

Compte-rendu séance 7 séminaire Territoires et frontières en littérature de jeunesse : vendredi 13 décembre 2019

Titre de la séance : Le territoire de la nouvelle en littérature de jeunesse

Compte-rendu rédigé par Marjolaine Giraud et Elena Saunier

Séminaire dirigé par le professeur François Genton

Introduction de la séance par Chiara Ramero (ILCEA4, Université Grenoble Alpes)

Chiara Ramero introduit la séance en expliquant que le genre de la nouvelle ne se limite pas forcément à un public adulte, qu'il en existe plusieurs formes (la nouvelle policière par exemple), mais que nous nous focaliserons ici sur les formes pour la jeunesse. La littérature anglophone et italophone seront celles abordées aujourd'hui. Les deux langues vont apporter une approche et une perspective différente du genre.

Chiara Ramero définit la nouvelle comme un récit court qui développe souvent une intrigue raccourcie et présente une chute originale et surprenante.

Intervention de Éléonore Cartellier (ILCEA4, Université Grenoble Alpes) sur « Le territoire de la nouvelle anglophone pour la jeunesse: quelles particularités pour ces children's short stories.»

Dans son introduction, Éléonore Cartellier explique que le genre de la nouvelle s'est développé au début du XIX^e siècle aux États-Unis. À cette période, le Royaume-Uni a pour sa part privilégié le genre du Roman (« Novel »).

Aux États-Unis, Edgar Allan Poe, Alexander Pope ou encore Washington Irving sont des précurseurs du genre de la nouvelle.

Au fil du siècle le genre passe au Royaume-Uni : Oscar Wilde, Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson ou encore Conan Doyle commencent à écrire des nouvelles, mais le genre reste destiné à un public adulte. C'est seulement à la fin du XIX^e siècle que la littérature se tourne vers un public de

jeunesse.

À partir de 1865, la littérature de jeunesse prend son essor grâce à la publication d'*Alice au pays des Merveilles*, qui s'inscrit comme la première œuvre de jeunesse dans la littérature anglophone. Après cela, le nombre de livres de jeunesse augmente considérablement. Un autre facteur qui a joué : les enfants étaient obligés d'aller à l'école apprenaient donc à lire. Ce fut un appel d'air pour les maisons d'édition.

Éléonore Cartellier s'interroge : La littérature de jeunesse s'inspire-elle, ou inspire-elle les genres pour adultes?

La nouvelle pour la jeunesse présente de nombreux avantages dont une approche de la lecture facilitée grâce à un texte court par définition, un nombre de personnages limité et une lecture qui peut être interrompue entre chaque nouvelle. Le format s'inscrit dans le développement du « bedtime story » : Un petit format de lecture court pour mettre les enfants au lit et les accompagner dans leurs débuts de lecture.

Pourtant, la Nouvelle présente un problème : comment la définir?

Cela est compliqué car avant on parlait de "Tales" au lieu de "short story".

La définition est vague et son entrée, en 1933, dans le Oxford English Dictionary fut tardive. Il définit « short story » comme: "A story with a fully developed theme but significantly shorter and less elaborate than a novel." C'est à dire, une histoire complète qui est plus courte et moins développée qu'un roman. Éléonore Cartellier cite Valérie Shaw : "There are so many kinds of short story that the genre as a whole seems constantly to resist universal definition" (Valerie Shaw, *The Short Story : A critical introduction* (London : Longman, 1983) p. vi).

Comment définit-t-on la nouvelle pour les enfants?

La nouvelle veut inscrire dans son giron beaucoup de formes courtes qui ne se limitent pas qu'à ce genre. Sur les sites de littérature de jeunesse anglophone, beaucoup de choses sont mises dans la catégorie "short stories". Par exemple chez Hachette, sur leur site internet¹ *Planet 316 Story Bible for Toddlers* est la première catégorie, puis en troisième position se trouve *Jesus and His Friends* écrit par Patricia A. Pingry et illustré par Joseph Cowman. Ce sont en effet des histoires courtes mais qui tirent vers la parabole et les histoires bibliques plutôt que la nouvelle à proprement parler.

Il y a aussi les *Very Short Stories to Read Together* écrites par Mary Ann Hoberman et illustrées par Michael Emberley qui sont de courts contes. Ces ouvrages sont tirés d'une même collection ("You read to me, I'll read to you") et leur narration est très différente de la narration traditionnelle. En bleu clair sont les phrases à lire ensemble, puis des jeux de mots et des rimes sont présents :

1 <https://www.hachettebookgroup.com/?s=short+story&sp%5Bforce%5D=1&genre-category%5B%5D=childrens-books>.

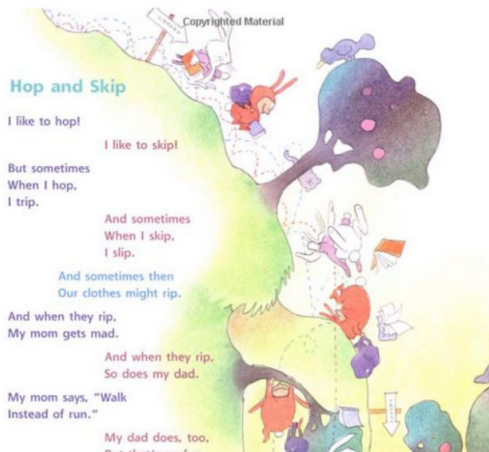


Illustration 1: Source :

[https://www.hachettebookgroup.com/?](https://www.hachettebookgroup.com/?s=short+story&sp%5Bforce%5D=1&genre-category%5B%5D=childrens-books)

[s=short+story&sp%5Bforce%5D=1&genre-category%5B%5D=childrens-books](https://www.hachettebookgroup.com/?s=short+story&sp%5Bforce%5D=1&genre-category%5B%5D=childrens-books)

Ce n'est toujours pas un format que l'on associe à la nouvelle.

On retrouve aussi ce problème de définition chez l'éditeur Penguin en Grande-Bretagne : les nouvelles les plus achetées sont les Frères Grimm (pourtant pas considérés comme des nouvelles mais du conte). Alors où arrêtent-ils le conte? Où se situe la frontière entre le genre de la nouvelle et du conte?

L'ouvrage *Ladybird Tales of Adventurous Girls*, publié par Ladybird avec une introduction de Jacqueline Wilson, présente également des contes comme *Gretel and Hansel* (la version féministe de *Hansel et Gretel*), Grimm,

Andersen, puis les contes traditionnels du monde entier y sont classés. *Augie and Me* de Raquel Jaramillo Palacio, est leur troisième meilleure vente : ce sont trois histoires courtes et donc plus proches du genre de la nouvelle, mais qui sont en fait la suite de *Wonder*.

Les *Just so stories* sont aussi présentes : Il s'agit d'un recueil de petites histoires (typique de la nouvelle) écrites par Rudyard Kipling. Éléonore Cartellier remarque que des modifications ont dû être effectuées car des passages racistes étaient présents dans le texte original.

Rudyard Kipling est un auteur britannique et un auteur clé du premier âge d'or de la littérature de jeunesse. Il est connu pour les *Livres de la Jungle*, recueil de nouvelles qui ne contient que quatre histoires sur Mowgli dans tout le recueil. *The jungle books* est en fait constitué de deux livres. La plupart des histoires portent sur des animaux de la jungle et quelques unes sur Mowgli, pour lesquelles un fil narratif est présent ainsi qu'une chronologie. Mais pour le reste ce sont des nouvelles indépendantes les unes des autres.

Les *Just so stories* écrites en 1902 sont des histoires des origines. Chacune explique pourquoi un animal est comme ceci ou comme cela, par exemple pourquoi l'éléphant a une longue trompe?

Puck of Pook's Hill (1906) est ancré sur l'Angleterre et ne contient plus du tout d'exotisme. Les Histoires sont narrées par Puck, qui est la plus vieille chose d'Angleterre. C'est un petit elfe que des enfants rencontrent, potentiellement inspiré du *Songe d'une Nuit d'Été* de Shakespeare. Il fait venir des personnages historiques qui racontent leurs périodes respectives. C'est l'occasion d'une petite leçon d'histoire déguisée à l'intérieur de la nouvelle.

Vient ensuite Oscar Wilde, toujours au Royaume-Uni. Wilde a écrit pour les adultes mais aussi pour les enfants. *The Happy Prince and Other Tales* de 1888 est un recueil de cinq nouvelles pour enfants. Il parle de la statue d'un prince qui veut aider des personnes de sa ville grâce une hirondelle à qui il demande de retirer tous les ornements de sa statue pour les donner aux pauvres.

Il y a ici une visée morale, d'éducation, pour aider les plus nécessiteux que soi.

Finalement, Ray Bradbury est un auteur venant des États-Unis, associé à *Fahrenheit 451*,

mais qui a aussi écrit plusieurs nouvelles pour enfants dont *La sorcière d'avril et autres nouvelles*.

Éléonore Cartellier s'est montrée surprise que ces histoires des années 1950 soient encore beaucoup d'actualité.

Par exemple *La brousse* met en scène une famille vivant dans une maison intelligente, très d'actualité car la maison s'allume quand les gens passent, la cuisinière fait à manger toute seule et la famille peut par la pensée dire à la maison de faire certaines choses. Dans la salle de jeux, les enfants créent une savane par la pensée, mais cela devient dérangeant. Ils recréent des animaux qui prennent vie et s'attaquent aux membres du foyer. La nouvelle a une fin dérangeante car les enfants enferment leurs parents dans la pièce et les laissent se faire dévorer.

Les propos de l'auteur sont encore d'actualité et il est même conseillé dans le cycle 3 (CM1, CM2 et 6ème).

Éléonore Cartellier conclut en disant que ces auteurs offrent une variété de textes importante qui questionne les limites du genre de la nouvelle.

Celles-ci résistent au temps (Kipling, etc.) et comme pour tous les genres de la littérature de jeunesse, on assiste à un va et vient entre classiques toujours présents, et nouvelles mises en scène comme réécritures de la nouvelle pour les jeunes.

Intervention de Sylvie Martin-Mercier (ILCEA4, Université Grenoble Alpes) sur « Métamorphoses de la nouvelle : les grands nouvellistes italiens contemporains pour la jeunesse. »

Sylvie Martin-Mercier explique qu'il faut remonter au Moyen-Âge pour assister à l'éclosion de la nouvelle dans la littérature italienne. La nouvelle se décline différemment mais on retrouve les mêmes problèmes de définition que pour la littérature anglophone, bien qu'à des siècles différents.

La nouvelle circule avec grand bonheur jusqu'au XVI^e siècle et disparaît aux XVII^e - XVIII^e siècles, pour renaître et s'affirmer ensuite sous des formes différentes.

Certains observateurs extérieurs disent que les Italiens ne sont pas faits pour le roman (même si des contre-exemples existent) et que cela expliquerait leur goût pour la nouvelle (faute de grands romanciers). Celle-ci va assez rapidement s'insérer dans les ouvrages destinés à la jeunesse et devenir une forme essentielle de la littérature de jeunesse.

La nouvelle est donc un genre important dans la littérature italienne et a notamment beaucoup été traduite en français. Du XIV^e au XVII^e siècle on s'adresse à une élite. Ce n'est pas le même lectorat qu'aujourd'hui qui accède beaucoup plus facilement et largement à la littérature et à l'éducation. De 1635 à 1636, *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de' peccerille* de Giambattista Basile est publié posthume. Il est un peu particulier car il est tantôt présenté comme recueil de nouvelles, tantôt comme recueil de contes de fées et fables. Le point de contact entre la nouvelle et le conte est plus difficile à discerner lorsqu'on s'intéresse à la littérature de jeunesse, d'où

la difficulté d'établir une typologie des textes.

On assiste aussi à ce glissement entre les genres avec le recueil de Giuseppe Pitré qui a pour sous-titre: *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, où on laisse le lecteur décider de la catégorie (fables, nouvelles ou récits), ou bien Emma Perodi, autrice de littérature de jeunesse, mais aussi journaliste, qui écrit en 1893 ce recueil: *Le novelle della nonna, fiabe fantastiche*. En toscan "novella" a le sens de "conte de fées".

En 1768, Pier Domenico Soresi publie de façon anonyme son *Novelle piacevoli ed istruttive per servire all'educazione della nobile gioventù dell'uno e dell'altro sesso*. Ses publications ont pour but de former et éduquer la jeunesse, et en particulier celle de l'aristocratie, des riches marchands, etc.

A la fin du XVIII^e siècle, la visée de la nouvelle était de transmettre une morale. Cette orientation se poursuit au début du XIX^e siècle avec les nouvelles "morali". Le travail des folkloristes, auteurs qui rassemblent des textes, comme Gherardo Nerucci par exemple, a eu son importance pour la nouvelle. Les nouvelles de Nerucci sont liées à un périmètre. Cela peut être un territoire, un dialecte ou une langue régionale particulière. Le genre de la nouvelle est proche du conte populaire et du conte de fées, rendant la limite entre les contes et la nouvelle encore difficile à établir. A la fin du XIX^e siècle, un tournant dans la littérature générale s'opère avec Giovanni Verga, qui publie romans et nouvelles dans une veine vériste. En revanche, il ne publie pas pour la jeunesse.

Pour ce qui est des formats, les anthologies sont très utilisées pour recueillir des nouvelles, mais des éditions scolaires contiennent aussi des nouvelles et sont rapidement données à lire aux jeunes en Italie. Des éditions d'auteurs écrivant initialement pour un public adulte voient le jour à destination de la jeunesse.

Les périodiques ont eu un rôle très important dans la diffusion de la nouvelle en Italie. De très nombreux périodiques pour la jeunesse ont été publiés en Italie, correspondant à de nouveaux usages. Ils publient à la fois des romans feuilletons comme *Pinocchio* qui est sorti en épisodes, ainsi que des nouvelles, des textes brefs, qui se clôturent avec le numéro du périodique. Dans les années 30, ce sont plus de quarante périodiques qui publiaient des nouvelles pour la littérature de jeunesse en Italie.

La nouvelle serait donc un texte qui se veut bref visant à intéresser, surprendre avec des chutes inattendues et avoir un objectif didactique ainsi que moral. Certaines nouvelles poursuivaient uniquement des buts de formation, alors que d'autres étaient des nouvelles d'action (novella d'azione) qui se déroulent en quelques pages, des nouvelles d'ambiance (novella d'ambiente) qui s'attachent à l'atmosphère notamment dans la veine fantastique qui se développa, ou encore des nouvelles d'analyse (novella d'analisi), moins nombreuses, où on s'attachait à la psychologie d'un personnage.

De nombreuses nouvelles furent publiées pendant la période fasciste. Elles étaient beaucoup moins centrées sur l'imaginaire, étant pour la plupart des œuvres de propagande.

Le tournant du second après-guerre eut une influence sur les périodiques. Dino Buzzati a écrit pour la jeunesse (ainsi que toute une série de nouvelles pour les plus grands) dans un quotidien, des nouvelles

regroupées dans un recueil puis dans des éditions scolaires. Son style était relié au fantastique inquiétant, un merveilleux qui pouvait être religieux. Il était aussi journaliste, et on constate en effet que de très nombreux auteurs de nouvelles italiens ont aussi été des journalistes, c'est-à-dire dans l'obligation d'écrire des textes rapides et efficaces. On découvre là une nouvelle frontière entre écriture journalistique et de nouvelle.

Sylvie Martin-Mercier introduit ensuite Italo Calvino comme un des plus grands auteurs italiens, dont l'écriture recouvre différents genres, et qui a écrit plusieurs textes courts qualifiés de récits. Il publie *Marcovaldo*, une œuvre traitant des problèmes liés à la ville, avec une écriture poétique et désenchantée, dans un quotidien communiste en 1952 et qui fut publiée dix ans plus tard en recueil.

Gianni Rodari, de la même génération que Calvino, s'inscrivant pourtant dans une tradition ancienne de la nouvelle, est associé au renouveau de la littérature de jeunesse. Il a une formation d'instituteur mais commence sa carrière en tant que journaliste pour des quotidiens et périodiques de gauche liés au parti communiste italien. C'était un écrivain pour la jeunesse, mais aussi un passeur. Il voulait transmettre ses ficelles pour écrire. Il a écrit quelques romans brefs qui, d'après Sylvie Martin-Mercier, ont pour la plupart mal vieilli. Dans un recueil intitulé *Nouvelles à la machine (Novelle fatte a macchina)*, Rodari raconte lui-même dans la préface de 1977 comment il a écrit ces histoires.

En 1972, on lui propose d'écrire une série de textes à publier pendant l'été, *Favole (contes) per l'estate*, mais un jour il s'aperçoit que le directeur a changé le titre qui est devenu '*Favole della domenica*' (du dimanche). Il va fréquemment présenter ses histoires dans les écoles, écoute les interventions des enfants et se corrige en fonction des suggestions des enfants.

Un autre aspect important pour l'écriture de Rodari intervient quand il explique que les nouvelles essayent de réaliser un équilibre instable entre ce qui pourrait être logique et illogique, réel et absurde, signifiant et non signifiant. Il disait que les nouvelles étaient fondées sur des jeux de mots, citations cachées, proverbes renversés, lieux communs transformés...

Pour des auteurs comme Rodari, ce qui est important dans la nouvelle ce n'est pas seulement la brièveté, mais aussi la liberté permise au niveau de l'écriture dans ce format bref. Cette liberté est beaucoup plus difficile à maintenir dans un texte plus long.

Ce qu'on constate en lisant les nouvelles de Rodari, ce sont des éléments comme une accélération du rythme du récit (parataxe), une limitation des descriptions (très peu alors que dans les romans courts il va volontiers s'attarder avec beaucoup d'humour sur plus de descriptions), la forte présence de dialogues (un narrateur est là, mais met en scène très rapidement pour permettre ce travail sur des incompréhensions, etc.) et l'indicatif présent (avec les récits de nouvelles réalisées presque entièrement au présent de l'indicatif). Mais sont aussi présents des éléments du merveilleux (fiabeschi - cf *Favole*) qui n'est pas renié mais transformé gardant toujours le conte de fée assez proche ; comprenant un narrateur mais pas de cornice (c'est le cadre, "cornice", qui disparaît. On le retrouve dans un autre de ses textes *Histoires au téléphone* où chaque soir un homme, représentant de

commerce, appelle au téléphone sa fille depuis une cabine mais comme cela coûtait cher il se voyait forcé de lui raconter des histoires brèves).

De nouveaux objectifs sont fixés pour la nouvelle. On le voit par exemple avec le critique Pino Boero et son *Una storia, tante storie*, publié en 1992, qui explique comment Rodari dénonce les nouveaux et faux mythes liés à la société de consommation par une satire du quotidien, avec par exemple un jeune homme qui tombe éperdument amoureux de sa motocyclette ou des gens avalés par la télé. Mais il s'agissait aussi de montrer que les mécanismes du récit fonctionnent en dehors des schémas de "novellistica" traditionnelle.

Le comique, l'humour étaient développés avec des personnages étranges, des situations extraordinaires, inattendues (personnages qui se transforment en poissons), des emplois de la langue innovants, jeux de mots, emplois et retournements de slogans publicitaires, expressions figées, habitudes et travers du langage des médias ou encore des expressions prises à la lettre.

Tout cela demandait une présence active du lecteur, et Rodari attendait de celui-ci qu'il soit réactif.

En dernier lieu se pose la question de la traduction. Quelle est la limite que l'on peut voir aujourd'hui avec ces nouvelles et leur transposition dans des langues et cultures différentes?

En français, de nombreuses histoires ont été retirées car certaines résistent à la traduction, engagent trop de changement comme, par exemple, l'histoire d'un crocodile qui participe à un jeu télévisé extrêmement connu en Italie mais pas en France. Dans le cas d'autres nouvelles, on s'explique moins pourquoi elles ont été mises de côté. Peut-être demandent-elles un long travail de réécriture?

Pour conclure, Rodari s'est inscrit dans une tradition forte de la nouvelle.

Il y a un écart difficile à cerner entre racconto et favola et une difficulté à cerner le placement des textes dans la catégorie unique de la nouvelle.

Un renouvellement thématique et formel (l'entrée de thématiques du quotidien, des faits de société) a aussi eu lieu à travers les siècles, ainsi qu'un changement d'attitude du lecteur.

Rodari a ainsi permis une certaine libération de l'écriture en aidant d'autres auteurs et instituteurs qui se sont inspirés de ses techniques pour écrire ou bien ont fait écrire leurs élèves comme cela. Une belle circulation de la nouvelle existe autour de ce personnage qui représente un tournant dans la littérature de jeunesse italienne.