheval de trait Mouton, l'introduction d'un poulailler, d'un colombier peuplé d'une trentaine de pigeons et d'une bergerie, avec huit chèvres laitières, un bouc et des chevreaux¹⁵, viennent compléter les ressources économiques de l'Île rose.

Il s'agit dès lors de travailler réellement, mais tout en faisant en sorte que le travail reste un plaisir, comme le souligne M. Vincent, l'Enchanteur ruiné :

« Mes enfants, écoutez-moi bien. J'ai longtemps réfléchi sur ce que je devais faire, et je suis arrivé aujourd'hui à cette conviction qu'après avoir trouvé à l'Île Rose le bonheur, le bien-être et les plaisirs tout assurés, sans aucun effort, nous pourrions très bien les réaliser par le travail, par un travail qui nous sera un nouveau

¹²*La Colonie*, p.114.

¹³Le thème du jardin et plus exactement du jardinier semble cher à Vildrac : une de ces pièces de théâtre s'intitule *Le Jardinier de Samos* (1932). Comme dans l'*Électre* de Giraudoux (1937), le jardinier représente le sage et le juste.

¹⁴Johann David Wyss, *Der schweizerischer Robinson*, 1812.

¹⁵*La Colonie*, p.116.

plaisir. Voici ce que je vous propose : continuer de faire prospérer la Colonie en exploitant tous ensemble les richesses de l'île. Elles sont abondantes et variées ; nous ne les connaissons peut-être pas toutes encore. »¹⁶

L'enjeu est donc à la fois de préserver la Colonie de l'Île rose et de trouver une nouvelle forme de bonheur, par le plaisir du travail. Les valeurs de communauté et de solidarité deviennent dès lors essentielles et primordiales. Le statut même des enfants change :

« vous ne serez plus ici traités comme des pensionnaires, mais vous y deviendrez, si cela vous plaît, membres d'une communauté, d'une famille où chacun travaille pour assurer l'existence et le bonheur de tous. »¹⁷

La société formée sur l'Île rose change elle-même de statut, elle devient une communauté, c'est-à-dire un groupe social dont les membres vivent non seulement ensemble, mais ont aussi des intérêts communs. Une dimension idéologique apparaît dans le fait que Vildrac montre que les enfants s'intéressent aux problèmes de la structure de la société.

« À la suite de Defoë, de Swift, de Wyss, de Jules Verne, il a abordé avec audace, dans une ample fiction qui ne relève d'aucune idéologie préalable, le problème de plus en plus actuel du « contrat social » et de la démocratie. »¹⁸

Il ne s'agit plus, comme dans *L'Île Rose*, d'assurer le bien-être d'un groupe d'enfants choisis ; désormais chacun devient responsable devant tous du salut du groupe, menacé d'un avenir effrayant en cas d'échec, un avenir marqué par le triomphe de l'argent et des intérêts capitalistes :

« J'ajoute qu'elle doit réussir. » précise l'Enchanteur. « Sans quoi qu'arriverait-il ? Je serais obligé de tout liquider. Chacun de vous s'en irait de son côté. Ce palais deviendrait un hôtel pour Américains. Le parc serait mis en lotissement et l'on construirait un dancing sur la Plage Rose. Ce serait affreux ! Je ne veux même pas y penser ! »¹⁹

¹⁶ *La Colonie*, Chapitre 3, « L'importante nouvelle », p.64-66.

¹⁷ *La Colonie*, Chapitre 3, p.70.

¹⁸ Marc Soriano, « Charles Vildrac et Colette Vivier ou le temps retrouvé », in *La Revue des livres pour enfants*, n°141, automne 1991.

¹⁹ *La Colonie*, p.68.

L'utopie sociale apparaît ainsi indissociable d'une certaine approche politique, dans la mesure où elle repose sur un refus du capitalisme et sur un refus du profit. Comme l'explique M.Vincent à la fin du roman, lorsque, quelques années plus tard, la réussite de l'expérience est indéniable, il ne s'agit pas d'exploiter ce succès à d'autre fin que de satisfaire leurs besoins et d'assurer leur bien-être et leur bonheur :

« Le monde entier souffre de trop produire. Les hommes ne savent plus que travailler et faire travailler les autres pour gagner de l'argent et acheter quantité d'objets inutiles. Ils semblent avoir pris pour modèles les abeilles qui s'épuisent à butiner beaucoup plus de miel qu'il ne leur est nécessaire (même quand l'homme ne s'en empare pas) ; les abeilles qui mènent une existence absurde et ne savent même pas se régaler de leur butin.

Nous ne développerons notre entreprise que juste assez pour assurer pleinement notre sécurité. »²⁰

L'expérience utopique imaginée par Vildrac ne se referme cependant pas sur elle-même : les enfants ne sauraient grandir dans l'ignorance du monde extérieur et, après avoir séparé les enfants de ce monde réel dont ils sont issus, l'utopie a besoin d'être comparée de nouveau avec une réalité que l'enfant a pu oublier, de même que le jeune lecteur, emporté par la plaisir de la lecture, a pu oublier cette comparaison toujours possible avec la réalité. M.Vincent ajoute ainsi :

« Je voudrais aussi que nous trouvions le moyen de vous faire voyager un peu, à tour de rôle. Il faudra que vous vous rendiez compte comme on vit mal en général dans les campagnes, où, pourtant, les paysans ne font presque rien l'hiver, et dans les grandes villes où la plupart des gens s'exténuent pour subsister et pour jouir d'un peu de faux luxe. »²¹

Une dimension pédagogique apparaît alors, dans la mesure où l'utopie est appelée, pour parvenir à une pleine réussite, à être reproduite ailleurs : les enfants qui y ont été élevés et qui ont aussi contribué à la construire ont la possibilité, une fois adultes, d'en réaliser de semblables ailleurs. L'utopie, pour perdurer, ne doit donc pas se refermer sur sa propre réussite mais doit au contraire en appeler à l'enfant pour exister encore dans l'avenir :

²⁰*La Colonie*, p.246.

²¹*op.cit.*, *ibid.*

« Je souhaite qu'alors, hommes pleins de courage et d'expérience, vous alliez bâtir votre foyer dans quelque belle campagne, dans quelque autre Ile Rose. Et qui sait si vous n'apprendrez pas à votre tour à de jeunes garçons à vivre comme vous aurez vécu ici, loin des villes en folie, de leur vacarme assourdissant et de leur atmosphère irrespirable ? »²²

L'entreprise utopique doit pouvoir se transmettre de génération en génération. Les visées utopiques des écrivains s'adressent à la jeunesse dans l'espoir d'améliorer la société contemporaine, et à cet égard l'utopie peut prendre une dimension politique, comme c'est notamment le cas dans les romans d'Erich Kästner.

Proposer des visées utopiques à dimension politique suppose, pour Kästner, de faire en sorte que l'enfant se retrouve seul : Emil, qui voyage seul pour la première fois, se retrouve perdu dans la ville. En descendant à la station « Zoo » et non à celle de « Friedrichstrasse » où l'attendent sa grand-mère et sa cousine Pony Hütchen, Emil s'engage dans une aventure qui se joue hors du foyer. Il est livré à lui-même, il découvre Berlin et fait la connaissance de nouveaux amis par ses propres moyens. De même, dans *Emil und die drei Zwillinge*, Emil voyage seul et, une fois dans la maison de vacances de son ami le Professeur, il s'engage avec ses compagnons dans une nouvelle aventure, puisque les adultes et Pony Hütchen partent de leur côté pour un petit voyage au Danemark. Dans *Das fliegende Klassenzimmer*, le cadre de l'internat est en lui-même une façon d'isoler l'enfant et de lui permettre de trouver lui-même ses repères. *Der 35. Mai* raconte le périple de Konrad et de son oncle, hors de la rationalité familiale et scolaire. Enfin, dans *Pünktchen und Anton*, l'éducation de la petite fille est confiée à une gouvernante peu recommandable et la mère d'Anton, gravement malade, ne peut s'occuper de son fils. L'isolement de l'enfant ou des groupes d'enfants contribue à développer une organisation dont seul le héros enfant est responsable, à l'intérieur du monde moderne de la grande ville et du monde des adultes. Rêve merveilleux ou organisation ancrée dans le réel, l'utopie peut naître de cet isolement préalable.

Les personnages de Kästner, dans des circonstances différentes, se retrouvent seuls ou coupés du monde familial et du monde des adultes. Kästner accorde ainsi à l'enfant un espace d'indépendance et de liberté : il « rompt

²²*La Colonie*, p.248.

avec la tenace vision patriarcale qui jusque-là tenait le protagoniste juvénile du roman allemand prisonnier de foyers conformistes où la vie s'écoule en vase clos »²³. L'enfant ainsi libre devient le personnage adapté au développement de visées utopiques à dimension politique. Kästner critique l'idéal de l'enfant sage et obéissant, caractéristique de la littérature enfantine traditionnelle du XIX^e siècle, pour créer un nouveau type d'enfant qui se distingue par l'autonomie, l'intelligence et l'esprit de coopération.

Choisir comme prénom « Emil » a également un sens précis : il s'agit d'une évidente référence à Jean-Jacques Rousseau et à la philosophie des Lumières, dont Kästner se disait l'héritier²⁴. L'éducation des enfants se fait en partie par eux-mêmes, par les expériences et la confrontation avec les difficultés du réel. Lorsque les nouveaux amis d'Emil discutent sur les bancs de la Niklosburger Platz, on songe à la mise en place d'un parlement d'enfants²⁵. Le Professeur, fils d'un conseiller juridique, joue de ce prestige social, intellectuel et judiciaire pour mener le débat : « Il saisit ses lunettes en corne, comme le faisait son père, le conseiller juridique, s'agita à droite et à gauche et exposa son programme »²⁶. Chacun argumente son point de vue, tous ne sont pas d'accord, un véritable débat se développe : dans le contexte de la jeune démocratie de Weimar, Kästner expose, à travers la littérature pour la jeunesse, ses conceptions de la démocratie et du droit, ce qui apparaît d'autant plus capital et nécessaire que l'Allemagne connaît depuis 1919 sa première expérience républicaine et démocratique : c'est donc bien aux enfants qu'il s'agit de s'adresser pour assurer l'avenir, malheureusement mis en péril et bientôt compromis, de la démocratie allemande. Il s'agit d'une forme d'utopie au sens où toute une organisation va naître autour d'Emil, pour l'aider à confondre le voleur. Cette organisation est à la fois politique et sociale, tout un groupe s'organise autour des notions centrales de solidarité, d'entraide, de partage et d'égalité. Les enfants appartiennent ainsi à des milieux sociaux très divers : Emil est issu de la petite classe moyenne provinciale,

²³Ganna Ottevaere-van Praag, *Histoire du récit pour la jeunesse au XX^e siècle*, « Les années trente (1929-1945) », p.17.

²⁴« Urenkel der deutschen Aufklärungen », « Kästner über Kästner », in Michael Sahr, « Kästners Bücher und ihre Aktualität für Kinder von heute », article paru dans *Jugendbuch Magazin*, Hambourg, janvier 1992.

²⁵Voir également : Janusz Korczak, *Le Roi Mathias Ier* (1923), où est abordé le problème de la politique et de l'enfant. Korczak, pédiatre et grand pédagogue polonais de la première moitié du XX^e siècle, a également développé cette idée de parlements d'enfants.

²⁶*Emil und die Detektive*, Chapitre 9, p.87.

le Professeur est un enfant de la grande bourgeoisie intellectuelle, Gustav est un enfant débrouillard d'un quartier populaire, le « boy » de l'hôtel qui leur vient en aide fait partie des enfants contraints de travailler pour vivre. Autour d'Emil, c'est une utopie d'égalité sociale qui se met en place.

À la fin de *Pünktchen und Anton*, Kästner montre la distance qui existe entre le roman, espace de la réconciliation idéale où tout finit bien, et la vie réelle. C'est dans cette distance que le rêve utopique peut naître :

« Et cette fin est juste et heureuse. Chacun est arrivé où il le devait et nous pouvons avec confiance abandonner tous nos personnages à leur destin.[...] Mais vous pourriez en conclure que dans la vie, comme dans notre livre, les choses se passent et se dénouent toujours avec la même logique ! Ce serait là en tout cas une funeste erreur. Ce devrait être ainsi et tous les hommes raisonnables s'efforcent qu'il en soit ainsi. Mais il n'en est rien. Pas encore. [...]

Mais tâchez, quand vous serez grands, que cela s'améliore. Nous n'y avons pas réussi. Devenez meilleurs, plus honnêtes, plus justes et plus raisonnables que la plupart d'entre nous l'étaient.

On dit que la terre fut autrefois un paradis. Tout est possible. La terre pourrait redevenir un paradis. Tout est possible. »²⁷

L'écart entre la fiction et la réalité permet à Kästner d'introduire un propos qui n'est pas seulement moral ou moralisateur, mais qui correspond au rêve d'une société meilleure. Si la fiction et le réel divergent tant, c'est bien qu'il faut œuvrer pour améliorer le réel. Dans la vie réellement vécue, les histoires ne se terminent pas comme dans le roman, et le roman est bien cet espace qui permet l'expression des rêves et des idéaux. Il doit ainsi permettre aux jeunes lecteurs d'apprendre à apprécier la distance entre réel et fiction, et de les inciter à participer à la réalisation d'un monde et d'une société meilleure.

L'utopie peut ainsi être construite avec précision, comme dans *La Colonie* de Vildrac, ou être un idéal construit en marge du monde des adultes, comme le groupe des détectives qui s'organise autour d'Emil. L'utopie est sociale, économique mais surtout politique. Le monde souterrain des Patapoufs et des Filifers, imaginé par André Maurois et illustré par Jean Bruller, conduit à une utopie de réconciliation entre des peuples ennemis qu'apparemment tout oppose. Le pacifisme est ici la colonne vertébrale de l'utopie. Dans le

²⁷ *Pünktchen und Anton*, Seizième Commentaire, « Vom glücklichen Ende », p.154-155.

roman de Ruth Rewald *Vier spanische Jungen*, l'organisation républicaine d'un petit village espagnol, dans la guerre civile qui déchire le pays, est également une utopie, non plus fille de l'imaginaire mais ancrée dans le monde réel contemporain. Par opposition à la violence et à la cruauté des fascistes, les républicains organisent une micro-société où règnent la paix, l'égalité sociale, l'accès à l'éducation. Après la victoire du peuple au chapitre 6, le chapitre 7 commence par montrer les enfants se rendant à l'école, principale mesure évoquée avec l'augmentation du salaire des ouvriers. Les enfants, dont la plupart ont été obligés de travailler jusqu'alors, sont heureux et pressés. Le nouveau maître a combattu avec le peuple contre les troupes fascistes ; il a été blessé à la main droite, il est auréolé du prestige du combattant héroïque. Gabriel, le petit frère de José, n'est pas aussi pressé que les aînés :

« José et Rodriguez se regardèrent. Ils se comprenaient. Le petit ignorait ce que cela signifiait de ne plus creuser ni piocher, tant que l'on dégouline de sueur et que l'on croit qu'on ne pourra plus continuer. De ne plus porter des sacs lourds ni de respirer la poussière, mais au contraire d'être assis confortablement sur le banc de l'école. »²⁸

Les jeunes garçons, qui ont dû travailler pour aider leurs parents, n'ont en effet pas pu aller régulièrement à l'école. Et la situation des filles n'était guère meilleure :

« C'était encore pire pour les filles. À la maison, on trouvait souvent inutile qu'elles apprennent à lire et à écrire. Dès qu'elles étaient un peu plus grandes, elles devaient garder les plus jeunes et aider leurs mères. »²⁹

Dans cette nouvelle école, proche d'un rêve utopique, mais inspirée d'un modèle réel, admirable mais fragile, les enfants sont responsables de l'entretien de l'école et du parc : ils organisent un vote pour élire les membres du comité chargés de cet entretien. Les enfants ont même l'idée de construire une scène pour jouer du théâtre.

Les formes de l'utopie sont ainsi très diverses. Le point commun est sans doute le propos politique, au sens large du terme, qui sous-tend l'écriture utopique. Dans le monde de l'entre-deux-guerres, en France et en Allemagne,

²⁸Ruth Rewald, *Vier spanische Jungen*, p.47.

²⁹*op.cit.*, p.48-49.

il semble que l'écriture utopique choisisse plus précisément deux pôles utopiques opposés, l'Amérique et l'Union soviétique. Inspirés de sociétés bien réelles, ces deux modèles sont infléchis au gré de la fiction et des convictions idéologiques des écrivains pour représenter des utopies modernes et contemporaines.

10.1.3 Deux pôles opposés : Amérique vs Union soviétique

Dans les récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, l'Union soviétique et l'Amérique sont les deux pôles opposés d'une vision idéale du monde ou de la société. Si l'arrière-plan politique est évident, il importe également de considérer ces deux pôles comme des constructions littéraires et romanesques et d'étudier leur place dans la construction des récits, plus que dans l'idéologie personnelle de l'écrivain, idéologie indéfectiblement liée à l'écriture. Ces deux pôles, ancrés dans la fiction, fonctionnent comme des idéaux, des utopies représentant un horizon idéal orientant la quête ou le parcours des héros.

L'Union soviétique est présentée par Lisa Tetzner dans *Hans Urian* comme le pays idéal pour les enfants perdus. Hans Urian et son lièvre, lancés dans un tour du monde, parcourent l'Europe occidentale, le Groenland, les États-Unis, l'Afrique, la Chine et enfin la Russie soviétique, avant de retourner en Allemagne. Persécutés, exploités, maltraités dans tous les pays qu'ils traversent, Hans et ses compagnons parviennent enfin en Russie, et sont recueillis dans un orphelinat :

« Dès qu'ils entrèrent, cela leur plut. Tout était propre. Il y avait de vrais lits, larges, avec des draps de lin. Eux aussi étaient propres et blancs. Et il y avait là une table mise. Avec dessus des verres de lait et des tartines de beurre. Des garçons et des filles mettaient eux-mêmes la table.

Ils vinrent aussitôt en courant vers eux et leur demandèrent :

– Eh, les voyous, vous vous appelez comment ? vous venez d'où ?

Puis ils leur montrèrent une place sur un banc à l'une des tables. Mais une femme revint les chercher. Ils devaient avant tout se laver et prendre un bain, couper leurs ongles et brosser leurs cheveux. Tout cela était très nécessaire.[...] On leur donna de nouveaux vêtements et de nouvelles chaussures. Bientôt ils avaient l'air de nouveau propres et présentables. Puis ils eurent le droit de manger autant qu'ils le souhaitaient. Et les autres enfants leur

demandaient :

– Quel travail voulez-vous faire chez nous ? Car celui qui mange doit aussi travailler. »³⁰

La morale finale de *Jean-sans-Pain*, « Qui ne travaille pas ne doit pas manger », se retrouve ici intégralement. Kagsagsuk, l'orphelin inouï, choisit de rester dans ce pays :

« Hans, ne te fâche pas, mais je ne veux pas partir d'ici. Est-ce que tu ne m'avais pas promis de me conduire là où tout serait au mieux pour moi ? J'étais sans parents, méprisé par les miens, les Esquimaux. Ici, il y a aussi des orphelins qui n'ont plus personne. Mais personne ne nous bat, personne ne nous méprise. Tout le monde est bon avec nous. J'ai le droit d'apprendre. Et quand j'ai bien appris, j'ai le droit de jouer. Et quand je travaille, j'ai le droit d'avoir quelque chose à manger. Laisse moi ici. Je voudrais rester ici pour toujours. »³¹

Hans, qui a quitté les siens pour chercher du pain, a promis à sa mère de revenir : il retourne donc en Allemagne. La structure du roman est construite en boucle, comme un tour du monde, une quête avec départ et retour. Il reste que l'Union soviétique est le seul pays capable d'accueillir les orphelins que tous rejettent, de leur proposer une existence digne. Les enfants perdus ne sont plus recueillis dans un monde imaginaire, comme celui imaginé par James M. Barrie, mais dans un pays repérable sur une carte, un pays réel, mais idéalisé, fanstasmé, tant il est vrai que l'histoire a montré que la condition des enfants n'a pas toujours été idyllique dans ce régime autoritaire.

L'Amérique représente le pôle opposé de l'Union soviétique, d'un point de vue idéologique comme dans l'imaginaire des récits. Dans le catalogue *Livre mon ami. Lectures enfantines, 1914-1954*³², Annie Renonciat regroupe dans une même catégorie les livres pour enfants montrant, dans les années 1930, une même fascination pour l'Amérique. Elle cite ainsi entre autres :

- Simone Ratel, *Mademoiselle Tarlatane en Amérique*, illustrations de Jacqueline Duché, Paris, Plon, 1933.
- Rose Celli, *Le Transatlantique, Allons vite !*, images de Nathalie Parain, les Albums du Père Castor, Flammarion, 1938.

³⁰Lisa Tetzner, *Hans Urian*, Chapitre 21, p.141.

³¹*op.cit.*, p.144.

³²Catalogue établi et rédigé par Annie Renonciat, avec la collaboration de Viviane Ezratty et de Françoise Lévêque, 1991.

- L. Perkins-Maréchal et B.Auroy, *En route pour l'Amérique*, illustré par Zig Brunner, Collection or et noir, Nathan, 1935.
- Jean Webster, *Trois petites Américaines*, traduit par Henry Borjane, illustré par Pécoud, Bibliothèque verte, Hachette, 1938.

Récits, albums et traductions montrent l'intérêt que représente en France l'image d'une Amérique triomphante, moderne, idéalisée. L'Amérique peut ainsi devenir une des formes de l'utopie. Elle apparaît dans les productions françaises tout comme elle s'insère dans les collections éditoriales par le biais des traductions.

Il en est de même pour un certain nombre de récits pour la jeunesse allemands. Le roman d'Erika Mann, *Stoffel fliegt übers Meer*, présente l'Amérique comme l'horizon idéal et la solution pour ceux qui meurent de faim faute de travail. Par opposition à la misère du quotidien, l'Amérique est un pays où l'on peut travailler, gagner sa vie et ne pas mourir de faim :

« Nous aurions dû le faire jadis, dit [la mère], tant pis, mais ici ce n'est plus possible. Là où il n'y a rien, on ne peut pas vivre, et même si on aime tant le lac, la forêt, tout cet endroit. Mourir de faim n'est finalement pas quelque chose qu'on fait de son plein gré.

Stoffel comprit ce qu'elle voulait dire. Elle voulait parler de l'oncle Sepp et de l'Amérique et d'un grand magasin, un gratte-ciel d'une centaine d'étages, et elle pensait à cet oncle Sepp, son frère, qui gagnait beaucoup, beaucoup d'argent dans cette Amérique et qui, il y avait plusieurs années de cela, leur avait écrit de nombreuses lettres où il les invitait à le rejoindre et à l'aider dans son travail. »³³

Mais les parents refusent car ils ne peuvent se résoudre à quitter leur « Heimat », le Blaubergsee. Le fil directeur du roman est l'incroyable voyage du courageux Stoffel vers l'Amérique, à bord d'un ballon dirigeable. L'Amérique et l'oncle Sepp sont les buts de la quête du jeune héros, les points d'aboutissement de la narration. Le récit est tout entier orienté dans cette perspective, jusqu'à l'arrivée à New-York.

« Stoffel restait le nez collé à la vitre, un grand vacarme montait des rues et lorsqu'il fut plus près, il remarqua que c'étaient des

³³Erika Mann, *Stoffel fliegt übers Meer*, p.18.

voitures qui klaxonnaient toutes en même temps. C'était un formidable concert mais c'était ainsi que la ville de New-York saluait l'arrivée du dirigeable. »³⁴

Mais le rêve fait bientôt place à une réalité moins paradisiaque. New-York est d'abord pour Stoffel un pays de Cocagne, avec ses cafétérias qui offrent toutes sortes de plats appétissants :

« Sur une longue table passaient les friandises et les plats les plus délicieux, toujours nouveaux, des plats sucrés et des plats épicés, des saucisses et des puddings, de la viande et du poisson. Ils étaient sur de grandes assiettes et glissaient lentement pour qu'on puisse se servir, personne ne surveillait. Sur la table, il y avait des robinets, qui ressemblaient à n'importe quel robinet mais quand on les ouvrait, il en sortait du lait ou du jus de pomme, ou encore du chocolat chaud. »³⁵

Cette image s'oppose radicalement à la misère et à la famine évoquée dans les premiers chapitres du roman. Cependant Stoffel, courageux mais naïf, va apprendre que tout a un prix. Il faut payer cette nourriture fabuleuse, et il n'a pas un dollar en poche, seulement quelques marks. Il se rend compte que des enfants travaillent dans les rues, en rencontrant les petits Noirs cireurs de chaussures et les jeunes vendeurs de journaux. Enfin, après avoir cherché désespérément le numéro de téléphone de son oncle dans l'annuaire, Stoffel se retrouve seul dans la grande ville américaine, qui semble de plus en plus hostile. Comme Emil seul dans la grande ville, Stoffel reçoit l'aide d'un petit vendeur de journaux et retrouve rapidement son oncle d'Amérique. Le rêve américain existe bel et bien. Monde difficile, la grande ville américaine est le lieu de tous les possibles et de toutes les rencontres. Pour peu que le héros sache faire preuve de courage et de sagacité, il gagne sa place dans ce monde idéal. L'oncle d'Amérique pourra ainsi aider sa famille pauvre restée en Europe.

Dans *Les Jumeaux de Vallangoujard*, Georges Duhamel propose une vision plus critique de cette Amérique rêvée. L'Amérique est ce lieu éloigné, insaisissable, sorte d'alambic, où réussit le projet initial de réduire les jumeaux à une personnalité identique. De retour d'Amérique, Zani et Zano « se ressemblaient si complètement, si minutieusement, que les quatre tuteurs demeurèrent in-

³⁴ *op.cit.*, p.88.

³⁵ *op.cit.*, p.98-99.

terloqués et même silencieux. » Les deux jeunes garçons portent désormais le même nom :

« – Lequel de vous s'appelle Bob ?

– Tous les deux, dirent les jumeaux en chœur. C'est un nom qui nous a plu, nous n'avons pas besoin de deux noms, toute réflexion faite. Un seul, c'est plus rationnel.

On vit, à ces mots, se produire un phénomène invraisemblable. Le professeur Pipe se mit à verser des larmes, de véritables larmes.

– Ah ! s'écria-t-il, je l'avais deviné. Voilà le couronnement de ma carrière, le couronnement provisoire, car nous ferons mieux encore. »³⁶

Mais cette réussite garde un goût amer, comme le souligne le docteur Clément, porte-parole et « double » graphique de Duhamel :

« Moi, dit le docteur Clément, je commence à comprendre et tout ça ne me plaît qu'à moitié. Nous en reparlerons, mon cher Pipe. »³⁷

La conclusion du récit, en annonçant une suite, évoque un renversement : « Cette expérience, mes chers garçons, j'espère vous la raconter un jour, dans un livre qui devra s'intituler : *La grande expérience du professeur Pipe ou la révolte des jumeaux*. » Il semble malheureusement que Duhamel n'ait jamais écrit cette suite.

Union soviétique et Amérique sont donc deux formes opposées de l'utopie dans le récit pour la jeunesse. Si l'Amérique peut être l'objet de critique, elle reste dans l'ensemble de la production pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres un pôle de fascination. Or, à côté de ces modèles empruntés à la réalité contemporaine, l'utopie se manifeste sous la forme classique mais revisitée du motif de l'île.

10.2 Le motif de l'île

L'utopie fonctionne comme lieu coupé du reste du monde. Le motif de l'île y trouve ainsi sa place, comme l'illustre *La Colonie* de Charles Vildrac. Le motif de l'île est cependant loin d'être une nouveauté. Il pourrait être

³⁶Georges Duhamel, *Les Jumeaux de Vallangoujard*, p.106.

³⁷*op.cit.*, p.108.

considéré comme l'expression la plus classique et la plus traditionnelle de la pensée et de l'écriture utopiques. La robinsonnade, distincte de l'utopie, offre néanmoins l'occasion de développer un propos utopique, tandis que l'île est également utilisée de façon métaphorique, de l'île comme parabole à une présentation plus nouvelle de l'*hortus conclusus*.

10.2.1 La robinsonnade

Hérité de la robinsonnade, le motif de l'île n'est pas une nouveauté dans la littérature romanesque pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres. Il apparaît néanmoins comme un motif structurant de l'écriture utopique, comme dans *L'Île Rose* de Vildrac ou encore dans cette île déserte des enfants naufragés dans *Die Kinder auf der Insel* de Lisa Tetzner. L'île rose est aussi le nom choisi à la fin de *Patapoufs et Filififers* pour nommer l'île qui a causé la guerre entre les deux peuples antithétiques, comme un clin d'œil de Maurois à Vildrac dans cette utopie pacifiste.

Cinquième tome de la série des *Kinder aus Nr.67*, *Die Kinder auf der Insel* est une robinsonnade qui se pose comme telle dès le premier chapitre et *Robinson Crusoe* est une référence immédiate pour les enfants naufragés :

« Hans n'y prêta pas attention.

– J'avais chez moi un très beau livre, continua-t-il. 'Robinson Crusoe'. Je me rappelle bien ce qu'il fit. Il se construisit une maison dans un arbre, pour se protéger des bêtes sauvages. »³⁸

Qui sont ces enfants ? Il est important de noter tout d'abord que beaucoup d'entre eux sont orphelins : ils sont ainsi en quelque sorte déjà isolés par l'absence de parents. Miriam, seule enfant du groupe des enfants berlinois du numéro 67, personnage qui sert de fil d'Ariane dans le parcours des héros, est orpheline dès son apparition dans le roman : dans le troisième tome, *Das Mädchen aus dem Vorderhaus*, Lisa Tetzner fait entrer en scène son personnage alors que sa mère, déjà veuve, vient de mourir. Miriam est donc doublement orpheline, car au début de ce cinquième tome, elle vient de perdre sa tante Manassé, qui était chargée de l'élever. Cette tante s'est noyée au cours du naufrage du bateau qui devait les conduire en sécurité, loin des persécutions antisémites de l'Europe. Orpheline, Miriam est néanmoins chargée de veiller sur Ruth, petite fille de seize mois, dont la mère est morte

³⁸Lisa Tetzner, *Die Kinder auf der Insel*, « Der Hungerweg », p.13.

pendant la traversée. La mère mourante a également confié à Miriam la mission de retrouver le père de Ruth, réfugié aux États-Unis.

Autre personnage, Lukas Gellert a aussi fui l'Allemagne avec ses parents, mais sa mère est morte pendant leur fuite et son père, comme la tante de Miriam, s'est noyé. Lukas est un jeune garçon handicapé. Cornelia, fille d'un riche banquier spolié par les nazis, a perdu ses deux parents dans le naufrage. Quant aux autres personnages, Hans Suter, le plus âgé du groupe, né près du lac de Genève, Pascal Pagnol, un jeune Français, ainsi que Gerti Tschesno, petite fille polonaise, et Bartel sont provisoirement séparés de leurs parents.

On peut constater ainsi une répartition équilibrée des orphelins et des non-orphelins, puisque sur huit enfants quatre sont orphelins et quatre ne le sont pas. Cet équilibre évite un trop grand pathos, une séparation trop radicale avec le monde des adultes, et prépare la suite. Certains retrouveront leurs parents, qui aideront les orphelins revenus dans le monde civilisé.

Sur l'île, les enfants orphelins sont donc doublement coupés du monde social et urbain, organisé autour de la famille, dont ils sont issus. Le séjour sur l'île peut apparaître comme un parenthèse dans un parcours, en particulier pour Miriam, qui passe brutalement de l'enfance à l'âge adulte, en devenant la petite mère adoptive de Ruth. L'île est un lieu de transition et de recherche d'identité, loin du monde des hommes qui a jusqu'à présent rejeté les enfants et participé à la mort de leurs parents : les familles ont fui les persécutions des nazis contre les juifs et leur navire a fait naufrage parce qu'aucun port n'a accepté d'accueillir les réfugiés européens. C'est donc une coupure par rapport à ce monde de violence et de mort que représente l'île. On pourrait aussi penser que, à l'inverse de ce monde devenu plus barbare que civilisé, c'est la nature qui accueille désormais les enfants sans famille et sans patrie.

L'île a donc une fonction dans l'évolution des personnages et dans la construction de leur identité. Elle a aussi une fonction narrative de pause dans le récit. Elle joue enfin un rôle idéologique et presque politique : sur l'île déserte, une nature accueillante, par opposition à la barbarie du monde des hommes, permet aux enfants de survivre et de reconstruire une micro-société. L'utopie n'est donc pas absente de ce roman.

Comment fonctionne cette utopie ? L'île est située géographiquement au large du Chili, dans un climat chaud et dans une nature relativement généreuse. Les éléments dangereux, animaux vénimeux, plantes toxiques et vénéneuses, sont peu évoqués, exception faite de l'épisode de la mort de Bartel, mordu par une vipère. D'une manière générale, les enfants sont accueillis dans une

nature généreuse. Ils doivent apprendre à subsister, mais la nature offre la satisfaction des besoins à qui sait les chercher et les reconnaître : fruits tropicaux sucrés, noix de coco gorgées de lait, oeufs de tortue, poissons. Les perroquets et les phoques deviennent les compagnons des enfants³⁹.

L'arrivée et l'éveil des enfants sur l'île correspondent à un retour au calme des éléments déchaînés de la mer et de la tempête. Le début du roman correspond à l'éveil de la nature, au calme après la tempête :

« Le soleil du matin avait atteint l'horizon et ses rayons glissaient sur les vagues encore hautes et sur leur couronne d'écume. Les vagues se calmèrent lentement, pour trouver un doux mouvement d'aller et de retour. Les nuages de pluie et de tempête disparurent et un ciel bleu s'étendit sur le vaste océan et sur l'île déserte. »⁴⁰

La lumière succède à la nuit, le soleil à la pluie, le calme à la violence. Ces images prennent la valeur symbolique d'un réveil après la mort : « [Lukas] et Cornelia étaient encore allongés dans un sommeil semblable à la mort. »⁴¹ L'arrivée sur l'île correspond à une renaissance, renforcée par le fait que le jour du naufrage et de l'arrivée sur l'île est aussi le jour anniversaire de Lukas, qui a huit ans. Le mot allemand est plus proche de cette idée que le terme français anniversaire, « Geburtstag » signifiant littéralement jour de naissance.

Une fois re-nés, comme Robinson Crusoé, les enfants s'organisent aussitôt selon un mode familial, mais sans parents : aussi Hans n'est-il pas un nouveau père, comme le croit Lukas, mais le grand frère :

« Est-ce que c'est toi maintenant notre père, demanda [Lukas] [...] Non, objecta Miriam, Hans est notre grand frère ; nous lui obéissons parce qu'il est le plus âgé. [...] Miriam est maintenant notre grande sœur, et nous sommes tous ensemble une famille, affirma Lukas. »⁴²

Dans cette nouvelle famille prédominent non pas de nouveaux rapports entre parents et enfants mais des valeurs de fraternité, plus égalitaires. La solidarité est en effet nécessaire et indispensable pour survivre : Hans et Miriam veillent à ce que chaque enfant ait une part égale de nourriture, tandis que Bartel, qui sert de personnage repoussoir, concentrant tous les défauts, est le premier

³⁹ *op.cit.*, p.111-112

⁴⁰ *op.cit.*, « Der Hungerweg » (p.9)

⁴¹ *op.cit.*, p.10.

⁴² *op.cit.*, p.12.

à dévorer égoïstement tous les fruits d'un arbre qu'il a découvert, laissant les autres affamés. Cette organisation est aussi pensée non pas seulement comme une famille mais comme une organisation sociale, comme l'imagine aussitôt Pascal, le jeune Français naufragé :

- « – Nous sommes sept enfants.
Saisi d'étonnement, le garçon laissa tomber son arc et ses flèches.
Sept enfants! répéta-t-il.
– Oui, sept. Trois filles, plus deux garçons, sans me compter, et un tout petit enfant, un bébé.
– C'est bon, s'écria le garçon. C'est bon! [en français dans le texte]. Et il se tapa sur la cuisse du plat de la main. Nous allons fonder une colonie.
– Une colonie? Tu veux dire, notre propre État?
– Oui, quelque chose comme ça. »⁴³

Le malheur des naufragés devient une sorte de paradis : les enfants vivent nus et se comparent à Adam et Eve. Ils quitteront le paradis quand l'un d'eux sera mordu mortellement par une vipère : la mort de Bartel coïncide avec l'arrivée d'un avion qui repère les enfants, qui imaginent aussitôt que Bartel, petit bossu, est devenu un ange et leur a envoyé une aide depuis le ciel. Des valeurs chrétiennes côtoient ainsi les notions d'entraide, d'égalité et de solidarité. Les enfants apprennent à survivre sans adultes, avant de regagner le monde social, civilisé mais autrement barbare et hostile. La robinsonnade est un épisode formant une parenthèse et un pivot dans le destin des héros principaux, Miriam et Hans, qui chercheront à retrouver dans la civilisation cet idéal de fraternité. Devenus de jeunes adultes, au lendemain de la guerre, ils créeront cet idéal dans le neuvième et dernier tome de la série, au bord du lac Léman⁴⁴.

10.2.2 L'île comme parabole

Le motif de l'île peut également être utilisé de façon métaphorique, comme parabole. C'est ce que propose Alex Wedding dans *Ede und Unku*, pour expliquer l'idéologie communiste. Le militant communiste Klabunde explique à Ede Sperling l'organisation du travail et les inégalités en lui racontant l'his-

⁴³ *op.cit.*, p.36.

⁴⁴ *Der neue Bund*, 1946.

toire de « die Insel der faulen Fische », « l'île des poissons pourris »⁴⁵.

Klabunde, le père de Max, commence par expliquer aux deux garçons, Ede et Max, qu'ils s'imaginent sur un voilier, avec huit autres camarades. Une tempête survient, le bateau fait naufrage, les dix garçons se retrouvent sur une île déserte. La première réaction des garçons est enthousiaste : « c'est comme Robinson sur son île avec la caverne et l'Indien Vendredi »⁴⁶, s'exclame Ede. La référence attendue et classique à *Robinson Crusoe* est mentionnée par Alex Wedding pour être aussitôt écartée : l'aventure n'a en effet rien d'une partie de plaisir ou d'une fiction romanesque. Comme Robinson, explique Klabunde, les garçons doivent trouver de quoi manger or rien ne pousse sur l'île. Il leur faut donc attraper des poissons à mains nues. Avec du cordage sauvé du naufrage, ils parviennent à fabriquer un filet. Aussitôt, les garçons se querellent : qui possèdera le précieux filet ? Le plus fort, Franz, gagne. Mais il ne peut à lui seul pêcher et surveiller les poissons. Il donne ainsi quelques poissons à deux autres garçons pour qu'ils empêchent les autres de toucher à cette pêche vitale. Ceux qui veulent manger se voient donc contraints de travailler pour Franz, qui, ne travaillant plus, devient de plus en plus gras, gavé de poisson. Les garçons qui pêchent reçoivent en revanche un faible salaire de poissons. Franz préfère laisser pourrir les poissons restants plutôt que de les donner aux autres.

Quel est le coupable, demande Klabunde à Max et Ede, le filet ou... ? Franz !, s'écrient en chœur les deux garçons. Klabunde leur montre ainsi, par la parabole de l'île, que le coupable n'est pas le filet mais celui qui le possède. De même, les machines ne sont pas responsables du chômage des ouvriers, les seuls responsables sont ceux à qui elles appartiennent. La solution est claire pour Ede et Max : le filet doit appartenir à ceux qui pêchent et travaillent.

La parabole de l'île permet d'expliquer aux héros et aux lecteurs la logique de l'idéologie communiste, qui préconise que les moyens de production doivent appartenir en commun aux travailleurs. On est loin désormais de *Robinson Crusoe*, modèle dont l'histoire semblait s'inspirer. L'île sert à un propos politique nouveau, ancré dans un engagement politique des années 1930.

« Die rote Fahne » (« Le drapeau rouge », 1930) de Hermynia zur Mühlen, conte prolétarien, utilise également le motif de l'île pour construire un récit proche du genre de la parabole. Des hommes, femmes et enfants misérables,

⁴⁵Alex Wedding, *Ede und Unku*, Chapitre 4, p.58-60.

⁴⁶*op.cit.*, p.59.

originaires d'horizons différents, fuient la misère et la faim à bord d'un bateau. Au cours d'une tempête, le jeune Peter est sauvé de la noyade par Beppo, considéré comme un étranger et un ennemi car parlant une autre langue. Le bateau fait naufrage et les survivants échouent sur une île, où ils sont réduits en esclavage par une créature monstrueuse, servie par des êtres verts. Les esclaves, nombreux mais divisés par leurs différentes langues, sont manipulés par le monstre qui exacerbe leur sentiment nationaliste en donnant à chaque peuple un drapeau et une église différente. Mais un jour, à l'usine, Beppo sauve de nouveau la vie de Peter : trois autres jeunes gens, de trois groupes différents, se sont approchés à leur tour, et tous comprennent qu'ils sont frères. En se serrant la main, ils forment une étoile à cinq branches indéfectible ; les soldats verts tirent, les jeunes hommes tombent, toujours liés :

« Les cinq hommes se tenaient là, debout, comme une étoile à cinq branches, sans échanger un seul mot mais en comprenant qu'ils étaient liés les uns aux autres.[...]

Une fois encore, le chef des créatures vertes leur ordonna de se séparer. En vain. Alors il ordonna : « Feu ! »

Cinq balles sifflèrent, cinq hommes tombèrent à terre, mortellement touchés. Mais curieusement, même dans la mort, ils se tenaient encore les mains, et les créatures vertes eurent bien du mal à dénouer les doigts raidis par la mort. »

Les mères essuyant le sang de leurs fils brandissent un nouveau drapeau, le drapeau rouge, auquel tous se rallient. Cette union et cette fraternité leur permettent de tuer le monstre et de recouvrer leur liberté. Certains quittent l'île et brandissent de nouveau ce drapeau rouge de fraternité, qui permet à tous les hommes de se comprendre de façon presque miraculeuse :

« Et tous ceux au-dessus de la tête desquelles flottait le drapeau rouge comprirent les paroles de la femme. Et pas seulement : désormais, tout d'un coup, chacun comprenait la langue de l'autre et s'aperçut qu'il était son frère. »

Le récit a une visée de propagande évidente, visible dans la simplification du récit : les personnages sont des figures stéréotypées, tout comme leurs actions et leurs propos. L'intérêt de ce récit est l'utilisation de l'île comme lieu clos, séparé du reste du monde, lieu fermé où les hommes sont placés dans un espace limité, dont ils ne peuvent s'échapper qu'avec difficulté. L'île

n'est pas ici un lieu idyllique mais un lieu théorique, une hypothèse qui sert la fiction et le propos politique de l'auteur.

10.2.3 L'*hortus conclusus*

Parent du thème de l'île, celui de l'*hortus conclusus* est aussi présent comme espace privilégié séparé du reste du monde. Il se décline selon différents aspects.

Le château des Uskokens, dans *Die rote Zora und ihre Bande*, a deux fonctions principales dans le roman de Kurt Held : d'une part, le château en ruines est le refuge de la bande d'enfants sans famille qui tente de survivre en marge d'une société hostile qui voudrait les enfermer ; d'autre part, le château appartient à un passé mythique et mythifié par les enfants, celui des Uskoks, chevaliers et marins qui ont autrefois combattu en mer Adriatique et défendu la côte croate contre les invasions turques et vénitiennes, comme l'explique Zora à Branko :

« Les Uskoks étaient les chevaliers, les capitaines et les marins les plus célèbres de toute la côte de l'Adriatique. [...] Ils ont été pendant des siècles les plus grands héros de la Croatie. Ils ont construit la muraille autour de Senj. [...] Ils ont vaincu les Vénitiens et les Turcs, ils ont pris les armes contre les Hongrois et contre l'Empire allemand et parmi eux il y avait aussi une jeune fille qui allait au combat avec les hommes et elle était tout aussi courageuse qu'eux ; on raconte même qu'elle était encore plus courageuse. »⁴⁷

Le château est donc à la fois un refuge et un symbole de liberté et d'héroïsme. Il est géographiquement à l'écart de l'espace de la ville de Senj, qui à la fois rejette les enfants et cherche à les contraindre, et à l'écart du temps présent, comme bâtiment en ruines porteur d'une histoire légendaire. Cet espace est à la fois utopique et atemporel.

Entre foyer réel et foyer symbolique, l'image de la maison est également une déclinaison du motif de l' « *hortus conclusus* ». Cette image traverse un certain nombre de récits, en particulier chez les écrivains femmes, de Lisa Tetzner à Colette Vivier, en passant par Georges Duhamel et Nanine Gruner.

⁴⁷Kurt Held, *Die rote Zora und ihre Bande*, Chapitre 5, « Die Burg der Uskokens », p.97-98.

Dans *Die Kinder auf der Insel*, cinquième tome de la série des *Kinder aus Nr.67* de Lisa Tetzner, Miriam dessine sur le sable l'immeuble de Berlin où elle a passé une partie de son enfance, en compagnie de ses amis Erwin et Paul. Elle évoque avec nostalgie l'immeuble pourtant vieux, inconfortable et surpeuplé :

« C'est en effet un immeuble vraiment très grand, commença Miriam. Il a une première, une deuxième, une troisième cour intérieure et des escaliers, a, b, c, d, e.

Un enchevêtrement de toits et de cours, pêle-mêle, apparut sur le sable. Miriam dut se lever et faire le tour pour tout dessiner. Hans se leva lui aussi et regarda attentivement.[...]

Miriam soupira.

– C'était merveilleux, au numéro 67, à l'époque nous étions encore tous unis et il n'y avait encore aucune révolution ni persécutions. »⁴⁸

À la fois « hortus conclusus » symbolique et jardin présenté comme tel, ayant également un modèle dans la réalité, tel est le jardin des jeux d'enfants où se réfugient Zani et Zano lors de leur fugue dans *Les Jumeaux de Vallangoujard* :

« C'était un grand champ plein d'herbes, qui descendait, en pente douce, vers la maison. Il pouvait être quatre heures du soir et l'ombre du bois s'étendait déjà sur la prairie. Une bande d'enfants étaient rassemblés autour d'un portique auquel pendaient des agrès de toute nature. Ces enfants étaient, les uns, gracieusement perchés, qui sur le trapèze, qui sur l'escarpolette, qui sur la barre fixe, les autres assis en rond sur l'herbe. La lumière se répandait, merveilleusement douce, et les oiseaux du bois que les enfants n'effrayaient guère, chantaient à plein gosier. Tout cela était si beau, si gai, que l'on eût dit une féerie, car les enfants portaient des costumes de couleurs vives. De temps en temps, ils riaient aux éclats et l'on entendait des exclamations. »⁴⁹

Dans ce cadre idyllique, Duhamel met en scène des enfants qui portent les mêmes prénoms que ses fils, Bernard, Toinou (Antoine), et Zazou (Jean)⁵⁰.

⁴⁸Lisa Tetzner, *Die Kinder auf der Insel*, « Heimweh », p.95-96.

⁴⁹Georges Duhamel, *Les jumeaux de Vallangoujard*, Chapitre XII, p.71.

⁵⁰*op.cit.*, p.72.

L'illustration de Berthold Mahn tend également à esquisser un rapprochement entre ce lieu décrit dans le récit et la maison de vacances de la famille Duhamel.

La maison comme lieu idéal d'entente et de vie commune est également l'une des images centrales du roman de Colette Vivier, *La Maison des petits bonheurs*. Dans son journal, Aline prend soin de décrire la maison et ses différents locataires, proposant un dessin du bâtiment où chaque appartement est numéroté :

« Dimanche 15 février.

Voici la maison, avec le nom des locataires. J'aurais voulu la mettre en couleurs, mais je ne trouve plus mes crayons, et Estelle ne veut pas me prêter les siens. »⁵¹

Selon le célèbre principe mis en scène par Balzac dans *Le Père Goriot*, les étages de la maison représentent autant de classes sociales différentes. Au premier étage logent les épiciers Fantout, avarés et prétentieux, qui occupent tout l'étage, alors qu'ils ne sont que trois :

« Ils ont tout l'étage, mais il leur faut bien ça, parce qu'ils sont si gros qu'ils ne peuvent sûrement pas tenir tous les trois dans la même pièce ! »⁵²

Au dernier étage logent Aline et sa famille, à côté de la famille Petiot. Avec trois enfants dans chaque famille, on se serre dans une salle à manger, une chambre et une cuisine. Mais l'exiguïté des appartements ne nuit pas à la bonne humeur des habitants, qui prennent plaisir à s'inviter les uns les autres, à célébrer les fêtes ensemble ou à s'aider dans les difficultés. Amitié et entraide sont les valeurs dominantes de cette maison chaleureuse.

Un exemple assez proche est présenté dans *Isabelle et la porte jaune* par Nanine Gruner, mais dans un milieu social beaucoup plus aisé. L'appartement joyeux, accueillant et confortable de la famille Gérôme est un lieu de rencontres, de dialogues, de jeux et de rires. Le Noël alsacien est comme l'apothéose de ce lieu familial idyllique :

« Et elle s'allongea sur le tapis, la tête sur les bras, en chantonnant : « C'est ce soir Noël, c'est ce soir Noël ! »

Mais elle s'arrêta brusquement, la bouche ouverte, les yeux fixes :

⁵¹Colette Vivier, *La Maison des petits bonheurs*, p.19.

⁵²*op.cit.*, p.20.

le tintement argentin de la clochette se faisait entendre. Au même instant, la porte vitrée s'ouvrit toute grande sur un éblouissement de lumière. M. Gérôme surgit dans l'entrée. Derrière lui, Souriquette, radieuse, agitait la sonnette d'argent.

– En avant, en file, les enfants ! [...]

M. Gérôme prit Tony par la main, Souriquette ferma le cercle et ils tournèrent tous autour du sapin en chantant à pleine voix :

Mon beau sapin,
Roi des forêts...

Robert et Max ne savaient pas les paroles, et les petits bafouillaient un peu, mais ils faisaient « Hin... Hai... » au bout des phrases et cela marchait très bien. »⁵³

L'appartement des Gérôme, accueillant et chaleureux, s'oppose à la maison de la porte jaune, où règnent le silence, une atmosphère confinée et surannée. L'ouverture de la porte jaune devant Isabelle marque l'ouverture symbolique de cet univers vers la vie, les joies de l'enfance et l'avenir.

Proche de l'*hortus conclusus* mais distinct de la maison, il faut enfin prendre en compte une donnée relativement moderne, celle des colonies de vacances. Développées au cours de l'entre-deux-guerres, les colonies de vacances fonctionnent comme des lieux clos, protégés, offrant aux enfants des villes un air de campagne et leur apprenant l'entraide et la solidarité. La colonie est ainsi présentée par Charles Vildrac comme une utopie de l'enfance idéale, telle qu'il l'évoque dans une pièce pour adultes, *Le Paquebot Tenacity*, où le personnage de Ségard se souvient d'un mois de colonie scolaire à la campagne : « c'est un de mes plus beaux souvenirs. On mangeait dans un grand réfectoire où il y avait une bonne odeur ; une odeur de laiterie et de boulangerie ; et alors ça sentait aussi la toile cirée neuve. ». Dans *Milot*, M. Fiorini, le réfugié politique italien, décrit un souvenir semblable :

« étant enfant, je suis allé un été dans une colonie de vacances. Tous les jours, après le déjeuner, une équipe de dix volontaires essuyait la vaisselle. Mais cela se passait dans un pré au soleil et, tout en frottant les assiettes, nous chantions en chœur. »

« Eh bien, quand je pense à ces moments-là, ce dont je me souviens surtout, ce n'est pas d'avoir essuyé la vaisselle. Je me sou-

⁵³Nanine Gruner, *Isabelle et la porte jaune*, p.73-74.

viens des airs que nous chantions et des fleurs de liserons qu'il y avait dans le pré... »

L'atmosphère idyllique est souligné par la description champêtre, les fleurs, le grand air et le soleil. Le jardin de l'*hortus conclusus* n'est donc pas loin. Une tâche quotidienne et fastidieuse comme la corvée de vaisselle y prend une tout autre dimension par la joie de vivre et le plaisir de l'entraide. Créées en Suisse à la fin du XIX^e siècle par un pasteur d'un quartier ouvrier de Zurich, les colonies de vacances se sont rapidement étendues à toute l'Europe. En France, la période de l'entre-deux-guerres est celle de l'expansion et du développement des colonies de vacances, créées dans les municipalités socialistes et communistes, ouvertes aux enfants des couches populaires et des classes moyennes. En 1936, le Front populaire relance la dynamique des centres de vacances avec la création du premier Secrétariat aux loisirs et aux sports que dirige Léo Lagrange. Leur évocation par Vildrac est à comprendre dans deux sens : d'une part, la colonie représente une hygiène salubre du grand air par opposition à l'air corrompu des villes ; d'autre part, elle est un modèle de solidarité enfantine, concurrente du modèle scout critiqué par Vildrac dans *La Colonie*, un modèle moderne et en pleine expansion dans les années 1930.

L'une des grandes nouveautés de la littérature narrative pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres n'est donc pas seulement un renouvellement formel ou une prise en compte des transformations de la vie moderne. L'une des plus grandes innovations est l'apparition d'une littérature utopiste pour la jeunesse, ancrée dans un contexte politique mais aussi née d'une vision nouvelle de l'enfance, une vision résolument optimiste et tournée vers l'avenir, où l'enfant a un rôle essentiel à jouer, de façon libre, réfléchi et autonome. Mais comment comprendre cette articulation entre utopie littéraire et avenir ? Quelle peut être la postérité d'une littérature pour la jeunesse qui, après avoir connu un renouveau capital au cours des années 1920 et 1930, va subir les conséquences de la Seconde Guerre mondiale ?

Chapitre 11

Quelle postérité littéraire ?

Au terme de cette étude, peut-on évaluer l'avenir littéraire du renouveau de l'écriture narrative pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres ? Et comment en définir l'héritage ? Les rêves se brisent sur l'écueil dramatique de la Seconde Guerre mondiale, les années 1950 voient revenir un ordre moral plus traditionnel, mettant en cause et déplaçant la question des héritages de ce renouveau des années 1920 et 1930.

11.1 Des rêves brisés

Les rêves de renouveau, d'optimisme et d'utopie sont, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, des rêves brisés, entraînant à la fois un certain désenchantement et un refus réaffirmé de la guerre. Une brève embellie au début des années 1950, qui se place dans la continuité des années 1930, fait bientôt place à une nouvelle période de la littérature de jeunesse qui, elle, est une véritable rupture.

11.1.1 Au lendemain de la guerre, une brève embellie

En France, la guerre de 1939, la défaite de 1940, l'entrée des Allemands à Paris, l'installation du gouvernement de Vichy « brisent net – faut-il le préciser ? – vingt années d'espoirs et d'efforts en faveur des lectures enfantines. »¹ Entre 1939 et 1944, l'édition d'ouvrages pour la jeunesse, en France comme en Allemagne, demeure très limitée. Les seules exceptions sont, pour

¹Annie Renonciat, *Livre mon ami*, p.89.

la littérature allemande, les ouvrages publiés en exil, comme ceux de Lisa Tetzner et de Kurt Held, publiés, parfois difficilement, en Suisse. En France, la seule grande exception est celle de l'ouvrage d'Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, publié à New York en 1943 et que les jeunes lecteurs français ne découvriront qu'après la Libération. Traduit dans une vingtaine de langues, *Le Petit Prince* devient très vite un classique de la littérature internationale.

Dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, nombreux sont les éditeurs à manifester leur volonté de renouveau. Dans le domaine de la littérature de jeunesse, il s'agit de servir la paix et la tolérance, en permettant la connaissance des autres. Annie Renonciat évoque ainsi l'exposition organisée de novembre 1951 à janvier 1952 par la section française de l'UNESCO à la Bibliothèque Nationale, « L'Enfant et les livres », exposition qui regroupe des livres pour la jeunesse de quarante pays.

C'est dans le même esprit que Jella Lepman, journaliste allemande qui avait émigré en Grande-Bretagne et aux États-Unis, fonde en 1948 la Bibliothèque Internationale de Munich. Elle organise en 1951 un congrès sur « les livres pour enfants et l'entente internationale », qui est à l'origine de la création de l'IBBY (International Board of Books for the Youth), en 1953 :

« son rôle est d'encourager, à des fins pacifiques, la publication de livres de bonne qualité et le développement de bibliothèques pour la jeunesse dans le monde. »²

De nouvelles collections pour la jeunesse voient le jour au début des années 1950, dans la continuité des efforts fournis pendant l'entre-deux-guerres. Bourrelier crée les « Heures enchantées », Rageot les « Heures joyeuses » et Gallimard propose une nouvelle collection, la « Bibliothèque Blanche », dont l'objectif est que

« les enfants puissent commencer à partir de ce moment-là une bibliothèque qu'ils continueront plus tard, au lieu d'éliminer, peu à peu, à mesure qu'ils grandiront, les livres de leur enfance. »³

La N.R.F. continue également à publier les *Contes du Chat perché* de Marcel Aymé.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il faut aussi compter avec le facteur important d'une natalité en forte hausse. Le phénomène du *baby boom* fait attendre de nouveaux lecteurs beaucoup plus nombreux qu'auparavant.

²Annie Renonciat, *op.cit.*, p.100.

³cité par Annie Renonciat, *op.cit.*, p.102.

On pourrait parler, jusqu'au milieu des années 1950, d'années de relatif optimisme, après les troubles de la guerre, mais cette embellie est de courte durée.

Au cours des années 1950, la concentration des entreprises éditoriales, l'accentuation de la concurrence et des impératifs commerciaux entraînent le développement d'une production pour la jeunesse massivement commerciale, avec l'importation de romans policiers comme ceux d'Enid Blyton, dont le premier livre est traduit en français en 1952. Le premier roman de la série *Famous Five* paraît chez Hodder & Stoughton en 1942 sous le titre *Five of Treasure Island*. Ce roman est traduit en France dans la Bibliothèque Rose en 1955 sous le titre *Le Club des Cinq et le Trésor de l'île*. Ce même roman est traduit et publié en allemand en 1953, sous le titre *Fünf Freunde erforschen die Schatzinsel*. En France comme en Allemagne, les séries d'Enid Blyton envahissent le marché éditorial pour la jeunesse, au rythme de un à deux titres parus chaque année pour chaque série. On compte en Allemagne 22 titres parus entre 1953 et 1967 pour la seule série des *Fünf Freunde*.

Les difficultés économiques et la concurrence ont notamment pour conséquence la disparition de la maison Bourrelier, qui fusionne avec Armand Colin au tout début des années 1960 :

« Entre 1959 et 1963 devant les difficultés dues à la situation économique, aux changements de programmes, au développement de la concurrence de quelques très grandes maisons d'édition scolaire, j'ai cherché à faire un regroupement avec un confrère et c'est avec la librairie Armand Colin que le projet s'est réalisé en 1963. »⁴

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les livres pour enfants, dans le domaine de la création et de l'édition, connaissent ainsi une brève embellie, notable mais de courte durée. Cette embellie est notamment marquée par un refus réaffirmé de la guerre et par un discours pacifiste qui rejoint, pour une part, celui des années 1930.

⁴Michel Bourrelier, *Histoire de la famille Bourrelier-Le Corbeiller*, p.59. La Librairie Armand Colin avait été créée en 1869 par Armand Colin et par Louis Le Corbeiller, grand-père maternel de Michel Bourrelier.

11.1.2 Non à la guerre

Le trait dominant de l'immédiate après-guerre reste le refus marqué de la guerre et un militantisme pacifiste réaffirmé. Dès le début de *Die Konferenz der Tiere*, récit de Kästner publié en 1949, est évoquée la situation du monde, quatre ans après la guerre. Si cette guerre n'est pas directement nommée, il est évident que Kästner fait directement allusion à la Seconde Guerre mondiale. Ce sont les animaux qui évoquent tour à tour cette situation du monde, en lisant les journaux devant leurs enfants, à leur demande :

« Lorsqu'Oskar rentra à la maison, les enfants éléphants ne voulaient pas aller se coucher et le plus jeune s'écria : « S'il te plaît, lis nous quelque chose ! ».

Alors leur père se saisit du « Nouveau Sahara Illustré » et lut à voix haute :

« Quatre ans après la guerre, il y a toujours en Europe des milliers d'enfants qui ignorent où sont leurs parents et d'innombrables parents qui... »

- Arrête Oskar !, dit alors sa femme. Ce n'est pas pour les petits éléphants ! »⁵

La même scène se reproduit chez la famille girafe, puis chez la famille lion : le père de famille commence à lire le journal à ses enfants, ajoutant un nouveau détail dans l'horreur de la situation des enfants européens au lendemain de la guerre, avant d'être interrompu par sa femme. Le procédé utilisé par Kästner est assez subtil : par la répétition de cette scène de lecture du journal, il parvient à évoquer, en quelques lignes, l'essentiel d'une situation dramatique : les enfants et les parents séparés les uns des autres, les millions de réfugiés, les rumeurs d'une nouvelle guerre. Ce faisant, en interrompant la lecture du journal, Kästner suggère également que ces nouvelles trop dures ne sont pas pour les enfants. Il parvient ainsi à expliquer aux enfants l'essentiel sans pour autant sombrer dans un réalisme cauchemardesque. On pourrait également formuler l'hypothèse que Kästner contourne ainsi l'écueil principal de l'écriture pour la jeunesse de l'immédiat après-guerre, en particulier en Allemagne : après plusieurs années de dictature nazie et de guerre, nombreux sont ceux qui considèrent que les enfants doivent avoir entre les mains des livres qui évitent de parler de guerre ou de politique.

Tel est le point de vue de Jella Lepman, qui a commandé à Kästner

⁵Erich Kästner, *Die Konferenz der Tiere*, p.9.

Die Konferenz der Tiere. C'est avec cet argument que la créatrice de la Bibliothèque Internationale de Munich et de l'IBBY refuse la suite des *Kinder aus Nr.67* de Lisa Tetzner, série commencée avant 1933 et poursuivie pendant et après la guerre :

« On n'appréciait pas les *Enfants du numéro 67* dans la jeune Allemagne d'après-guerre. Les adultes n'étaient pas prêts à confronter le passé du Troisième Reich. La fondatrice de la bibliothèque internationale de Munich elle-même, Jella Lepman, poussa Lisa Tetzner, après avoir reçu le dernier tome *La nouvelle alliance*, à 'revenir à son propre monde des contes'. »

écrit Petra Ernst⁶.

La traduction en allemand du récit pacifiste de Maurois, *Patapoufs et Filifers*, est également significative d'une volonté de proposer aux enfants des livres fortement marqués par le refus de la guerre⁷. Publié en Suisse, le roman est diffusé en Allemagne et il a fait l'objet d'une réédition et d'une nouvelle traduction récentes⁸. C'est également par le biais d'une traduction que Vildrac participe à ce même mouvement, en adaptant en français, avec Suzanne Rochat, le roman italien d'Alberto Manzi, *Le Castor Grogh et sa tribu*, prix Collodi du meilleur livre italien pour la jeunesse en 1949, publié par l'éditeur Bourrellet en 1953⁹. À la fin de l'introduction de cette édition française, Charles Vildrac et Suzanne Rochat rédigent une dédicace au pacifisme sous-jacent :

⁶ « Geschätzt wurden die 'Kinder aus Nr.67' im jungen Nachkriegsdeutschland nicht. Die Erwachsenen waren nicht bereit, sich über die Vergangenheit im Dritten Reich mit ihren Kindern auseinanderzusetzen. Selbst die Gründerin der Internationalen Jugendbibliothek in München, Jella Lepman, drängte Lisa Tetzner nach Erhalt des Abschlußbandes *Der Neue Bund*, 'wieder in ihre eigentliche Märchenwelt zurückzukehren'. », in « The world is my country... », « Heimat und Heimatlosigkeit in Lisa Tetzners Roman *Die Kinder aus Nr.67* », in *Frankfurter Blätter* (4.1), 1996, p.7.

⁷ *Patapuffer und Filiferen*, « Geschichte von zwei feindseligen Rassen, ihren Sitten und Bräuchen, ihrem Aufstieg und Niedergang, nebst seltsamen Erlebnissen zweier junger Oberweltler », aus dem Französischen übertragen von Walter Widmer, Illustrationen, Einbandzeichnung und Satzanordnung Heinrich Strub, Verlag A. Francke AG. Bern, 1946.

⁸ André Maurois, *Patapuf und Filifer*, mit Zeichnungen von Hans Georg Lenzen, aus dem Französischen von Hans Georg Lenzen, Klassiker Patmos, 2000.

⁹ Alberto Manzi, *Le castor Grogh et sa tribu*, histoire d'un castor adaptée de l'italien par Charles Vildrac et Suzanne Rochat, illustrations de J.A. Cante, Éditions Bourrellet, Paris, 1953.

« Nous dédions particulièrement cette adaptation du beau livre d'Alberto Manzi à tous ces jeunes garçons qui s'affublent de revolvers ou de fusils et qui, guerriers ou gangsters en herbe, se plaisent à imaginer qu'ils tuent non pas des castors, mais d'autres garçons, leurs semblables. »¹⁰

Le rêve d'un monde sans guerre ni guerriers rejoint l'inspiration utopique d'un certain nombre de récits pour la jeunesse des années 1930. L'écriture utopique semble moins intéresser les écrivains pour la jeunesse de l'après-guerre, à l'exception notable de Jacques Prévert. En 1952, les *Lettres des îles Baladar*¹¹ présentent une petite île tranquille, où le temps passe sans se presser, où les enfants chantent et où des fêtes ont lieu à la moindre occasion. Le tranquille équilibre de la petite île est rompu par les habitants du Continent, avides de s'emparer de l'or trouvé dans le sol de l'île. On trouve dans ce récit une critique de la colonisation, dans la lignée de certains récits pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, ceux de Claude Aveline ou de Léopold Chauveau.

Au lendemain de la guerre, les livres pour la jeunesse manifestent dans leur très grande majorité optimisme et volonté de construire un monde meilleur. Une seule exception notable à ce tableau est le dernier récit pour la jeunesse de Georges Duhamel, *Les Voyageurs de « l'Espérance »*, récit de l'âge atomique, publié en 1953 et qui est sans doute l'une des seules utopies pessimistes écrites pour la jeunesse. Duhamel décrit la disparition du monde à la suite de l'explosion d'une bombe atomique. La famille d'Emmanuel Fromond, scientifique et nouveau Noé, échappe au désastre en embarquant sur le navire « l'Espérance », avant de trouver une nouvelle terre pour créer une colonie. À la fin du récit, les naufragés découvrent que d'autres hommes ont échappé au désastre. Néanmoins, ils décident de rester encore une année ou deux sur leur île, avant de peut-être rejoindre les autres survivants du cataclysme. La terre détruite continuant en effet d'être en proie à la folie des hommes, qui cherchent sans relâche à construire des bombes toujours plus puissantes, il s'agit pour la famille Fromond d'attendre et d'espérer, en attendant que la situation s'améliore un jour. Le message de Duhamel est nettement pessimiste, la science est présentée comme une source involontaire de destruction, le monde ne semble guère pouvoir s'améliorer :

¹⁰ *op.cit.*, p.8.

¹¹ Jacques Prévert, *Lettre des îles Baladar*, illustré par André François, Paris, Gallimard, 1952.

« Le chercheur, dans son laboratoire, est comparable à un chien de chasse. Il ne pense qu'à découvrir quelque chose : un corps nouveau, un fait nouveau, un procédé, une méthode, une loi. Il ne peut pas songer, en même temps, à la portée humaine ou morale de ses actes ; cela le paralyserait. Les gens qui ont inventé l'aéroplane ne pensaient sûrement pas au bombardement des villes et au massacre de millions d'innocents. C'est aux hommes raisonnables que revient, plus tard, le devoir de juger. Mais celui qui peut juger ne peut presque jamais empêcher... Et puis empêcher quoi... Si le destin des hommes est d'anéantir le monde qui les porte...

– Papa, que le malheur des hommes ne te fasse pas succomber au pessimisme ?

– Je ne succombe certes pas, répondait le vieil homme. Je m'efforce de raisonner, et ce n'est pas facile. »¹²

Le refus de la guerre, hérité du mouvement pacifiste des années 1930, marque la littérature de la fin des années 1940. Néanmoins, l'optimiste nettement marqué dans les livres pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres tend à s'estomper. D'une manière générale, la brève embellie de la fin des années 1940 et du début des années 1950 fait place au retour d'un ordre moral traditionnel, marquant une rupture par rapport à la production narrative de l'entre-deux-guerres.

11.2 Retour à un ordre moral traditionnel

Dès la fin des années 1940 et au début des années 1950, les élans de renouveau semblent oubliés, au profit d'un retour à un ordre moral bien traditionnel, marqué par une écriture narrative devenue plus consensuelle et par le poids d'une morale bien-pensante.

11.2.1 Une écriture plus consensuelle

Pour mieux comprendre les changements qui s'opèrent après la guerre, il est possible de prendre appui sur les romans d'un auteur ayant écrit avant et après la Seconde Guerre mondiale, comme Erich Kästner. Ce dernier change

¹²Georges Duhamel, *Les Voyageurs de « l'Espérance »*, Paris, Librairie Gedalge, 1953, p.93.

en effet sa façon d'écrire dans *Das doppelte Lottchen*, publié en 1949¹³. Kästner n'y développe plus de discours utopique ou idéologique, il ne marque plus son engagement dans les problèmes de son temps. L'histoire des jumelles séparées dans leur petite enfance et se retrouvant par hasard dans une colonie de vacances, avant d'échanger leurs identités auprès de leurs parents, connaît un succès considérable et est très vite adapté au cinéma. La seule critique que reçoit le roman de Kästner concerne la thématisation du divorce des parents, nouveauté dans un roman pour la jeunesse. Mais le choix de ce thème est la seule nouveauté de ce roman.

Le choix de personnages principaux féminins est certes remarquable, mais Pünktchen (*Pünktchen und Anton*), Pony Hütchen (*Emil und die Detektive*) ou Petersilie (*Der 35. Mai*) étaient déjà des figures de petites filles originales et atypiques. La gemellité est également déjà évoquée au début de *Pünktchen und Anton*, lorsque Pünktchen s'invente une sœur jumelle, Karlinchen, avec laquelle elle pourrait jouer à échanger leurs rôles. Les prémices de *Das doppelte Lottchen* sont ainsi présents dans les livres de Kästner dès le début des années 1930, plus de quinze ans avant la publication de ce nouveau roman. Le schéma de *Pünktchen und Anton* est en grande partie réutilisé : Luise, qui vit à Vienne chez son père, compositeur et chef d'orchestre, est une petite fille riche, dynamique, enjouée. Lotte, qui vit avec sa mère à Munich, est plus mesurée, plus réfléchie et doit faire face aux difficultés d'un foyer modeste où une mère travaille et élève seule son enfant. Mais il n'y a plus de réelle opposition sociale entre les enfants, qui sont jumelles. La séparation des parents est provisoire et la fin du roman réalise le rêve de bon nombre d'enfants de couple divorcé, à savoir le remariage de leurs parents. L'opposition est familiale et non sociale, les jumelles ont été unies avant d'être séparées puis réunies à nouveau, alors que Pünktchen et Anton appartiennent à des milieux sociaux que tout oppose et que rien ne pouvait prévoir leur amitié.

Amadou le bouquillon, l'un des derniers romans de Charles Vildrac, également publié en 1949, connaît lui aussi un grand succès¹⁴. Pourtant le récit

¹³*Das doppelte Lottchen. Ein Roman für Kinder*, Atrium Verlag, 1949. *Deux pour une*, traduction de René Lasne, Paris, Delamain et Boutelleau, Collection Maïa, 1950. Il est intéressant de noter que la collection Maïa continue de publier la traduction d'un roman de Kästner après la guerre. Ce n'est pas le cas de *Emile et les trois jumeaux*, traduit et publié en 1949 par la Librairie des Champs-Élysées, ni de *La Classe volante*, publié en 1952 par Magnard.

¹⁴Charles Vildrac, *Amadou le bouquillon*, illustrations de J.A. Cante, Bourrelrier, Collection Marjolaine, 1949.

ne comporte plus les mêmes accents utopiques et engagés que *L'Île Rose* ou *Milot*. La fuite du chevreau vers la liberté, son parcours initiatique à travers la vie sauvage et sa réussite finale font davantage songer à *Bambi*¹⁵ de Felix Salten qu'à un roman réellement novateur, dans la lignée des romans des années 1930. L'écriture de Vildrac, comme celle de Kästner, comporte ainsi à la fin des années 1940 moins de propos idéologique, moins d'engagement dans les problèmes de l'époque.

D'autres auteurs tombent dans l'oubli, comme Ruth Rewald ou Nanie Gruner, mortes toutes deux en déportation. Léopold Chauveau, mort en 1940, est oublié et ses ouvrages ne sont quasiment plus publiés pendant plusieurs décennies.

Dans les années 1950, les Éditions La Farandole republient en 1959, sous la forme d'un album illustré, deux récits extraits du recueil de 1937 *Les Deux font la paire*, « Le petit cochon de pain d'épice », suivi de « Le pied et le caillou », avec des dessins de José et de Jean-Marie Granier. Cette réédition est précédée en 1957 de la publication d'un texte inédit de Chauveau, *Monsieur Tigre et Madame Tortue*, avec des dessins de Jean Trubert.

Ces deux exemples mis à part, il faut attendre les années 1980 pour que les livres de Chauveau soient réédités au Japon, où ses histoires jouissent d'un certain succès. En 2005, *Le Vieux Crocodile* est adapté en film d'animation par Koji Yamamura sous le titre « Toshi wo totta Wani », plus de 80 ans après la publication du texte en français. Certains textes, notamment *Les Deux font la paire* et *La Poule et le Canard*, ont fait également l'objet de rééditions récentes en Suisse, à La Joie de Lire, mais, dans l'ensemble, Chauveau reste inconnu du grand public, même s'il entre dans les listes de livres prescrits par l'Éducation Nationale. On peut s'interroger sur ce qu'il aurait pensé de cet hommage si institutionnel...

11.2.2 Le poids de la morale

Changements d'écriture et de thèmes romanesques, oublis et absence de rééditions participent à un effacement du renouveau du récit pour la jeunesse amorcé dans les années 1920 et 1930. Il faut également prendre en compte le poids d'une morale plus traditionnelle, qui joue un rôle important dans les

¹⁵Felix Salten, *Bambi. Ein Tieresgeschichte aus der Walde*, Berlin 1923. *Bambi le chevreuil (Une vie dans les bois)*, traduit par Henri Bloch, Stock, Delamain et Boutelleau, Collection Maïa, 1928.

années 1950.

Ainsi, au tout début des années 1950, la traduction et l'édition du roman suédois *Pippi Långstrump*, écrit par Astrid Lindgren en 1945, sont révélateur de l'esprit qui domine dans l'édition pour la jeunesse de l'après-guerre.

Astrid Lindgren (1907-2002) est l'auteur suédois le plus traduit dans le monde. Traduit dans plus de 50 langues, *Pippi Långstrump* a été bien plus que mal traduit en français. Astrid Lindgren elle-même s'est dite trahie par cette traduction française, publiée par Hachette dans la collection de la Bibliothèque rose. Les trois épisodes des aventures de Pippi Långstrump sont réduits en deux tomes, publiés en 1951 sous le titre *Mademoiselle Brindacier* (traduit par Marie Løwengren) et en 1953 sous le titre *La princesse de Couricoura*. Une deuxième version, toujours en deux tomes, paraît en 1962, *Fifi Brindacier*, et 1963, *Fifi princesse*, toujours par la même traductrice.

Christina Heldner, dans un article intitulé « Une anarchiste en camisole de force, Fifi Brindacier ou la métamorphose française de Pippi Långstrump »¹⁶, a étudié en détail les mécanismes de la censure qui transparaissent dans cette « traduction » française du début des années 1950. Les résultats de la comparaison entre le texte original suédois et le texte traduit en français sont affligeants. Il ne s'agit pas de problèmes délicats posés par la transposition d'un texte ancré dans un contexte socio-culturel et linguistique dans un contexte différent. Les altérations sont en fait considérables : les altérations n'ont rien à voir avec la pratique de la traduction et il faudrait plutôt parler d'une adaptation traduite.

Parmi les écarts entre la version traduite et la version originale, mentionnons tout d'abord la suppression de certains chapitres : sur les 32 chapitres de la version originale, il en manque 4 dans la version française, dont le chapitre où Pippi danse la polka avec les deux voleurs, celui où elle ridiculise les policiers qui veulent la conduire de force à l'orphelinat et celui où elle est invitée à prendre le thé chez la mère de Tommy et Annika, quand les bourgeois complotent et maugréent sur leurs bonnes à tout faire. On constate également des coupures dans les chapitres, parfois un mot ou une phrase, parfois un paragraphe entier. Inversement, Christina Heldner constate que l'édition française procède à des ajouts, dont l'étendue varie d'un mot à quelques pages. Enfin, l'agencement des chapitres est bouleversé.

Christina Heldner montre qu'on décèle derrière toutes les altérations un

¹⁶Christina Heldner, *Revue des livres pour enfants*, n°145, printemps 1992.

souci constant d'atténuer ou de censurer tous les traits de l'œuvre d'Astrid Lindgren qui vont trop à l'encontre d'une éducation traditionaliste. Dans la France du début des années 1950, *Pippi Långstrump* semble inspirer la crainte d'une éducation subversive : les éléments jugés trop nuisibles pour qu'on puisse les présenter à un public enfantin sont par exemple les adultes désagréables ou insolents, contre lesquels Pippi se défend.

« Avec son autonomie, son franc-parler et ses facéties elle finit toujours par avoir le dernier mot. Une telle attitude met en cause l'autorité du monde adulte. Dans la version française, ces comportements font l'objet d'une censure systématique, sauf si ces adultes sont des filous ou des personnages en marge de la société. »¹⁷

Fifi, dans le roman traduit en français, fait enrager Mme Fleuriche, une despotique dame de charité qui distribue des cadeaux aux écoliers gages et studieux pourvu qu'ils sachent répondre aux questions qu'elle leur pose. L'épisode est laissé intact mais la traductrice ajoute un passage plat et sentimental où Fifi, honteuse et repentante, demande pardon à la dame qui la prend dans ses bras, émue et pleine de pitié pour la pauvre orpheline si mal élevée. On ne saurait créer une note plus fautive dans le récit, car jamais Astrid Lindgren ne s'attendrit sur son personnage, qui n'est sujette à aucun sentimentalisme ni remords. Pippi agit en toute liberté. « D'une façon générale, écrit Christina Heldner, les changements témoignent d'un souci un peu naïf de prévenir chez les jeunes lecteurs des actes et des attitudes susceptibles de choquer les mœurs d'un public adulte des plus traditionaliste ».

Plus généralement, le problème de la traduction et de l'édition françaises de ce roman suédois est révélateur d'un état d'esprit qui tend à dominer l'édition pour la jeunesse tout au long des années 1950. L'heure n'est pas à la révolte de l'enfant ni à l'expression de sa liberté, surtout si l'autorité des adultes doit en pâtir. Conformisme et obéissance sont les valeurs dominantes d'une littérature où la liberté accordée à l'enfant reste conventionnelle et dirigée par le monde bien-pensant des adultes. On est bien loin d'un Léopold Chauveau ou d'un Kästner du début des années 1930.

Dans les années 1950, en France comme en Allemagne, l'un des grands succès romanesques est une œuvre traduite, celle de la romancière anglaise Enid Blyton. Le premier roman de la série *Famous Five* (*Le Club des Cinq*)

¹⁷Christina Heldner, art.cit.

paraît en 1942 sous le titre *Five of Treasure Island*, ce qui le place dans une tradition littéraire. Mais il existe peu de points communs entre l'écriture de Stevenson et l'écriture sérielle de Blyton. Le premier roman de cette série est traduit en français en 1955 et est publié par Hachette dans la collection de la Bibliothèque rose. L'action est transposée en Bretagne, et les prénoms des personnages sont « adaptés ». Chaque année, Enid Blyton écrit un nouvel épisode de la série, qui est régulièrement traduit et publié en France.

Le phénomène est tout à fait similaire en Allemagne. *Fünf Freunde erforschen die Schatzinsel* paraît en 1953 et plus d'une vingtaine de titres paraissent entre 1953 et 1967. *Die Schwarze Sieben*, traduction de *The Secret Seven*, connu en France sous le titre *Le Clan des Sept*, paraît à partir de 1956 et la série suit le même rythme de publication. Le personnage de Noddy, le célèbre Oui-Oui, dont le succès est immédiat en Grande-Bretagne puis en France, ne semble pas avoir reçu le même accueil auprès du public allemand. Sans doute les aventures d'un pantin au pays des jouets n'ont-elles que peu d'intérêt pour un public baigné dans la culture littéraire de Hoffmann ou d'Andersen.

Les romans d'Enid Blyton, au succès commercial indéniable, n'ont que peu de points communs avec les créations romanesques pour la jeunesse des années 1930. Il n'y a dans les séries de la romancière anglaise aucune recherche littéraire véritable. L'écriture, sérielle et commerciale, est une écriture compulsive. « Une semaine lui suffit pour venir à bout avec aisance de l'intrigue d'un roman du type *Club des Cinq* ou *Clan des Sept* »¹⁸, écrit François Rivière. L'aisance et la rapidité sont-elles des critères de qualité littéraires ? L'écriture pour la jeunesse, qu'il s'agisse d'écriture romanesque ou d'écriture d'album, nécessite un travail de recherche esthétique et de précision de la langue où la simplicité n'est qu'une apparence. Pour reprendre le slogan des éditions Stock pour la collection Maïa, « les grandes œuvres pour enfants sont les œuvres réellement grandes ». Grand succès commercial des années 1950 et 1960, suivi de nombreuses rééditions dans les années 1970 et 1980, l'œuvre d'Enid Blyton semble avoir balayé les derniers soubresauts d'une création romanesque dont le renouveau, commencé au début des années 1920, connaît jusqu'au début des années 1950 une dernière embellie, avant de disparaître.

Où donc chercher l'héritage du renouveau du récit pour la jeunesse des années 1920 et 1930 ? C'est sans doute ailleurs qu'en France et en Allemagne

¹⁸François Rivière, *Enid Blyton et le Club des Cinq*, Les Quatre Chemins, 2004, p.177.

que doit s'orienter notre recherche, voire plus loin dans le temps, dans les années 1960 et 1970.

11.3 Héritages

Tout ne disparaît pas dans les années 1950, et il est possible de voir se dessiner quelques liens entre les récits pour enfants de l'entre-deux-guerres et la littérature pour la jeunesse de l'après-guerre. S'il existe une coupure bien réelle, des influences jouent sans doute, mais en changeant généralement de registre : on pourrait ainsi voir une filiation entre Jean-sans-Pain, l'enfant qui réconcilie les soldats des tranchées, et Tistou-les-Pouces-verts, qui fait fleurir les canons¹⁹. Si Maurice Druon n'appartient pas à la même mouvance politique que Paul Vaillant-Couturier, il reste que, dans un registre plus féerique, l'image de l'enfant pacifiste et sauveur est reprise. Comme Jean-sans-Pain guidé par le lièvre, Tistou, conduit par le jardinier Moustache, opère le miracle des canons fleuris après avoir voyagé dans le monde des hommes et découvert la misère, la guerre, la maladie et la mort.

11.3.1 Astrid Lindgren

Mais parmi les héritages de l'après-guerre, l'un des plus notables est l'influence de Lisa Tetzner et de Kurt Held sur Astrid Lindgren, sans négliger le rôle joué par Lisa Tetzner pour la publication de *Pippi Långstrump* en Suisse.

À la fin des années 1940, les livres de Lisa Tetzner et de Kurt Held sont vivement critiqués par les nouveaux spécialistes de la littérature de jeunesse renaissante, et notamment par Jella Lepmann, comme nous l'avons vu précédemment. La tendance est au merveilleux, au comique, au foyer. Le succès d'un Kästner, à la fin des années 1940, n'est plus dans la modernité d'une grande ville ou dans les difficultés sociales, mais dans des histoires de jumelles séparées de *Das doppelte Lottchen*. L'anarchisme de Zora ou l'utopie pacifiste des enfants du numéro 67 sont mis de côté. Pourtant, on ignore généralement l'influence de Lisa Tetzner sur l'une des plus grands écrivains européens de l'après-guerre, Astrid Lindgren.

¹⁹Maurice Druon, *Tistou les Pouces verts*, illustrations de Jacqueline Duhème, Paris, del Duca, 1957.

Cette filiation peu connue est cependant bien réelle, ainsi que l'attestent deux documents. Si *Pippi Långstrump* a connu un succès immédiat en Allemagne, les facéties de cette petite fille hors normes ont néanmoins été fortement critiquées par les éditeurs suisses. C'est précisément Lisa Tetzner qui va jouer un rôle décisif : elle écrit à son éditeur, Sauerländer, une « Déclaration d'amour à Pippi »²⁰. Lisa Tetzner prend notamment le contre-pied des critiques adressées au roman d'Astrid Lindgren, l'accusant d'inciter les enfants à commettre les pires bêtises. Elle montre dans cet article que *Pippi Långstrump* n'est pas un livre réaliste mais, de façon plus complexe et plus subtile, un « conte de notre quotidien contemporain »²¹. Cette expression pourrait tout à fait être appliquée au premier roman pour la jeunesse de Lisa Tetzner, *Hans Urian*, maintes fois évoqué dans cette étude. Ainsi, soutient Lisa Tetzner, les jeunes lecteurs, loin de prendre Pippi comme modèle, ne chercheront pas à l'imiter ; ils comprendront qu'il s'agit au contraire d'une figure de conte²², unique en son genre, fascinante et drôle, mais dont l'existence est tout simplement impossible dans la réalité.

Grâce à cette intervention, le livre d'Astrid Lindgren est publié en Suisse, où il connaît un succès aussi important qu'en Allemagne. Afin de remercier Lisa Tetzner, Astrid Lindgren lui envoie une lettre où elle reconnaît toute l'admiration qu'elle porte à l'écrivain allemande, qui a acquis la nationalité suisse en 1948. Citons cette lettre :

« Stockholm, le 27 janvier 1953

Chère chère chère Frau Tetzner !

Il est bien dommage que je ne puisse écrire en allemand qu'avec difficulté. Je ne peux ainsi pas vous expliquer vraiment à quel point notre lettre m'a follement remplie de joie. Mais il faut que je vous dise que vous êtes pour moi, depuis des années, une figure idéale. J'ai lu tous vos livres à mes enfants, nous en avons éprouvé ensemble une joie sincère et profonde et j'ai toujours pensé qu'on peut accéder aux livres de Lisa Tetzner dans tous les pays et à toutes les époques. Et c'est vous, oui, vous, qui arrivez maintenant et vous écrivez une lettre si merveilleuse, à moi et à Pippi ! Je ne sais pas comment vous remercier. Laissez-moi seulement vous dire que je suis très très contente. Je sais que signifie votre lettre dans

²⁰Lisa Tetzner, « Liebeserklärung an Pippi », in *Jugendschriften-Warte* 11, 1953.

²¹« Märchen des heutigen Alltags », art.cit., p.74.

²²« ein ganz und gar einmaliges, aber unmögliches Märchenwesen », *ibid.*

la « Weltwoche » pour mes livres. Ah, si seulement vous pouviez venir un jour en Suède, pour que je puisse vous dire à quel point je vous suis reconnaissante.

Avec mes salutations les plus amicales,
Astrid Lindgren. »²³

Les écrivains refusent souvent d'avouer qui les a influencés, préférant naturellement mettre en avant leur originalité. Quoi de plus original que Pippi Långstrump, Fifi Brindacier, cette petite fille rousse forte comme un turc, à l'imagination débordante ? Et pourtant, l'invention de Pippi s'éclaire dans cette filiation avec l'univers romanesque de Lisa Tetzner et de Kurt Held. L'héritage peut ainsi se faire selon un phénomène de translation vers un autre pays, vers une autre tradition enfantine et vers un autre type d'imaginaire.

Pippi et Zora n'ont pas seulement en commun leurs cheveux roux, et l'héritage de Lisa Tetzner et de Kurt Held dans l'œuvre d'Astrid Lindgren ne se réduit pas à ce personnage. Astrid Lindgren l'écrit elle-même : elle a lu les livres de Lisa Tetzner à ses enfants. Elle connaît sans doute Hans Urian et le lièvre enchanté Trillewipp, capable de transformer ses oreilles en hélice (comme le lièvre de *Jean-sans-Pain* de Paul Vaillant-Couturier) : Karlsson (Vic le Victorieux), compagnon d'un enfant, est aussi doté d'une hélice fixée sur son dos. La révolte de Zora contre le monde des adultes, rébellion parfois brutale, trouve un écho dans la remise en cause perpétuelle de l'ordre établi par les facéties de Pippi. On retrouve aussi l'univers des pirates, entre réel et

²³Stockholm, 27 Jan. 1953

Liebe liebe liebe Frau Tetzner !

Es ist schade dass ich nur mit Schwierigkeit deutsch schreiben kann. Ich kann Ihnen darum nicht richtig erklären wie wahnsinnig Sie mir mit Ihrem Brief erfreut haben. Sie müssen doch wissen, dass Sie für mich seit Jahren eine Idealgestalt sind. Ich habe meinen Kindern alle Ihre Bücher vorgelest, wir haben uns zusammen so innig darüber gefreut und ich habe immer gedacht, dass Lisa Tetzner so etwas so erreichbar ist in allen Ländern und in allen Zeiten. Und Sie, gerade Sie kommen jetzt und schreiben so ein wunderbares Brief zu mir und zu Pippi ! Ich weiss nicht wie ich Ihnen danken kann. Lass mich nur sagen dass ich sehr sehr froh ist. Ich weiss dass Ihren Brief in der « Weltwoche » sehr viel für meine Bücher bedeuten muss. Ach, wenn Sie nur eines Tages zu Schweden kommen könnten, damit ich Ihnen sagen dürfte wie dankbar ich bin.

Mit freundlichsten Grüßen

Astrid Lindgren.

Document extrait des archives de la maison d'édition Sauerländer Verlag.

« so etwas so erreichbar » est assez difficile à comprendre, en raison de l'allemand ici un peu approximatif d'Astrid Lindgren.

imaginaire.

De façon plus précise, des épisodes offrent des similitudes importantes, tout en étant pris dans des contextes et des registres fort différents. Ainsi, au début du chapitre 21 de *Die rote Zora und ihre Bande*, Zora apparaît transformée : elle s'est habillée en jeune fille et s'est maquillée, ou plutôt elle a tenté de le faire. Le résultat est ridicule :

« Sur ses cheveux rouge vif était posé un chapeau beaucoup trop grand, couvert de fleurs de toutes les couleurs. Autour de son joli cou mince s'enroulaient de lourds colliers rouges, bleus et verts. Sur son corps brun et solide, qui ne portait qu'une chemise courte et une jupe de couleurs, était noué, comme un trop grand sac, déchiré en son milieu, un drapeau rougeâtre, et ses jambes solides, brunes et musclées étaient serrées dans des bas étroits et des chaussures à talons.

La jeune fille s'était aussi maquillée. Ses sourcils étaient rehaussés de deux traits noirs, sur ses joues brillaient des taches rouges, qui étaient recouvertes d'une poudre rose, et ses lèvres minces luisaient d'un rouge si vif qu'on aurait dit que la jeune fille les avait peintes avec du sang frais de bœuf. »²⁴

Le rouge naturel de Zora, celui de ses cheveux et, métaphoriquement, celui de son caractère, est remplacé par des rouges fades et artificiels, depuis la couleur des bijoux jusqu'à celle du maquillage, de la poudre rose au rouge à lèvres criard. Une sorte de drapeau (« Fahne »), pièce de tissu rougeâtre (« rötlich »), enveloppe le haut de son corps comme un châte ridicule, pâle souvenir de la symbolique idéologique de la jeune fille. Le personnage a perdu tout son naturel, tout son caractère, toute sa force.

Une description similaire, mais d'un tout autre ton, se retrouve dans *Pippi Långstrump* d'Astrid Lindgren, lorsque Pippi, invitée à prendre le thé chez la mère de Tommy et Annika, s'habille en grande dame pour faire honneur à ses hôtes :

« À trois heures pile, une charmante demoiselle grimpa l'escalier de la villa des Settergren. Fifi Brindacier. Pour une fois, ses cheveux roux tombaient librement sur ses épaules et formaient comme une crinière de lion. Elle avait passé du rouge sur ses lèvres – avec une craie rouge vif – et elle s'était fardée les paupières –

²⁴Kurt Held, *Die rote Zora und ihre Bande*, Chapitre 21, p.382.

avec du charbon –, de sorte qu'elle avait l'air fort menaçante. Sans oublier les gros rubans verts sur ses chaussures. »²⁵

À la fin du chapitre, on apprend que Fifi porte également un grand chapeau²⁶. Le ridicule est ici comique, contrairement à la description de Zora. Mais dans un cas comme dans l'autre, le déguisement ridicule dénature le personnage et montre un effort pour s'intégrer dans les normes de la société bien-pensante, un effort qui se solde dans les deux cas par un échec, car Zora comme Pippi sont deux personnages atypiques, irréductibles à une norme sociale préétablie.

Si certains écrivains pour la jeunesse des années 1930 semblent mis de côté par les critiques et les prescripteurs des années 1950, l'exemple d'Astrid Lindgren montre comment les héritages peuvent néanmoins fonctionner et comment les romans de l'entre-deux-guerres ont pu influencer la création romanesque de l'après-guerre. Plus qu'une continuité, il faudrait parler d'influence, de translation et de déplacement vers un autre pays, un autre univers romanesque. Les rencontres entre les écrivains, les échanges de livres et de thématiques, dont nous avons montré l'essor dans les années 1930, peuvent ainsi se poursuivre. Néanmoins le cas d'Astrid Lindgren est exemplaire mais relativement exceptionnel. Pour poursuivre la recherche d'héritages du roman et du récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, il est sans doute nécessaire de progresser dans le temps et d'examiner s'il existe des traces de cette littérature dans la production romanesque pour la jeunesse des années 1960 et 1970, en France et en Allemagne.

11.3.2 Les années 1960 et 1970

Dans les années 1960, on voit peu à peu revenir une attention particulière portée sur la voix narrative de l'enfant, qui était une des caractéristiques de l'écriture moderne pour la jeunesse des années 1920 et 1930. Par opposition à un narrateur adulte omniscient, un narrateur à la première personne ou à la troisième personne adopte le point de vue d'un jeune personnage central. Ce parti-pris narratif est également lié au développement des recherches contemporaines en psychologie et en psychanalyse. Là encore, un parallèle peut être fait avec les années 1920, où les courants de la pédagogie nouvelle ont joué un rôle dans l'apparition de nouveaux héros enfants.

²⁵ Astrid Lindgren, *Fifi Brindacier*, traduit du suédois par Alain Gnaedig, Livre de Poche Jeunesse, chapitre 9, « Fifi est invitée à prendre le thé », p.117.

²⁶ *op.cit.*, p.128.

Cette parole accordée à l'enfant n'est pas dénuée d'humour, comme le montre Goscinnny et Sempé dans les histoires du Petit Nicolas, publiées au cours des années 1960²⁷. Le langage direct de l'enfant, avec ses imperfections et ses erreurs syntaxiques, dans des situations de la vie quotidienne et de l'école, n'est pas, à mon avis, sans rappeler l'écriture de Colette Vivier, lorsqu'elle fait écrire et parler Aline dans son journal de *La Maison des petits bonheurs*.

C'est également dans les années 1960 que paraissent les premiers romans allemands inspirés de la Seconde Guerre mondiale. Après le refus des années 1950, le nazisme, les persécutions antisémites, l'embrigadement de la jeunesse, l'exil et la guerre redeviennent des thèmes du roman pour la jeunesse. Ce n'est pas tant là une nouveauté qu'un lien coupé qui se renoue. En 1961, Hans Peter Richter publie *Damals war es Friedrich (Mon ami Frédéric)*²⁸, un des premiers romans allemands de renommée internationale sur la Seconde Guerre mondiale et le nazisme.

Enfin, les récits de Michael Ende pourraient montrer que le renouveau du roman pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres trouve un sorte d'héritier dans les années 1960 et 1970. Les récits de Michael Ende mêlent des motifs réalistes aux éléments les plus merveilleux, poursuivant cette recherche d'un « conte de notre quotidien contemporain » dont parlait Lisa Tetzner à propos de *Pippi Långstrump* et qui pourrait s'appliquer à un certain nombre de récits novateurs de l'entre-deux-guerres. Dans *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*²⁹, qui reçoit en 1961 le Deutscher Jugendbuchpreis, des éléments du conte merveilleux et du roman d'aventures, dragons, géants, pirates et princesses, sont mêlés à la vie quotidienne de la petite île où règne Alfons der Viertel-vor-Zwölfte (Alfons le douzième moins le quart). Michael Ende, en proposant comme héros un jeune garçon noir, amoureux de la fille de l'Empereur de Chine, innove et met en avant des valeurs telles que l'antiracisme et

²⁷*Le Petit Nicolas* (1960), *Les récrés du Petit Nicolas* (1961), *Le Petit Nicolas et les copains* (1962), *Les vacances du Petit Nicolas* (1963), *Joachim a des ennuis* (1964), publiés par Denoël.

²⁸Hans Peter Richter, *Mon ami Frédéric*, traduit de l'allemand par Christiane Prélet, Paris, Le Livre de poche, 1979.

²⁹Michael Ende, *Jim Knopf und Lukas, der Lokomotivführer*, Thienemann Verlag, 1960, suivi de *Jim Knopf und die Wilde 13*, 1962, illustrations de Franz Josef Tripp. Jean-Claude Mourlevat a traduit et adapté ces deux récits sous les titres *Jim Bouton et Lucas le chauffeur de locomotive* et *Jim Bouton et les Terribles 13*, illustrations de Gaëtan Dorémus, Bayard Jeunesse, 2004 et 2005.

la solidarité, fortement présentes dans le roman pour la jeunesse des années 1930, en particulier dans les milieux socialistes et communistes.

Le second exemple intéressant est celui de *Die unendliche Geschichte*, *L'Histoire sans fin*, publié en 1979³⁰. Dans ce roman, Michael Ende crée en quelque sorte cette « fantasy » allemande qui semblait si difficile à saisir dans les années 1930. S'inspirant notamment de Tolkien et de C.S.Lewis, il crée un univers romanesque et fantastique nouveau dans le paysage littéraire allemand. Mais les principales innovations ne sont sans doute pas dans cette simple création. Renouant, peut-être sans même le savoir, avec les innovations de la littérature pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, Ende joue sur plusieurs plans narratifs, la réalité quotidienne du héros lecteur, Bastian, l'imaginaire du roman lu par Bastian et leur intersection, dès que Bastian intervient dans l'histoire qu'il est en train de lire. Ce jeu subtil entre les plans narratifs, qui rappellent le brouillage des pistes entre la réalité et la fiction, dont joue notamment Erich Kästner, s'accompagne d'une recherche matérielle pour présenter l'objet-livre : l'histoire de Bastian et celle qu'il lit ne sont pas imprimées de la même couleur, le vert alternant avec le rouge³¹. La mise en abyme permet à Ende de jouer sur la matérialité du livre, si bien que le lecteur peut se demander quel livre il tient exactement entre les mains, celui de Ende ou celui volé par Bastian. Chacun des vingt-six chapitres commence par une lettre enluminée, suivant l'ordre alphabétique. Ce livre sans fin, qui rappelle le roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, également publié en 1979, repose également sur un jeu de mots, par référence au nom de l'auteur, Ende. Roman sans fin et sans auteur, roman aux multiples facettes et aux multiples lecteurs, *Die unendliche Geschichte* présente un dernier point commun avec les innovations de la littérature pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, par l'utilisation très importante de l'intertextualité, qui est une innovation dans les années 1930, mais qui devient importante dans le roman pour la jeunesse à la fin des années 1970. Tolkien, mais aussi *L'Odyssée*, *Les 1001 nuits*, Lewis Carroll ou Rabelais font partie des références qui émaillent le récit³². Jeux avec la fiction, recherches sur l'aspect esthétique du livre, intertextualité, tels sont trois pistes qui pourraient

³⁰Michael Ende, *Die unendliche Geschichte*, K. Thienemanns Verlag, 1979. *L'Histoire sans fin*, traduction de Dominique Autrand, Stock, 1984.

³¹Dans la traduction française, où le livre comme objet est bien moins beau que l'original allemand, les caractères gras sont utilisés pour l'histoire de Bastian.

³²D'après un entretien de J.L. Rambures avec Michael Ende, *Le Monde des livres*, 16 mars 1984.

conduire à formuler l'hypothèse d'un aboutissement, dans les années 1970, du renouveau du récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'édition et la création pour la jeunesse connaissent une certaine embellie, sans rompre radicalement avec les nouvelles esthétiques de l'entre-deux-guerres. Mais cette embellie est de courte durée, en raison notamment de la concentration du secteur de l'édition, de la concurrence de la littérature de série, du retour d'un ordre moral traditionnel et enfin d'un refus réaffirmé de la guerre allant jusqu'à entraîner un rejet de l'engagement idéologique. On constate ainsi une forte rupture avec le renouveau du roman et du récit pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres. Les années 1920 et 1930, période de création, ne serait qu'une parenthèse très courte, trop courte pour avoir marqué de son empreinte le roman pour la jeunesse.

Les innovations, créations et réflexions nouvelles ne semblent pas toutefois sans lendemain. Des héritages sont discernables, pour peu que l'on explore d'autres pays ou que l'on s'aventure plus avant dans le temps. Tout ne semble donc pas perdu. L'entre-deux-guerres ne serait ni totalement un marasme pour le roman et le récit pour la jeunesse, ni un bref épisode de création totalement brisé et oublié. Il est temps à présent de conclure plus précisément sur ce qu'a été le renouveau du roman et du récit pour la jeunesse, en France et en Allemagne, pendant l'entre-deux-guerres.

Conclusion

L'entre-deux-guerres, période qui ne couvre qu'une vingtaine d'années, est certes un temps bien court, mais aussi une époque mouvementée, bouleversée par la crise économique mondiale, les crises sociales et surtout de fortes crises politiques, en France et plus encore en Allemagne. Dans ce temps très court, le renouvellement du roman et du récit pour la jeunesse, s'il n'a sans doute pas eu le temps de s'épanouir pleinement et de porter tous ses fruits, se caractérise toutefois par des innovations indéniables.

Marasme, décadence et déclin ne semblent finalement pas être les termes les plus adéquats pour qualifier l'écriture narrative pour la jeunesse des années 1920 et 1930. En explorant cette période mal connue de la littérature pour la jeunesse, on s'aperçoit que les innovations et les recherches pour moderniser et renouveler le récit et le roman pour la jeunesse existent bel et bien. Si elles sont loin de représenter la majeure partie de la production de cette époque, aussi bien en France qu'en Allemagne, elles frappent néanmoins par leur originalité, par leur parti-pris de bouleverser les habitudes et par les échos tissés entre les deux pays.

Le renouvellement de l'écriture narrative pour la jeunesse peut ainsi se décliner selon plusieurs modalités. Renouveler le roman et le récit pour la jeunesse, c'est tout d'abord prendre en compte le monde moderne de l'entre-deux-guerres, époque de mutations de toutes sortes, et faire entrer dans le récit les réalités de la vie contemporaine. Il ne s'agit pas seulement pour les écrivains de faire de ce monde moderne un décor composé d'éléments anecdotiques. Le monde moderne est un élément essentiel de la narration, jouant une influence sur le déroulement du récit. Crise économique, chômage, conflits des générations, en particulier du côté des femmes, la ville moderne et la question de l'identité, la problématique de l'exil, l'embrigadement de la jeunesse.

La deuxième modalité consiste pour les écrivains à explorer les marges du récit, comme l'usage de la préface, qui représente une innovation parti-

culièrement notable.

L'exploration des marges du récit conduit également les écrivains à introduire dans leurs récits une dimension réflexive sur la création romanesque et narrative. Qu'est-ce qu'un récit ? Pourquoi une histoire est-elle réussie et ratée ? Comment fonctionne la fiction ? Quelles sont les frontières entre la fiction et le réel ? Telles sont des questions qui entrent de plain-pied dans le récit pour la jeunesse dès les années 1920 et 1930.

La quatrième modalité de renouvellement de l'écriture narrative concerne plus particulièrement la question des genres. Le renouvellement de l'écriture narrative cherche à rompre avec les poncifs du XIX^e siècle et, en France, il s'agit de quitter ce XIX^e siècle en créant d'autres formes romanesques et d'autres formes narratives. Sans totalement rejeter la tradition des Ségur ou Verne, un certain nombre d'écrivains pour la jeunesse français refusent d'être des imitateurs ou des continuateurs et ils tentent de réinventer le roman pour la jeunesse, notamment en développant les collaborations avec des éditeurs et des artistes, pour créer des livres totalement nouveaux. En Allemagne en revanche, où la tradition romanesque n'est pas la même qu'en France, le renouvellement de l'écriture narrative passe davantage par un épanouissement du roman. Dans un pays qui n'a pas connu véritablement « l'âge d'or » du roman pour la jeunesse des années 1860-1880, le roman reste un mode d'expression susceptible de porter le renouvellement de l'écriture, du roman policier de Kästner au long roman historique de Kurt Held . Si les écrivains, les éditeurs et les illustrateurs français cherchent davantage l'innovation du côté de la mise en page et des rapports entre le texte et l'image, en Allemagne, l'écriture romanesque pour la jeunesse est en elle-même un domaine d'exploration.

Les tentatives pour quitter le XIX^e siècle et pour inventer une nouvelle écriture pour la jeunesse se traduisent ainsi dans la réinvention du récit court, en France plus qu'en Allemagne. Le modèle anglo-saxon joue un rôle majeur, comme le montrent les exemples de Léopold Chauveau ou de Marcel Aymé. Il s'agirait là d'une spécificité française, placée dans un double héritage, celui de la fable et celui de la « short story » anglo-saxonne. Le récit court représente pour un certain nombre d'écrivains français une façon d'échapper aux poncifs du XIX^e siècle, eux-mêmes placés dans la tradition du roman balzacien, considérée comme trop pesante pour l'écriture pour la jeunesse.

La dernière modalité du renouvellement de l'écriture narrative est enfin dans l'émergence d'une écriture utopique pour la jeunesse. Il ne s'agit pas

là seulement d'une forme apte à transmettre un propos politique. L'écriture utopique des années 1920 et 1930 est une esthétique à part entière, dont les élans optimistes sont en partie brisés par la Seconde Guerre mondiale. Si les années 1950 semblent de piètres héritières de toutes ces innovations, d'autres héritages sont perceptibles, dans d'autres pays et à d'autres époques.

Il semble qu'il serait important de faire davantage connaître en France une littérature pour la jeunesse allemande trop peu ou trop mal traduite. Pour contredire un critique allemand des années 1930, cela ne « kästnerise » pas partout. Lisa Tetzner ou Ruth Rewald sont deux exemples, parmi d'autres, d'écrivains pour la jeunesse ayant su faire preuve d'originalité et d'inventivité. Parallèlement, des écrivains français mériteraient d'être mieux connus du grand public, comme Colette Vivier, Nanine Gruner et surtout Léopold Chauveau. On ne peut que rêver en pensant que les années 1920 et 1930 ont vu apparaître des récits pour la jeunesse d'une haute tenue éditoriale et artistique, lorsque Pierre Bonnard, Edy Legrand ou Maggie Salcedo ont illustré des récits inédits. Si l'album est aujourd'hui un vaste champ d'exploration artistique, le récit et le roman ne semblent pas vivre de nos jours un tel élan de création, certains artistes mis à part, comme François Place.

L'album contemporain voit en effet également le jour dans les années 1930, dans sa forme moderne, avec les albums de Jean Brunhoff. Mais Jean de Brunhoff a lui aussi ses prédécesseurs. La nouvelle exploration de l'espace de la page apparaît en effet dès 1919 lorsque Edy Legrand, avec *Macao et Cosmage*, propose une réflexion nouvelle sur le support et la mise en page. Par ailleurs, au détour des pages des *Cures merveilleuses du docteur Popotame* de Léopold Chauveau, on rencontrera des éléphants aux formes stylisées, des chasseurs en costume blanc et casque colonial et un singe malicieux. L'héritage de la création et de l'innovation des années 1920 et 1930 est sans doute plus vaste que ce que l'on pourrait croire.

Quels liens et quels effets d'échanges peuvent se mettre en place entre ces trois genres que sont le roman, le récit court et l'album contemporain ? Au cours des années 1920 et 1930, ces trois genres, dans leurs renouvellements respectifs, influent les uns sur les autres. L'héritage de la parole du conte, l'une des premières formes du récit court, se traduit ainsi par l'intrusion dans le récit et dans le roman des figures du raconteur et de l'auditeur, comme l'illustrent les romans d'Erich Kästner et de Lisa Tetzner, ou encore les récits de Léopold Chauveau. L'intrusion de cette parole permet une distance ironique nouvelle, jouant avec la fiction, bouleversant les normes traditionnelles

du récit, allant jusqu'à introduire satire et humour noir dans le récit pour la jeunesse. L'album contemporain et le roman entrent également en interaction dans la mesure où les réflexions nouvelles sur l'espace du livre, sur la mise en page, sur les rapports entre le texte et l'image ne sont pas étrangères aux réflexions qui mène un artiste comme Jean de Brunhoff à la création de l'album contemporain.

Comment expliquer enfin que ces innovations soient relativement tombées dans l'oubli ? La période très courte de l'entre-deux-guerres est une première explication : le renouvellement du roman n'aurait pas eu le temps de prendre son essor. La disparition de certains auteurs, Léopold Chauveau, Nanine Gruner ou Ruth Rewald, explique aussi l'oubli dans lequel tombent leurs œuvres. Mais il ne faut pas négliger non plus les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, où considérations morales et nécessités économiques contribuent à laisser dans l'oubli, voire de mettre au purgatoire, les récits les plus novateurs de l'entre-deux-guerres. Il faut aussi tenir compte de ces « moments historiques de fragilité collective » mis en relief par Isabelle Nières,

« des moments où ceux qui étaient jusqu'ici des classiques de l'enfance deviennent d'illisibles fadaïses : un premier moment se situe entre 1880 et 1890 quand s'effacent des classiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e siècle ; un second entre 1920 et 1930 où disparaissent une première vague d'écrivains de la seconde moitié du XIX^e siècle ainsi que plusieurs de ceux qui avaient résisté au premier effondrement ; un troisième enfin entre 1950 et 1960 où vient s'effondrer un second grand pan de la littérature du XIX^e siècle, bientôt rejoint par une large partie de la production romanesque de l'entre-deux-guerres. »³³

Pourrait-on penser que cette production a mal vieilli ? L'écriture d'un Vildrac ou d'un Duhamel ont des accents un peu surannés, et lorsque Hachette réédite *L'Île Rose* en 1978, *La Revue des livres pour enfants* parle d'un « classique qui semble avoir mal vieilli »³⁴. Mais il n'en va pas de même pour les romans de Colette Vivier ou de Nanine Gruner, récemment réédités, ou des récits de Chauveau, qui commencent à être redécouverts. Il faut aussi prendre en compte la pauvreté ou la vétusté des traductions de romans allemands : ce n'est qu'en 2007 que la traduction de *Emil und die Detektive*, qui datait

³³Isabelle Nières, « Réédition et patrimoine : la bibliothèque absente », in *Revue française d'histoire du livre*, Société des Bibliophiles de Guyenne, N°84-85, 1994, p.321-322.

³⁴N°62, p.4, cité par Isabelle Nières, art.cit., p.323.

de 1931, a été revue. D'une manière générale, en France comme en Allemagne, il semblerait intéressant de retrouver le dynamisme des échanges et des traductions qui s'est manifesté au cours des années 1930. Tout un dialogue interculturel et toute une histoire européenne de la littérature pour la jeunesse auraient beaucoup à gagner de ces redécouvertes.

Au terme de ces réflexions, cette présente étude pourrait être le premier jalon d'une histoire qui reste encore à écrire, celle de la littérature d'enfance et de jeunesse de l'entre-deux-guerres, dans laquelle il faudrait intégrer l'Angleterre, l'Espagne, l'Italie voire les pays scandinaves. La question de la presse et des interactions entre écriture journalistique et écriture narrative pour enfants serait une autre direction à explorer.

Je terminerai enfin par un dernier regard sur Léopold Chauveau. Dans les dialogues des *Deux font la paire*, le Petit Père Renaud demande à son père de « cabosser » ses histoires.

« – Cabosser une histoire ?

– Oui ! Mettre encore plus de bêtises dedans. Chaque bêtise c'est une bosse. »³⁵

L'histoire du récit pour la jeunesse des années 1920 et 1930, en France et en Allemagne, est également une histoire « cabossée », dans laquelle on s'efforcera « mettre [trop] de bêtises », mais dont on n'oubliera pas de dire qu'elle est une histoire mouvementée, riche, originale, pétrie d'élans créateurs. On retiendra la liberté accordée à l'enfant lecteur, dans des récits où irrévérence, réflexion et amusement se mêlent, non pas sur une surface lisse mais sur un espace narratif tout en creux et en bosses. Et si, comme se le demande le narrateur des *Deux font la paire*, « il ne rest[e] plus de place, entre les bosses, pour les choses qui ne seraient pas des bêtises. », peu importe :

« – C'est ce qu'il faut ! Et raconte vite ce qui est arrivé après. »

³⁵Léopold Chauveau, *Les Deux font la paire*, E.S.I., 1937, p.34.

Bibliographie

Livres pour la jeunesse

Littérature française [Corpus]

AVELINE, Claude, *Baba Diène et Morceau-de-Sucre*, trente images de Jean Bruller, Paris, N.R.F., Gallimard, 1937.

AYMÉ, Marcel, *Les contes du Chat Perché*, illustrés par Nathan Altmann, N.R.F., Gallimard, Paris, 1934, et illustrés par Nathalie Parain, Paris, Gallimard, 1939.

CHAUVEAU, Léopold, *Histoire du Poisson-Scie et du Poisson-Marteau*, suivie de *Histoire de la poule et du canard*, *Histoire du crocodile*, *Histoire de la placide tortue*, avec 38 dessins de Pierre Bonnard, Paris, Payot et Cie, 1923.

CHAUVEAU, Léopold, *Les cures merveilleuses du docteur Popotame*, illustrations de l'auteur, Paris, Collection « La Joie de nos enfants », Les Arts et le Livre, 1927. Réédition : *Les Cures merveilleuses du docteur Popotame*, Edited by Isabelle H. Clarke, Illustrations by the author, London & Toronto, J. M. Dent & Sons Ltd, New York, E. P. Dutton & Co. Inc., 1929.

CHAUVEAU, Léopold, *Les histoires du petit Renaud*, recueillies par Léopold Chauveau, illustrées par Pierre Bonnard, Paris, N.R.F., Librairie Gallimard, 1927.

CHAUVEAU, Léopold, *Histoires du petit père Renaud*, illustrations de l'auteur, Paris, Denoël et Steele, 1932.

CHAUVEAU, Léopold, *Les Deux font la paire*, Paris, Editions Sociales Internationales, 1937. Réédition : Genève, La joie de lire, 2003.

COLMONT, Marie, *Rosignol des neiges*, préface de Paul Hazard, Professeur au Collège de France, Prix Jeunesse 1934, Paris, Bourrelier, 1935.

DUCHATEAU René (Georges Sadoul), *Le mystère du serpent à plumes*, grand roman d'aventures, avec des illustrations de Janser, Paris, E.S.I., 1937.

DUHAMEL, Georges, *Les Jumeaux de Vallangoujard*, dessins de Berthold Mahn, Paris, Paul Hartmann, 1931.

GRUNER, Nanine, *Isabelle et la porte jaune*, Paris, Bourrelie, Collection Marjolaine, 1937. Réédité par Thierry Magnier en 2006.

MAURIAC, François, *Le Drôle*, avec 60 dessins de Madeleine Charlety, Paris, Paul Hartmann, 1933.

MAUROIS, André, *Le Pays des trente-six mille volontés*, illustrations d'Adrienne Ségur, Paris, Hachette, 1929.

MAUROIS, André, *Patapoufs et Filifers*, dessins de Jean Bruller, Paris, Paul Hartmann, 1930.

Traduction allemande : *Patapuffer und Filiferen*, « Geschichte von zwei feindseligen Rassen, ihren Sitten und Bräuchen, ihrem Aufstieg und Niedergang, nebst seltsamen Erlebnissen zweier junger Oberweltler », aus dem Französischen übertragen von Walter Widmer, Illustrationen, Einbandzeichnung und Satzanordnung Heinrich Strub, Bern, Verlag A. Francke AG, 1946.

VAILLANT COUTURIER, Paul, *Jean-sans-Pain*, « Histoire pour tous les enfants, racontée par Paul Vaillant Couturier devant les images de Picart le Doux », Paris, édité par « Clarté », 1921.

Nouvelle édition revue et augmentée, avec des images de Jean Lurçat, couverture illustrée, de Rosianu, « Mon Camarade », collection de livres pour l'enfance, Paris, Editions sociales internationales, 1933.

Traduction allemande : *Hans-ohne-Brot*, eine Geschichte für alle Kinder, erzählt von Paul Vaillant-Couturier, zu den Bildern von Maria Braun. Übersetzt von Anna Nussbaum. Berlin, Verlag der Jugendinternationale, 1928.

VILDRAC, Charles, *L'Île Rose*, dessins d'Edy-Legrand, Paris, Tolmer, 1924. Rééditions : Albin Michel, 1931 ; Paris, Librissimo, Phénix Editions, 2001 ; Thierry Magnier, 2007.

VILDRAC, Charles, *La Colonie*, dessins d'Edy-Legrand, Paris, Albin Michel, 1930.

Traduction allemande : *Das Inselparadies*, ein Roman für Kinder, mit 92 Illustrationen von Edy-Legrand, Übersetzung aus dem Französischen von Lena Lichtenstein, Schutzumschlag von Carlo Boger. Weimar, Erich Lichtenstein Verlag, 1930.

VILDRAC, Charles, *Les Lunettes du lion*, illustré de lithographies en quatre couleurs par Edy-Legrand, Paris, Paul Hartmann, 1932.

VILDRAC, Charles, *Milot, vers le travail*, illustrations de Henri Mirande, Paris, Société universitaire d'édition et de librairie (S.U.D.E.L.), 1932.

VILDRAC, Charles, *Bridinette*, illustrations de Picart Le Doux, Paris, S.U.D.E.L., 1935.

VIVIER, Colette, *La maison des petits bonheurs*, Paris, Bourrelier, 1939. Réédition : illustré par Serge Bloch, Paris, Romans Casterman Dix et Plus, 1996.

Littérature allemande [Corpus]

DANTZ Carl, *Peter Stoll. Ein Kinderleben, von ihm selbst erzählt*, Zeichnungen von Max Graeser, Berlin, Dietz, 1925.

DURIAN Wolf, *Kai aus der Kiste. Ein ganz ungläubliche Geschichte*, Berlin, Leipzig, Wien, F. Schneider, 1927. Réédition : mit Bildern von Max Ludwig, München, Erika Klopp Verlag, Neuausgabe der Erstfassung, 1995.

Traduction française : *Kai, roi de la pub*, traduction d'Alain Royer, Paris, Hachette Jeunesse, 1988.

HELD Kurt, *Die rote Zora und ihre Bande*, Aarau, Sauerländer, 1941. Réédition : Hamburg, Carlsen Verlag, 2001.

Traduction française : *Zora la rousse et sa bande*, traduction inédite et intégrale de Cécile Bon, Paris, La bibliothèque de l'école des loisirs, 1980.

KÄSTNER, Erich, *Emil und die Detektive*, ein Roman für Kinder, Illustrationen von Walter Trier, Berlin, Williams and Co Verlag, 1929. Réédition : Hamburg, Cecilie Dressler Verlag, 2000.

Traduction française : *Emile et les détectives*, traduction de L. Faisans-Maury, Paris, Stock, Collection Maïa, 1931.

KÄSTNER, Erich, *Pünktchen und Anton*, ein Roman für Kinder, Illustrationen von Walter Trier, Berlin, Williams and Co Verlag, 1931. Réédition : Hamburg, Cecilie Dressler Verlag, 1999.

Traduction française : *Petit-Point et ses amis*, traduction de S. Hugh, illustrations de Jacques Touchet, Paris, Editions Bourrelier, 1936.

KÄSTNER, Erich, *Der 35. Mai, oder Konrad reitet in die Südsee*, Berlin, Williams and Co Verlag, 1931. Réédition : Titelbild von Walter Trier, Zeichnungen von Horst Lemke, Hamburg, Cecilie Dressler Verlag, 1997.

KÄSTNER, Erich, *Das fliegende Klassenzimmer*, ein Roman für Kinder, Illustrationen von Walter Trier, Stuttgart, Berlin, Perthes (DVA), 1933. Réédition : Hamburg, Cecilie Dressler Verlag, 1999.

Traduction française : *La classe volante*, traduction de François Mathieu, Paris, Hachette Jeunesse, 1999.

KÄSTNER, Erich, *Emil und die drei Zwillinge*, Illustrationen von Walter Trier, Basel, Zürich, Atrium Verlag, 1934. Réédition : Hamburg, Cecilie Dressler Verlag, 1998.

Traduction française : *Emile et les trois jumeaux*, traduction de M. Lahy-Hollebecque et A. Lahy, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1949.

MANN Erika, *Stoffel fliegt übers Meer*, Bilder und Ausstattung von Richard Hallgarten, Stuttgart, Levy und Müller Verlag, 1932. Réédition : München, P. Kirchheim Verlag, 1999.

Traduction française : *Petit Christophe et son dirigeable*, illustrations de Maggie Salcedo, Paris, Bourrelief, 1934.

MANN Erika, *Muck, der Zauberonkel*, Illustriert von Fritz Wolff, Basel, Philograph Verlag, 1934.

MANN Erika, *A gang of ten*, ill. by Richard Erdös, Designed by Stefan Salter, New York, L.B.Fischer, 1942, publié à Londres, Secker and Warburg, 1943 ; traduit en suédois (1944), et en espagnol (1944). 1ère édition en allemand : Berlin, Kinderbuch Verlag GmbH, 1990.

REWALD, Ruth, *Sonne und Regen im Kinderland*. Das dreiunddreißigste Bändchen : *Rudi und sein Radio*. Zwei Erzählungen mit Federzeichnungen von Maria Braun. Stuttgart, Verlag D.Gundert, 1931.

REWALD, Ruth, *Müllerstrasse, Jungens von heute*, Stuttgart, D. Gundert Verlag, 1932.

REWALD, Ruth, *Janko, der Junge aus Mexiko*, Einbandwurf und Innenbilder von Paul Urban, Strasbourg, Sebastian Brant Verlag, 1934.

REWALD, Ruth, *Vier spanische Jungen* [1938], Herausgegeben und mit einem Nachwort von Dirk Krüger, Köln, Röderberg, 1987.

TEZTNER Lisa, *Hans Urian, die Geschichte einer Weltreise*, Stuttgart, D. Gundert, 1931.

Traduction française : *Hans et son lièvre enchanté, histoire d'un voyage autour du monde*, traduit de l'allemand par Pierre Kaldor, Paris, Editions sociales internationales (E.S.I.), 1936.

TEZTNER Lisa, *Die Reise nach Ostende*, Aarau, Sauerländer, 1934.

TEZTNER Lisa, *Was am See geschah*, Berlin, Stuffer Verlag, 1935.

TEZTNER Lisa, *Die schwarzen Brüder* [1938], 1940, Aarau, Sauerländer. Réédition : Hamburg, Carlsen Verlag, 2002.

Traduction française : *Georgio vendu à Milan et Le Secret d'Alfredo* traduit de l'allemand par Arthur Schwarz et Boris Moissard, Paris, L'École des loisirs, 1983 et 1984.

TEZTNER Lisa, *Die Kinder aus der Nummer 67* :

- *Der Fussball : eine Kindergeschichte aus Großstadt und Gegenwart*, mit Bildern von Bruno Fuck, Potsdam, Müller & Kiepenheuer, 1932.
- *Erwin und Paul* [1933]
- *Das Mädchen aus dem Vorderhaus* [1938]
- *Erwin kommt nach Schweden* [1940], mit 29 Zeichnungen von Theo Glinz, Baden-Baden, Stuffer, 1944. Traduit en français par Th. Flueler, *Gérald en Suède*, Neuchâtel, Paris, Delachaux et Niestlé, 1945.
- *Das Schiff ohne Hafen* [1943], traduit en français : *Le Bateau errant*, Delachaux et Niestlé *Die Kinder auf der Insel* [1944], mit Zeichnungen von Theo Glinz, Baden-Baden, Stuffer, 1948.
- *Mirjam in Amerika* [1945]
- *War Paul schuldig ?* [1945]
- *Als ich wiederkam* [1946]
- *Der neue Bund*, Aarau, Verlag Sauerländer, 1949.

WEDDING Alex, *Ede und Unku*, Berlin, Malik Verlag, 1931.

WEDDING Alex, *Das Eismeer ruft : die Abenteuer einer großen und kleinen Mannschaft ; nach wahren Begebenheiten*, Ill. Albert Rämer, London, Malik-Verlag, 1936.

ZUR MÜHLEN, Hermynia, *Was Peterchens Freunde erzählen*, mit Zeichnungen von George Grosz, Berlin, Malik-Verlag, 1924.

Traduction française : *Ce que disent les amis du petit Pierre*, traduit de l'allemand par André Girard, image en quadrichromie et cinq dessins hors-texte de Mathieu Rosianu, « Mon Camarade », Paris, Editions Sociales Internationales, 1934.

Autres livres pour la jeunesse

Littérature française :

BRULLER, Jean, *Pif et Paf naviguent*, vers de Hermin Dubus, Paris, Fernand Nathan, 1928.

BRULLER, Jean, *Frisemouche fait de l'auto*, Paris, Fernand Nathan, éditions

enfantines Citroën, 1926..

BRULLER, Jean, *Le mariage de Monsieur Lakonik*, Paris, Paul Hartmann, 1931.

DE BRUNHOFF, Jean, *Histoire de Babar, le petit éléphant*, Paris, Éditions du Jardin des Modes, Groupe des publications Condé Nast, 1931.

DE BRUNHOFF, Jean, *Le Voyage de Babar*, Éditions du Jardin des Modes, 1932.

DE BRUNHOFF, Jean, *Le roi Babar*, Éditions du Jardin des Modes, 1933.

DE BRUNHOFF, Jean, *L'ABC de Babar*, Éditions du Jardin des Modes, 1934, réédité par Hachette en 1939.

DE BRUNHOFF, Jean, *Les Vacances de Zéphir*, Paris, Hachette, 1937.

CENDRARS, Blaise, *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*, Editions des Portiques, Le Coffret de l'âge heureux, 1928.

COLETTE, *Histoires pour Bel-Gazou*, Paris, Stock, Collection Maïa, 1930.

DALENS, Serge, *Le Bracelet de vermeil*, ill. Pierre Joubert, préf. de Jacques Michel, collection Signe de piste, Alsatia, 1937.

DRUON, Maurice, *Tistou les Pouces verts*, illustrations de Jacqueline Duhème, Paris, del Duca, 1957.

DUHAMEL, Georges, *Les Voyageurs de l'Espérance. Récit de l'âge atomique*, Paris, Librairie Gedalge, 1953.

EDY LEGRAND, *Macao et Cosmage, ou l'expérience du bonheur*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1919.

FAUCONNIER, Geneviève, *Trois petits enfants bleus*, illustrations d'Edy Legrand, Paris, Librairie Delagrave, 1936 (première publication dans la collection Maïa, illustrations de Marie Fauconnier, Stock).

GYP (Comtesse de Martel), *Un trio turbulent*, illustrations de André Pécoud, Paris, Bibliothèque rose, Hachette, 1929.

HELLÉ, André, *Le Petit Elfe Ferme l'Œil*, tiré d'un conte d'Andersen, compositions de André Hellé, sur le ballet de Florent Schmidt représenté à l'Opéra Comique, Paris, Tolmer, 1924.

HELLÉ, André, *La Boîte à joujoux*, textes et dessins en couleurs d'André Hellé, Paris, Tolmer, 1926, nouvelle version du ballet pour enfants par André Hellé, musique de Claude Debussy, paru chez Durand en 1913.

MAC ORLAN, Pierre, *Les Clients du bon chien jaune*, Paris, Crès, 1927.

MAURIÈRE, Gabriel, *Peau de pêche*, 5ème édition, 1933 (1ère édition 1927), Paris, Librairie Gedalge, Collection Aurore.

NIGREMONT Georges, *Jeantou le maçon creusois*, dessins de S. Bouglé, Paris, Bourrelier, 1937.

RABIER, Benjamin, Série des *Gédéon*, 16 albums de 48 pages parus chez Garnier de 1923 à 1939.

SANTELLI, César, *L'Escabeau volant*, illustrations de S. Theureau, Deuxième Prix Jeunesse ex-æquo en 1935, Paris, Collection Marjolaine, Bourrelier, 1935.

TRILBY, T., *Moineau, la petite librairie*, ill. de Manon Iessel, Paris, Flammarion, 1936.

VAILLANT-COUTURIER, Paul, *Histoire d'Ane Pauvre et de Cochon Gras*, « Mon Camarade » (publication mensuelle pour enfants) (2), éditée par le journal « Mon Camarade » avec la collaboration de l'A.E.A.R., mars 1935.

VILDRAC Charles, *Amadou le bouquillon*, illustrations de J.A. Cante, Paris, Bourrelier, Collection Marjolaine, 1949.

VIVIER Colette, *La Maison sens dessus dessous*, illustrations de A. Pécoud, Paris, Librairie Hachette, La Bibliothèque Rose illustrée, 1932.

VIVIER Colette, *La Maison des Quatre-Vents*, Paris, Hier et aujourd'hui, 1945.

Littérature allemande :

BONSELS Waldemar, *Die Biene Maja und ihre Abenteuer*, Berlin, Leipzig, 1912.

Traduction française : *Maïa l'abeille et ses aventures*, traduit de l'allemand par Geneviève Maury, Images de Iosna Bassarab, Paris, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, Collection Maïa, Série A, n°1, 1927.

BONSELS Waldemar, *Peuple du ciel, un livre de fleurs, de bêtes et de Dieu*, traduit de l'allemand par Christian Sénéchal, Paris, Librairie Stock, Collection Maïa, série B, n°7, 1928.

BRECHT, Bertolt, *Die drei Soldaten. Ein Kinderbuch*. Mit Zeichnungen von George Grosz, Berlin, Kiepenheuer, 1932.

BUSCH, Wilhelm, *Max und Moritz, eine Bubengeschichte in sieben Streichen* [1865], München, Verl. von Braun und Schneider, 1925.

ENDE, Michael, *Jim Knopf und Lukas, der Lokomotivführer*, Thienemann Verlag, 1960, suivi de *Jim Knopf und die Wilde 13*, 1962, illustrations de Franz Josef Tripp.

Traduction et adaptation de Jean-Claude Mourlevat, *Jim Bouton et Lucas le chauffeur de locomotive* et *Jim Bouton et les Terribles 13*, illustrations de Gaëtan Dorémus, Bayard Jeunesse, 2004 et 2005.

ENDE, Michael, *Die unendliche Geschichte*, K. Thienemanns Verlag, 1979.

Traduction française : *L'Histoire sans fin*, traduction de Dominique Aultrand, Paris, Stock, 1984.

HAGEN, Peter, *Die Straße zu Hitler*, Berlin, Nationaler Freiheitsverlag, 1932.

HELD, Kurt, *Der Trommler von Faido* [1947], Aarau, Sauerländer, 1969.

HELD, Kurt, *Giuseppe und Maria* [1955], Aarau, Sauerländer, 2006.

HELD, Kurt, *Kampf*, deutsche revolutionäre Dichter gegen Faschismus, Sammlung für Kinder mittleren Alters, 1935.

KÄSTNER Erich, *Arthur mit dem langen Arm* [1932] und *Das verhexte Telefon* [1935], Gedichte für Kinder, Illustrationen von Walter Trier, in Romane für Kinder II, (Erich Kästner. Werk. Band VIII) herausgegeben von Franz Josef Görtz, « Eintritt frei! Kinder die Hälfte! », München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1998.

KÄSTNER Erich, *Die Konferenz der Tiere. Ein Buch für Kinder und Kenner*, nach einer Idee von Jella Lepman, Zürich, Atrium Verlag, 1949.

KÄSTNER Erich, *Das doppelte Lottchen. Ein Roman für Kinder*, Atrium Verlag, 1949.

Traduction française : *Deux pour une*, traduction de René Lasne, Paris, Delamain et Boutelleau, Collection Maïa, 1950.

KÄSTNER Erich, *Als ich ein kleiner Junge war* [1957], in Erich Kästner, *Parole Emil*, Romane für Kinder I, (Erich Kästner. Werk. Band VII) herausgegeben von Franz Josef Görtz in Zusammenarbeit mit Anja Johann, Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1998.

KÄSTNER Erich, *Der kleine Mann*, Zürich, Atrium Verlag, 1963.

KÄSTNER Erich, *Der kleine Mann und die kleine Miss*, Zürich, Atrium Verlag, 1967.

MANN, Erika und HALLGARTEN, Richard, *Jan's Wunderhündchen*, Ein Kinderstück in sieben Bildern [1932], Mit einer Erklärung von Erika Mann, Herausgegeben und mit einem Nachwort von Dirk Heißerer, Thomas-Mann-

Förderkreises München e.V., 2005.

MANN, Erika, *Die Zugvögel auf Europa-Fahrt... und Till ist dabei*, Illustr. Heinz Schubel, München, F. Schneider, 1956.

MANN, Erika, *Die Zugvögel. Sängerknaben auf abenteuerlicher Fahrt*, Bern, Stuttgart, Wien, Scherz, 1959.

MATTHIESSEN, Wilhelm, *Das Rote U*, Köln, Schaffstein, 1932.

SALTEN, Felix, *Bambi. Ein Tieresgeschichte aus der Walde*, Budapest, 1923.

Traduction française : *Bambi le chevreuil (Une vie dans les bois)*, traduit par Henri Bloch, Stock, Delamain et Boutelleau, Collection Maïa, 1928.

SCHENZINGER Karl Alois, *Der Hitlerjunge Quex*, Berlin, Zeitgeschichte-Verlag, 1932.

SPEYER, Wilhelm, *Der Kampf der Tertia*, Berlin, Rowohlt, 1927.

TETZNER, Lisa, *Japanische Märchen*, für die Jugend bearbeitet und herausgegeben von Lisa Tetzner. Mit Federzeichnungen von Fritz Loehr, Köln, Schaffstein, 1928.

TETZNER, Lisa, *Türkische Märchen*, für die Jugend bearbeitet und herausgegeben von Lisa Tetzner. Mit Federzeichnungen von Ruth Schwarz, Köln, Schaffstein, 1928.

TETZNER, Lisa, *Sizilianische Märchen*, für die Jugend ausgewählt und herausgegeben von Lisa Tetzner. Mit Federzeichnungen von Maria Braun, Köln, Schaffstein, 1929.

TETZNER, Lisa, *Irische Volksmärchen*, für die Jugend ausgewählt und hrsg von Lisa Tetzner. Mit Federzeichnungen von Fritzt Loehr, Köln, Schaffstein, 1929.

TETZNER, Lisa, *Französische Märchen*, ausgewählt und nacherzählt von Lisa Tetzner, Bergen, Obb, Müller und Kiepenheuer, 1948.

TETZNER, Lisa, *Englische Märchen*, ausgewählt und nacherzählt, Bergen, Obb, Müller und Kiepenheuer, 1949.

TETZNER, Lisa, *Das Märchenjahr*, « Märchen der Welt für 365 und einen Tag », München, Kösel, 1956 : 1. bis 200. Tag; 201. bis 365. und der eine Tag.

TETZNER, Lisa, *Deutsches Rätselbuch*, aus alten und neuen Quellen gesammelt. Mit Zeichnungen von Marie Braun, 1924.

THOMAS Adrienne, *Die Katrin wird Soldat : ein Roman aus Elsaß-Lothringen*, Amsterdam, Allert de Lange, 1930.

Traduction française : *Catherine soldat*, trad. Hélène Kra et Armand Pierhal, Préface de Jean Giraudoux, Paris, Stock, 1933.

THOMAS Adrienne, *Katrin! Die Welt brennt!*, Amsterdam, Allert de Lange, 1936.

Traduction française : *Catherine! Le monde est en flammes*, traduit de l'allemand par Maurice Rémon, Paris, Editions Albin Michel, 1937.

WEDDING Alex, *Solder ohne Sold* [1939] ein Roman für die Jugend, Berlin, Dietz, 1948.

WEDDING Alex, *Die Fahne des Pfeiferhänsleins* [1939], Berlin, Dietz, 1948.

Autres pays européens

KORCZAK, Janusz, *Le Roi Mathias Ier* (*Krol Macius Pierwszy*) et *Le Roi Mathias sur une île déserte* (*Krol Macius na Wyspie Bezludnej*), 1923, traduits du polonais par Maurice Wajdenfeld, illustrations de Claude Lapointe, Paris, Gallimard, Folio Junior, 1978.

LINDGREN, Astrid, *Pippi Långstrump*, Raben & Sjogren, 1945.

LOFTING, Hugh, *The Story of Doctor Dolittle*, 1920, suivi de dix autres romans, publiés jusqu'en 1936.

Traduction française : *Les Voyages du docteur Dolittle*, illustrations de l'auteur, traduit de l'anglais par Sarah J. Silberstein et Claire Brugell, Paris, Albin Michel, 1935.

MANZI, Alberto, *Le castor Grogh et sa tribu*, histoire d'un castor adaptée de l'italien par Charles Vildrac et Suzanne Rochat, illustrations de J.A. Cante, Paris, Editions Bourrellier, 1953.

MICHAELIS, Karin, *Bibi, vie d'une petite fille*, traduit de l'allemand par Geneviève Maury, illustrations de Hedwig Kollin et Bibi, Stock, Collection Maïa, 1930, 1er tome, publié en Allemagne des tomes 1 à 6 entre 1928 et 1938.

MILNE, Alan A., *Winnie the Pooh*, London, Methuen, 1926.

MOLNAR, François, *Les Gars de la rue Paul* (1906), traduit du hongrois par André Adorjan et Ladislav Gara, illustrations de T. Gergely, Stock, Collection Maïa, 1937.

TOLKIEN, J.R.R., *The Hobbit*, publié en Grande-Bretagne par Georg Allen and Unwin Ltd, Londres, 1937.

Traduction française : *Bilbo le Hobbit*, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, Paris, Stock, 1969.

TRAVERS, Pamela, *Mary Poppins*, with illustrations by Mary Shepard, Leipzig-Paris-Bologna, The Albatross, 1937.

Traduction française : *Mary Poppins*, par P. L. Travers. Illustrations de Mary Shepard. Traduit de l'anglais par Léo Lack, Paris, Desclée De Brouwer, 1937.

Livres pour adultes

DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1929.

DUHAMEL, Georges :

- *Civilisation 1914-1917*, Paris, Mercure de France, 1918.
- *Voyage à Moscou*, Mercure de France, 1927.
- *Scènes de la vie future*, Mercure de France, 1930.
- *L'Humanisme et l'Automate*, Mercure de France, 1933.
- *Vie et aventures de Salavin*, Mercure de France, 6 vol., 1920-1932 : *Confession de minuit* (1920), *Deux hommes* (1924), *Journal de Salavin* (1927),
- *Le Club des Lyonnais* (1929), *Tel qu'en lui-même* (1932).
- *Chronique des Pasquier*, Mercure de France, 10 vol., 1933-1945.

KÄSTNER, Erich, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*[1931], in Erich Kästners Werke, herausgegeben von Franz Josef Görtz, « Möblierte Herren », Romane I, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1998.

KÄSTNER, Erich, *Drei Männer im Schnee* [1934], « Junggesellen auf Reisen », Romane II, Carl Hanser Verlag, 1998.

KÄSTNER, Erich, *Die verschwundene Miniatur* [1935], *ibid.*

TETZNER, Lisa, *Der Gang ins Leben*, Jena, Diederichs, 1926.

TETZNER, Lisa, *Im Land der Industrie zwischen Rhein und Ruhr*, « Ein buntes Buch von Zeit und Menschen », Jena, Diederichs, 1925.

TETZNER, Lisa, *Vom Märchenerzählen im Volke*, Jena, Diederichs, 1919.

VILDRAC, Charles, Œuvre poétique :

- *Le Livre d'amour*, Paris, NRF, 1914.

- *Chants du désespéré* (1914-1920), NRF, 1920.
- *Poèmes de l'Abbaye*, suivis de *Esquisse d'un Pégase*. Préface de Georges Duhamel. Bois frontispice de Berthold Mahn et portrait de l'auteur par lui-même, Paris, Éditions du Sablier, 1925.

Œuvre théâtrale :

- *Le Paquebot Tenacity*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue française, 1920.
- *Michel Auclair*, NRF, 1923.
- *Madame Béliard* [1925], Paris, Emile-Paul frères, 1928.
- *Le Jardinier de Samos* [1932], Paris, Éditions Raisons d'être, 1947.
- *La Brouille*, Emile-Paul frères, 1931.

Récits de voyages :

- D'un voyage au Japon*, portrait par Berthold Mahn, Paris, É. Hazan, 1927.
- Russie neuve*, Paris, Émile-Paul frères, 1937.

Littérature critique

Études sur les auteurs

Erich Kästner :

BEMMANN, Helga, *Erich Kästner, Leben und Werk*, Berlin, Propyläen Taschenbuch, Ullstein Buchverlage, 1994.

BRONS, Patricia, *Erich Kästner, un écrivain journaliste*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2002.

EWERS, Hans-Heino, « Der Autor als Star. Erich Kästners auktoriale und aktionale Selbstinszenierung im Kinderroman », in Dolle-Weinkauff Bernd, Ewers Hans-Heino (Hrsg.), *Erich Kästners weltweite Wirkung als Kinder-schriftsteller, Studien zur internationalen Rezeption des kinderliterarischen Werks*, Peter Lang, 2002, p.11-30.

Dans ce même ouvrage :

MATHIEU, François, « Erich Kästner - ein deutscher Klassiker ins Französische übersetzt », p.168-178.

HAYWOOD, Susanne, *Kinderliteratur als Zeitdokument : Alltagsnormalität der Weimarer Republik in Erich Kästners Kinderromane*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998.

KORDON, Klaus, *Die Zeit ist kaputt, Die Lebensgeschichte des Erich Kästners*, Beltz und Gelberg, 1994.

MATHIEU, François, « Erich Kästner, un classique allemand », in *La Revue des livres pour enfants*, n°150, printemps 1993.

MATHIEU, François, « Faut-il retraduire le classique allemand Erich Kästner ? », in *La traduction et l'adaptation dans les livres d'enfance et de jeunesse*, Colloque international organisé le lundi 14 février 2000, Section belge francophone de l'Ibby, Editeur responsable : Luc Battieuw, Bruxelles.

NIÈRES, Isabelle, « Raconter, inventer. L'incompétence enfantine dans quelques romans pour enfants », *Le récit d'enfance, enfance et écriture*, Denise Escarpit et Bernadette Poulou, dir. Actes du Colloque de NVL/CRALEJ, Bordeaux, oct. 1992. Editions du Sorbier, 1993, p.89-102.

O'SULLIVAN, Emer, « Erich und die Übersetzer. Eine komparatistische Analyse der Übersetzungen von Kästners Kinderromanen », in *Laboratorium Vielseitigkeit. Zur Literatur der Weimarer Republik*, Petra Josting / Walter Fähnders (Hgg.), Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2005, p.393-411.

SCHIKORSKY, Isa, « Literarische Erziehung zwischen Realismus und Utopie - Erich Kästners Kinderroman 'Emil und die Detektive' », in Bettina Hurrelmann (Hg.), *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1995, p.216-233.

TURIN, Joëlle, « Erich Kästner, moraliste et humoriste », in *Livres jeunes d'aujourd'hui*, n°2, fév. 1987, p.89-102.

Charles Vildrac :

Charles Vildrac : écrire pour l'enfant, Catalogue de l'exposition de l'Heure Joyeuse, Paris, sept. 2001.

La Revue des livres pour enfants. Colette Vivier, Charles Vildrac, n°141, Numéro spécial, automne 1991 :

- Francis MARCOIN, « Charles Vildrac ou l'utopie », p.41-50.
- Nelly KUNTZMAN, « Petit Milot deviendra grand »
- Claude-Anne PARMEGIANI, « La belle ouvrage : Edy-Legrand, illustrateur de Vildrac »
- Marc SORIANO, « Charles Vildrac et Colette Vivier ou le temps retrouvé »

BOUQUET, Georges et MÉNANTEAU, Pierre, *Charles Vildrac*, « Poètes d'aujourd'hui », n°69, Paris, Editions Pierre Seghers, 1959.

MAUNOURY, Paul, « Charles Vildrac, de l'enfant au poète », conférence donnée à la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, dans le cadre de l'exposition consacrée à Charles Vildrac, 27 novembre 2001.

SÉNÉCHAL, Christian, *L'Abbaye de Créteil*, Paris, Librairie André Delpeuch, 1930.

VILDRAC, Charles, « Littérature enfantine », in *Enfance*, Paris, PUF, novembre - décembre 1953.

« La Poésie quotidienne », Cahiers laïques, publication du Cercle parisien de la Ligue de l'Enseignement, Paris, mai-juin 1957.

Kurt Held (Kläber) :

KOPPE, Susanne, *Kurt Kläber - Kurt Held : Biographie der Widersprüche ? Zum 100. Geburtstag des Autors der Roten Zora*, Herausgegeben vom Schweizerischen Jugendbuch-Institut als Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg, Verlag Sauerländer, 1997. TETZNER-KLÄBER, Lisa, *Das war Kurt Held, Vierzig Jahre Leben mit ihm*, Aarau und Frankfurt am Main, Verlag Sauerländer, 1961.

Lisa Tetzner :

BOLIUS, Gisela, *Lisa Tetzner, Leben und Werk*, (Jugend und Medien, Band 27, Hrsg. : Winfred Kaminski), Frankfurt am Main, dipa-Verlag, 1997.

ERNST, Petra, « The world is my country... », Heimat und Heimatlosigkeit in Tetzners Roman « Die Kinder aus Nr.67 », in *Frankfurter Blätter*, (4.1), 1996, p.7-15.

WEINKAUFF, Gina, « Natur und Stadt in Lisa Tetzners Kinderodyssee », in *Naturkind, Landkind, Stadtkind*, Ulrich Nissen (Hrsg.), p.115.

Walter Benjamin :

Gesammelte Schriften, VII.I, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt-am-Main, Suhrkamp Verlag, 1989, p.68-249.

Radau um Kasperl : IV-II, p.674-695. Traduction française : *Chahut autour de polichinelle*, in Walter Benjamin, *Trois pièces radiophoniques (Drei Hörmodelle)*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Collection « Détroits », Christian Bourgois éditeur, 1987, p.83-113.

WITTE, Bernd, *Walter Benjamin, une biographie*, traduit de l'allemand

par André Bernold, « La nuit surveillée », Paris, Les éditions du Cerf, 1988.

DODERER, Klaus (Hrsg.), *Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren*, Weinheim, München, Juventa Verlag, 1988 :

- Susan Buck-Morss, « Verehrte Unsichtbare! », Walter Benjamins Radiovorträge (p.93-101)
- Sabine Schiller-Lerg, « Am Mikrophon : Der neue Erzähler Walter Benjamin »(p.102-112)
- Hans Heino Ewers, « Erzählkunst und Kinderliteratur. Walter Benjamins Theorie des Erzählens »(p.196-211)
- Uwe Lothar Müller, « Radau im Rundfunk : Walter Benjamins Kasperl »(p.113-119)

MEHLMAN, Jeffrey, *Walter Benjamin for Children, An Essay on His Radio Years*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.

SCHILLER-LERG, Sabine, *Walter Benjamin und der Rundfunk : Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*, Munich, K.G. Saur, 1984.

Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamin. Katalog einer Ausstellung des Instituts für Jugendbuchforschung und der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt-am-Main, 1987.

Autres auteurs :

KRÜGER, Dirk, *Die deutsch-jüdische Kinder- und Jugendbuchautorin Ruth Rewald und die Kinder- und Jugendliteratur im Exil*, Frankfurt-am-Main, Jugend und Medien, dipa-Verlag, 1990.

MURKEN, Barbara, *Gedanken zum Kinder- und Jugendbuchwerk von Erika Mann. Ein biographisches Puzzle*, Münster, Antiquariat W.Geisenheyner, 1995.

LEUREUR, Michel *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1985.

DUMONT, Jean-Louis, *Marcel Aymé et le merveilleux*, Paris, Les nouvelles éditions Debresse, 1967.

ROWBOTHAM, Arnold H., « Rudyard Kipling and France », *The French Review*, Vol.X, March, 1937, N°5, p.365-372 - May, 1937, N°6, p.472-479.

À propos de Patapoufs et Filififers, Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, Paris Bibliothèques, 1999.

PERROT, Jean, « *Patapoufs et Filififers*, une aubaine pour la théorie »,

in *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, textes réunis et présentés par Isabelle Nières-Chevrel, Colloque de Cerisy, Gallimard Jeunesse, 2005, p.214-232.

Études sur les illustrateurs

BRULLER, Jean, « Le livre d'art en France », in *Arts et Métiers Graphiques*, n°26, 15 nov. 1931.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, « Jean de Brunhoff : inventer *Babar*, inventer l'espace », *Revue des livres pour enfants*, n° 191, 2000, p.109-120.

SELZ, Jean, « La renaissance des livres d'enfants en France », in *Arts et Métiers Graphiques*, n°56, p.31, 1935.

VILDRAC, Charles, « Edy-Legrand », *Arts et métiers graphiques*, 1932, n°18, p.1028-1038.

Ouvrages et articles de référence

Littérature pour la jeunesse

Livre mon ami. Lectures enfantines, 1914-1954, Catalogue établi et rédigé par Annie Renonciat, avec la collaboration de Viviane Ezratty et de Françoise Lévêque (Exposition 1991), Ville de Paris, Direction des affaires culturelles, 1991.

L'Enfance à travers le patrimoine écrit, Actes du colloque d'Annecy, 18-19 septembre 2001.

Livres illustrés russes et soviétiques pour enfants, 1917-1945, sous la direction de Françoise Lévêque, Actes de la journée d'étude organisée par la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, lundi 17 novembre 1997 au Pavillon de l'Arсенal, Paris, Paris bibliothèques, 1999.

L'invention du roman pour la jeunesse au XIX^e siècle, Revue de littérature comparée, octobre-décembre 2002.

Deutsche Bibliothek Frankfurt-am-Main, *Deutsches Exilarchiv 1933-1945*, Katalog der Bücher und Broschüren, Sonderveröffentlichungen der deutschen Bibliothek : Nr.16, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 1989.

Kinder- und Jugendliteratur im Exil (1933-1950), mit einem Anhang jüdische Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1933-1938, Eine Ausstellung der Sammlung Exil-Literatur der Deutschen Bücherei Leipzig, 1. Juni 1995-9. September 1995, Leipzig, Frankfurt/Main, Berlin, Die Deutsche Bibliothek, 1995.

ALTNER, Manfred, *Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik*, Frankfurt-am-Main, Studien zur Germanistik und Anglistik, 9, 1991.

BECKETT, Sandra L., *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les Presses de l'Université de Montréal, Editions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 1997.

DIAMENT, Nic, *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse, 1914-1991*, Paris, L'école des loisirs, 1993.

DOLLE-WEINKAUFF, Bernd, EWERS, Hans-Heino (Hg.), *Erich Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 2002.

FAUCHER, Paul, « Comment adapter la littérature enfantine aux besoins des enfants », *Vers l'éducation nouvelle*, n°179, janvier-février 1959.

GLÉNISSON, Jean et LE MEN, Ségolène, dir., *Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994.

GRUNY, Marguerite et LERICHE, Mathilde, *Beaux livres, belles histoires*, avec la collaboration de Jacqueline Dreyfus-Weil, Paris, Bourrelier, 1937.

HAZARD, Paul, *Les livres, les enfants et les hommes*, Paris, Flammarion, collection « Education », 1932.

HERMANN, Frank, *Der Malik-Verlag 1916 - 1947. Eine Bibliographie*, Kiel, Neuer Malik-Verlag, 1989.

HOPSTER, Norbert / JOSTING, Petra / NEUHAUS, Joachim, *Kinder- und Jugendliteratur 1933-1945, Ein Handbuch*, Band I : Bibliographischer Teil mit Registern, Stuttgart, Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2001.

JAN, Isabelle, *La littérature enfantine*, collection Enfance Heureuse, Paris, Les éditions ouvrières, 2ème édition, 1977.

KARRENBROCK, Helga, *Märchenkinder – Zeitgenossen. Untersuchungen zur Kinderliteratur der Weimarer Republik*, Stuttgart, M& P, 1995.

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina, *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur, ein internationales Lexikon*, Stuttgart, Weimar, Verlag J.B. Metzler, 1999.

LERICHE, Mathilde, *Cinquante ans de littérature de jeunesse*, quatre conférences sur la littérature pour enfants en France en 1939, Paris, Editions Magnard et L'Ecole, 1979.

LEUTHEUSER, Karsten, *Freie, geführte und verführte Jugend*, « Politisch motivierte Jugendliteratur in Deutschland, 1919-1989 », Igel-Verl. Wiss, Paderborn, 1995.

LÉVÈQUE, Françoise et PLANTUREUX, Serge, *Dictionnaire des illustrateurs de livres d'enfants russes (1917-1945)*, Agence culturelle de Paris, 1997.

NIÈRES, Isabelle, *Lewis Carroll en France (1870 - 1985) ; les ambivalences d'une réception littéraire*, Doctorat d'Etat, Université de Picardie, 1988.

NIÈRES, Isabelle, « La traduction dans l'édition pour la jeunesse : 1840-1925. Approche chiffrée », *Cahiers du CERULEJ*, n°1, sous la direction de Denise Escarpit, 1985, p.99-114.

NIÈRES, Isabelle, « Réédition et patrimoine : la bibliothèque absente », in *Revue française d'histoire du livre*, Société des Bibliophiles de Guyenne, N°84-85, 1994, p.311-332.

NIÈRES, Isabelle, « Et s'il le faut, nous enverrons Babar en ambassadeur », in *1939 dans les lettres et les arts. Essais offerts à Yves Chevrel*, sous la direction de Danièle Chauvin et Pierre Brunel, Paris, PUF, 2001, p.327-336.

NIÈRES, Isabelle, « Les fratries dans la littérature de jeunesse », in *Fratries : frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, sous la direction de Florence Godeau et Wladimir Doubretzkoy, Editions Kimé, 2003, p.397-406.

OSTERWALDER, Marcus, *Dictionnaire des illustateurs, 1890-1945 : XXe, première génération*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1992 ; *deuxième génération*, 2005.

O'SULLIVAN, Emer, *Kinderliterarische Komparatistik*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2000.

OTTAVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *Histoire du récit pour la jeunesse au XXème siècle (1929-2000)*, P.I.E.-Peter Lang, 1999.

OTTAVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925)*, histoire sociale et courants d'idées, Angleterre,

France, Pays-Bas, Allemagne, Italie, Peter Lang, 1987.

PARMEGIANI, Claude-Anne, *Les petits français illustrés, 1860-1940 ; l'illustration pour enfants en France de 1860 à 1940, les modes de représentation, les grands illustrateurs, les formes éditoriales*, préface d'Isabelle Jan, Paris, Collection Bibliothèques, Editions du Cercle de la Librairie, 1989.

PERRIN, Raymond, *Un siècle de fictions pour les 8 à 15 ans (1901-2000), à travers les romans, les contes, les albums et les publications pour la jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2001.

PERROT, Jean, « La littérature d'enfance et de jeunesse », Précis de littérature comparée, sous la direction de Pierre Brunel et d'Yves Chevrel, P.U.F., 1989, p.299-319.

PERROT, Jean et BRUNO, Pierre, *La littérature de jeunesse au croisement des cultures*, Collection Argos, 1993.

RENONCIAT, Annie, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931) : années charnières, années pionnières*, Doctorat d'Histoire et Sémiologie du texte et de l'image, sous la direction d'Anne-Marie Christin, Université Paris VII, 1997.

SADOUL, Georges, *Ce que lisent vos enfants. La presse enfantine en France, son histoire, son évolution, son influence*, Paris, Bureau d'éditions, 1938.

SORIANO, Marc, *Guide de littérature pour la jeunesse, courants, problèmes, choix d'auteurs*, Paris, Flammarion, 1975.

TOST, Birte, *Moderne und Modernisierung in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 2005.

WILCKE, Gudrun, *Vergessene Jugendschriftsteller der Erich-Kästner-Generation*, Frankfurt-am-Main, Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, 4, Peter Lang, 1999.

WOLGAST, Heinrich, *Das Elend unserer Jugendliteratur*, ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend, Leipzig, Berlin, Teubner, 1896.

Enfance, histoire et littérature

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *La guerre des enfants, 1914-1918*, essai d'histoire culturelle, ouvrage publié avec le concours du ministère de la Re-

cherche et de l'Espace (DIST), Paris, Armand Colin, 1993.

CALVET, J., *L'enfant dans la littérature française*, Paris, Lanore, 1930, 2 vol

CHRISTADLER, Marieluise, « Politik, Mythos und Mentalität. Französische und deutsche Jugendliteratur vor dem Ersten Weltkrieg », in *Politik und Zeitgeschichte*, 26 août 1978, p.35-53.

CHRISTADLER, Marieluise, *Kriegserziehung im Jugendbuch. Literarische Mobilmachung in Deutschland und Frankreich vor 1914*, Francfort, Haag-Herchen, 1979.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José, *Un monde autre : l'enfance, de ses représentations à son mythe*, Paris, Payothèque, Payot, 1979 (2ème édition mise à jour).

DUGAST, Francine, *L'image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Paris IV, 1977.

DUPUY, Aimé, *Un personnage nouveau du roman français, l'enfant*, Paris, Hachette, 1931.

MANN, Erika, *Zehn Millionen Kinder, die Erziehung der Jugend im Dritten Reich*, mit einem Geleitw. Von Thomas Mann, Amsterdam, Querido, 1938 ; publié pour la première fois en anglais sous le titre *School for barbarians*, New York, Modern Age Books, 1938.

Traduction française : *Dix millions d'enfants nazis* de Elisabeth Wintzen, René Wintzen et Dominique Luquet, préface de Alfred Grosser, Tallandier, 1988.

MAUROIS, André, *La jeunesse de notre temps*, Flammarion, « La collection à 1fr95 », 1937.

DE PIERREFEU, Jean, « Pourquoi l'enfant a pris une si grande place dans la littérature moderne », in *Le Quotidien*, 22 février 1926.

TOURSCH, Victor, *L'enfant français à la fin du XIXe siècle d'après ses principaux romanciers*, Paris, 1939.

Le nazisme et les jeunes, Actes du colloque franco-allemand tenu à Nancy les 18 et 19 novembre 1983, Presses Universitaires de Nancy, 1985. Article de Winfred Kaminsky sur la littérature nationale-socialiste pour enfants.

Théorie littéraire

Le Renouveau des techniques romanesque dans la littérature française, 1920-1940, sous la rédaction de Aleksander Ablamovicz, Actes du colloque de Katowice, 13-16 octobre 1981, Uniwersytet Slaski, Katowice, 1983.

DUHAMEL, Georges, *Essai sur le roman*, Paris, Marcelle Lesage, 1925.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

POMEAU, René, « Guerre et roman durant l'entre-deux-guerres », in *Revue des Sciences humaines*, janvier-mars 1963, p.77-95.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* [1928], Points Essai, 1969.

RAIMOND, Michel, *Eloge et critique de la modernité*, Perspectives littéraires, Paris, PUF, 2000.

RIEUNEAU, Maurice, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Klincksieck, 1974.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

WALL, Barbara, *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, New York, St Martin's Press, 1991.

Histoire de l'édition

BOURRELIER, Michel, *Histoire de la famille Bourrelier-Le Corbeiller*, 1977.

CHARTIER, Roger, MARTIN Henri-Jean, VIVET Jean-Pierre dir., *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, tome III, « Le temps des éditeurs » et tome IV, « Le livre concurrencé, 1900-1950 », publié avec le concours du Centre nationale du Livre, 1986.

HACHETTE, Louis, « L'Avenir du livre français », in *Revue-des-deux-Mondes*, tome 39, 1er mai 1919.

Pédagogie

DEWEY, John, *Démocratie et éducation. Introduction à la philosophie de l'éducation* (1916), traduction de Gérard Deledalle, Paris, A. Colin, collection U, 1975.

KORCZAK, Janusz, *Comment aimer un enfant* (1915), suivi de *Le droit de l'enfant au respect* (1929), édition revue en 1929 par l'auteur, traduits du polonais par Zofia Bobowicz, Paris, Réponses, Robert Laffont, 1979.

MONTSSORI, Maria, *L'enfant* (1936), traduit de l'italien par J. J. Bernard, Préface de Jeanne Françoise Hutin, Épi/Formation, Bruges, Desclée De Brouwer, 1992.

PIAGET, Jean, *La pensée et le langage chez l'enfant*, Delachiaux et Niestlé, 1923.

MAURY, Liliane, *Piaget et l'enfant*, Philosophies, PUF, 1984.

XYPAS, Constantin, *Piaget et l'éducation*, Pédagogues et Pédagogies, PUF, 1997.

Histoire de l'entre-deux-guerres

ABBAD, Fabrice, *La France des années 1920*, Paris, Armand Colin, 1993.

AZÉMA, Jean-Pierre, *De Munich à la Libération (1938-1944)*, Nouvelle histoire de la France contemporaine, 14, Paris, Points Histoire, Seuil, 1979.

BAROT, Olivier et ORY, Pascal dir., *Entre-deux-guerres. La Création française, 1919-1939*, éditions François Bourin, 1990.

BECKER, Jean-Jacques et BERSTEIN, Serge, *Victoire et frustrations, 1914-1929*, Paris, Points Histoire, Seuil, 1990.

BELTRAN, Alain et GRISET, Pascal, *Histoire des techniques aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Armand Colin, 1990.

BERSTEIN, Serge, *La France des années 30*, Cursus, Armand Colin, 2ème édition, 1993.

BORNE, Dominique et DUBIEF, Henri, *La crise des années 30 (1929-1938)*, Nouvelle histoire de la France contemporaine, 13, Paris, Points Histoire, Seuil, 1976, rééd. 1989.

DUPÂQUIER, Jacques (dir.), *Histoire de la population française*, tome 4 : De 1914 à nos jours, Presses Universitaires de France, 1988.

GAY, Peter, *Le suicide d'une république : Weimar, 1918-1933*, traduit de l'américain par Jean-François Sené (*Weimar culture : the outsider as insider*, date ?), Paris, Gallimard, Collection Tel, 1995.

HUBERT, Michel, *L'Allemagne en mutation, Histoire de la population allemande depuis 1815*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques, 1995.

SAUVY, Alfred, *Histoire économique et culturelle de la France entre les deux guerres*, Paris, Economica, 1984, vol. 1, 2 et 3.

WAHL, Alfred, *L'Allemagne de 1918 à 1945*, Paris, Armand Colin, Collection Cursus, 1993.

Divers

Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction, Lausanne, L'âge d'or, 1984 (2ème édition).

AVELINE, Claude, *Chroniques d'un cinéphile (1931-1939)*, Préface de Jacques Baudou, Séguier, 1994.

MORE Thomas, *Utopia*, a revised translation, backgrounds, criticism; transl. and ed. by Robert M. Adams, New York London, W.W. Norton, 1992.

Webographie

Ressources bibliographiques

<http://www.ijb.de/>

<http://www.ub.uni-frankfurt.de/>

<http://ccfr.bnf.fr/>

<http://www.ub.uni-koeln.de/>

(Arbeitsstelle für Leseforschung und Kinder- und Jugendmedien : ALEKI)

Histoire littéraire

<http://www.lesen-in-deutschland.de/html/content.php?object=journal&lid=590>

<http://www.altekinderbuecher.de/>

Auteurs et illustrateurs

<http://www.zlb.de/projekte/kaestner/start.htm>

<http://www.cinegraph.de/filmtext/filmtext5.html>

<http://www.walter-trier.de/>

<http://www.exil-archiv.de/html/biografien/>

Éditions

<http://www.edition-fr.com/presentation/auteur.htm>

Annexes

Colette Vivier, « Journal de Riquette », *Mon Camarade*, Numéro du 12 août 1937

Vendredi.

Je m'appelle Marie-Jeanne, mais tout le monde m'appelle Riquette, je ne sais pas du tout pourquoi. J'ai eu onze ans le 1er mars ; Lulu a un an de moins et Pierrot a six ans. On habite au 1 de la rue Hélène, la maison qui a, en bas, une boutique verte. C'est commode pour papa, parce qu'il travaille au coin de la rue, chez M. Bourrit, le menuisier ; mais ça n'est pas commode pour nous parce que le trottoir est si étroit qu'il n'y a pas moyen de faire une seule marelle dessus. Mais c'est comme ça.

Je couche dans la petite chambre qui est contre la cuisine ; Lulu et moi, on a le même lit, même qu'elle me donne tout le temps des coups de pied que j'en ai des bleus partout. Mais on rit bien parce qu'on se raconte des histoires, une fois que maman a fermé la porte : on se raconte qu'on est des dames et qu'on parle de nos maris, patati, patata... ce qu'on s'amuse ! Pierrot nous entend de la salle à manger où il est couché et ça le fait rager ; alors, il crie : « Pourquoi que vous riez ? » exprès pour que maman vienne, et maman vient, mais on fait semblant de dormir : on sait très bien.

Et puis, quoi encore ? J'ai ma poupée Aline. J'ai ma balle rouge. J'ai ma petite mercerie. J'adore la crème au chocolat, le nougat blanc et les mandarines. Je déteste les nouilles, les pois cassés et les salsifis. J'ai eu la rougeole, mais pas la coqueluche. À l'école, je suis la meilleure en français (Mireille Lorient dit que c'est elle, mais ça n'est pas vrai) et aussi en géographie, mais pas en calcul, ah ! non alors, surtout à cause des problèmes de fractions à quoi c'est que je ne comprends rien.

J'ai une robe bleue, et puis, pour le dimanche, une belle rouge avec des

galons blancs ; mais, aujourd'hui, j'ai ma bleue parce que c'est vendredi.

Je crois que c'est tout.

Samedi.

Quelle journée ! Je suis assise derrière le fourneau, et j'ai tant envie de pleurer que j'en ai mal au cœur ; mais je ne pleurerai pas, non, rien que pour faire enrager Lulu qui est mauvaise comme tout avec moi depuis ce matin. Pour commencer, elle n'a jamais voulu se laver la première et pourtant c'était à son tour.

– Bon, j'ai dit, je me lave avant, mais, en échange, tu vas écouter mon rêve (parce que j'avais fait un rêve très drôle).

Mais elle m'a dit que non ; c'est toujours la même chose, elle me raconte tous ses rêves à elle et, quand je veux lui dire les miens, elle fait celle qui a envie de dormir !... Alors, j'ai appelé Pierrot qui était en train de mettre sa culotte : lui, il a bien voulu écouter, mais à la condition que je lui laverais les genoux. Et ce qu'ils étaient noirs !!! « C'est pas ma faute, il a dit, c'est parce que je fais le chameau à la récréation ! »

Je lui ai conseillé de le laisser faire un peu aux autres, mais il dit que c'est lui qui le fait le mieux.

Oui, mais à force de parler du chameau, voilà que j'ai oublié mon rêve, complètement ! Pierrot riait comme un bossu... oh ! j'étais furieuse. « Bon, je me dis, en classe, ça ira mieux ! »

Mais ouiche, ça a été tout le contraire !... Voilà qu'en français, la maîtresse nous dit :

- Je vais vous poser une question qui vous amusera : Quel est, à votre avis, le plus beau mot de la langue française ?... Cherchez !

Ça ne nous amusait pas du tout, mais il a bien fallu faire semblant. Annette Leroy a levé la main la première en criant : « Sagesse ! »

Mais c'est une vraie hypocrite ; elle a dit ça exprès pour faire croire qu'elle est toujours sage. Fernande Gilet, qui est gourmande, a répondu : « Caramel » ; Mimi Dupont a dit : « vacances » ; Marie-Rose : « Fête » ; Yvette Guilou : « Science », etc., etc.

– Tout cela est assez banal, a déclaré la maîtresse ; voyons, Riquette, toi qui as de l'imagination, trouve quelque chose de mieux !

De mieux ? Je me sens si fière d'avoir de l'imagination que j'ai tout à coup une envie folle de dire un mot très drôle, qui fasse rire tout le monde. Je me creuse la tête et je dis enfin : « Torticolis ! » Tout le monde a ri, oui, excepté la maîtresse qui a dit que je me moquais d'elle ; j'ai dit que non, que c'était

un mot que j'aimais énormément... mais, bon, juste là, le fou rire me prend... j'en étouffais!

– C'est bien, a-t-elle déclaré, allez-donc faire de l'esprit dans le couloir, mademoiselle, vous y serez plus à votre aise!

Et voilà, et j'ai eu zéro, et Lulu se moque de moi; maman est fâchée comme tout; je suis là, derrière mon fourneau, mais elle fait comme si elle ne me voyait pas. Personne ne m'aime, voilà la vérité. Si j'attrapais exprès la coqueluche, rien que pour les faire enrager? Je serais morte, et ça serait tant mieux.

– Ah! que c'est triste d'être triste!

Dimanche

Ce qu'on a pu rire, hier soir! C'était la fête de Mme Lorient, la mère de Mireille, et, après le déjeuner, on a été la lui souhaiter. Il y avait tellement de monde dans la salle à manger qu'on ne savait pas où s'asseoir, et ça sentait tous les plats qu'ils avaient mangé, même que ça sentait la tarte aux fraises et qu'ils auraient bien pu nous en laisser un peu. Maman avait apporté un beau coussin bleu, avec un cygne brodé dessus : c'était d'un chic!... Et Mme Lorient nous a offert des crotttes en chocolat, mais c'était de la crème rose dedans, et j'aime pas ça. Après, on a chanté des chansons : M. Lorient a chanté la Paimpolaise, ça finit tellement triste, quand le marin tombe « dans l'océan sans fond », que personne n'osait applaudir. Et Lulu a récité le Corbeau et le Renard, et moi rien du tout parce que j'avais peur. Alors, maman a chanté la Danse des Gitanes, si bien, si bien, que tout le monde a eu envie de danser. Vite, vite on est descendu dans la cour, et ce qu'on s'est amusé!... C'est bien simple, ma chemise est toute trempée!... J'ai dansé avec les deux cousins de Mireille : Frédéric et Max. Frédéric, c'est effrayant : il vous marche tout le temps sur les pieds!... Mais Max... oh! alors!... Il m'a demandé si je connaissais la java, j'ai répondu que oui, naturellement, et il m'a tellement fait tourner que je ne tenais plus sur mes jambes, mais je n'ai rien dit, et je crois qu'il a trouvé que j'avais l'air d'une vraie dame... Oh! quand ce sera ma fête, je veux qu'on danse aussi!... mais alors, à la campagne, là où il y a de la vraie herbe et des fleurs qu'on peut cueillir! Et j'aurai une belle robe blanche à pois roses.

Ah! j'oubliais de dire que je ne suis plus triste.

Colette Vivier a également collaboré aux numéros suivants du journal *Mon Camarade* :

1. 31-12-1936 : récit de Colette Vivier, « Tintin » : épisode d'une journée de classe, leçon de géographie (les fleuves d'Asie), admiration de Tintin pour son instituteur, M. Triquette, droit, honnête et juste.
2. 28-1-37 : Colette Vivier, « Un nouveau jeu », jeu et querelles entre filles et garçons.
3. 8-2-37 : « Le parapluie » : Aline et Milou vont à la fête foraine installée place d'Italie : Aline récupère son parapluie volé au manège par un gros monsieur malhonnête.
4. 4-3-37 : « Une bonne journée » : journée de Roger à Etretat, avec un camarade rusé et malhonnête.
5. 8-4-37 : « Le lion » : les enfants au cirque.
6. 13-5-37 : « M. Dupont »
7. 20-5-37 : « Les crayons de couleur », signé Colette Duval.
8. 15-7-37 : « La tempête » : Catherine, qui habite dans un fort avec sa famille, sauve avec son père des marins de la tempête.
9. 12-8-37 : « Journal de Riquette »
10. 9-9-37 : « La vache ».
11. 30-9-37 : « Une lettre » : lettre du petit Milou à sa maman.
12. 14-10-37 : « Le gros Gabriel », récit d'école.
13. 4-11-37 : « Une histoire de collègue ».
14. 9-12-37 : « Conte bleu ».
15. 16-12-37 : « Théâtre de Mon Camarade » : « Pierrot l'Invisible » (saynète, à la demande des lecteurs) + 29-9-38 : « Un concours d'histoires », saynète (Margot, Paulette, Tintin, Albert).
16. 16-2-38 : saynète : « Un grand reportage ».
17. 17-3-38 : « Une histoire de Peaux-rouges » (toujours les mêmes personnages : Tintin, Paulette, Margot, le gros Gabriel, etc.)
18. 7-4-38 : « Deux lettres » : Charlotte et Tiennot écrivent chacun une lettre à leur tante Fifi.
19. 2-6-38 : « La raclée ».
20. 23-6-38 : « Un conte de fées » (« le palais noir », racontée par Margot pour les autres enfants, un jour de pluie).
21. 18-8-38 : « La caverne » (vacances de Tintin et Albert dans l'Allier).

22. 10-11-38 : « Tintin et sa troupe ».

23. 17-11-38 : « Journal de Tintin ».

Erich Kästner, *Emil und die drei Zwillinge* (1934), « Das Vorwort für Fachleute »

Deux ans après les aventures d'Emil avec M.Grundeis, il m'arriva, dans la Kaiserallee, à l'angle désormais célèbre de la Tratenaustraße, une expérience extrêmement bizarre.

En fait, je voulais aller à Steglitz par la ligne 177. Non que j'eusse quelque chose de particulier à régler à Steglitz. Mais j'aime bien me promener dans des quartiers que je ne connais pas et où on ne me connaît pas. J'imagine alors que je suis quelque part à l'étranger. Et si ensuite je me sens complètement seul et abandonné, je rentre bien vite à la maison et je bois confortablement un café dans mon appartement. Je suis comme ça.

Mais il était dit ce jour-là que mon grand voyage d'excursion à travers Steglitz n'aurait pas lieu. Car lorsque le tramway arriva, freina et que je m'apprêtais à grimper sur la voiture de tête, un homme étrange en descendit. Il portait un chapeau melon noir et jetait des coups d'œil autour de lui comme si sa conscience n'était pas très nette. Il se mit à courir le long de la voiture de tête, traversa la rue et se dirigea vers le café Josty.

Très intrigué, j'examinai le personnage.

– Bon, vous voulez monter ? s'enquit le chauffeur.

– Qu'est-ce que je décide ? me dis-je en moi-même.

– Allons, dépêchez-vous un peu ! dit le chauffeur d'un ton sévère.

Mais je ne me dépêchais pas le moins du monde, restant au contraire debout, comme cloué sur place, et regardant pétrifié la baladeuse.

En effet, de cette voiture descendit un jeune garçon. Il portait une valise et un bouquet de fleurs emballé dans du papier de soie, et il regardait de tout côté autour de lui. Puis il traîna sa valise derrière un kiosque à journaux situé à l'angle des deux rues, posa ses bagages et observa les environs.

Le chauffeur m'attendait toujours. « Bon, maintenant ma patience est à bout, dit-il, Celui qui ne veut pas est déjà servi ! » Il tira le cordon de la sonnette, et le tramway 177 alla à Steglitz sans ma chère petite personne.

L'homme au chapeau melon s'était installé à la terrasse du café et parlait avec le serveur. Le jeune garçon regardait prudemment de derrière le kiosque

et ne quittait pas l'homme des yeux. J'étais toujours au même endroit, figé comme une idole (À propos, qui donc a déjà vu une idole ? Pas moi.) Inouï ! Il y a deux ans, M.Grundeis et Emil Tischbein étaient descendus du tramway exactement à ce même coin de rue. Et maintenant tout cela recommençait ? Il devait bien y avoir une erreur quelque part. Je me frottai les yeux et examinai de nouveau le café Josty. Mais l'homme au chapeau melon était toujours là ! Et derrière le kiosque, le garçon s'assit sur sa valise, l'air fatigué et la mine défaite. Je pensais : le mieux serait d'aller trouver le garçon et de lui demander ce que signifie tout cela. Et s'il me raconte qu'on lui a volé 140 marks, je grimpe à l'arbre le plus proche.

Je m'approchai donc du garçon assis sur sa valise et je lui dis : « Bonjour, qu'est-ce qui ne va pas ? » Mais il semblait assis non seulement sur sa valise, mais aussi sur ses oreilles. Il ne répondit pas et continua de regarder vers le café. « Est-ce que par hasard on ne t'aurait pas volé 140 marks ? », demandai-je.

Alors il me regarda, acquiesça et dit : « Tout à fait. La fripouille, là-bas, à la terrasse, c'est lui. »

J'étais prêt à secouer la tête et ensuite, comme j'en avais eu l'intention, à grimper à l'arbre le plus proche, lorsqu'un coup de klaxon retentit derrière nous. Nous nous retournâmes, effrayés. Mais derrière nous il n'y avait pas de voiture, mais un jeune garçon qui nous regardait en riant.

– Qu'est-ce que tu veux ? demandai-je.

Il klaxonna encore une fois et ajouta :

– Je m'appelle Gustav.

J'en eus le souffle coupé. C'était vraiment une affaire extraordinaire ! À croire que je rêvais.

Alors un drôle de bonhomme traversa la Tratenaustrasse en courant, gesticulant, restant planté devant moi et criant :

– Mais qu'est-ce que vous m'agacez, vous ! Ne vous mêlez pas de ce qui ne vous ne regarde pas ! Vous nous gênez toutes les prises de vues !

– Comment ça, des prises de vues ?, demandai-je, curieux.

– Comme abruti, vous n'avez pas votre pareil !, s'exclama-t-il furibond.

– C'est un défaut de naissance, répliquai-je.

Les garçons rigolèrent. Et Gustav au klaxon me dit :

– Mon vieux, mais ici on est en train de tourner un film !

– Évidemment, répliqua le garçon à la valise, le film d'Emil. Et c'est moi qui joue le rôle d'Emil.

– Allez, ouste, me cria le réalisateur, la pellicule coûte cher.

– Excusez-moi du petit dérangement, répondis-je. Puis je passai mon chemin. L’homme courut vers une grande voiture sur laquelle était fixée une caméra et sur laquelle se tenait le caméraman, qui se remit à donner des coups de manivelle.

Songeur, je marchai jusqu’à la Niklosburger Platz et je m’assis sur un banc. Je restais assis là un bon moment, regardant droit devant moi, un peu ahuri. Certes on m’avait dit que l’histoire d’Emil et des détectives devait être filmée. Mais je l’avais complètement oublié. Bon, et quand on vit pour la seconde fois une histoire comme celle d’il y a deux ans, avec valises, bouquets de fleurs et klaxons et chapeaux melons, il n’est pas étonnant d’avoir les yeux qui vous sortent de la tête d’étonnement...

Soudain un homme très grand et très maigre vint s’asseoir à côté de moi. Il était plus vieux que moi, portait un lorgnon et me regardait en souriant. Au bout d’un instant, il me dit : « C’est fou, hein ? On croit vivre quelque chose de réel. Et ce n’est qu’une imitation. D’ailleurs, continua-t-il, j’ai toujours pensé que l’art n’était qu’une fiction au regard de la réalité. »

Pensée bien innocente, après tout... Et ainsi, nous parlâmes un bon moment raisonnablement. Et lorsque nous ne trouvâmes plus rien à dire sur ce sujet, il ajouta :

– Ensuite, c’est ici, sur notre banc pacifique, qu’aura lieu le conseil de guerre des détectives.

– Comment le savez-vous ? Vous jouez aussi dans le film ?

Il rit.

– Non. Ce n’est pas cela. Ici, j’attends mon fils. Il veut donner son opinion sur les prises de vues. Il était en effet à l’époque l’un des vrais détectives.

Je m’éveillai et considérai mon voisin avec plus d’attention.

– Me permettez-vous d’essayer de deviner qui vous êtes ?

– Je vous le permets, dit-il gaiement.

– Vous êtes le conseiller juridique Haberland, le père du Professeur !

– Deviné ! s’écria-t-il, mais comment donc le savez-vous ? Avez-vous lu le livre *Emil et les détectives* ?

Je secouai la tête :

– Non. Je l’ai écrit.

Ces mots réjouirent le conseiller de façon extraordinaire. Et dans l’espace de quelques minutes nous discussions comme si nous nous connaissions depuis notre première communion. Et sans que nous nous y attendions le moins du monde, un lycéen était devant le banc et ôta sa casquette d’écolier.

« Ah, c'est toi, mon garçon », dit le conseiller Haberland.

Je reconnus le Professeur au premier coup d'œil. Il avait grandi depuis le temps. Pas beaucoup, mais tout de même. Je lui tendis la main.

– Mais c'est M. Kästner ! dit-il.

– Lui-même, m'écriai-je, et que penses-tu du film qu'on est en train de tourner sur votre aventure ?

Le Professeur redressa ses lunettes.

– Ils se donnent du mal. On ne peut pas le nier. Mais un film comme celui-ci devrait évidemment être écrit et tourné par des enfants. Des adultes n'ont rien à y voir.

Son père, le conseiller, rit :

– On l'appelle toujours le Professeur. Mais en fait on devrait depuis longtemps le nommer le Conseiller privé.

Cela dit, le Professeur s'assit entre nous et me parla de ses amis. De Gustav au klaxon, qui, depuis lors, avait reçu une motocyclette pour y fixer son klaxon. Et du petit Dienstag, dont les parents avaient déménagé à Dahlem. Mais il venait souvent en ville, parce qu'il ne se plaisait qu'avec ses vieux camarades. Et de Bleuer, Mittenzwey et Mittendrei, de Traugott et Zerlett. J'appris une foule de choses nouvelles. Que l'exécrable Petzold était toujours la même crapule sournoise et écœurante qu'il y a deux ans. Il ne cessait de leur faire des misères.

– Et maintenant, qu'est-ce que vous dites de cela ?, ajouta le Professeur, je suis devenu propriétaire.

Il se redressa et avait l'air terriblement fier.

– J'ai trois fois ton âge, dis-je, et je ne suis toujours pas propriétaire. Comment donc as-tu fait ?

– Il a fait un héritage, expliqua le conseiller, d'une grand-tante décédée.

– La maison est au bord de la Mer baltique, raconta le Professeur, heureux. Et l'été prochain, j'invite Emil et les détectives chez moi.

Il fit une pause.

– C'est-à-dire, si mes parents le permettent.

Paul Vaillant-Couturier, *Jean-sans-Pain* (1921), extrait

LES balles sifflent toujours et les obus aboient.

– Raou! Raou!

Jean-sans-Pain ouvre les yeux.

– Allons-nous-en! Je ne jouerai plus jamais à la guerre! Ce n'est pas ici que je rirai, va, lièvre...

– Attends encore. Te sens-tu mieux? demande le lièvre. As-tu plus chaud?

– Oui.

– Alors, écoute. Tout à l'heure les fusées vont s'arrêter de monter. Les balles vont s'arrêter de siffler. Les obus vont s'arrêter de tomber. Quand minuit sonnera le feu cessera des deux côtés.

– Pourquoi?

– Parce que c'est la nuit de Noël. C'est que, autrefois, il y a des siècles et des siècles...

– C'est une histoire?

– Oui... naquit à minuit un petit garçon. Il essaya de rendre les hommes bons, il dit aux pauvres et aux soldats de le suivre, et ils le suivirent. Mais il voulut punir les riches, les évêques, et les généraux.

– Tous les tricheurs!

– Oui. Alors les riches, les évêques et les généraux lui firent enfoncer des clous dans les mains et dans les pieds pour lui faire très mal et le faire mourir. Il mourut en effet. C'est pourquoi les pauvres qui sont ici dans ces tranchées, ont voulu fêter cette nuit le souvenir du petit enfant en arrêtant de se tirer les uns sur les autres, malgré les riches, les évêques et les généraux.

Maintenant le duel d'artillerie redouble de violence.

Jean attend, en retenant son souffle, l'heure de minuit.

Mais voilà qu'il se fait soudain un silence complet, un silence si grand, si grand, qu'on entend le bruit d'une horloge qui sonne loin, loin, loin.

Les vingt perdreaux, derrière le lièvre, mettent le bec dehors.

– Tu peux venir, Jean, dit le lièvre.

Jean grimpe et sort de l'entonnoir. Le voilà sur un tas de terre blanche, debout. La lune est dans son plein. Jean regarde à droite et à gauche. Il ne voit que la terre gelée avec des lignes grises qui se perdent dans la nuit.

Mais, il lui semble bien, en regardant mieux que quelque chose bouge à droite. À gauche aussi... À droite, ça a bien remué. La lune frappe un vi-

sage blanc, sous un casque, et la moitié d'un homme sort de la tranchée. Puis d'autres têtes, et d'autres casques, et des bérets. À gauche, timides, des formes noires apparaissent. Des casques aussi, des calots. Soudain, des deux côtés, il semble à Jean qu'une chanson monte...

– Camarades! Camarades! Camarades!

Et puis le silence. Maintenant les hommes sont sur les parapets, sans armes. Ils se regardent. C'est la première fois qu'ils se voient. Jean se demande ce qu'ils vont faire.

Les hommes se tendent les bras.

Jean est debout entre les lignes. Les soldats ne l'ont peut-être pas vu encore.

Mais lui, soudain, se sent heureux, heureux... Ses petites lèvres gercées s'entr'ouvrent. Des fossettes apparaissent dans ses joues écorchées. Et voilà que Jean se met à sourire.

Jean-sans-Pain sourit.

[L'illustration montre Jean debout au milieu des soldats, avec les perdreaux]

C'est la première fois de sa vie qu'il sourit. Et ce sourire met tant de lumière sur son visage, et ses yeux brillent si fort et ses cheveux prennent tellement de rayons à la lune, qu'une grande clarté se répand autour de lui.

– Regardez! regardez!

Les soldats s'avancent, émerveillés, des deux côtés à la fois. Ils arrivent près de Jean, en rampant sous les fils de fer. Ils s'agenouillent devant lui. Ils embrassent ses petites mains, sa petite bague en aluminium, son tablier déchiré, ses pieds qui saignent. Ils ne font de mal ni au lièvre, ni aux perdreaux. Tout au contraire, ils les saluent bien poliment. Jean dit aux soldats :

– Pourquoi vous agenouillez-vous ?

Et eux répondent :

– Parce que tu es « l'Enfant qui doit venir » !

– Non, je suis Jean-sans-Pain. Mon papa n'est pas revenu de la guerre. Ma maman avait beaucoup de mal hier, et j'ai dix ans.

Index

- Aveline, 195, 196
Baba Diène et Morceau-de-Sucre, 95, 97, 133, 259, 265, 284, 346–348
- Aymé, 20, 227, 284
Contes du Chat Perché, 14, 105, 214–217, 230–231, 254
- Bruller, 55, 286, 304, 309, 314–316, 331, 346, 386
- Chauveau, 14, 16, 36, 138, 223, 225–227, 229, 257, 284, 308, 333, 334, 413, 415, 427, 429
Histoire du poisson-scie, 227–229
Les Deux font la paire, 36, 133, 138, 210–212, 270–271, 370
Les cures merveilleuses du docteur Popotame, 226, 277, 348
- Colmont
Rossignol des neiges, 19, 39, 269, 272–274
- Duhamel, 14, 20, 286, 294, 333, 353, 375, 399, 410
Les Jumeaux de Vallangoujard, 55, 58, 59, 62, 67, 95–98, 121, 133, 191–192, 199, 258, 262, 266, 286, 307, 391, 400
- Durian, 84
Kai aus der Kiste, 66, 78, 80, 89, 104, 260
- Edy Legrand, 55, 113, 143, 161, 283, 284, 286–293, 303, 308, 309
- Gruner, 181, 399, 427, 428
Isabelle et la porte jaune, 19, 35, 67, 102, 105, 109, 161, 162, 222, 401
- Held, 14, 41, 131, 133, 406, 417, 419, 426
Die rote Zora, 57–58, 61, 90, 92, 103, 104, 143, 254, 260, 264, 343, 365–367, 399, 417, 419, 420
- Kästner, 16, 20, 44, 59, 332, 333, 354, 426, 427
Das fliegende Klassenzimmer, 29, 30, 35, 95, 112, 113, 119, 120, 209, 278, 304, 355, 384
Der 35. Mai, 29, 31, 34, 95, 205, 209, 217, 233, 239–246, 249, 252, 253, 263, 264, 278, 332, 349, 368, 384, 412
Emil und die Detektive, 14, 29, 40, 51, 55, 58, 74, 76, 78, 80, 83, 84, 87, 95, 100, 104, 105, 120, 136, 139, 140, 173–174, 193, 197, 204–207, 233, 238–239, 243, 244, 256, 267, 279, 280, 309–313, 316, 317, 359, 380, 385–386, 412

- Emil und die drei Zwillinge*, 29, 140, 170, 194, 197, 203–209, 253, 278, 384
- Pünktchen und Anton*, 29, 69, 78, 79, 84, 88, 100, 104, 105, 108, 113, 137, 140, 172, 209, 212–213, 235, 268–269, 295–299, 311, 313, 334, 335, 351, 354, 384, 386, 412
- Mann, 20, 130, 131
- Muck der Zauberonkel*, 302
- Stoffel fliegt übers Meer*, 62, 75, 95, 137, 262, 299, 367, 390
- Mauriac, 20, 286, 294
- Le Drôle*, 55, 66, 263, 286, 293
- Maurois, 14, 20, 53, 54, 165, 223, 294
- Le Pays des trente-six mille volontés*, 99, 143, 158, 163, 224–225, 245, 261, 379
- Patapoufs et Filifers*, 74, 77, 81, 105, 143, 159, 163, 246, 261, 286, 305, 314–316, 330–331, 378, 386, 393, 409
- Rewald, 32, 129, 131, 427, 428
- Janko*, 31, 118, 128, 349
- Vier spanische Jungen*, 129, 344–345, 387
- Tetzner, 14, 16, 20, 41, 59, 129, 131, 133, 138, 187–189, 399, 406, 417–419, 427
- Die Kinder aus Nr.67*, 16, 70, 78, 81, 84–86, 95, 105, 160, 161, 187, 200, 252, 259, 261, 265, 276, 322, 349, 362, 363, 393, 400, 409
- Die Reise nach Ostende*, 75, 103
- Die schwarzen Brüder*, 56, 95, 97, 118, 254, 367
- Hans Urian*, 78, 139, 145–156, 245, 276, 343, 364, 388–389, 419
- Trier, 204, 239, 253, 296, 304, 309–313, 316, 323
- Vaillant-Couturier, 138
- Jean-sans-Pain*, 75, 76, 90, 92, 104, 133, 138, 139, 143, 145–156, 262, 266, 331, 339–341, 417, 419
- Vildrac, 16, 20, 59, 138, 165, 169, 286, 308, 309, 354–358, 370, 375, 376, 402, 409, 412
- Bridinette*, 38, 56, 67, 77, 81, 82, 133, 373
- L'Île Rose*, 16, 28, 36, 38, 46, 47, 53, 56, 63, 64, 77, 82, 83, 105, 113, 114, 119, 143, 160, 163, 245, 261, 267, 274, 275, 288–293, 295, 303, 306, 353, 356, 367, 377–379, 393, 413
- La Colonie*, 28, 29, 47, 120, 133, 143, 260, 267, 274–276, 359, 377, 379–386
- Milot*, 56, 58, 75, 77, 95, 104, 133, 222, 317, 331, 370–373, 376, 402, 413
- Vivier, 59, 93, 138, 144, 175, 176, 180, 399, 427
- La Maison des petits bonheurs*, 19, 31–34, 64, 77, 83, 86, 93, 101, 105, 158, 163, 175, 220, 252, 267, 360–362, 368–370, 401, 422
- Wedding, 45, 128, 287
- Das Eismeer ruft*, 127, 133, 335

Ede und Unku, 61, 78, 90, 105,
106, 126, 260, 317–322, 334–
338, 349, 352, 396–397

zur Mühlen, 339

Proletarische Märchen, 56, 139, 247,
287, 342, 343

Résumé

Marasme, décadence, déclin, tels sont les termes souvent utilisés pour qualifier la littérature pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres. Mais qu'en est-il réellement de cette période mal connue de la littérature narrative pour la jeunesse, en France et en Allemagne ? Au lendemain de la Première Guerre mondiale, en raison de problèmes économiques, édition et création connaissent nombre de difficultés, ce qui incite les éditeurs, auteurs, universitaires, bibliothécaires et pédagogues à réagir. Dans les années 1920, tandis que subsistent les anciens thèmes et modes d'écriture hérités du XIXe siècle, s'amorce un renouveau lié au contexte politique, social, économique, idéologique et culturel. Qu'il s'agisse de narration ou d'idéologie, une partie de la littérature pour la jeunesse, en France comme en Allemagne, cherche à rompre avec les poncifs hérités du XIXe siècle.

Cette étude propose de s'intéresser au renouvellement de l'art du récit pour la jeunesse, à l'apparition de la modernité dans l'écriture narrative pour la jeunesse : nouvelles thématiques, liées aux mutations du monde moderne, nouveaux regards portés sur l'enfance, réflexions sur les techniques littéraires, modernité des choix esthétiques et graphiques.

Crise des années 1930, montée du nazisme, exil de certains auteurs allemands pour la jeunesse, Front populaire, montée des périls jouent également un rôle majeur. Entre idéologie, pédagogie et narration, on peut ainsi voir se dessiner une écriture nouvelle pour la jeunesse, l'écriture utopique, l'une des caractéristiques de la modernité littéraire pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres, en France comme en Allemagne.

Quel bilan tracer du renouvellement de la littérature pour la jeunesse, en France et en Allemagne, à la fin des années 1930 ? Quels en sont les héritages au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ? Telles sont les questions finales auxquelles ce travail tente d'apporter quelques réponses.

Mots clés : littérature pour la jeunesse, entre-deux-guerres, roman, récit, renouveau, modernité, Chauveau, Duhamel, Held, Kästner, Maurois, Tetzner, Vildrac, Vivier, France, Allemagne.

.....
...
Abstract :

**The renewal of the art of story telling in children's literature,
in France and Germany, between the two World Wars.**

After the First World War, children's literature in France and Germany is affected by the economic and political situations. Because of difficulties in the economy, publishing and works of literature are touched by an important crisis : therefore publishers, writers, professors, librarians decide to react. In the 1920s, while old themes and writing styles still persist, a renewal begins, which tries to leave behind the conventions and preconceptions of the 19th century.

This study will focus on the renewal of the art of story telling in children's literature, particularly the introduction of new themes, linked with changes in the modern world and life, with new perceptions about childhood. This thesis is also interested in the study of new writing techniques, from the use of new media through research into a new style of narration, which disrupts the traditional forms of the fiction, to the examination of different orientations in graphic and artistic conceptions.

The political, sociological and ideological climate also plays an important role : crisis of the 1930s, rise of Nazism and international dangers, exile of certain German writers and Front populaire in France. Between ideology, pedagogy and narration appears a new genre, namely utopian writing, one of the most important characteristics of children's literature between World War I and II in France and in Germany.

What is the overall picture of this renewal in children's literature in France and Germany at the end of the 1930s ? What developments can one see since the Second World War ?

Keywords : children's literature, interwars years, renewal, novel, story telling, modernity, Chauveau, Duhamel, Held, Kästner, Maurois, Tetzner, Vildrac, Vivier, France, Germany.

.....

Cette thèse a été préparée dans le cadre du laboratoire CELAM,
Centre d'études des Littératures Anciennes et Modernes, équipe d'accueil 3206.
Université Rennes 2 - Haute-Bretagne, Campus Villejean
Place du Recteur Henri Le Moal CS 24 307
35 043 Rennes Cedex.