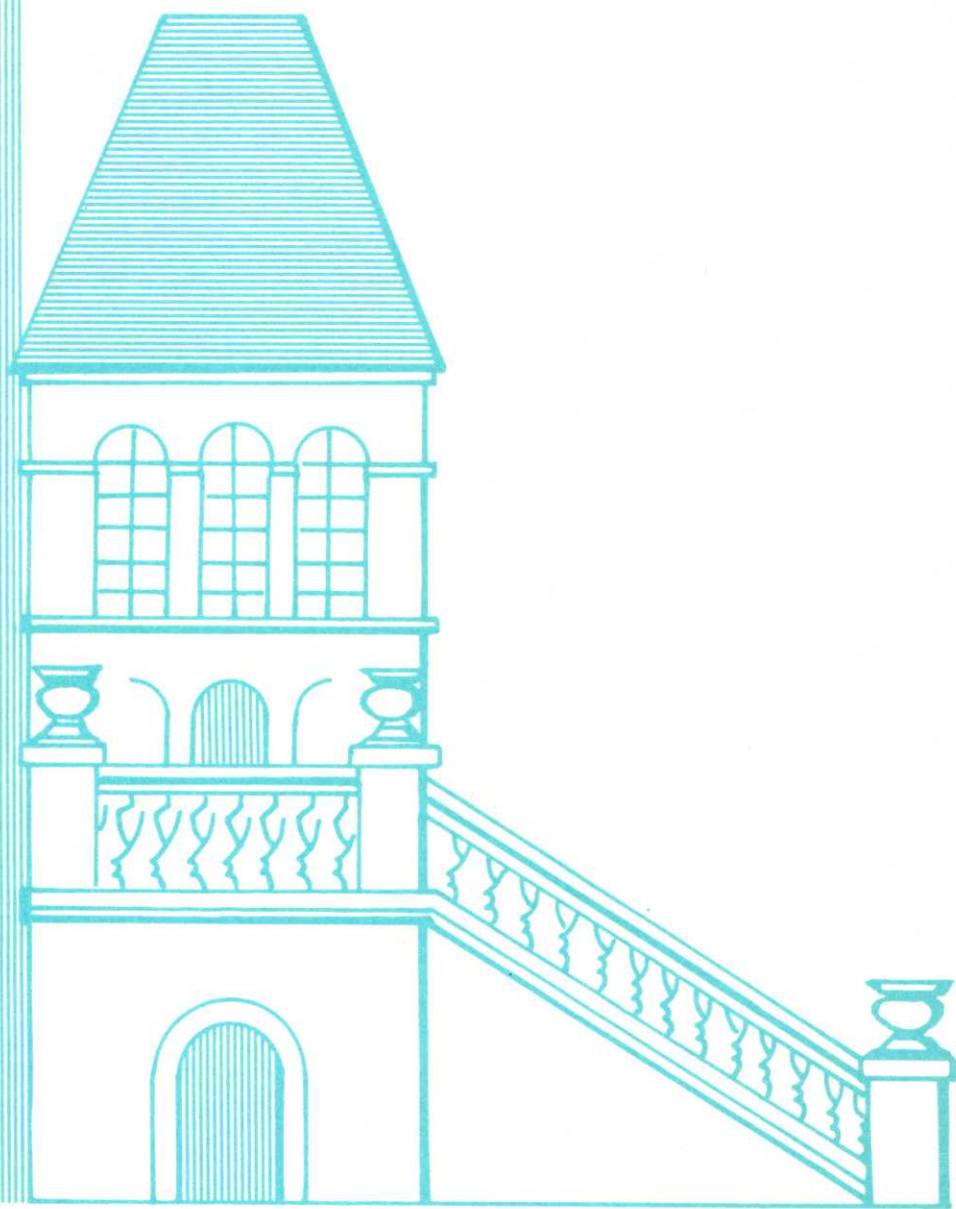


LES HÉROS
DE LA JEUNESSE



LES AMIS DE SEVRES

*ET LES CHEVAUX TRÉMPAIENT LEUR COU DANS L'AVENIR
POUR DEMEURER VIVANTS ET TOUJOURS AVANCER.*

————— *JULES SUPERVIELLE* —————

ASSOCIATION DES AMIS DE SÈVRES

CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES PÉDAGOGIQUES



FONDATRICE

Edmée HATINGUAIS

BUREAU DE L'ASSOCIATION

PRÉSIDENT : **Jean AUBA**

VICE-PRÉSIDENT : **Pierre ALEXANDRE**

SECRÉTAIRES : **Paule ARMIER**
Marcel HIGNETTE

TRÉSORIER : **Jacques POUJOL**

TRESORIÈRE ADJOINTE : **Jacqueline LEPEU**

MEMBRES DU BUREAU : **Lucette CHAMBARD**
Micheline DUCRAY - Françoise MUSY
Renée LESCALIE - René FERMONT

1, AVENUE LÉON - JOURNAULT 92310 SÈVRES - TÉL. 534. 75. 27

MEMBRES BIENFAITEURS 60 F MEMBRES ADHÉRENTS 40 F C.C.P. PARIS 6959-99 B - LES AMIS DE SÈVRES

LES HÉROS DE LA JEUNESSE



- Sommaire

. AVANT - PROPOS	3
. D'une société à modèle à une société sans modèle ? Variation sur le modèle dans la littérature de jeunesse, par Raoul DUBOIS, Centre de Recherche et d'Information sur la Littérature pour la jeunesse.	5
. Y a-t-il aujourd'hui encore des héros pour la jeunesse ? par le Docteur Jean-Louis ARMAND - LAROCHE, psychiatre des Hôpitaux.	8
. Réflexions sur les modèles culturels dans la société et l'éducation, par André MAREUIL, professeur à l'Université de Sherbrooke (Québec).	16
. Personnage et personnalité, par Marie-José CHOMBART DE LAUWE, maître de Recherche au C.N.R.S.	24
. L'image du héros dans «Le club des cinq», par Marie-Pierre MATHIEU, bibliothécaire.	38
. Le héros dans le roman policier pour la jeunesse, par Lina LAURO, professeur de Collège.	44
. Des héros et des images : la bande dessinée, par Antoine ROUX, professeur au C.N.D.P.	50
. L'effet Goldorak, par Raoul DUBOIS.	65
. Les héros de dessins animés, le Japon et le commerce, par Mireille CHALVON, co-auteur avec Pierre CORSET et Michel SOUCHON, de «L'enfant devant la télévision» (Casterman, 1979).	69
. Le conformisme dès le berceau, par François RUY - VIDAL, concepteur d'éditions pour la jeunesse.	76
. LA VIE DE SÈVRES.	83

A V A N T - P R O P O S

Quel enseignant, quel père de famille n'a été saisi d'étonnement en découvrant les héros imaginaires qui peuplent aujourd'hui les cervelles enfantines ! Ce ne sont que Goldoraks, robots fulgurants, justiciers et bandits, hommes araignées et autres supermen. Lorsqu'on les voit émerger dans les jeux, les rédactions, les confidences, on peut se demander avec une certaine crainte jusqu'où va l'influence de ces fantasmes. Mais les enfants héroïques, les petites filles modèles, les héros purs et durs, autrefois censés inciter la jeunesse aux grandes vertus morales, étaient-ils eux-mêmes exempts de tout reproche ?

La notion de «modèle culturel» est complexe et pour tenter d'en saisir toutes les faces, nous avons confié son analyse à des spécialistes divers : sociologue, militant de mouvement de jeunesse, psychologue, psychiatre, éditeur de bandes dessinées, enseignante, bibliothécaire, spécialiste des médias pour la jeunesse. Beaucoup sont les auteurs d'ouvrages ou de travaux universitaires. Leur expérience nous permet d'approcher les dimensions réelles d'un phénomène de civilisation qui va largement déterminer la relation avec le monde des jeunes de l'an 2 000.

Jean Auba

D'UNE SOCIÉTÉ A MODÈLE A UNE SOCIÉTÉ SANS MODÈLE ?

(Variation sur le modèle dans la littérature de jeunesse)



Depuis sa création, la littérature de jeunesse a tendu à créer des modèles. Dans une certaine mesure, on peut penser que la fonction qui lui a été assignée était pendant longtemps (et sans doute encore aujourd'hui pour une bonne part de ses utilisateurs) de donner à l'enfant des possibilités de s'identifier à des personnages dont on souhaitait le voir s'inspirer pour se créer son propre idéal de vie.

Historiquement, de nombreux jeunes ont puisé dans «La vie des hommes illustres» leurs modèles et les romans de chevalerie comme les chansons de geste ont sans doute été utilisés pour créer auprès des jeunes le désir de choisir parmi leurs personnages celui dont l'exemple les inspirerait. De son côté, l'Église a multiplié les vies des Saints dont l'exemple, mis à la portée des enfants, devait constituer une large part de l'imagerie religieuse.

Mais c'est sans doute au XIX^e siècle que l'essor de la littérature de jeunesse a donné toute sa dimension au phénomène. Les héros de Berquin, garçons et filles, représentent (jusqu'à l'écoeurement) des modèles quasi parfaits de toutes les vertus nécessaires à un enfant bien né de l'aristocratie ou de la bourgeoisie. Tout au plus l'auteur peut-il admettre quelques incartades à la droite ligne de conduite. Mais la fin de l'ouvrage montrera bien qu'il ne s'agit là que de petites fautes de jeunesse. Il faudra tout le talent de la Comtesse de Ségur pour imposer des personnages moins «sucrés» et même parfois pour se permettre d'exclure quelques personnages négatifs de la fin heureuse traditionnelle.

Une même inspiration lie Jules Verne et Hector Malot pour ne parler que de deux grands noms. Au travers des vicissitudes de leur destin, les personnages restent en gros fidèles à un modèle unique. Les différences de classes sociales ne font qu'effleurer ces modèles. Sans doute est-il plus difficile à un riche qu'à un pauvre d'être bon et charitable mais c'est sans doute une juste compensation à la misère ; comme disait le grand père conteur de Pierre Jakez Hélias «Les riches ont l'argent et nous on a les contes».

Il faudra donc attendre le XX^e siècle pour voir mettre en question cette notion de modèle en même temps que le modèle lui-même.

C'est que, par le passé, le modèle proposé avait subi bien des variantes en fonction des changements survenus dans les divers rapports sociaux. Un modèle chassait l'autre ou coexistait avec lui de façon parfois non pacifique. Il serait intéressant d'étudier de manière systématique les livres de prix des débuts de la III^e République et de voir comment le modèle des «Enfants héroïques», des Bara, des Viala, était dressé en fait contre le modèle traditionnel de l'enfant sage, pétri des vertus religieuses héritées de la fréquentation des vies de Saints. Ici, ce qui est exalté, c'est l'enfant révolutionnaire, le citoyen patriote dont la valeur certes «n'attend pas le nombre des années» comme tel autre modèle ancien, mais dont la motivation devient la Nation ou la Patrie. C'est un peu sur ce thème que brodera l'auteur du «Tour de France de deux enfants» sur arrière-fond d'Alsace-Lorraine à reconquérir et de puissance industrielle à forger.

On pourrait sans doute trouver bien des sujets de réflexion à la disparition de ces personnages dans les années qui suivirent la guerre de 14-18. (On passera sous silence la littérature enfantine de la guerre elle-même dont les côtés affligeants dépassent l'analyse).

Mais le fait le plus important de ces dernières années est sans doute l'apparition dans la littérature enfantine d'une nouvelle conception du modèle.

En schématisant, on pourrait caractériser l'évolution du passé comme une lutte entre un modèle et son adversaire tout aussi décidé à devenir lui-même un modèle aussi dominant que son prédécesseur. La lutte n'était jamais terminée et plus d'un trait du modèle attaqué se retrouvait dans le modèle nouveau. Souvent, le modèle ancien survivait longtemps, connaissant des périodes de faveur nouvelle à l'occasion de changements dans la société.

Il nous semble que la situation n'est plus la même.

Si le modèle dominant du XIX^e et du début du XX^e siècle, caractérisé par l'individu parfaitement intégré à sa famille et à la société, récupérant ses marginaux avec beaucoup de mansuétude, continue à sévir, il le fait de plus en plus avec mauvaise conscience en invoquant le plus souvent les excuses de la nécessité sociale.

C'est ainsi qu'apparaissent de nouveaux «héros» qui ne peuvent en aucun cas être des modèles dans la mesure où ils refusent toute valeur exemplaire à leur comportement. Bien mieux, la littérature enfantine se veut de plus en plus descriptive de modes de vie variés et souvent contradictoires. Elle quitte la ligne simple des attitudes prévues pour se lancer dans la complexité de la vie des hommes. Elle y gagne sans doute en qualité mais, s'éloignant du manichéisme, elle tend à développer la notion d'un héros aux prises avec la réalité et

réagissant, non en fonction des archétypes ou des modèles de la société environnante, non même en fonction d'un modèle contestataire, mais d'une sorte de libre-arbitre généralisé. Le héros tend à tracer son propre chemin, non pour être «conforme» mais pour aboutir à sa propre réalisation. Il en est de même pour les types de famille ou de société.

Certes, cette opinion ne tient pas compte de la majeure partie de la littérature de jeunesse dans notre pays. On aurait tort cependant de ne pas lui accorder une attention particulière car elle est révélatrice à la fois d'une tendance de la jeune génération et des conflits qui la traversent.

C'est que l'éducation, dans son ensemble, sous sa forme familiale comme sous sa forme institutionnalisée, reste pénétrée de l'idée de modèle. Battue en brèche par la vie quotidienne, l'éducation s'accroche encore, et parfois de façon brutale et répressive, à des images dépassées. Pour un grand nombre de jeunes, ces images restent un conditionnement durable ; un malaise profond ne débouche pas toujours sur une contestation. En ce sens, la littérature de jeunesse de série renforce de façon importante, et peut-être pernicieuse, le déséquilibre de ces jeunes. Il ne nous semble pas que cette aspiration à une société sans modèle dominant doive être rejetée par les éducateurs. Ce que nous pouvons demander à une littérature de jeunesse digne de ce nom, c'est de substituer au modèle exemplaire les modèles de nombreux exemples, vécus dans leurs contradictions. Ne faut-il pas se garder des vérités éternelles, non pour dire qu'il n'y a pas de vérité et faire fi de toute quête du réel, mais pour, au contraire, en multiplier les approches pour un épanouissement de chaque enfant.

On peut sans doute considérer la recherche du modèle comme la conséquence d'une faiblesse dans la construction de nos personnalités individuelles. Ce qui explique la tentation de faire du modèle imposé un garde-fou contre les multiples tentations de suivre d'autres modèles. Il suffit de regarder autour de nous pour voir la vanité de ces efforts.

Et puis, après tout, si nous rêvions à une société qui ne devrait rien à un modèle et se construirait par le libre jeu de ses forces internes tendues vers le bonheur du plus grand nombre ?

Raoul Dubois

Y A - T - IL AUJOURD' HUI ENCORE DES HÉROS POUR LA JEUNESSE ?



Il n'est pas nécessaire de rappeler ici, l'importance des mécanismes d'identification dans les processus de maturation de la personne.

L'étude générale des sociétés, notamment les plus anciennes surtout dans leurs aspects religieux ou culturels, témoigne de la lucidité des théories de la psychologie moderne.

Elle révèle l'importance de l'organisation des structures sociales pour le développement de la personne.

Il apparaît même que ces structures sociales, dans leurs fonctions de pérennité de l'espèce, se sont peut être constituées par rapport et pour cette exigence.

Si, comme nous venons de l'indiquer, cet élan vital s'est manifesté de façon quasi identique au cours des âges, il n'en est plus de même aujourd'hui. On peut imaginer que de profonds changements dans ces mécanismes pourraient annoncer quelques bouleversements essentiels dans les finalités de l'espèce.

Si l'on considère que le développement psychique ne s'effectue pas sur un modèle de série linéaire, mais selon un système structural, on conçoit bien que l'individu se développe simultanément sur un mode personnel, social, intellectuel et moral faisant appel à tous les schémas qui l'entourent, avec les tumultes que l'on imagine.

Or, ceci semble s'être déroulé jusqu'à présent selon des règles immuables ainsi que les mythes, la culture et l'histoire nous l'enseignent.

Aujourd'hui, certes, ces modèles continuent d'être opérants, même s'ils sont parfois recusés. Nous savons bien que leur rejet même est une preuve de leur fonctionnement.

Cependant, ils sont entachés d'une telle distorsion objectable qu'il convient de savoir s'il s'agit simplement d'une adaptation à l'évolution naturelle des sociétés, ou si une société mutante n'engendrerait pas un homme radicalement différent.

Il y a certainement dans la dialectique parents-enfants, jeune-société, des phénomènes nouveaux et inattendus susceptibles de bouleverser, pour certains, les étapes de la maturation de la personne.

Les causes en sont multiples et intriquées. Il n'est pas inintéressant d'en signaler certaines.

L'éducation est un partage consenti et surtout un partage de pouvoir.

Quoi de plus délicat, si l'on veut bien considérer ceci : la jeunesse est le scandale de l'âge adulte. Car elle contient, par essence, le germe et la preuve de notre propre destruction, et en même temps la jeunesse se reconnaît atteinte par le scandale qu'elle nous procure. En d'autres termes, l'enfant peut avoir peur de ressembler à son père.

Jusqu'en 1968, les idéaux dont la pérennité était assurée par des déclarations d'intention comme -«jeunesse, richesse nationale de générosité et d'invention»-, avaient vaillamment survécu. Puis, brusquement, la jeunesse se mit à exiger sans contrepartie, dans le bruit et la violence, réfutant les systèmes et les prolongeant cependant par l'utilisation des adultes comme «simple pouvoir d'achat».

De ce jour la revendication d'une fixation dans l'immatunité était affirmée.

Il ne s'agissait pas, comme certains l'imaginaient, de troubles relationnels, mais d'un désir de rupture définitive, pour faire ailleurs, autre chose, séparément.

C'est un phénomène qui a atteint, et dans une certaine mesure continue d'atteindre, toutes les catégories sociales, malgré les menaces économiques qui pèsent sur nos sociétés. Il n'est pas le fait d'une classe privilégiée.

Cette situation traduit une angoisse qui n'est pas nouvelle, même si elle s'est parée des attraits de l'actualité.

Elle résulte d'une lutte entre deux tendances fondamentales procédant de l'essence humaine.

L'une cherche autonomie et individualisation, qui entraîne compétition et hiérarchie, l'autre est son contraire, retour à l'enfance, à l'indifférenciation, avec refus de compétition.

Comment alors s'accepterait une identification à l'adulte qui

entraîne vers la rationalité et le consumérisme ?

Il ne faut pas oublier que la jeunesse aujourd'hui est issue de générations d'hommes qui ont connu, et subi la guerre, ou ses conséquences directes. Et pourtant, ils ont continué à adhérer à des systèmes identiques à ceux qui avaient provoqué leurs malheurs.

Comment leurs enfants accepteraient-ils facilement une morale et des valeurs traditionnelles si contestables ?

De plus, les exigences des jeunes se sont accrues dans la mesure où les exploits techniques du moment semblent rendre plus dérisoires les modèles toujours offerts à leur admiration.

Ainsi, autrefois, à 40 ou 50 ans un père pouvait enseigner à ses enfants les leçons de l'expérience.

De nos jours, il doit sans cesse se recycler et si d'aventure il perd sa situation, il n'en retrouve pas d'autre.

Par exemple, il y a seulement vingt-cinq ans un médecin assez instruit pouvait prétendre avoir une vue relativement complète des diverses branches de la médecine. Actuellement, un étudiant de première année en connaît plus dans divers secteurs que son père médecin.

Les systèmes éducatifs n'ont pas évolué malgré cela.

Ils reposent, quoiqu'on pense, sur l'autorité et l'interdiction.

Ce n'est pas en soi, pour la formation de la personne, une attitude critiquable ; mais elle ne peut s'appliquer pleinement dans une société instable qui change plus en une génération qu'en un siècle autrefois.

De plus, l'attitude des parents face aux mêmes problèmes éducatifs varie dans de notables proportions.

Il n'y a plus de front commun des adultes, générateur de sécurité, mais abaissement de leur désir de responsabilité.

La société moderne a en outre engendré certains phénomènes entièrement nouveaux, qui contribuent à rendre malaisés tous les processus d'identification et de maturité.

Il s'agit du raccourcissement du temps de l'enfance, de l'abaissement de l'âge d'accession à certains rôles et de l'âge de la puberté, liés paradoxalement à l'allongement du temps qui conduit de la

puberté à l'insertion professionnelle. A 16 ans, un jeune au maximum de sa capacité sexuelle se trouve disponible, sans élément de contrôle ou de référence, et une importante partie de son existence est passée quand débute sa période d'activité féconde.

On prétend souvent que, malgré l'évolution des sociétés, la famille demeure forte, intangible, solide et nécessaire.

Nécessaire, elle le demeure, car sans les identifications qu'elle devrait engendrer, sans les transgressions et les oppositions qu'elle seule peut et doit susciter, il n'est pas possible de fabriquer un homme capable de tenir les chocs et les aléas de l'existence, pas possible non plus à l'individu d'être en mesure de dialectiser ses désirs, de comprendre, d'assumer, de maîtriser, l'impulsivité et l'agressivité.

Jouer ce rôle, elle le peut de moins en moins. Un quart de la population française a environ 15 ans. Les trois quarts de ces 10 millions d'individus vivent en agglomération urbaine.

On y loge plus qu'on n'y vit. On ne peut s'y référer à l'histoire, ni s'enter sur les racines familiales.

Il ne peut plus y subsister de diversification, de tranches d'âges susceptibles de représenter les images du passé indispensables à la maturation des personnes.

Les adolescents n'ont ainsi qu'une image restreinte et pauvre de leur société.

Les activités s'effectuent en secteurs cloisonnés, en institutions gigantesques et closes, culture comprise.

Les jeunes qui n'y échappent pas ont leurs propres secteurs et sont exclus des autres. Le seul lieu d'apprentissage de tradition, d'identification, reste sûrement la famille. Mais elle n'a plus qu'une réalité nucléaire. Elle est très étroite, très exclusive, limitée aux parents et aux rares enfants. Surinvestie de ce fait, elle ne peut répondre aux exigences du développement psychologique des enfants.

Aucun modèle intermédiaire transitionnel n'y existe pour dériver les conflits et permettre les étapes de l'élaboration de l'image de soi.

Les sociétés modernes ne semblent plus pouvoir favoriser une socialisation des jeunes par les modes traditionnels de références aux adultes du fait de leur organisation et de leur choix.

Les moyens techniques dont elles disposent peuvent-ils compenser l'affaiblissement auquel ils contribuent ? Rien n'est moins sûr.

Les résultats scolaires seraient, paraît-il, meilleurs aujourd'hui. Suffiront-ils à forger des générations solides ?

Les carences sociales, l'impuissance des familles et de l'école, ne sont pas compensées par la somme considérable des informations diffusées par les médias, mais bien plutôt aggravées.

En effet, les images brutes venues du monde entier, relatant des prouesses techniques, des modes d'existence inconnus, sont reçues comme une violence, sans l'indispensable réflexion de l'expérience.

Ces informations n'ont pas de réalité, mais constituent un univers fantasmatique et angoissant, qui ne se superpose en rien aux réalités quotidiennes.

Elles se présentent sans continuité avec la vie, comme un film alternativement violent et lénifiant.

Il ne suffit plus d'évoquer l'absence de désir d'identification aux images traditionnelles ; c'est l'impossibilité à les appréhender qui est grave.

La non intégration des jeunes dans les systèmes sociaux résulte surtout de l'incapacité à les transmettre et à les utiliser.

Les civilisations se sont bâties sur des mythes et grâce à des mythes.

La fonction désacralisante des sociétés modernes a prétendu les rendre caducs. Comme il est évident pourtant que l'homme ne peut maintenant s'en passer, surtout à l'heure des grands progrès scientifiques, qui nous indiquent que l'on ne peut plus prétendre raisonnablement savoir où commence et où finit la vie !

Ceux de notre temps restent à créer. Cette vacuité est pour partie responsable du désarroi de la jeunesse.

Le monde majeur sécularisé, athée, désacralisé, démythisé, peut-il ainsi valablement obéir à la raison seule et les enfants s'identifier à cet adulte débarrassé du père, du Dieu-Père ?

Les nouveaux modes de vie ne se justifient que dans une conception matérialiste de la vie. Matérialisme, non intellectuel, mais concret.

L'homme, ainsi, est la mesure de toute chose. Rien ne peut plus être jugé par rapport à une transcendance. La société croit tout savoir du spiritualisme, puisqu'elle est passée par son expérience. N'y croyant plus, elle en sort profondément culpabilisée, ne pouvant trouver son pardon en elle-même.

Cette alternative peut expliquer en partie cette soif et ce retour vers des mythes archaïques.

Les jeunes, dans la construction de leur moi, se trouvent en face de cette situation. Heureusement, la plupart d'entre eux contournent cet écueil, d'autres y parviennent moins bien et opposent aux travers de la société des arguments qui nous étonnent.

En Mai 1968, à travers les outrances de la jeunesse, on pouvait percevoir une part de noblesse, d'exigence de vérité et de justice, qui ne semblent plus la guider dix ans après ; aujourd'hui, ces excès et ces outrances, lorsqu'ils continuent d'exister, ont une résonance particulière. Ils sont l'aboutissement d'une démarche sensiblement différente.

Ils ont perdu leur caractère d'opposition, de provocation de dialectique, de transgression de la loi ou d'appel à l'aide qui est nécessaire et dynamique.

La jeunesse, pour la part déviante qui nous intéresse, témoigne davantage d'une position parfaitement dépressive, d'une fixation dans l'immaturité ou d'une organisation perverse des conceptions de l'existence. J'entends le terme de perversion non avec connotation morale habituelle, mais dans son sens psycho-dynamique de «jouissance ailleurs et autrement».

L'image dévalorisée du père, voici quelques années, incitait à la transgression transitoire de sa loi ; l'abus de drogue pouvait s'entendre ainsi. Cette transgression ne présentait pas un caractère durable, mais s'inscrivait dans une évolution.

C'était un phénomène social, heureusement non réductible à des processus pathologiques.

Aujourd'hui, elle témoigne d'une immaturité fixée, assortie d'un discours qui tend à évacuer les conflits à l'extérieur et à renvoyer une faute hypothétique sur les adultes.

C'est aussi l'affirmation que l'imaginaire est plus recommandable que le réel.

Le phénomène moto et vitesse, quoique apparemment différent,

procède sûrement de certains mécanismes identiques.

Cette sorte d'identification à la machine est le fruit de la société industrielle.

Nous savons que le conflit œdipien est celui de l'amour et de la rivalité. Il ne se résout que par l'identification au père.

L'image paternelle, pour un animal social, résulte d'une intrication des caractères du père biologique et de ceux des institutions.

Or, comme nous l'avons vu, les valeurs traditionnelles fixes disparaissent aujourd'hui au profit des impératifs techniques transitoires.

Ainsi, la machine, autrefois instrument de l'homme, échappe aujourd'hui à son contrôle. L'homme nu ne peut s'identifier à la société (père faible) et se livre à une mère dominatrice, (la technique).

L'échange parents-enfant ne se situe plus qu'au niveau des pulsions archaïques de mort, paré des oripeaux de la modernité (drogue et vitesse).

Plaisir ambigu de douleur et de destruction, retournement des énergies de l'être.

Les générations semblent même se croiser sans se voir dans leurs aspirations.

Les adultes s'accrochent de plus en plus au passé et écoutent ses résurgences (phénomène rétro, engouement pour la généalogie)

Les jeunes, au contraire, rêvent de techniques sophistiquées, de personnages sidéraux à l'éthique mécanisée, et en même temps les récusent.

Si l'on considère les prestations des médias pour les jeunes enfants, à travers le meilleur et le pire, on perçoit l'ambivalence où nous plonge ce monde nouveau et fascinant.

On favorise dès le plus jeune âge toutes les stimulations sensorielles, facteur de précocité. On facilite toutes les formes d'expression, on manifeste de la franchise en face des situations réelles et angoissantes (séparation des parents, sexualité, naissances des autres enfants).

Mais, parallèlement, on propose à la télévision des héros ridicules et moralisateurs, des gaffeurs incompris et atteints de névrose d'échec.

Ces êtres ont le tort d'être faux, de donner de la famille une image dévalorisée, où l'autorité est bafouée.

Les adolescents, eux, ont peu d'importance culturelle dans les systèmes informatifs, mais on ne se prive pas de cultiver leur impact économique.

La grande faute est d'uniformiser leurs cultures et leurs morales. Le langage technique les fait plus vite accéder au savoir, mais ainsi leurs modes de pensée ne peuvent plus être originaux.

Ils sont atteints «d'infirmité» fantasmatique. En même temps, on ne leur fournit aucun modèle leur donnant envie et espoir d'agir sur le milieu.

Chacun sait que dans l'homme existe une part d'irrationnel et de rationalité.

Leur divorce explicite ne permet pas aux adolescents de trouver des voies d'autonomie que cette séparation les empêche d'entrevoir.

Il doit les retrouver, pour rêver, créer, connaître l'intuition scientifique et philosophique.

On ne peut refuser ou l'un ou l'autre de ces aspects. Il faut en finir avec une vision purement intellectuelle de l'homme. La science, qui explique le comment, est impuissante à éclairer le pourquoi.

Si nous consentons à une réflexion sur nos finalités et acceptons la réalité du spirituel, échappant ainsi à l'irréel d'un devenir sans signification, alors nous saurons à nouveau proposer des héros à la jeunesse.

Jean-Louis Armand Laroche

RÉFLEXIONS SUR LES MODÈLES CULTURELS DANS LA SOCIÉTÉ ET L'ÉDUCATION



*Grisélidis pas morte. Pardaillan
m'habite encore. Et Strogoff...*

J.P. Sartre (1)

Vérité désagréable à rappeler : il y a des problèmes que la pédagogie occulte, de peur d'être dérangée. (En écrivant : «la pédagogie», je ne pense pas uniquement aux auteurs de programmes, d'instructions ou de manuels : mais aussi aux professeurs, dans leur pratique quotidienne). Parmi ces problèmes : celui des modèles en éducation, sur lequel il faudrait bien s'arrêter enfin. Car cette réflexion-là n'est pas souvent menée (du moins dans le monde occidental), alors que le rôle de l'école pourrait, en ce domaine aussi, devenir très important.

Dans les pays occidentaux, on ne parle guère de modèles littéraires que lorsqu'ils se situent au niveau mythique, et ce secteur est même devenu à la mode depuis le développement des études sur l'imaginaire et l'universalité des mythes. Mais pour le niveau des modèles réels, ordinaires ou héroïques, une sorte de silence gêné chez les pédagogues. Ces derniers temps, seuls les travaux relatifs aux effets des *media* électroniques rompent enfin le silence.

Lorsqu'elle envisage l'avenir du jeune, la pédagogie place en postulat l'idéal de son autodétermination, ce qui est tout à fait respectable. Mais si l'on ajoute qu'il ne faut pas, pour autant, négliger de considérer les modèles apportés par la société, et qu'il serait légitime d'en apporter d'autres : alors on se fera taxer de dirigisme, d'un dirigisme rétrograde !

Les propos qui suivent voudraient montrer en quoi l'attitude de la pédagogie occidentale est tout à fait irréaliste. Nous commencerons par établir, avec les «culturalistes» (notamment américains), comment tous les hommes sont entourés de modèles omniprésents,

(1). *Les Mots*, 1964, Ed. Folio, p. 213. (En 1964, J.P. SARTRE atteint la soixantaine...)

les gens les plus influencés étant justement ceux qui prétendent s'en affranchir ; - ensuite, en conviant les éducateurs, cette constatation faite, à rechercher quel bon usage on pourrait faire du livre comme régulateur, au milieu de ce réseau d'influences multiformes et parfois folles.

LES PRINCIPALES ÉTUDES THÉORIQUES AMÉRICAINES

On sait que la notion de *modèle culturel* a été progressivement élaborée par les Américains, à l'école de l'ethnologie et de l'anthropologie (2). Survol rapide. D'abord une notion très globale (un éthos social) chez Ruth BENEDICT, appliquée à l'étude de nombreuses sociétés primitives (Abram KARDINER) ; puis, avec Margaret MEAD et Franz ALEXANDER, à la variété des milieux, aux Etats-Unis mêmes. Après quoi Ralph LINTON pourra étudier comment la variété des *patterns* proposés par la société est mise à contribution par chacun pour édifier sa propre personnalité, plus ou moins différente donc de la « personnalité de base » la plus représentative du milieu. Déjà, des possibilités infinies de variations.

A ces processus, les notions de *statut* et de *rôle* ont apporté des nuances très importantes (3). Tel homme adulte a, dans la même journée, bien des personnages différents à animer : époux et père, employé, syndicaliste, joueur d'échecs dans tel café, etc..., l'ajustement des rôles n'allant d'ailleurs pas sans difficultés. Définition de LINTON : « rôle : ensemble des modèles culturels associés à un statut donné ; aspect dynamique de ce statut : ce que l'individu doit faire pour valider sa présence dans ce statut » (4).

De même pour l'enfant. On a souligné que la multiplicité des rôles qu'il doit déjà jouer - en conformité avec ses goûts ou l'attente de ses parents ou de ses pairs - est un élément déterminant dans l'édification de sa personnalité. (En peu d'instant, tel petit garçon passera du rôle de Zorro dans son jeu imaginaire, à celui de fils soumis à la table familiale, avant d'être l'aîné protecteur pendant un nouveau jeu avec la sœur cadette, etc.) (5).

(2). Revue des écoles, par exemple, dans Melville J. HERSKOVITS, *Les Bases de l'anthropologie culturelle*, 1968.

Trad. fse, Payot, 1952. (Titre américain : *Man and his Works*).

(3). Présentation très claire dans Gordon W. ALLPORT, *Structure et développement de la personnalité*, 1937, 1961.

Trad. fse, Delachaux - Niestlé, 1970, Cf. pp. 152-177.

(4). *Le Fondement culturel de la personnalité*, 1945. Trad. fse, Dunod, 1967. Citation, p. 71 et p. 72.

(5). De bien jolies pages pour illustrer ce fait dans *Les Mots*, de J.P. SARTRE ! Ed. Folio, 108-112.

Le fait était aperçu en France dès 1952 par Henri WALLON. (Cf. son article sur «Les Etapes de la sociabilité chez l'enfant» (6)). Wallon y voyait un effet marqué de la scolarisation dans l'édification de la personnalité : l'enfant devient «capable de se saisir comme une unité susceptible d'entrer dans différents groupes et, en s'y ajoutant, de les modifier » (7).

Parenthèse personnelle : du même coup se trouve établi l'enrichissement considérable que peuvent apporter les livres au jeune enfant bon lecteur, lorsque par identification (nous y reviendrons), il passe par procuration d'un rôle à un autre, en suivant les péripéties de l'action. Cela est vrai aussi de tout spectacle, spécialement du théâtre, dont les personnages, en chair et en os, nous sollicitent de participer à leur conflit. (Pour l'école maternelle, qu'on se souvienne de la façon dont les enfants entrent dans un spectacle de marionnettes).

Revenons à LINTON. Il cherche à savoir comment s'intériorisent les modèles culturels diffusés par la société, par quels jeux d'informations, d'attentes personnelles, de réactions favorables de la part d'autrui. Il met notamment en évidence le «système valeur-attitude», système behavioriste qui le dispense de recourir aux justifications psychanalytiques. Parmi les *patterns* devant lesquels se trouve tout humain, les uns sont d'une espèce particulière, les «modèles idéaux» (*ideal patterns*) : abstractions représentant la façon dont il faut se comporter en diverses occasions.

Les modèles idéaux peuvent ne pas concorder, et de fait ne concordent habituellement pas, avec les *modèles construits* (8) que le chercheur élabore au moyen de ses observations sur le comportement réel (...). En général, les modèles idéaux paraissent édifiés le plus souvent pour les situations que la société juge d'une importance primordiale.

Aussi le modèle idéal (*ideal pattern* promu au rang de *model*) se fonde-t-il souvent sur un souvenir du passé plutôt que sur l'observation du présent ; et souvent aussi trouve-t-il son expression dans l'histoire, la littérature. J'aime citer cet exemple typique. Dans le tome des *Hommes de bonne volonté* intitulé *Verdun* (chap. XXX), on voit un jeune ouvrier parisien, Wazemmes, pacifique et amoureux de la vie, tenté, en 1916, d'obtenir la réforme, comme tant d'autres

(6). Reproduit dans le n° spécial d'*Enfance : Psychologie et Education de l'enfance*, n° 3-4/1959. (7). Cf. aussi R. ZAZZO, *La personne et les rôles chez l'enfant* (1960), in *Conduites et conscience*, I, pp. 280-285.

(8). «modèle construit» : celui qui traduit l'écart individuel par rapport au «modèle réel» représentant une moyenne. LINTON, 42-50 - «Modèles idéaux», *ibid.*, 50-52.

(modèle réel). Mais peu après, on le verra mourir, en «soldat de la République», à la demande de son lieutenant qui exhorte sa section, au moment de l'assaut, à se souvenir de Valmy. Notre *Marseillaise* nous convie toujours à combattre des tyrans du modèle gréco-romain, en faveur à l'époque révolutionnaire.

La famille, les institutions éducatives fournissent ainsi aux jeunes des «modèles enseignés», des «réponses spécifiques» : que le temps use vite, d'ailleurs :

A mesure que l'individu mûrit et prend de l'âge, il lui faut constamment désapprendre des modèles de réponse qui ont cessé d'être efficaces et apprendre de nouveaux modèles qui soient mieux adaptés à la place qu'il occupe alors dans la société (9).

Moins jeune, Wazemmes eût sans doute jugé que sa vraie place n'était plus au front mais dans quelque usine de l'arrière. Et les sociétés pluralistes offrent d'ailleurs des modèles contradictoires. Au «modèle - Wazemmes» (allons au combat, il le faut) s'opposerait, pour un jeune d'aujourd'hui, le «modèle - Thomas», de Cocteau (Ah ! que la guerre est belle), ou le modèle du héros de Raymond Radiguet (les femmes des mobilisés sont bien jolies) (10) ou le modèle de l'adversaire de tout service militaire, etc. On voit quel parti une pédagogie bien informée - et loyale - pourrait tirer de telles confrontations.

Mais il faut d'abord insister sur le fait que l'apport des *media* est devenu tyrannique.

PAR LES MEDIA, DES MODÈLES UNIFORMISANTS

Est-ce un fait assez connu ? — L'extension des *media* électroniques a renversé toutes proportions quant à l'apport des modèles. Plusieurs enquêtes (dont les nôtres) ont évalué son importance sur les jeunes, en indiquant les pourcentages de personnages qu'ils retiennent grâce à la télévision, la radio, le cinéma, par comparaison aux livres. (En Amérique du Nord, disions-nous, les *trois-quarts* des héros connus par les enfants leur viennent de la télévision ou du cinéma). Nous avons précisé aussi les temps d'écoute : invraisemblables.

(9). LINTON, 127.

(10). Cf. *Thomas l'imposteur - Le Diable au Corps*.

Pour reprendre deux remarques de C. CAMILLERI : ainsi se trouve actualisé un « champ planétaire d'informations » ; - ces modèles du vécu constituent dans le monde moderne un « système uniformisant ». - J. CAZENEUVE a noté de son côté :

« L'étude des modèles dans les messages radiodiffusés ou télévisés (...) demanderait *des recherches minutieuses qui n'ont pas encore été faites (...)*. Et une autre partie, non moins importante, serait fournie par l'analyse des personnes. Car la connaissance diffusée par les ondes est essentiellement personnalisée (11) ».

(« Personnalisée », c'est-à-dire représentée, tout au moins diffusée par des gens identifiables, modèles incarnés, donc.).

D'où une diffusion, sans précédent dans l'histoire des hommes, de *patterns* plus ou moins partiels ou de modèles globaux.

Il y a toujours eu diffusion de ces *patterns*, et dans tous les domaines de la vie : modes de travail, forme des outils, styles des habitations et du mobilier, types vestimentaires, habitudes culinaires et vestimentaires, habitudes linguistiques, etc. et c'est ce qui constitue les cultures. Prenons un premier exemple (agréable à évoquer), celui des détails de coiffure. Telle mode, jadis, comme la coiffure à la fontanges, passait de la Cour à la Ville ; les cheveux poudrés à la Louis XV finissaient par gagner l'Europe entière et le Nouveau monde ; plus récemment, le canotier Maurice Chevalier (mais peut-être s'agit-il du canotier de Fred Astaire) a été connu dans le monde entier : de nos jours, tous les continents sont sollicités, presque en même temps. Sous toutes les latitudes depuis les années soixante, les jeunes femmes qui veulent s'occidentaliser ne portent plus de chapeaux, mais plantent leurs lunettes dans leurs cheveux. Des dizaines de millions se sont coiffés comme Rita Hayworth, puis comme Audrey Hepburn, puis comme Jean Seberg, puis comme Brigitte Bardot, puis comme Angela Davis, en attendant quelle autre ? Quel sociologue rétablira les itinéraires ou les apparitions simultanées ? Il faudrait aussi une géo-sociologie de comportements plus globaux, couvrant l'ensemble de l'habillement et le genre de vie représenté. Par exemple pour les *jeans*, à partir de cette ville, où un manufacturier ne savait que faire de ses excédents de tissu de gros coton...

Aucun secteur des comportements n'échappe à ces influences, surtout pas les façons d'écrire et de penser. Il y a des courants, des modes, dans la littérature, le cinéma, qui atteignent les sciences humaines. Dans *Le Monde*, de temps en temps, Bertrand POIROT-DELPECH relève les tics d'écriture par lesquels se distinguent les linguistes de ces années-ci. Avec un bagage d'une trentaine de mots-clés (peut-être moins), notre article (quelle que soit notre position)

(11). *La Société de l'ubiquité*, op. cit., 227.

aura une teinte d'actualité garantie !

Toutefois, comme le dit J. Cazeneuve, le phénomène le plus important est celui de l'émergence de vedettes : ce mot désignant artistes, champions, hommes politiques, ou simplement figures souvent vues. Car les *media* ont cette propriété nouvelle de faire connaître dans de vastes zones des gens sans talent ou presque, parce qu'ils ont un certain emploi qui les oblige à revenir à l'écran.

Si nous risquons une appréciation d'ensemble nous dirions : *profusion, confusion* (qui nous paraissent plus certaines que l'intoxication si souvent dénoncée, parce qu'elle est diluée, elle aussi), *promotion du banal*. Avec cette uniformisation par le banal, nous retrouvons Henri LEFEBVRE : trop de modèles, présentés en vrac, au caprice des grilles horaires, remettent tout sur le même plan (une extraordinaire ascension en montagne, saturée de courage et de beauté, sera suivie des vulgarités d'un feuilleton, puis des clins d'œil et trémoussements d'une sous-starlette). Comment le jeune s'y reconnaîtrait-il ? Quel moyen, pour lui, de prendre du recul ? - Apparaît encore le rôle du livre.

RÔLE PARTICULIER DES MODÈLES LITTÉRAIRES

La lecture est souvent définie comme moyen *d'information* et occasion *d'émotions*. Son rôle s'étend aussi à *l'intériorisation des modèles*. Deux citations, pour commencer :

- Robert ESCARPIT a parlé de lecture «projective». Le texte, dit-il, ne permet pas le dialogue : il ne répond pas. Mais il est prêt à accueillir les réponses projectives qui se pressent vers lui (12). Les modèles nous attendent, oserions-nous dire. Souvenons-nous de Vauvenargues qui, dans ses nuits d'insomnie, rencontrait les héros de Plutarque !

- Quant à la phrase de Lévi-Strauss, c'est celle-ci :

«Chaque enfant apporte en naissant, et sous forme de structures mentales ébauchées, l'intégralité des moyens dont l'humanité dispose de toute éternité pour définir ses relations au monde (13)».

En d'autres termes, chez l'enfant, des structures *en attente*.

(12). *L'écrit et la communication*, 1973, p. 52

(13). *Structures élémentaires de la parenté*, nouvelle édition, pp. 108 et suiv.

L'éducation ne doit donc pas manquer de lui offrir -- et très précocement - des séries de «modèles» (cette fois, nous voilà presque au sens cybernétique) qu'il aura à explorer, au moins par le truchement de l'imaginaire, à vivre sur le plan affectif, à formaliser par le langage (et le texte lui apporte un support). Peut-être est-ce ainsi, d'ailleurs, que s'ébauchent les vocations ? Après l'exploit du *Nautilus* nucléaire au pôle nord, les officiers et l'équipage ont envoyé une lettre d'hommage à la famille de Jules Verne...

Quelques caractéristiques de ces effets des livres

L'action à laquelle ils nous convient, est rêvée, donc irréaliste chez le lecteur. Et la littérature de fiction va jusqu'au «truquage», dira Claude-Edmonde MAGNY, mais elle garde le pouvoir de nous apporter, dans notre devenir, une série de jalons, de marches, de révélations (14).

Il faut insister, insister encore, sur les mécanismes d'une affectivité vécue par procuration et jusqu'au domaine sensoriel. En lisant le récit de la bataille d'Austerlitz, Louis Lambert *entend* le canon, les cris des combattants, il *sent* la poudre, il est le *spectateur* d'une apocalyphe. De même Julien Sorel à Waterloo, ou le combattant de 1939 sur les plages de Zuydcoote bombardées par la Luftwaffe. Le lecteur va lui-même, tous sens en éveil, connaître la même angoisse, *tout comme l'auteur en écrivant*.

Situations en miroir où sont impliqués l'auteur, le héros, le lecteur mais aussi le destin, serions-nous tenté d'ajouter. Quel lecteur, avec Jean Valjean et Victor Hugo, n'a aidé Cosette à soulever son seau énorme, n'a suivi (même à regret) Emma Bovary dans ses pitoyables rendez-vous, et Flaubert était là aussi. Car il fallait que ces souffrances et ces expériences fussent vécues.

On sait que les lecteurs les plus sensibles vivent ces situations jusqu'à l'anxiété. On cite toujours Oscar Wilde, pour lequel la mort de Rubempré resta le grand malheur de sa vie : connivence tragique des homosexuels... Jean Cayrol nous raconte comment il a relu *Le Rouge et le Noir* dans son camp de prisonniers : «J'ai bien cru mourir comme Julien Sorel... J'entendais ses pas au bout du couloir. Le livre prenait une signification nouvelle ; il me semblait que je lisais ma propre condamnation. J'avais un pressentiment : mes jours qui s'écoulaient étaient ceux de Julien : quelques semaines à vivre, et c'est

(14). *Les sandales d'Empédocle, Essai sur les limites de la littérature*. Ed. de la Baconnière, 1965, pp. 272-81.

tout (15). Même des lecteurs qui, professionnellement, devraient être plus protégés, avouent leurs émotions. Isabelle JAN évoque le chagrin de l'adolescent assistant dans *Bragelonne* à la mort des mousquetaires, mais visiblement, c'est son chagrin aussi ! (16) (Il n'est qu'un remède, ajoute-t-elle, lire ou relire à satiété les deux premiers tomes).

Un autre grand lecteur, Jean POMMIER a décrit le monde intérieur de l'homme cultivé, avec la dimension que lui donnent les souvenirs revécus, qu'ils soient réels ou de fiction. Le jour de Pâques 1778, Jean-Jacques Rousseau se remémorait que *cinquante ans* plus tôt, le 21 mars 1728, il rencontrait Mme de Warens. Jean POMMIER commente : «*Aujourd'hui, jour de Pâques fleuries... ce début de la Dixième Rêverie ne sonne pas seulement l'anniversaire de cette rencontre, mais les grandes fêtes de ma mémoire...*» (17). Les psychologues de la personnalité n'ont pas assez approfondi cette notion capitale de *retentissement*.

Nous avons constitué tout un dossier sur de semblables rencontres (18). C'est à grand regret que nous ne l'ouvrons pas davantage. Au moins faut-il redire avec SARTRE (dans *Les Mots* : une mine exceptionnelle) que le texte peut être plus réel, plus *essentiel* (au sens philosophique) que la réalité, que l'enfant se constitue à travers ses lectures :

«On me laissa vagabonder dans la bibliothèque et je donnai l'assaut à la sagesse humaine. *C'est ce qui m'a fait*».

Et ajouter avec ALAIN que cette découverte peut prendre la dimension d'une «*aventure héroïque*». Jamais finie, d'ailleurs.

André Mareuil

(15). *Lectures*, Ed. du Seuil, 1973, p. 50

(16). *La littérature enfantine*, 121.

(17). *Le Spectacle intérieur*, Denoël, 1970, p. 365.

(18). Cf. notre ouvrage *Le livre et la construction de la personnalité de l'enfant*, Casterman, 1977.

PERSONNAGE ET PERSONNALITÉ



Quels sont, dans la société française, contemporaine, les « héros de l'enfant » ? Les enfants vivent dans un environnement où ils sont investis par des images de personnages que transmettent les médias. Tantôt ce sont des reflets plus ou moins biaisés d'hommes, de femmes, d'enfants réels, tantôt ils sont purement fictifs. Tous : représentants de l'échiquier politique, vedettes du sport, de la scène ou de l'écran, ou encore personnages imaginaires de la bande dessinée, du film, offrent des aspects divers de l'être humain qui peuvent être perçus par les enfants comme des modèles de comportements dans des situations spécifiques, et même comme des modèles idéaux vers lesquels ils peuvent tendre.

Certains de ces personnages deviennent l'objet de choix préférentiels de la part des enfants, qui en font alors « leurs héros », s'identifiant à eux, essayant de les imiter et, ce faisant, remodelant leur image de soi.

I – SOCIALISATION DES ENFANTS ET IMPORTANCE DU PERSONNAGE

Une étape de la socialisation des enfants s'effectue par l'intériorisation des systèmes de représentations et de valeurs véhiculés par les personnages. On ne peut plus parler scientifiquement ni de la seule influence du personnage sur l'enfant ni de choix complètement libre de sa part. Il existe une interaction constante entre ce qui est proposé et ce que l'enfant retient en fonction de sa personnalité et du milieu dans lequel il vit. Le héros apparaît comme un médiateur entre l'enfant et sa société durant certaines étapes de la socialisation (1 et 2).

La socialisation n'est pas un processus limité à la durée de l'enfance, elle se poursuit au cours de la vie, avec la croissance, l'entrée dans des rôles successifs : au moment de l'entrée à l'école, du début de la vie professionnelle, à l'occasion de promotions, de nouvelles responsabilités sociales, en raison du mariage, de la paternité ou de la maternité, après la mise à la retraite. Durant les étapes de son existence, l'individu doit remodeler son image de soi. Ses représentations et images de soi sont conscientisées en fonction de

sa perception de sa propre compétence sociale et en fonction des réactions d'autrui à son égard. L'image de soi est toujours valorisée, positivement ou négativement, valorisation qui dépend à la fois de critères sociaux et de l'idéal du moi.

Seule une dynamique interactionnelle où interviennent à la fois la structuration du psychisme et la structuration de la société peut rendre compte du processus de socialisation. L'enfant, pour sa part, forme d'abord son moi dans des identifications à ses parents durant sa petite enfance, puis il est amené à modifier son image de soi, ses systèmes de valeurs, son idéal du moi. Tout un ensemble d'images, de symboles, de valeurs interviennent au moment du choix et de la fixation des nouveaux modèles, qui doivent pouvoir trouver quelques points d'ancrage dans les systèmes de représentations primitivement fixés. Si, par exemple, l'enfant s'est identifié à une image des parents trop idéalisée, il ne peut imiter leurs comportements réels, mais il s'imagine devenir eux-mêmes magiquement. Or la représentation des parents dépend parfois plus de leurs rôles sociaux que de traits réels de leur personnalité, de valorisations excessives dues à la hiérarchie sociale, de l'existence de « faux self » chez le père ou la mère. Dans une identification magique à des parents idéalisés, l'enfant se construit une personnalité factice (3 et 4). A l'approche de l'adolescence, il sera particulièrement porté, dans sa quête de modèles, à s'identifier par mimétisme à des héros irréels des médias. Il risque ainsi de s'enfermer dans une illusion aliénante, lui ôtant toute capacité de prise sur le réel.

Il s'agit de cas extrêmes, qui illustrent les difficultés que rencontrent certains enfants dans une société où l'information est de plus en plus fournie indirectement, sans que le jeune individu puisse se confronter avec le réel, avec les divers aspects de l'existence humaine. La personnalité de l'enfant devrait posséder, normalement, assez de souplesse pour s'adapter aux changements du milieu : par une imitation réaliste de certains comportements des parents qui évoluent, par une ouverture aux transformations techniques et culturelles de leur société, et donc par des changements de modèles.

Dans cet environnement mouvant, l'enfant doit assurer son identité. Il va rencontrer de nombreux modèles : modèles de comportements, modèles idéaux. Son choix s'oriente sur un personnage de son entourage ou de l'univers des médias. Or, des recherches l'ont montré (5 et 7), dès neuf, dix ans, les enfants se donnent souvent des modèles communs à leurs groupes de pairs, la plupart du temps un héros de la télévision ou des bandes dessinées. Comment évaluer l'importance de ces héros dans la formation de la personnalité de l'enfant, dans sa socialisation ?

Quand des adultes parlent des « héros de l'enfant », ils pensent la

plupart du temps aux personnages créés pour un public enfantin, en fonction d'une image des goûts, des désirs, des besoins d'une tranche d'âge. Les enfants connaissent et utilisent ces modèles-possibles, incarnations de représentations, de valeurs désignées comme bonnes pour eux, mais souvent expression d'un inconscient collectif.

Parmi la masse des personnages offerts à l'enfant, nous avons analysés ceux qui ont l'âge du jeune public : sept à quatorze ans, classé comme la catégorie d'âge enfant et pré-adolescent, ainsi que ceux de quatorze à seize ans, les adolescents, car les pré-adolescents s'intéressent vivement aux représentants des années qu'ils vont bientôt vivre.

II — RÔLE ET NATURE DU PERSONNAGE D'ENFANT

Le personnage est une personne figurée dans un récit, qui joue un rôle attribué à la catégorie d'âge correspondante dans la société réelle ou dans un monde imaginaire. Chaque personnage répond à une des différentes modalités de rôles attendus, tenus ou désirés et imaginés pour l'enfance.

Le personnage d'enfant, créé par des adultes, occupe une place de *médiateur* à plusieurs titres. Médiateur entre les enfants et les adultes, puisque les créateurs s'adressent à la jeune génération qui leur succèdera pour la distraire, l'éduquer à l'aide d'un langage particulier, où s'expriment leurs valeurs : celles dominantes dans leur société ou des contre valeurs. Tantôt on remarque en effet, dans les récits pour enfants, un reflet des normes des groupes dominants et, en suivant l'évolution historique de différents thèmes, un parallélisme avec les changements sociaux. Tantôt, on suit une modification qui s'opère en sens inverse du réel : certains créateurs rêvent d'un autre mode de vie au nom des valeurs investies dans l'enfant, ou son image. Ou encore ils contestent la société sous un style humoristique qu'ils se permettent puisqu'ils s'adressent aux enfants et mettent en scène des enfants. Le personnage demeure de toute façon un médiateur entre des adultes et des enfants, les auteurs se situant soit dans un rapport pédagogique classique par rapport à leurs jeunes lecteurs ou spectateurs, soit établissant un dialogue entre une enfance reconstruite (peut être en partie la leur), compensatoire, et des enfants d'aujourd'hui.

Le héros choisi établit aussi une liaison entre le présent de l'enfant et son futur, en lui proposant des modèles de conduite et en suscitant la formation d'un nouvel idéal du moi. Se comparant à lui, l'enfant conscientise son image de soi. Souvent il essaie de l'imiter,

parfois il s'identifie à lui, projetant ses propres traits sur son héros, introjectant certains de ses attributs. Le personnage perçu devient alors un objet plus ou moins déformé, dans lequel le réel et l'imaginaire se mêlent. En cet objet s'emboîtent une réalité psychique, interne, spécifique à l'enfant et une réalité de l'environnement extérieur de l'enfant. Pour ces raisons, le héros peut être considéré comme un *objet transitionnel* pour le jeune individu (6). Mais ce rôle joué au niveau d'un sujet est reproduit à des milliers de cas, car la majorité des enfants d'une même tranche d'âge est confrontée aux personnages des médias : beaucoup d'enfants choisissent le même héros, qui devient un point de convergence, voire d'unification au sein d'une même génération. Les enfants partagent les mêmes images, copient le langage, les traits distinctifs du héros et se reconnaissent dans un ensemble de signes convenus, spécifiques de leur catégorie d'âge.

Le rapport entre l'enfant et son héros est d'autant plus intéressant à observer que les petits personnages des médias possèdent des caractéristiques d'adultes sous des aspects d'enfants ; l'analyse de leurs comportements, de leurs situations et des actions qu'ils mènent le prouve. Cette structuration complexe des personnages pourrait faciliter le passage de l'enfant à l'adolescence et à l'état d'adulte. Pour savoir si ce rôle est effectivement joué, il est nécessaire d'observer d'abord la place tenue par les moyens de communication de masse dans la formation de l'enfant par rapport à ses conditions de vie, à son statut, aux autres moyens dont il dispose pour s'informer, pour découvrir les diverses réalités de l'existence. Il faut ensuite analyser la présentation de la société qui est offerte en mettant en scène le petit personnage et les caractéristiques de celui-ci.

L'univers du personnage

L'univers des personnages, celui des médias, se veut tantôt à l'image du réel, tantôt imaginaire, poétique ou fantastique. De toute façon, la réalité présentée est toujours reconstruite, par l'intervention du créateur et par les mécanismes de la transmission et de la réception. Quelle vision du monde offre-t-elle ainsi aux enfants ?

L'information apportée par ces voies extra-scolaires est très riche, mais elle conduit l'enfant à une découverte de l'existence qui ne passe plus par une expérience vécue, progressive. L'urbanisation, très sectorisée, tend à limiter la place de l'enfant à des cadres, des institutions qui lui sont propres, ce qui ne lui laisse qu'une appréhension très limitée de sa société. L'univers des médias joue un rôle de superstructure informative par laquelle les enfants reçoivent une mosaïque de connaissances. Les enfants peuvent saisir des modèles

de conduite en observant les comportements des personnages dans cet univers. Mais dans quelle mesure l'identité du personnage peut-elle aider l'enfant à se situer dans le flot des savoirs émiétés qui lui parviennent ?

Les jeunes lecteurs ou spectateurs trouvent leurs désirs réalisés par personnages interposés, mais trop souvent ceux-ci vivent dans des milieux, des cadres inaccessibles pour eux-mêmes : classes aisées ou catégories très particulières, exotisme, nature sauvage, ... Les actions entreprises par les héros ne sont possibles que parce qu'ils possèdent un statut et des qualités d'adultes très doués, bien qu'ils soient des enfants. De telles images peuvent être gratifiantes parce que compensatoires par rapport au statut réel de l'enfant. Les récits mythiques, les contes de fées, la science fiction se passent dans un monde totalement différent, s'adressant à l'imaginaire, aux fantasmes. Déjà, les sociétés non industrielles inventaient et vivaient leurs mythes dans des pratiques rituelles, puis, dans les sociétés pré-industrielles, des contes, des récits mettaient en scène des héros auxquels les auditeurs pouvaient s'identifier. La vie parallèle de cet imaginaire apportait des compensations aux frustrations, aux tensions. Mais aujourd'hui une partie des récits, apparemment réalistes, supplée une pratique compensatoire manquante : le jeu, la vie en groupe, les possibilités d'initiative, d'exploration de l'environnement, sans pour autant enrichir vraiment l'imaginaire. Les frustrations risquent d'être aggravées.

Ce contexte montre le rôle important que jouent déjà les moyens de communication de masse pour les enfants, mais aussi leurs carences, leurs erreurs, conséquences à la fois de la situation des enfants dans la société globale et du contenu même de la vision du monde qu'ils offrent.

Nous avons analysé cette vision du monde à partir de l'observation de 1 500 personnages présentés dans la littérature (roman, illustré) et dans le film destinés à un public infantin. L'étude a porté sur trois périodes : la seconde moitié du XIX^e siècle, prolongée jusqu'à la guerre de 1914, l'entre-deux guerres mondiales et la période contemporaine. Il est naturellement tenu compte de la spécificité des genres à chaque époque, la télévision, par exemple, n'existait qu'à la troisième époque. (*)

Le cadre. Globalement, le petit personnage est inséré soit dans un cadre archaïque : village, cadre lointain de la jungle, du western, soit dans un cadre moderniste, du type société technicienne de pointe, les héros possédant les diverses techniques pour communiquer et se déplacer : téléviseurs, avions ou fusées, talkies-walkies,

(*). Pour l'étude complète, Cf. *Enfants de l'image*.(1)

etc. Le cadre urbain est de moins en moins évoqué de la première à la dernière période. Cette évolution contredit et compense le phénomène d'intense urbanisation qui a eu lieu depuis le XIX^e siècle. La grande majorité des enfants vivent en ville, de façon souvent insatisfaisante, et les adultes rêvent d'enfants insérés dans les jardins, la nature. Ils estiment aussi sans doute que ceux-ci ont besoin d'évasion, qu'ils ne sauraient la trouver dans leur cadre quotidien, où, nous l'avons constaté dans d'autres recherches sur la relation des enfants et de leur milieu urbain, ils font pourtant très jeunes de nombreuses découvertes (7 et 8).

Le milieu social. L'image de la société qui est offerte dans la grande majorité des récits censure et édulcore le réel. Nous ne parlons ici que de la production de masse, car il existe des romans, des périodiques, quelques films de qualité, qui posent avec talent des problèmes réels, prouvant un grand respect des enfants. Malheureusement, les héros que citent le plus grand nombre d'enfants interrogés sont choisis dans la production de masse, dont, statistiquement, nous analysons le contenu, leur volume masquant les autres présentations du monde.

Globalement, il n'y a pas de conflit de classes, faute de combattants, car la classe ouvrière est pratiquement absente. Les milieux populaires sont représentés par quelques paysans et des domestiques. La représentation des divers milieux privilégie de plus en plus les classes moyennes et des catégories assez particulières de détectives et de policiers, spécifiques des illustrés et de romans de série. Ces catégories viennent compenser la baisse des classes sociales très aisées de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie, encore très sur-représentées, surtout pour les personnages de filles et dans le roman.

Les représentations proposées à l'enfant ne sont pas réalistes. Ce n'est pas un défaut en soi. Mais cette déréalisation peut s'opérer par plusieurs voies dont les conséquences ne sont pas les mêmes. L'évasion vers le haut de la hiérarchie sociale est une des plus orientées. L'évasion par l'absence de toute référence à un contexte social est plus ambiguë. Elle permet généralement de décrire des héros dans des situations où ils sont affranchis de la tutelle des adultes, mais, si gratifiante et compensatoire soit-elle, une situation qui ne comporte pas quelques points communs avec la réalité quotidienne de l'enfant n'est pas propice à son identification au héros qu'il admire et envie à distance.

La famille et l'entourage. L'absence totale de référence à une famille caractérise un grand nombre de récits des illustrés contemporains. La disparition du contexte social et du contexte familial vont souvent de pair, soulignant la prise d'autonomie du personnage enfantin. L'item «famille non décrite» était relevé dans 18 % des

récits dont le héros était une fille et dans 30 % de ceux qui présentaient un héros garçon dans les années trente. Il atteint aujourd'hui 30 % et 51 % selon les sexes. Le mouvement d'autonomisation des personnages est très net, mais la fille a un retard à combler : une telle variation suit l'évolution du réel, elle reflète le statut encore inégalitaire des sexes.

Dans le roman, le film, il est plus difficile de décrire un enfant sans référence à l'institution familiale, car les récits sont plus détaillés, moins mythisés. La famille complète, avec présence effective des deux parents, n'est pas la situation la plus répandue. Cette constatation ne surprend pas : une telle situation est trop banale. Un des ressorts du romanesque simple consiste encore aujourd'hui dans la perturbation de ce cadre naturel à l'enfant. L'absence totale de famille, en tant que drame, et les malheurs de l'orphelin ont été une des sources d'inspiration pour des romans larmoyants au XIX^e siècle. Cette situation se retrouve encore aujourd'hui mais moins fréquemment et avec un ton moins tragique. La famille incomplète est souvent présentée, mais pour des causes accidentelles, des événements imprévus, des absences forcées. Les problèmes du divorce, bien connu des spécialistes de l'enfance, ne sont pas traités dans la littérature de masse.

Le père est un peu mieux représenté quantitativement et qualitativement que la mère dans l'illustré récent. Lorsque celle-ci est montrée, elle n'est plus guère qu'une figuration bien pâle, alors que le père ou son substitut joue un rôle de mentor ou de compagnon auprès du jeune héros. L'aventure, l'intrigue policière, thèmes principaux des récits pour enfants, ne laissent de place qu'à l'adolescente, et non à la femme chargée de famille.

Les grands parents n'apparaissent qu'occasionnellement (12 %, pour l'ensemble des genres) beaucoup moins souvent que les domestiques (29 %), personnages importants de cet univers enfantine situé souvent dans un contexte social aisé.

L'enseignant représente 20 % des personnages de l'entourage du garçon et 30 % de celui de la fille, le premier vivant plus fréquemment dans un univers qui n'est plus celui des institutions de l'enfance.

A côté de ces figures typiques d'un milieu d'enfants, on relève une constellation de policiers, de détectives, de bandits, ces derniers étant les plus nombreux, car c'est l'enfant qui se charge dans bien des cas de les dépister et de les mettre hors d'état de nuire.

Il faut enfin souligner la grande fréquence d'un « personnage » spécial, l'animal, présent dans 34 à 40 % des récits (selon les gen-

res). Cette présence a nettement augmenté depuis le XIX^e siècle et elle devient souvent centrale dans l'économie du récit, quand le thème se trouve par exemple le sauvetage d'un animal, ou l'amitié entre l'enfant et lui. On sait que les animaux domestiques sont aujourd'hui extrêmement répandus en milieu urbain. L'univers du héros pour enfant se devait sans doute de répondre à un désir des enfants dûment constaté dans la vie quotidienne.

Tonalité générale de l'univers du héros : L'ensemble des récits donne une vision d'une société très particulière. A côté de la censure à l'égard des conflits sociaux, on remarque aussi une censure de la sexualité. Les auteurs qui mettent en scène un enfant ou un adolescent se refusent à l'associer à des situations qui les gênent ou les blessent eux-mêmes. L'imaginaire cache ainsi aux enfants des aspects de l'existence et de la vie sociale auxquels ils sont pourtant confrontés quotidiennement : la sexualité perçue dans les relations des adultes de l'entourage ou sur les affiches, l'injustice sociale, les conflits, la violence, qu'ils découvrent dans leur quartier ou, au moins, dans les informations télévisées et les médias pour adultes, qui montrent des scènes très cruelles.

La violence est loin d'être exclue des médias pour enfants. Certains petits mensuels illustrés sont même tombés sous le coup de la loi en raison de présentations d'images sadiques ou racistes, surtout après la seconde guerre mondiale. Le personnage principal était dans ces cas presque toujours un adulte ou un jeune. Ce type de récit existe encore, mais atténué ; l'action est la plupart du temps située dans un univers lointain, celui du western, d'un exotisme de pacotille, ou durant une guerre. Dans l'illustré et le roman de série pour enfant dont le personnage principal est un enfant, l'intrigue repose généralement sur des événements ponctuels : un vol, un enlèvement, etc... Un « méchant » a détruit l'ordre social, il doit être châtié. Le problème sera résolu par le petit héros. L'ordre social sera rétabli grâce à son audace, son courage. S'il existe un conflit au sein d'un groupe, famille, école, groupe d'enfants ou autres, c'est l'amitié qui en viendra à bout. La morale est conventionnelle, le ton optimiste :

Finalement, les récits pour enfants constituent un test révélant les valeurs de la société, qui apparaissent autant à travers ce qui est montré qu'à travers les manques, les censures. L'évolution des contenus est intéressante à observer. Elle prouve soit une acceptation de certaines transformations de la société, soit un refus de l'évolution sociale qui se traduit par une évolution compensatoire contredisant le changement réel, attestant un malaise à vivre.

Les caractéristiques du personnage

L'enfant choisit un personnage pour «son héros», ou bien en raison de son désir de vivre les mêmes aventures passionnantes, ou bien parce qu'il a envie de se trouver dans son cadre agréable, son milieu aisé. Mais c'est aussi souvent la personnalité du héros qui attire l'enfant, qui l'incite à l'imiter, à s'identifier à lui.

Les caractéristiques des personnages ont été décodées à l'aide de plus de deux cents items. Il n'est possible de décrire ici que certains traits particulièrement marquants. La plupart des petits personnages possèdent en commun des qualités de courage, de générosité, de volonté, d'initiative. L'intelligence est de moins en moins mentionnée en tant que telle, mais le héros possède des capacités qui lui permettent de trouver une solution à des problèmes difficiles, d'éclaircir des mystères. Il a en outre des savoirs spécialement adaptés pour sortir de situations dramatiques dans lesquelles l'intrigue l'a conduit : il saura, par exemple, tout de suite se mettre aux commandes d'un avion. D'autres héros se caractérisent par la possession de dons artistiques, comme de chanter à merveille, de danser, qui les situent aussi hors du commun.

La réussite scolaire, désirable ou même attribut important du héros au XIX^e siècle, n'est plus que très rarement évoquée aujourd'hui. On la trouve chez quelques personnages vivant dans un contexte d'enfant réel, et qui, à l'école comme ailleurs, surpassent leurs camarades.

Deux faits particulièrement intéressants sont à signaler. Le premier consiste en une mythisation croissante des héros, qui, tel Tintin et de nombreux autres comme ceux du «Club des cinq», sont figés dans le temps, dans une enfance éternelle. Ces héros, saisis dans un âge privilégié, n'ont aucune perspective d'avenir.

Le deuxième concerne l'évolution des personnages de filles et de garçons. La fille tend à être rapprochée du garçon, par ses attributs, sa situation, mais, nous l'avons déjà signalé, son évolution est décalée par rapport à lui. Elle appartient à un univers systématiquement plus enfantin que celui du garçon, marqué par la présence de compagnons enfants plus qu'adultes, par la référence à une famille, à l'école, tandis que le garçon est inséré plus vite dans le monde des adultes. Ainsi, l'item global «vie d'adulte» (opposé à l'item «vie d'enfant») est dégagé dans 12 % des romans contemporains où la fille est le personnage principal, dans 25 % de ceux où il s'agit d'un garçon. Dans l'illustré, où l'évolution se produit toujours plus vite, on relève ce mode de vie autonome presque aussi souvent pour les filles (40 %) que pour les garçons (46 %) : dans ce genre elles les ont

presque rejoints. Cette constatation signifie-t-elle qu'une égalisation des images des sexes est en voie de réalisation ? Une partie des illustrés pour les filles, dont le style un peu mièvre ne plaisait plus, a disparu au profit de périodiques destinés aux deux sexes. Mais dans ces périodiques les personnages de filles sont très sous-représentés. De plus des études de typologie font ressortir que la fille s'aligne sur le garçon, modèle dominant, sans originalité. Elle possède les mêmes attributs, atténués, en donnant une version un peu affadie, plus contrainte. La presse enfantine, et une bonne partie du roman présentent un monde « unisexe ». D'un système de représentation antinomique des sexes, on tend à passer à un système de représentation réducteur, le dominé étant semblable au dominant à un degré moindre de qualité. D'un modèle conformiste, on passe à une perte d'identité pour les filles, qui provoque un malaise chez les jeunes lectrices.

III — LES ENFANTS ET LEURS HÉROS

Le véritable rôle des héros dans la formation de la personnalité des enfants ne peut être saisi qu'en observant quel usage ils en font, comment ils les perçoivent et se comparent à eux (*). 1 200 enfants de 8 à 12 ans ont été questionnés sur le personnage qu'ils admirent le plus, puis sur celui qu'ils voudraient être « s'ils pouvaient devenir l'un deux ». Ils devaient décrire ce personnage et expliquer les raisons de leurs préférences. Les principaux motifs d'élection sont regroupés dans des indicateurs globaux, dégagés de l'ensemble des textes rédigés par les enfants, le premier concerne le héros admiré, le second celui auquel l'enfant veut s'identifier :

Héros	Admiré	Que l'on voudrait être
Qui réussit	10	10,3
Qui ose, courageux	40	32,7
Qui s'oppose	6,2	2,1
Souriant, qui plaît	23	16,9
Célèbre	8,4	13,2
Heureux, situation enviable	8,3	39,8
Bon exemple	16	12,6
Justicier	9	3,9
Amusant, gai	3,1	1,5
Bon acteur	20	10
Récit d'une aventure	17,4	10,4

(*). Pour l'étude complète, cf. *Enfants de l'image (1)*

L'ensemble des attributs regroupés sous l'item «qui ose, courageux» paraît extrêmement important pour un enfant, tant pour passer progressivement à des rôles, des situations plus autonomes, que pour surmonter son infériorité biologique, psychologique et sociale. On remarque, au moment où on invite l'enfant à une identification plus complète avec le héros, que le fait d'être heureux devient une source d'attraction dominante. L'enfant admire son héros parce qu'il a de l'audace, du courage, ou parce qu'il est gentil, souriant, donne le bon exemple, ou encore parce qu'il est bon acteur - et beaucoup d'enfants mêlent des caractéristiques de l'acteur et du personnage qu'il représente - mais dès qu'ils se «mettent à sa place», une image de bonheur repousse au second plan les autres motifs de choix. L'analyse qualitative des réponses des enfants révèle que cette image peut refléter des valeurs de la société de consommation, qui présente les modes de vie bourgeois comme un progrès assurant le bonheur. Elle trahit aussi des frustrations des enfants, soit trop démunis de conditions de vie plus libre, plus facile, soit, fréquemment, ressentant leur propre personnalité comme trop faible et médiocre pour oser se rapprocher du héros, si ce n'est en adoptant ses conditions de vie.

La répartition des motifs de choix varie selon les sexes : les filles choisissent beaucoup plus souvent leur héros parce qu'il plaît, qu'il donne le bon exemple, tandis que les garçons parlent en terme de réussite, de héros qui ose. Les enfants de milieux populaires décrivent, moins que les enfants de milieux aisés, leur héros en terme de réussite. Pour les catégories sociales dominantes, milieux favorisés et sexe masculin, la réussite semble plus accessible.

En comparant la description de mêmes personnages par les deux sexes, on a pu éliminer l'influence du choix préférentiel de tel ou tel type par les filles ou les garçons. On sait en effet que les garçons optent presque toujours pour un héros de leur sexe et que les filles sont très partagées. On a pu ainsi constater que les uns et les autres percevaient différemment un même héros, et mettre en évidence l'influence conjuguée des caractéristiques des personnages et de celles des enfants. Par exemple, nous avons noté que le personnage masculin est un peu plus autonome et aspiré vers l'état-adulte que le personnage féminin, malgré les rapprochements qui se dessinent. Mais les enfants accentuent les différences qui subsistent. Les garçons voient, en général, un héros de façon plus adulte que la fille qui le situe dans un univers plus infantin. Ces effets se renforcent, les garçons finalement masculinisent leur héros, les filles le féminisent, même là où de telles différences sont supprimées.

Les enfants démystifient en quelque sorte les oppositions qui structurent la société réelle : opposition enfant/adulte, opposition masculin/féminin. Ils ont tendance à rétablir les oppositions voilées

des âges et des sexes qu'ils ont perçues dans la société et bien intégrées. Mais, en raison d'un jeu de projections, chacun retiendra dans son héros soit des traits d'adultes, soit des traits d'enfants, soit des aspects plus spécifiquement masculins ou féminins, et ce mécanisme va s'effectuer en fonction du statut propre de l'enfant, la fille étant plus liée à la maison, ayant moins d'autonomie, possédant un territoire plus restreint et plus soumise à des tabous. On voit clairement apparaître le rôle de médiateur du héros, entre les valeurs de la société et le vécu de l'enfant.

Un aspect particulièrement révélateur de la confrontation de l'enfant et du personnage apparaît quand l'enfant parle de lui-même en se comparant à son héros. Seul un très petit nombre d'enfants affirment «on me prend pour lui» ou «c'est tout à fait moi», prouvant une identification très forte, quasi magique. D'autres se trouvent quelques points de ressemblance avec lui, mais la non-ressemblance prévaut dans la grande majorité des cas. Les réponses fines, nuancées, sont très diverses. Certains voudraient «devenir» comme le héros, l'imiter, obtenir certains de ses attributs, d'autres envisagent plus modestement de devenir son compagnon, son ami, voire «son serviteur». Les enfants qui ont choisi un personnage de film de télévision envisagent une carrière d'acteur (comme Sébastien-Mehdi, ou Josérito), de danseuse (Delphine). Certains enfants se contentent de jouer avec leur groupe de camarades des aventures de leur héros, dont ils peuvent porter le signe distinctif, adopter la coiffure. Mais d'autres se proposent de devenir plus courageux, meilleur camarade, comme leur héros. Les efforts d'imitation portent soit sur la personnalité, les façons d'agir du héros, soit sur des actions qu'il mène, soit sur des éléments de ses conditions de vie (avoir un chien comme Milou...).

Dans leurs expressions, les enfants laissent transparaître une image de soi négative : manque de courage, faiblesse, peur, absence de dévouement à l'égard des camarades, des frères et sœurs. Cette prise de conscience pourrait être un stimulant à se dépasser, à acquérir des attributs d'adultes. Des enfants décrivent leurs efforts en ce sens et l'appui que leur apporte le héros : «Près d'elle, j'ai l'impression que je serais toute transformée à l'égal des grandes personnes», écrit ainsi une petite fille de neuf ans, qui retrouve son héroïne toutes les semaines dans son illustré. Et un autre, après avoir raconté tout ce qu'il va apprendre avec son héros, ajoute : «Je souhaite de tout mon cœur devenir un héros ; si ce n'est pas un vrai, au moins un personnage admiré et connu, soit par son courage et sa bonté, soit par ses chansons ou ses actions...».

Malheureusement, nous avons été frappés par le découragement de beaucoup d'enfants : «Jamais je n'aurai ses qualités comme

son courage, sa générosité, son secours à tous les petits, sa gentillesse et son aimabilité (sic)» (garçon de 10 ans). Ils citent des obstacles liés à leur caractère, aux interdictions de leurs parents, à la pauvreté de leur famille.

De toute façon, les moyens de communication de masse jouent un rôle de structure informative essentiel dans les sociétés industrielles au moins, et même déjà dans une partie des pays en voie de développement. De toute façon, les enfants y puisent de nombreuses connaissances qui contribuent à former leur vision du monde, y recherchent des modèles. Certains de ces modèles concernent directement la socialisation des enfants, la formation de leur personnalité. Dans la quête de leur identité et de leur moi social, les enfants se raccrochent à des personnages, dont ils font «leurs héros».

L'interaction de l'enfant et du héros est un mécanisme complexe, qui doit être connu des spécialistes de l'enfant et analysé dans sa totalité. Même une imitation purement ludique a son importance, car le jeu n'est pas une activité mineure dans la vie de l'enfant. Or les personnages qui lui sont présentés sont souvent un obstacle plus qu'une aide dans son cheminement vers l'âge adulte. Ces semi-adultes ne leur offrent guère de projets d'avenir, si ce n'est parfois des projets illusoires comme de devenir acteur. Le réel qui est décrit n'est pas si neutre qu'on pourrait le croire à première vue, et, inversement, quand un contexte social n'est pas évoqué, le héros vit dans un univers mythifié, fermé sur lui-même. L'identification au héros que tentent les enfants devient alors très difficile, et ils éprouvent le découragement constaté, prenant une attitude désabusée, ou encore ils se créent une personnalité factice, sans prise sur le quotidien.

Bien sur, la socialisation s'opère aussi par d'autres voies, et il existe aussi des personnages des médias qui ne tombent pas sous le coup de cette critique. Les défauts soulignés devraient mettre en garde les spécialistes de l'enfant et tous ceux qui, artistes, auteurs divers, créent des œuvres pour lui. Ce n'est plus la vieille querelle entre partisans du réalisme ou de l'imaginaire qui est en question ici. Il s'agit de répondre à la quête d'identité du jeune individu qui traverse des rôles successifs et peut trouver des points d'appui en s'accrochant à un modèle, son héros. Mais n'oublions pas que celui-ci, tout en jouant en quelque sorte un rôle d'alter-ego compensatoire, est le véhicule de valeurs, de représentations du monde, que l'enfant va intérioriser ou rejeter, avec profit ou conflit, à son avantage ou à ses dépens.

Marie-José Chombart De Lauwe

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

★

- 1 - CHOMBART DE LAUWE M.-J. et BELLAN C., *Enfants de l'image : Enfants personnages des médias/Enfants réels*. Paris, Payot, 1979 (Biblio. Scient.) 292 p.
- 2 - CHOMBART DE LAUWE M.-J., *Avatars de la représentation de l'enfant dans la transmission sociale*, in : *Colloque sur les représentations sociales*, Paris 1979, Cambridge University Press, 1980.
- 3 - CHASSEGUET - SMIRGEL J., *L'idéal du moi*, Essai psychanalytique sur la «Maladie d'Idéalité». Paris, Claude Tchou éd., 1975, 293 p.
- 4 - MISES R. L'évolution vers la psychopathie. Essai d'approche génétique et structurale chez l'enfant. In : *Psychologie médicale*, Juin 1980, Tome 12, n° 8, «Trouble du comportement et perversion» VI^e journées niçoises de formation médicale continue sur la psychiatrie du praticien. P. 1677-1684.
- 5 - KOMOROWSKA J., La télévision dans la vie des enfants. *Enfance*, n° 2-3., avril-sept. 1964, p. 85-240 (n° spécial).
- 6 - WINNICOT D.W., *Jeu et réalité*. L'espace potentiel. Paris, Gallimard éd., N.R.F., 1975, 218 p.
- 7 - CHOMBART DE LAUWE M.-J. et collaborateurs, *Enfant En-Jeu*, Les pratiques des enfants durant leur temps libre en fonction de l'environnement et de l'idéologie. Paris, ed. du C.N.R.S., 1976, 346 p.
- 8 - CHOMBART DE LAUWE M.-J. (direction, avec une équipe pluridisciplinaire). *Espaces d'enfants*, la relation enfant-environnement, ses conflits. Montrouge, Centre d'Ethnologie Sociale et de Psychosociologie, Paris, Ministère de l'environnement et de la qualité de la vie, 1976. Ed. Giorgi, St Saphorin, Suisse, 1980, 253 p.

L'IMAGE DU HÉROS DANS LE CLUB DES CINQ



Nul ne songerait à nier le succès du *Club des Cinq*, la plus célèbre des séries imaginées par Enid Blyton. Vingt et un titres sont parus en France de 1955 à 1968 dans la *Bibliothèque rose* chez Hachette. Depuis, une nouvelle série, *Les Cinq*, qui sans avoir été écrite par Enid Blyton (morte en 1968) reprend ses thèmes et ses personnages, a été publiée dans la même collection. Nous nous limiterons dans cet article au *Club des Cinq* original.

Très critiquée par les spécialistes de l'enfance, la série continue à entretenir l'intérêt des lecteurs. Comment expliquer cette réussite? D'un point de vue commercial, la recette s'explique aisément. La maison Hachette distribue ces livres dans tous les points de vente : librairies, kiosques de gare, grandes surfaces, etc. Le produit, écrit dans un langage simple, appartient à une collection reconnaissable (rose), désirable (sous forme de petit livre cartonné), au prix modique. L'éditeur s'adresse par là au côté conformiste des enfants : ils aiment collectionner et s'approprier les objets. En outre, le mécanisme de la série renforce le phénomène de la répétition. Mais ce conditionnement n'aurait pas été suffisant pour créer un tel engouement. Il faut encore que ces histoires répondent à leur attente et touchent leur sensibilité. Sans prétendre analyser toutes les causes, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'image des héros, afin de percer le mystère de leur succès.

Quatre enfants et un chien, liés par une solide amitié, composent le groupe : deux garçons, deux filles, aux caractères complémentaires et opposés. L'héroïne principale, est une fille de onze ans, qui refuse énergiquement son sexe. Elle se fait de la femme une image peu attrayante : stupide, soumise, peureuse. Son idéal est de ressembler le plus possible à un garçon : elle se veut audacieuse, endurente, courageuse ; c'est à ce prix seulement qu'elle sera reconnue. Au terme des aventures les plus dangereuses, quel délice de s'entendre féliciter par son père : « (...) Je suis fier de toi, mon garçon ! » (1).

Ce n'est pas qu'elle n'éprouve en même temps une réelle admiration pour sa mère, et sa revendication virile ne l'empêche pas d'être sensible, émotive même : il lui arrive de pleurer. Son inconscient lui jouerait-il des tours ? En fait, toute son attitude révèle une crispation fondamentale, qui s'éclaire si on la compare à une autre

héroïne de la littérature enfantine : Jo March (rappelons que *Les quatre filles du docteur March*, 1867, était l'un des livres préférés d'Enid Blyton). Dans les deux cas, une même dénégation de la féminité. Les propos de Jo («C'est déjà assez désagréable d'être une fille quand j'aime les jeux, le travail et les habitudes de garçon» (2)) trouvent un parfait écho dans la bouche de Claude («Je déteste être une fille. Je ne veux pas en être une (...). Je sais grimper aux arbres mieux que n'importe quel garçon et je nage plus vite aussi qu'aucun d'entre eux (3)»). Ici et là, un même désir d'imiter l'homme dans toutes ses attitudes : marche, tenue vestimentaire, brusquerie, jeux sportifs, etc. Mais l'évolution des deux filles est différente. Alors que Jo, acceptée telle qu'elle est par sa famille, peut développer harmonieusement sa personnalité, Claude, plus tendue, a besoin pour être reconnue de répéter sans cesse les mêmes exploits.

Pour tenir ce rôle, il lui est indispensable d'être indépendante et forte. La présence du chien Dagobert, son compagnon inséparable, prend ici toute sa valeur. Il assume auprès d'elle plusieurs fonctions à la fois. Il peut être le protecteur, celui qui met en fuite les malfaiteurs et prévient l'héroïne du moindre danger ; les adultes ne s'y trompent pas : «Si je vous laisse partir à peu près rassurée, dit tante Cécile, c'est justement parce que Dago vous accompagne. Il vaut une grande personne lorsqu'il s'agit de veiller sur vous» (4).

Il est aussi l'ami, l'un des membres du groupe, un compagnon à part entière : «Et les voilà trotinant tous les deux à travers champs, Claude parlant à Dago, suivant son habitude. Elle lui expliqua en détails l'affaire de l'île (...) et Dag aboya en signe qu'il était de son avis sur la question» (5). Peut-être faut-il souligner la relation particulière qu'il entretient avec Claude. Il représente plus pour elle qu'un simple compagnon : il ne peut se passer de dormir à ses pieds chaque soir et quand sa bien-aimée est en danger, «il n'en est averti ni par la finesse de son ouïe, ni par son flair, mais par le mystérieux instinct de sa sensibilité et de son cœur» (6).

Enfin il est l'enfant de Claude. Elle le nourrit, le soigne, lui apprend les bonnes manières (il tend la patte pour dire bonjour !), ne vit que pour lui jusqu'à se conduire parfois comme une mère anxieuse et obsessionnelle (dans *le Club des Cinq en Vacances*, toute l'histoire est en fait centrée sur la séparation entre Claude et Dagobert). Mais au-delà de ces variantes : protecteur, égal ou protégé, le chien semble fonctionner comme une sorte de substitut viril. Certains psychanalystes en concluraient peut-être qu'il représente le phallus dont Claude a besoin pour s'affirmer en tant que garçon...

Si nous avons insisté sur le comportement de Claude c'est que, tant par son caractère actif que par son degré de présence dans l'histoire, elle nous semble être l'héroïne principale du récit. C'est son

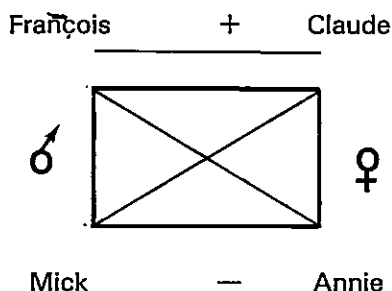
nom qui apparaît le plus souvent dans les enquêtes menées auprès des enfants. Elle n'y règne pas seule : François la suit de peu. N'est-il l'aîné du groupe, le chef ? Il tend à dominer les autres en exerçant sur eux une autorité à la fois répressive et sécurisante : ici, il tempère sa terrible cousine, là, il protège sa jeune sœur. Par certains aspects, il ressemble au père de Claude, M. Dorsel. On emploie les mêmes termes pour les désigner : sévère, résolu, intimidant. Mieux, il peut se substituer à lui en cas de défaillance, comme le pense Mme Dorsel : «François savait toujours ce qu'il fallait dire ou faire dans les circonstances difficiles. Il lui était souvent d'un précieux secours (...). Diriger une grande famille représente une lourde charge, surtout avec un savant de mari, qui s'occupe si peu de l'éducation des enfants...» (7). Voilà les rôles renversés, c'est l'enfant qui fait fonction d'adulte ! Père par procuration, entiché de morale, François n'hésite pas à user de son autorité lorsque les lois sont en jeu : «Richard s'efforçait de rouler de front avec les deux garçons et François dut l'avertir que c'était interdit. - Ça m'est bien égal !, chantoïna Richard... qui m'en empêcherait de toute façon ? - Moi, dit François, et Richard cessa de rire» (8). Cependant, quoi qu'il dise ou quoi qu'il fasse, les autres ne lui en tiennent pas rigueur, charmés qu'ils sont par sa loyauté et sa cordialité : «son regard rieur et bienveillant [inspire] confiance» (9), sa sympathie est communicative. Ce mélange d'autorité et de chaleur font de lui un parfait leader, apte à souder le groupe et à garantir son équilibre.

Les deux autres enfants apparaissent plus effacés et servent de compléments aux héros. Annie, la plus jeune, est le type même de la femme soumise. Cuisiner, ranger, vivre normalement sans aventures, suffisent à son bonheur. Tout en admirant le courage des autres, elle ne se risque pas à les imiter. Il lui arrive même de rester au logis, attendant le retour des héros ! Petite fille bien élevée, conformiste, un peu moralisante, elle n'en séduit pas moins par sa douceur, sa gentillesse, son égalité de caractère (Claude elle-même, malgré tous ses principes, ne peut lui résister). Surtout, elle connaît ses limites et ose avouer sa peur ; cette réaction naturelle lui vaut l'estime de tous. Certains enfants, plus réservés, se reconnaissent en elle : sans doute leur permet-elle de s'intégrer tels qu'ils sont dans ce monde héroïque.

Reste Mick, le plus marginal de la bande. Garçon taquin, jovial, il présente un caractère actif et impulsif. Comme Claude, il aime l'action et recherche l'aventure. Mais son horizon ne se limite pas au groupe. Dépourvu de préjugés, il n'hésite pas à rencontrer des étrangers et parvient à les comprendre. Ses compagnons méprisent-ils Jo la gitane qui par ses attitudes et son aspect extérieur (sale et mal habillée) dérange leurs principes ? Mick pour sa part, plus généreux, l'accepte telle qu'elle est et devient son ami (10). Toutes ces qualités font de lui un modèle de sociabilité, moins héroïque dans

l'ensemble que Claude ou François, mais par là même plus accessible, plus proche de la moyenne des jeunes lecteurs.

Pour résumer la structure du groupe, on pourrait la figurer par le schéma suivant :



Les signes (+) et (-) correspondent au degré d'héroïsme des personnages, cependant que les diagonales soulignent leurs affinités caractérielles (François et Annie, réfléchis et conformistes, s'opposent à Claude et Mick, originaux et impulsifs). L'équilibre ainsi créé permet des identifications multiples. Nous touchons là une des raisons essentielles du succès de la série. Quel habile dosage psychologique ! deux garçons, deux filles ; deux forts, deux faibles ; deux sages, deux fous ; bref, des caractères suffisamment tranchés pour permettre à chacun d'y accrocher ses fantasmes. Beaucoup d'enfants, sans doute, se fixeront sur les héros dominants, les prendront pour modèles, imiteront leurs attitudes. D'autres préféreront s'identifier aux personnages secondaires plus proches, plus accessibles. Mais l'identification du lecteur ne se construit pas seulement autour des caractères ; elle porte aussi sur la situation dans laquelle ils évoluent.

L'exceptionnel, l'aventure sont au coin de la rue. Vision fautive sans doute, mais combien vivifiante dans un univers trop bien organisé (école obligatoire et loisirs programmés). Le Club des Cinq exalte l'image des vacances, seul moment de liberté et d'authenticité. Il fonctionne à ce titre comme toute la littérature populaire, apportant compensation et évasion. Il n'est plus grand plaisir, dans un monde codifié, que de vivre le danger par procuration !

En outre, ces romans idéalisent l'image de l'enfant au détriment des grandes personnes : «L'oncle Henri (...) se reprochait intimement sa sévérité à l'égard de Claude et de Dago. L'un et l'autre avaient eu

raison (...) tandis que lui-même s'était laissé berner. - Ma pauvre enfant, dit-il à sa fille, j'ai eu grand tort de vous traiter comme je l'ai fait, Dago et toi. Claude sourit à son père ; jamais elle ne gardait rancune à quinconque savait reconnaître une erreur» (11). Cet aveu ne serait pas grave en soi s'il ne révélait une impuissance fondamentale de l'adulte. C'est Claude qui propose d'appeler la police, c'est François qui enferme les bandits. Nouveaux Zorros apparaissant au moment du mystère pour ne repartir qu'une fois ce dernier éclairci, les enfants tout-puissants sont plus intelligents que la police et plus forts que les malfaiteurs. Cette valorisation ne peut que flatter l'égo-centrisme du jeune lecteur.

Enfin, un dernier élément peut expliquer le succès de la série : c'est l'existence du club, entité rassurante. Cette dimension sociale nous paraît importante dans un monde individualiste. Pourtant, si l'amitié unit les différents membres de la bande, elle joue aussi un rôle plus négatif dans l'exclusion de tout personnage extérieur : le groupe reste clos, le clan a force de loi.

Au terme de l'analyse, nous éprouvons un sentiment ambivalent. Les éléments positifs ne sont pas négligeables et suffisent à expliquer le succès. Mais on ne peut passer sous silence les limites du genre : schématisation des personnages, caricature de l'image parentale, aspect répétitif et conventionnel des attitudes. De roman en roman les mêmes visages se retrouvent, héros intemporels figés dans un âge immuable.

Marie-Pierre Mathieu

NOTES

★

- (1). *Le Club des Cinq et le trésor de l'île*, p. 243
- (2). L.M. Alcott, *Les quatre filles du docteur March*, Hachette, p. 8
- (3). *Le Club des Cinq et le trésor de l'île*, p. 24
- (4). *Le Club des Cinq en péril*, p. 15
- (5). *Le Club des Cinq joue et gagne*, p. 11
- (6). *Le Club des Cinq en vacances*, p. 236
- (7). *Enlèvement au Club des Cinq*, p. 61
- (8). *Le Club des Cinq en péril*, p. 54
- (9). *Enlèvement au Club des Cinq*, p. 61
- (10). *Le Club des Cinq et les gitans*
- (11). *Le Club des Cinq*, p. 246 et 247

LE HÉROS DANS LE ROMAN POLICIER

POUR LA JEUNESSE



Issu du roman populaire et du roman feuilleton, et fortement influencé par le roman policier pour adultes où domine l'action, le roman policier pour la jeunesse se présente généralement par cycles. Et à chaque nouvelle aventure correspond le retour du héros, enfant, adolescent ou jeune adulte le plus souvent fidèle à lui-même et sans évolution notable.

Comment justifier l'existence du cycle dans la littérature policière pour jeunes sans le recours à des procédés artificiels, car si la fonction du détective privé ou du commissaire de police s'explique aisément dans le roman policier pour adultes, elle paraît peu vraisemblable dans cette accumulation de hasards qui mettent sans cesse les mêmes héros enfants aux prises avec de dangereux malfaiteurs dans les situations les plus critiques, risquant leur vie en apparence autant que les «privés» du roman noir américain.

En fait, cette exploitation du héros ne correspond pas seulement à une facilité de création. Elle résulte aussi en grande partie d'un attachement manifesté par le jeune public à un personnage qu'il trouve sympathique, et paré de toutes les qualités physiques et morales qui lui permettront de vivre des moments difficiles en toute sécurité.

Mais quel est donc ce héros qui va vivre différentes péripéties sans lien véritable entre elles, au profit duquel l'énigme se trouve la plupart du temps décentrée, et qui va finalement se valoriser au terme de toute une série d'épreuves ?

L'éclairage projeté sur lui déjà au niveau du titre où figure son nom accompagné du sujet de l'affaire résumé en deux ou trois mots nous amènera donc à en dégager les traits caractéristiques : (exemples de titres : Alice et la statue qui parle, Tony et le secret du cormoran, Fantomette et le masque d'argent, Michel et le couplet, Domino au bal des voleurs, Cricketto chez les Ecossais, César marin d'eau douce...)

En fait, comme on le verra, deux types de héros s'opposent,

celui stéréotypé des séries, et celui plus original et humain de «l'anti-policier». Cependant, les séries dominant la production policière pour la jeunesse, nous nous attacherons surtout à cerner le portrait des héros de ce type.

En ce qui concerne leurs qualités physiques, et à l'instar des play-boys des romans pour adultes, les héros enfants ne sauraient être laids. Faisant partie des bons, ils s'opposent au clan des méchants non seulement par leurs qualités morales, mais aussi par une perfection physique dont on trouve une description assez significative dans le roman de Caroline Quine : *Les sœurs Parker trouvent une piste* : Les bons d'un côté y sont «grands et distingués», «à l'expression bienveillante», ont «un joli visage encadré d'une auréole de cheveux blonds». Les méchants en face qui vivent dans «des ruelles étroites bordées de boutiques sordides» sont «gros, musclés avec des sourcils menaçants, des yeux noirs étrangement brillants, un nez pareil à un bec d'oiseau, des lèvres minces et cruelles». Leur teint est «blême avec des yeux noirs très enfoncés, des mèches sombres, une bouche méchante soulignée de rouge». Cette peinture caricaturale du physique trouve sa correspondance sur le plan psychologique.

Généralement le détective amateur enfant ou adolescent s'intègre au modèle national. Ainsi, Alice Roy de Caroline Quine, de nationalité américaine, est-elle une jeune fille blonde aux yeux bleus. Elle ne se distingue pas du commun de ses compatriotes par ses traits physiques, et sa perfection la rend beaucoup moins authentique qu'Hannibal Jones, l'un des «Trois jeunes détectives» d'Alfred Hitchcock qui rappelle par son aspect physique le commissaire Maigret de Simenon aux traits lourds et grossiers, mais combien sensible, humain et intelligent. Hannibal Jones par sa corpulence représente un des modèles de l'anti-héros au niveau physique.

Parfois, les héros sont affublés d'un surnom correspondant à leurs caractéristiques physiques. Ex : le Tondu, l'un des six Compagnons de P.J. Bonzon, ou Boulotte et Ficelle, les deux amies de Françoise-Fantomette, l'héroïne de G. Chaulet. Le nom du détective amateur inclus au titre est significatif de sa prédominance sur l'intrigue elle-même.

Mais si l'on s'attache à l'analyse de la personnalité de ces enfants détectives des romans de série tels que Alice, le club des Cinq, le clan des Sept, Fantomette, Mouche, Corinne, les sœurs Parker, Langelot... on s'aperçoit de façon frappante qu'ils font preuve d'un esprit d'observation plutôt médiocre et que la résolution de l'énigme est essentiellement due à une heureuse intervention du hasard qui les met à plusieurs reprises sur la piste du coupable, dont il n'est pas rare qu'ils fassent la connaissance dès le premier chapi-

tre. Apparemment très doués, ils possèdent en fait plus de qualités de cœur que d'esprit, et des ressources physiques extraordinaires qui leur permettent de sortir indemnes des situations les plus périlleuses.

Ainsi, Fantomette qui tombe, à chaque nouvelle aventure, dans les pièges les plus éculés se montre incapable de réfléchir avant le méfait qui de détective fait d'elle une victime. Sa sottise et son manque de clairvoyance sont paradoxaux. Mais son cas n'est pas unique. L'inconscience, l'absence de lucidité caractérisent aussi Corinne d'Odette Sorensen : «Si Corinne avait été lucide... Corinne avançait dans cette histoire avec une inconscience d'hallucinée» (Corinne et le Jacaré p. 72). Ces personnages définis comme des justiciers sont loin d'en avoir l'envergure. Constituant des stéréotypes de la littérature policière pour la jeunesse, ils font preuve d'une bêtise inhérente à une conception rétrograde de la culture. Dès lors, on ne s'étonnera pas d'entendre la réplique suivante dans *Fantomette et l'île de la sorcière* p. 40 : «Si tu lisais des illustrés un peu plus souvent au lieu de perdre ton temps avec Molière ou Victor Hugo». Les aventures se déroulant presque exclusivement en dehors de la période scolaire, la référence à leurs résultats dans ce domaine est occasionnelle. Chefs partout, il est admis qu'ils réussissent également à l'école, non pour l'intérêt que celle-ci présente, mais parce que naturellement doués, ils ne peuvent échouer sur aucun plan. Plus intuitifs qu'intelligents, tel Mady dans les six Compagnons, ou Bichette dans la famille H.L.M. de P.J. Bonzon ils pressentent l'aventure ou l'événement qui va modifier leur enquête, mais ils sont incapables d'en empêcher la réalisation néfaste. Face à la bassesse des malfaiteurs, l'un des premiers traits caractérisant le héros est la loyauté qui efface les autres défauts. Ainsi voyons-nous une mère défendre sa fille dans *le club des Cinq et le trésor de l'île* pour son intégrité : «Ma foi, c'est une curieuse enfant. Il lui arrive de se montrer désagréable et hargneuse, mais elle possède un cœur d'or. De plus, elle est d'une loyauté à toute épreuve, et on peut lui faire confiance».

En outre, ces jeunes détectives sont généreux, intrépides et courageux, n'hésitant pas tel les six Compagnons, à secourir le ou les camarades pris comme otages par les bandits avant de faire arrêter ceux-ci. Très débrouillards autant qu'indiscrets, ils recherchent l'aventure et les puzzles compliqués. Possédant une certaine présence d'esprit, comme Jacques Rogy ou Alice Roy, capables de reconnaître une bombe dans un paquet hermétiquement fermé et ficelé, et de la désamorcer avant l'arrivée de spécialistes, ils deviennent parfois insupportables par leur infaillibilité. Ainsi, Mouche, fillette d'une dizaine d'années et réplique jeune de Alice Roy a tant de qualités que cela en paraît invraisemblable et gênant. Non contente de décider seule de l'action à entreprendre, elle exige de surcroît

l'obéissance des enfants et des adultes qui l'entourent comme s'ils étaient de simples mécaniques n'éprouvant aucunement le besoin de s'informer, ni de comprendre la situation pour suivre aveuglément leur héroïne. Le plus souvent issus d'un milieu aisé, les héros mènent leur enquête comme bon leur semble, jouant au détective plus qu'ils n'assument réellement cette fonction, ce qui a parfois des conséquences dramatiques.

Ainsi Norah, dans *Norah joue et gagne*, en voulant satisfaire son complexe de Sherlock Holmès, occasionne des dégâts qui lui importent peu. Seul compte le résultat, les moyens utilisés ne suscitant pas de problèmes de conscience chez le détective. Dans le même esprit, Alice Roy dans *Alice au Canada* de Caroline Quine torture avec l'un de ses amis son prisonnier en allumant un bûcher sous les pieds de celui-ci. Cette aventure se termine bien car il s'agissait d'une fausse alerte et d'une torture truquée mais il n'est pas sûr que le jeune lecteur, très malléable, ne soit pas plus sensible à l'image de l'action qu'à celle du raisonnement.

Pareils à eux-mêmes, ces enfants qui ne connaissent pas la peur ont des réactions inhumaines qui relèvent de l'inconscience ou de la bêtise. Le dialogue suivant entre Fantomette et les malfaiteurs qui l'ont une fois de plus prise au piège dans *Pas de vacances pour Fantomette* p. 9 est significatif des réactions peu crédibles des héros de série, auxquelles s'ajoutent des plaisanteries déplacées «- Les mains en l'air ! Fantomette ne bougez pas, Fantomette éclata de rire et dit avec ironie : Comment voulez-vous que je lève les mains et qu'en même temps je reste immobile ? Il faut choisir».

Le plus souvent, ils apparaissent capricieux et indépendants en apparence, car la plupart du temps ils n'ont aucune contrainte sociale, ni familiale, que leurs parents se désintéressent d'eux comme dans le club des Cinq, qu'ils soient inexistantes comme dans Fantomette, ou qu'ils ne servent qu'à jouer les utilités et à apporter de nouvelles énigmes à leurs enfants comme le fait le père d'Alice. Les héros désabusés et déshumanisés ne vieillissent pas et n'évoluent pas d'une aventure à l'autre. Ils ne connaissent pas le dépassement véritable bien qu'ils se valorisent à travers toute une série d'épreuves, car la victoire remportée l'est toujours aux dépens d'autrui, et non par rapport à soi-même. L'absence de remise en question de soi témoigne du manque de maturité du détective enfant et trouve en majeure partie son explication dans un univers sans contraintes, où les vacances occupent la plus grande place.

Face à ces héros imaginatifs, mais inconsistants, des enfants tels que Emile dans *Emile et les détectives*, Hannibal Jones le chef des «Trois jeunes détectives», Rémi dans *Rémi et le fantôme* ont un comportement plus normal. Leurs réactions sont inhérentes à leur

milieu social. Ainsi Emile et Rémi connaissent-ils les problèmes de la vie quotidienne. Issus de familles défavorisées, ils agissent plus pour aider leurs parents que pour se mettre en valeur eux-mêmes. L'un et l'autre remettent à la fin de leurs péripéties la récompense qui leur est attribuée à leur mère. Ils éprouvent des sentiments filiaux et se sentent, tel Hannibal Jones qui interrompt souvent momentanément ses enquêtes pour aider sa tante, des devoirs envers ceux avec lesquels ils vivent. Il connaissent à plusieurs reprises la peur bien qu'ils fassent preuve de courage et de sang-froid. Lorsque Hannibal Jones se trouve en face du célèbre bandit Huganay dans un cimetière à la nuit tombée, il ressent profondément le caractère désespéré de sa situation. Rémi, lui, n'est pas un enfant modèle comme les héros d'Enid Blyton. Il est un élève plutôt moyen et rechigne lorsque sa mère lui demande de l'aider dans ses tâches ménagères. Il ne demeure cependant pas insensible lorsqu'elle tombe malade et doit partir plusieurs mois en sanatorium. Parti en vacances grâce à elle, il lui en sera reconnaissant et lui offrira, à son retour, ce à quoi il tenait le plus. Ces héros se valorisent également par l'épreuve, mais n'oublient pas le caractère exceptionnel de celle-ci, ce qui les rend plus proches du jeune lecteur et de ses préoccupations quotidiennes. D'autre part, ces protagonistes ne vivent pas seulement pour l'aventure. Ils font preuve d'intelligence. Ils raisonnent, notamment Hannibal Jones qui se veut le digne émule de Sherlock Holmès, s'efforçant d'employer la déduction dans ses enquêtes, et de résoudre les problèmes par un raisonnement logique et systématique car il est avant tout un intellectuel. Il ne compte pas sur le hasard pour le mettre sur la piste du coupable. Il se livre à une observation minutieuse de tout ce qui entoure la victime, objets et personnes, et qui constitue les indices.

Deux types de héros enfants s'opposent donc dans la littérature policière pour la jeunesse, l'un stéréotype qui ne doit sa réussite qu'à des hasards heureux, l'autre plus humain et plus proche d'un détective tel que Maigret qui s'attache au milieu dans lequel il mène ses investigations.

Mais à côté de ces enfants qui réussissent, existent également ceux qui confrontés à des problèmes et à des situations du même type ne se sentent pas aptes à résoudre ces mystères et s'en remettent aux adultes du soin de trouver une solution satisfaisante. Ainsi, le héros de Y. Escoula, Yves Prévost dans *les six chevaux bleus* n'a qu'une idée face à de «vrais bandits», celle de retrouver au plus vite son foyer car «jamais comme ce soir-là, il n'avait compris le bonheur de posséder un foyer où se réfugier quand on est poursuivi par des individus suspects ou plus simplement quand on a peur...». Cette impuissance avouée de l'enfant également présente dans *Trois garçons mènent l'enquête*, roman dans lequel les héros font appel à Jacques Rogy, considérant que l'affaire des tableaux volés qui les

occupe est «une affaire d'homme» alors qu'«eux n'ont que des affaires de gosses», tend à démystifier le personnage du super-boy devant qui rien ne résiste, réplique pour jeunes des James Bond, ou S.A.S. de la littérature de série, et à replacer les héros, jeunes détectives amateurs dans des préoccupations plus quotidiennes et à affronter les problèmes de façon plus humaine.

Lina Lauro

DES HÉROS

ET

DES IMAGES



Tout le monde a été enfant, mais il y a peu de personnes qui s'en souviennent, comme il est dit dans *Le Petit Prince* ; peu de personnes aussi qui veulent se souvenir d'Arthur et Zoé, de Sylvain et Sylvette, de Tartine Mariole ou du Fantôme du Bengale...

La meilleure des définitions de la Bande Dessinée, c'est bien LOB qui nous l'a donnée le jour où il a dessiné ces huit planches qui évoquaient son enfance. Car c'est ça avant tout, la Bande Dessinée : *des copains de papier*.

Mutatis mutandis, y a-t-il d'ailleurs grandes différences entre les héros des anciennes épopées et les héros de papier ? Mais nous n'allons pas verser aujourd'hui du côté de la morphologie des histoires en bandes dessinées et de la typologie de leurs personnages, nous contentant de remarquer qu'on a peut-être confondu un peu trop facilement la simplicité des caractères et une pseudo-pauvreté. Carrés et directs, les personnages de la BD le sont sans doute, comme l'étaient ceux de la *Commedia dell'Arte* !

Les copains de notre enfance : du temps où parler de la Bande Dessinée n'était pas encore devenu un exercice à la mode, il est rassurant que la première anthologie des personnages de bandes dessinées ait porté ce titre sans prétention, et qu'elle ait été préfacée par un cinéaste, René Clair.

Et c'est précisément d'une autre sorte de complicité que nous voudrions ici parler. Les personnages de la bande dessinée que nous avons tous fréquentés, la poignée au moins des personnages favoris que chacun ou chacune d'entre nous aimait à retrouver, ce n'est pas seulement à l'aventure et à l'humour qu'ils nous ont initiés : c'est aussi à un langage.

* * *

Des initiateurs, qui nous ont appris à lire d'autres types d'histoires que celles que nous apprenions à lire en classe.

Il fut un temps où les «illustrés» n'avaient pas bonne presse chez les maîtres d'école, dont la réaction était des plus naturelles : difficile de lutter contre la séduction des histoires en images. On les eût sans doute étonnés en leur disant que cette animosité était d'essence corporatiste...

Et pourtant on peut se le demander : puisque l'apprentissage de la lecture de ces nouveaux messages que nous offrait le cinéma ne se faisait pas à l'école, et comme néanmoins aucun d'entre nous n'était complètement ignare, en ce qui concerne une certaine culture cinématographique (même en demeurant au stade du B,A,BA), n'était-ce pas aux bandes dessinées que nous le devons ?

De même qu'aujourd'hui nos gamins sont plus à l'aise que les dinosaures que nous sommes devant le maëlstrom des images télévisées, peut-être aussi grâce à la lecture des bandes dessinées. Les images fugaces, du grand écran hier et du petit écran aujourd'hui, la bande dessinée ne permet-elle pas de les appréhender, chacun à son gré, à partir des images, *fixes mais non figées*, avec lesquelles elle nous permet de jouer ?...

Si l'on peut définir la bande dessinée comme *l'art du double jeu* (le jeu des mots et des images, et le jeu des images entre elles), on s'aperçoit que pour cette double initiation, nos amis de papier peuvent beaucoup nous aider, chaque génération ayant eu sa petite troupe d'éducateurs «par la bande».

Aujourd'hui ce sont RAHAN (de Roger Lecureux et André Chéret), YAKARI et BUDDY LONGWAY (de Derib) qui seront nos maîtres en la matière.



© Dardo-Lug.

D'AKIM à ZEMBLA :

une grande famille...

Depuis peu qu'il y a des spécialistes de la bande dessinée et qu'ils pensent sur ce genre de phénomène, nombreuses ont été les définitions que chacun a cru pouvoir en donner. Généralement, cela part du côté : «type de récit en images, avec texte intégré, et largement diffusé...»

Mais il y a deux aspects sur lesquels on ne saurait trop insister : la bande dessinée, c'est aussi *un monde familier* et un *art du caricatural*, les deux choses étant étroitement liées :

Un monde familier : on ne lit pas des bandes dessinées, on lit *Tarzan*, on lit *Tintin*, on lit les aventures d'*Adèle Blanc-sec* ou de *Buddy Longway*, et dans une bande qui donne son titre à un album récent (*LOB de la jungle*) un auteur récent a donné en images ce qui me paraît la meilleure définition de la bande dessinée, avec cette évocation ironique mais attendrie des liens très particuliers qui unissent les jeunes lecteurs et les héros de papiers.

Un art du caricatural : un art de l'exagération, de l'expressionnisme, où toutes les mimiques et tous les gestes se doivent d'être outranciers, un peu comme dans le cas de la *Comedia dell'Arte*. Cela ne veut pas dire qu'on n'y rencontrera pas de subtilités, mais ces subtilités passeront par le canal imposé d'un moyen d'expression populaire.

Lorsqu'on daube sur les mensuels de poche, et compte tenu effectivement de la pauvreté de forme et de fond de beaucoup de ces publications, reste qu'on peut s'interroger sur la longévité de certains titres, c'est-à-dire sur la popularité de certains *héros éponymes*: D'Akim jusqu'à Zembla...

De héros ou plutôt de famille de héros : en fin de compte, le héros de bande dessinée est très rarement un véritable solitaire. Dans le cas de *Bleck le roc* ou de *Miki le ranger*, ici miraculeusement réunis, n'est-il pas symptomatique de noter que le héros principal (le fort) est flanqué de compagnons nécessaires à une bonne équipée, de sages notamment (*Docteur Saignée* pour Miki, *Professeur Gaudemus* pour le grand Blek). Comme dans l'épopée : Roland est preux, mais Olivier est sage...

LE MOT ET L'IMAGE : UNE NOUVELLE ALLIANCE

Certains seront déçus, qui s'attendaient à trouver un florilège de la nouvelle BD. Notre propos sera beaucoup plus humble, et nos exemples tirés de séries lues par des adolescents. Mieux vaut peut-être ne pas trop truquer ! La Bande Dessinée, neuvième Art, c'est passionnant mais autant commencer par la bande dessinée, petit b, petit d...

Le temps est passé où l'on s'offusquait des onomatopées, ces inventions parfois très drôles en fin de compte. Fini même celui où l'on pouvait relever d'énormes scandales orthographiques ou syntaxiques ; même dans les mensuels susceptibles d'être trouvés «dans tout vestiaire d'usine ou dans toute chambrée de soldats», on ne prête plus guère le flanc de ce côté là.

Reconnaissons que, dans certains de ces mensuels de tourniquets, une chose demeure, la pauvreté des textes, mais allons-y voir quand même pour ne pas généraliser. Et, par ailleurs, ne confondons pas la pauvreté avec la parcimonie.

Dans un entretien récent sur la pratique de notre langue, le rec-teur Gérald Antoine parmi les causes de déglissement du français ne pouvait pas ne pas dire un petit mot sur la bande dessinée et ses méfaits :

«La règle de la bande dessinée est de donner toute sa valeur au symbole visuel : la parole est coincée dans des bulles, elle est cernée, elle n'a pas le droit de s'étendre, c'est l'image seule qui a droit à l'expansion. Limitée dans son espace, la parole l'est aussi dans sa structure : priorité aux phrases nominales, le moins de verbes donc de syntaxe possible, avantage aux mots traduisant des sensations fortes, brutales, rapides, des impressions immédiates. Aucune place pour la nuance, le détail, l'organisation logique de la pensée. C'est l'affectif qui est sollicité. On en appelle non pas à la raison, mais à la pulsion...»...

* *

*

Remarques empreintes du plus grand bon sens et qu'il ne nous viendrait pas à l'esprit de discuter. Peut-être quelques vignettes de bande dessinée pourraient-elles seulement être regardées qui, à notre humble avis, permettent de nuancer cette théorie obsidionnelle de la bande dessinée étouffant la parole dans la bulle.

Dans la bande dessinée, les mots ont encore leur rôle à jouer.

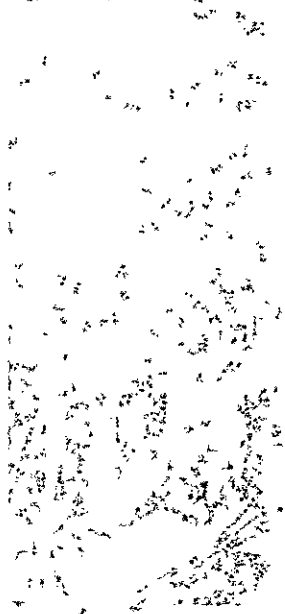
Evidemment nous pourrions choisir des exemples insignes :

- du côté de la poésie en recourant à certaines séries de Jean-Claude Forest, par exemple (*Mystérieuse, matin, midi et soir*, sorte de broderie sur le roman de Jules Verne), de Fred (*Philémon*),

- ou du côté de la parodie, où l'on n'aurait que l'embarras du choix, avec aux extrêmes *l'Achille Talon* de Greg, jouant de l'amphigouri et de la bulle envahissante, et *Le café de la place* de Régis Franc, se gaussant du nouveau roman...

Restons-en néanmoins, à des images et à des textes plus prosaïques. Prenons une bande dessinée de consommation courante. Je vous propose, par exemple, cette vignette extraite des *aventures de Rahan*, due à la collaboration de Roger Lecureux (texte) et d'André Chéret (dessin).

(voir au dos)





LE BOIS TOUCHA
ENFIN L'IVOIRE...
ET LE COEUR DE
RAHAN CESSA DE
BATTRE. SI LE
COUTELAS NE
RESTAIT PAS COLLÉ
À LA RESINE!...

«Copyright - Pif Gadget/Editions V.M.S.»

• *Situation* : quelqu'un a joué un mauvais tour à *Rahan* en jetant son précieux couelas d'ivoire dans un profonde et étroite crevasse.

• *Question* : comment s'y prend le dessinateur pour «traduire» graphiquement ce que nous indique le texte «*et le cœur de Rahan cessa de battre*», quels sont les éléments dans cette image qui s'accroissent pour nous faire comprendre que l'opération est délicate ?

De tous les éléments qui se combinent pour nous plonger dans l'angoisse (le temps d'une image tout au moins), on peut retenir :

D'abord *l'éirement vertical* de la vignette, qui nous fait mesurer de l'œil la profondeur de la faille et sur lequel vont se greffer d'autres impressions éveillées par :

- la *pleine utilisation du noir* qui renforce cette atmosphère de «bouche d'ombre», avec les jeux d'ombres et de lumières sur les parois, créant des sortes de stalactites de lumière, légèrement en diagonale, accentuant l'idée de profondeur et de chute avec cette liane réduite à un mince liséré blanc, que l'œil appréhende de voir «claquer» comme un fil,

- la *déformation de perspective*, qui place en évidence l'objet du suspense : ce poignard qui nous «crève» les yeux, car comme le héros nous n'avons d'yeux que pour ce précieux instrument.

- la *position même de ce poignard*, qui déborde légèrement de la vignette et risque donc, au moindre faux mouvement de basculer dans le néant, et se trouve placé en diagonale vers la droite du bas de page, donc en position vraiment glissante car l'œil le pousse en quelque sorte.

Cette exploitation du sens *habituel de lecture* n'est pas la moindre cause de déséquilibre : il suffit de regarder cette image dans une glace (ce qui a pour effet de l'inverser) et l'on se rendra compte qu'effectivement le poignard glisse beaucoup plus difficilement si on le tourne vers la gauche.

Bref (!) ces quelques mots qui se détachent dans le cartouche de cette image, ne les ai-je pas lus en vivant véritablement ce qu'ils signifient, jeune lecteur anxieux de partager tous les émois de mon champion ?

Et si l'on porte attention aux temps utilisés, quelle meilleure réponse aux regrets que formulait un peu plus loin Monsieur le Doyen sur la perte du sens des nuances («Elle le saisit par les mains, l'attira doucement vers la fenêtre, et elle le considérait en répétant...» -*L'éducation sentimentale*).

Ce double passage, du passé simple à l'imparfait de supposition, et du point de vue objectif au point de vue subjectif, dans le cartouche, sans doute est-il moins nuancé, et grossièrement souligné par le caractère gras de la dernière phrase.

Mais, en tout cas, il est !

LE JEU DES IMAGES ENTRE ELLES : DU LINÉAIRE AU TABULAIRE

L'ambiguïté entre la continuité et la contiguïté des images, voilà ce qui fait une des originalités de la bande dessinée, et non négligeable.

Pendant longtemps, la continuité a été privilégiée et la BD un peu trop considérée comme du «cinéma sur papier», à la traîne du septième art et singeant, avec les moyens du bord et jusqu'à l'outrance, les effets filmiques : panoramiques, travellings, plongées et contre-plongées, raccords ou contrastes des plans...

On peut considérer qu'actuellement la bande dessinée s'est dégagée de ce mimétisme un peu trop servile par rapports à d'autres possibilités. Car *la page même est image*.

Il arrive que dans certaines séries un ensemble d'images en capitote se regroupe en une image-mère, «autonomisée» par rapport au récit, provoquant comme une sorte de pause-gag : ainsi l'apparition de Shonga le pirate dans *La planète des maléfices* de Philippe Druillet (Une aventure de Lone Sloane, Dargaud éditeur), ou celle du chien de l'espace dans *Sinbad de Badbad* de Fred (Une aventure de Philémon, Dargaud éditeur)...

*

La page d'illustré n'est pas la simple superposition de trois ou quatre *strips* (bandes horizontales), mais *une aire de jeu* qui invite à recréer les rapports entre les vignettes, à participer au spectacle.

Déjà dans le cas du défilement traditionnel, on joue avec les images. Quand il ouvre son album ou son hebdo, le jeune lecteur ne commence pas immédiatement par regarder la première image d'en haut à gauche pour passer à la deuxième, puis la deuxième pour passer à la troisième et ainsi de suite. Du moins n'est-ce pas là le réflexe initial. Ce qu'il effectue d'abord, si inconsciemment que ce soit, c'est une *appréhension globale* des deux pages, puis de la page de gauche, avant de passer à l'examen détaillé de la première vignette : appropriation en un clin d'œil automatique et non raisonné, mais néanmoins suffisante pour que la lecture ensuite se trouve canalisée et «banalisée», si l'on peut dire. C'est dans une sorte d'*attente pré-perceptive* que va alors s'effectuer le décryptage image par image : la variation de la taille des vignettes, leur étalement ou leur resserrement, leur répartition et leurs variations de couleurs..., autant de signaux qui donnent son expressivité au récit, en laissant au lecteur une certaine marge de manœuvre, la possibilité de s'accorder son propre rythme de croisière (contrairement au défilement imposé du récit filmique traditionnel).

Marge de manœuvre facilitée par les mises en pages actuelles, à commencer par le simple cas des «incrustations d'images», pour utiliser un terme technique propre à la télévision : entendez simplement par là *l'image dans l'image*.

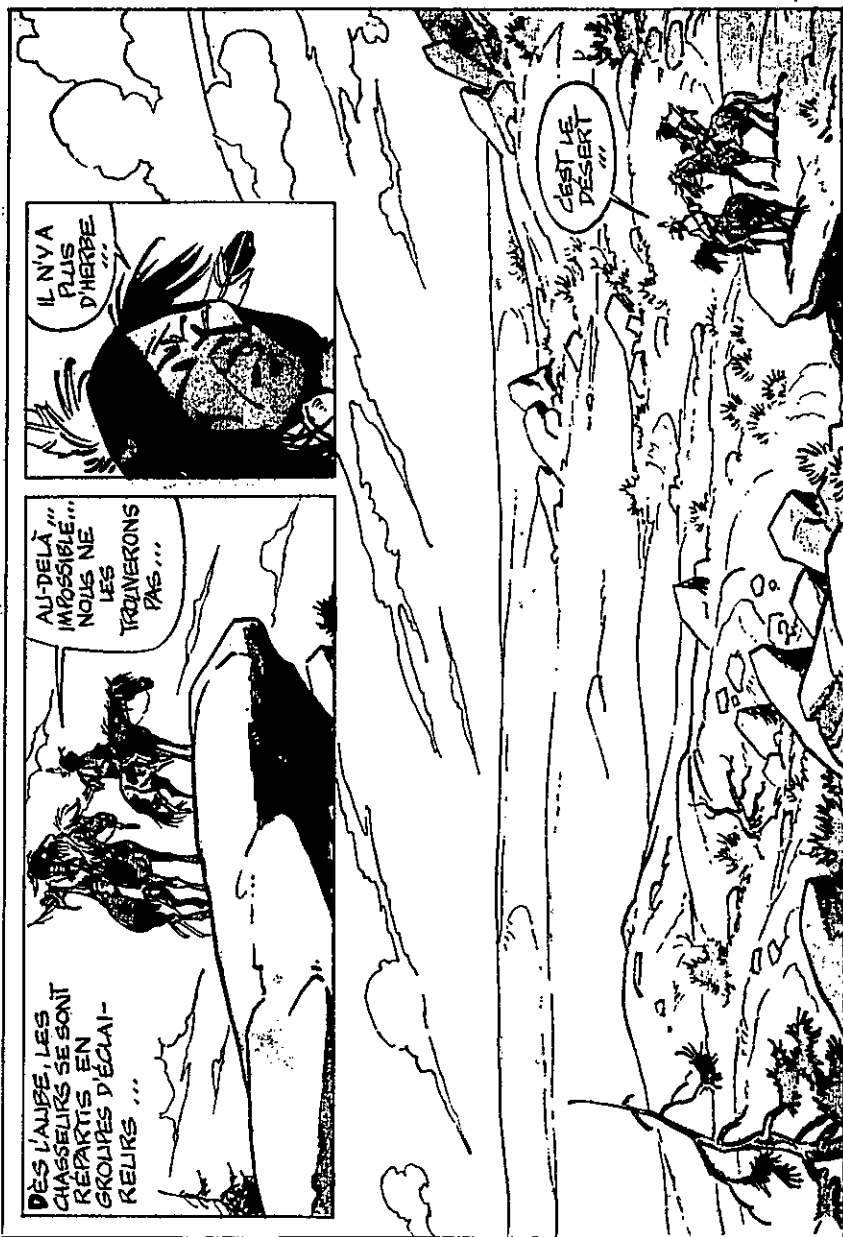
Evidemment il y a eu déjà au cinéma de ces emboîtages d'images : au temps du cinéma muet, notamment avec ces «iris» qui apparaissaient dans le coin de l'écran ; il s'agissait essentiellement de nous faire connaître à quoi pensait le personnage, ou ce qui se passait ailleurs au même moment en un autre endroit...

L'utilisation de miroirs permettait de voir dans une même image et le personnage et ce que lui-même voyait en face de lui ; miroir qui pouvait se briser ou se démultiplier, permettant donc, en restant sur un plan pseudo-réaliste, de faire éclater les images (rappelez-vous *la Dame de Shanghai*, d'Orson Welles).

Mais dans la bande dessinée, depuis peu, un autre phénomène est devenu composition courante, qui articule les vignettes dans un autre rapport de contemporanéité. Il est intéressant de comparer à ce sujet les deux premiers albums des aventures d'un petit indien espiègle imaginées et dessinées par Derib : *Yakari et le grand aigle* et *Yakari et le bison blanc*. Dans le premier album de cette série destiné aux plus jeunes lecteurs, des images en succession linéaire ; dans le second, des «incrustations» donc, comme celle ci-dessus reproduite, avec chaque fois un effet particulier...

Derib est l'un des premiers à avoir utilisé ce type de montage, qu'on retrouvera ensuite adapté chez cet autre grand westerner qu'est Giraud (*les aventures de Blueberry*). Dans le même temps, de l'autre côté de l'Atlantique, un Joë Kubert, quatrième grand dessinateur de Tarzan, jouait du même registre (quelques-unes des aventures de Tarzan ont été publiées par la Sagédition).

(voir au dos)



«Extrait de l'album YAKARI ET LE BISON BLANC par Derib & Job. © by Editions Casterman, Paris»

Phénomène banal, mais à partir de quand ce type de message a-t-il «passé la rampe» ? La question est peut-être plus intéressante qu'elle ne le paraît : c'est en somme le problème de l'agrément (ou du refus) d'un code proposé.

En ce qui concerne ce montage en incrustation, il semble que deux facteurs interviennent, qui font effectivement que les lecteurs ont bien reçu cette proposition de discours :

D'abord l'utilisation habituelle par la télévision de ces incrustations, même si jusque là c'est essentiellement dans le domaine des variétés : en disposant à des endroits variés trois ou quatre caméras sur une scène, par un simple jeu de clavier, on peut ainsi rendre plus dynamique telle ou telle vedette, et en même temps donner à ses admirateurs l'impression de la voir sous toutes ses coutures. Du cubisme électronique, en somme !

Et l'accoutumance aussi à une autre manière de voir de notre civilisation, celle du spectateur-automobile. Le cinéaste Michel Durand a souligné les importantes conséquences que cela implique au niveau psychologique, avec un homme-auto qui a de moins en moins l'habitude visuelle et cérébrale d'un mouvement à vitesse constante, mais qui procède au contraire par arrêts, sursauts, ralentissements, secousses. Et qui, par ailleurs, combine deux champs de vision : à travers le pare-brise et dans son rétro-viseur.

Dans *L'acteur et la mise en scène*, il lance l'idée d'une esthétique cinématographique qui tiendrait compte du phénomène : «Nous aurions ainsi, en marge de l'image-champ, conçue en format pare-brise, l'image contrechamp, cinquante fois plus petite, conçue selon un des formats possibles de rétro-viseur. L'image-champ étant une image au présent, l'image-contrechamp perpétuant une «mémoire fraîche», un passé à peine dépassé, nous aurions ainsi sous les yeux la vie «en train de se faire», avec, en rappel permanent, ce qu'elle était l'instant d'auparavant...».

Amusant de constater que, mutatis mutandis, un petit montage comme celui que nous propose Derib peut précisément se lire dans cette optique que rêve un cinéaste.

Et que la bande dessinée, loin d'être à la traîne...

* * *

Et nous resterons avec Derib, pour un dernier exemple de ces mises en page en puzzle ou en gigogne qui sont une invite à créer de nouveaux rapports entre les vignettes, à participer au spectacle et à le prolonger (*voir page 63*).

Il s'agit d'une aventure réaliste cette fois (*L'hiver des chevaux*), où nous retrouvons notre héros, Buddy Longway, dans une situation qui le laisse plutôt désarmé. Pour essayer de résumer, sachez que son épouse indienne et l'aîné de ses enfants sont partis aux funérailles du chef de tribu, son beau-père, qui vient de mourir, et que notre trappeur se retrouve pour la première fois seul avec sa petite fille.

Cette page nous la lisons donc comme le résumé d'une «journée difficile» : les multiples incidents qui ont émaillé la journée à la périphérie de la page (en haut, à gauche et en bas, dans une même tonalité de couleur jaune), puis le moment critique où il faut endormir la petite fille (les carrés encastrés de la partie droite de la page), avec Buddy racontant à la fillette qui s'en inquiétait, ce que doivent faire en ce moment la maman et le grand frère : donc l'image du feu de camp, avec un indien qui veille sur le sommeil des deux voyageurs.

Je lis donc cette page de manière circonvolutive, et centrifuge, pour terminer sur cette évocation de l'indien qui veille. Et je pourrais m'arrêter là dans ma lecture, ce serait déjà un circuit intéressant.

Mais si j'entre plus à fond dans cette histoire, sachant que ce veilleur fait partie de la famille (c'est le frère de la jeune épouse de Buddy), et moi-même me sentant à l'aise dans ce petit monde, rien ne m'empêche, et le dessinateur m'a laissé une ouverture qui me le permet, de continuer un moment la veillée.

Car supposez que vous soyez un guerrier, veillant sur le repos de vos proches et ne tenant pas à s'endormir, qu'est-ce que vous feriez pour vous tenir éveillé ? Vous penseriez à des images assez précises, qui vous empêchent de sombrer dans la somnolence... Vous vous amuseriez par exemple à imaginer ce que votre rustaud de blanc de beau-frère a pu souffrir dans la journée, emprunté qu'il a pu être en face de la vivace petite fille, et les difficultés qu'il doit connaître en ce moment pour l'endormir !

Autrement dit vous feriez *le circuit à l'envers* : circonlocutif centrifuge, dirons-nous, au risque de paraître pédant !

Une page donc que je peux avoir lue en quelques secondes, mais sur laquelle je peux rêver pendant longtemps...

* * *

Nous refaire une histoire... mais avec la bande dessinée traditionnelle, n'est-ce pas ce que nous faisons déjà lorsque, jeunes lecteurs, nous retrouvons nos amis de papier ?



(Editions Dargaud-Paris)

Après la *lecture-marathon*, où nous étions anxieux de voir nos personnages sortir vainqueurs des épreuves accumulées; c'était la seconde lecture, la *lecture-dégustation*, où l'on s'arrêtait sur certaines pages et certaines images, pour le plaisir. Comme à des rendez-vous que l'on se serait plus ou moins consciemment fixés lors du premier trajet de lecture.

N'était-ce pas déjà le besoin ressenti d'un peu mieux appréhender ces images ? Dans quelle mesure cette pratique des bandes dessinées n'a-t-elle pu réussir, alors que l'école n'osait guère se lancer dans l'entreprise, à nous aider, si faiblement que ce soit, à mieux recevoir les images ? Il s'agissait alors de celles du cinéma.

On peut se demander si aujourd'hui cette seconde lecture n'est pas une nécessité encore plus impérieuse. Et qui expliquerait que les jeunes trouvent encore le temps de lire des bandes dessinées, en dépit de la réduction de leur temps de loisir extra-télévisuel ?

Le récent succès de *l'opération Goldorak* n'a eu en réalité rien d'aventureux, en dépit de ce qu'a voulu nous faire croire une habile publicité. Que les amis de la BD, désolés de la médiocrité des illustrés qui prolongent sur le papier les aventures du robot de l'espace, soient rassurés : cela n'aura duré que le temps du passage du feuilleton à la télévision. Déjà *Albator* a remplacé *Goldorak*, et son règne est lui aussi prêt de se terminer...

Mais ce qui est symptomatique, c'est le besoin ou le plaisir ressenti par nos gamins à retrouver, fixées (mais non figées) sur le papier ces images captivantes qui vous emportent dans leur flux électronique, mais sur lesquelles on aimerait bien de temps en temps s'arrêter.

Jouer avec les images pour ne pas rester le jouet des images, sans oublier le caractère premier de la bande dessinée : des images *buissonnières*...

Antoine Roux

L' EFFET GOLDORAK



Il n'est jamais inutile d'attendre avant de rendre compte d'un phénomène de communication de masse ayant des rapports directs avec l'éducation de la jeune génération. Quand paraîtront ces lignes, le phénomène «Goldorak» aura cessé depuis plusieurs mois d'être une question d'actualité pour devenir un «sujet d'étude».

Et cependant «l'effet Goldorak» a passionné pendant quelques semaines les enfants et les éducateurs persuadés que les enfants venaient de découvrir un héros durable. On en profitera de temps à autre pour faire allusion à cette série quand on s'indigne «sur la violence à la télévision» ou quand on s'interroge sur les héros et les modèles de la période présente.

Après tout, pourquoi pas ne pas aborder cette question quand il est question des «héros».

Si nous pouvons le faire, c'est en partant de l'étude menée par une équipe du Comité Français du Cinéma pour la jeunesse et dont la revue Ciné-Jeunes (n° 101) a, par ailleurs, rendu compte.

D'où vient le succès de Goldorak ?

Avant d'entrer dans les détails de ce travail, il faut tout d'abord noter que le succès de Goldorak n'est pas, comme on l'a trop souvent prétendu, le résultat d'on ne sait quelles combinaisons machiavéliques de firmes publicitaires. Le succès de «Goldorak» est un *vrai* succès. Le jeune public a répondu parce qu'il a trouvé dans le personnage et ses aventures la réponse directe à un certain nombre de ses attentes, une sorte de synthèse entre le merveilleux le plus traditionnel (la structure du récit reprend la structure des contes de façon non ambiguë) et la technique la plus avancée, celle qui baigne la vie de l'enfant et garde encore pour lui une allure de magie puisqu'il ne peut en constater que les effets sans jamais pouvoir en analyser les causes et les moyens.

Le rôle de la publicité doit alors être ramené à sa véritable place. Elle agit comme un tremplin pour relancer l'intérêt et la demande en les satisfaisant par des gadgets qui, eux-mêmes, reproduisent et

multiplient la demande, provoquant d'autres gadgets et ainsi jusqu'à épuisement de l'intérêt essentiel. Quand l'intérêt faiblit, le reflux est plus lent que le flux mais il tend très vite vers zéro. Une relance étant ensuite possible, plus tard, à l'occasion d'une nouvelle série d'émissions ou, beaucoup plus tard encore, quand les jeunes spectateurs de la première vague deviennent les parents acheteurs. (Nous connaissons cela en littérature de jeunesse avec Babar ou Bécassine et déjà avec Tintin).

Goldorak et les autres héros

Dans le travail du C.F.C.J., une enquête ayant été réalisée, les questions comprenaient une interrogation sur «Connais-tu d'autres héros» ? «Lequel aimes-tu le mieux» ? «Pourquoi» ?

Comme toujours, les responsables de la recherche ont constaté l'ambiguïté de la notion de héros et nous ne pouvons que les citer.

«Les listes elles-mêmes des héros connus doivent être analysées avec précaution. Comment imaginer que les enfants ne citent pas une seule fois «Maya l'abeille» (pour les plus petits) ou des héros plus traditionnels comme Mickey, Donald, Pif le chien, Tintin, Michel Vaillant etc. qui, pourtant, constituent leur fond culturel de modèles héroïques ? Faut-il en conclure que les modèles changent, qu'à l'âge de la technologie la plus avancée des fusées et des ordinateurs, les enfants se reconnaissent dans les super héros et dédaignent les mythes plus anciens ? L'analyse des questionnaires pourrait étayer cette hypothèse».

Mais les auteurs ne peuvent pas se contenter de cette approche et montrent qu'un aspect du questionnaire peut expliquer cette situation.

«La majorité des enfants interrogés répondait à un questionnaire sur «Goldorak» super héros de série télévisée, puis du cinéma. En bonne logique (ou en réflexe conditionné ?) ils ont répondu naturellement par les noms des super-héros télévisés ou du cinéma qu'ils connaissaient».

A ce propos, nous ne saurions trop souligner la conclusion de cette partie du travail.

«Soulignons toutefois trois éléments significatifs : la télévision - plus exactement les séries télévisées du mer-

credi et du samedi - est le premier vecteur «des modèles héroïques» des enfants les plus jeunes (6-9 ans). Dès lors que les programmations sont centrées quasi-exclusivement sur des personnages type super héros, il est naturel que ceux-ci constituent l'élément de référence des enfants. En second lieu, viennent des héros de films qui, eux aussi, sont programmés à la télévision (d'où la fréquence des citations de Zorro et de Tarzan). Viennent ensuite des héros de films récents (Hulk, Superman, la guerre des Etoiles, Kung Fu) que quelques enfants ont vus dans des sorties «en famille». Enfin, viennent des héros d'une nature différente (Ryse Pif - Astérix) que les enfants citent dès lors qu'ils maîtrisent la lecture et peuvent s'émanciper de la tutelle du Média Télévision».

Goldorak n'est cependant qu'une machine

Parmi les renseignements les plus intéressants de l'enquête, on constate que les enfants opèrent et, depuis le plus jeune âge, la distinction entre le héros machine qu'est Goldorak et son utilisateur.

Cependant, cette machine de guerre diabolique qu'est Goldorak, avec son arsenal, ne semble pas impressionner les enfants. Le robot est ressenti essentiellement comme un personnage sécurisant (il y a un côté «nounours» dans Goldorak et les jeunes spectateurs semblent y être sensibles).

A ce sens, il semble bien que le personnage important, le vrai héros, au sens classique du terme, c'est Actarus. En effet, il dispose de la puissance et on note bien que Goldorak n'est que son instrument. Notons que la notion de «l'homme d'ailleurs», de «l'homme de l'espace», de «l'étranger» est le plus souvent signalée et valorisée.

Cet aspect ne nous paraît pas négligeable. Il semble mettre en évidence une distance critique entre l'enfant spectateur et Goldorak que certains adultes, prisonniers de gadgets plus ou moins perfectionnés, pourraient peut-être envier.

Mais on ne peut négliger la remarque de Jacqueline Lajeunesse dans la conclusion de ce travail :

«Instinctivement et à travers ce qui leur est le plus accessible, les enfants recréent, avec les matériaux proposés, les mythes anciens des défenseurs chevaleresques de l'humanité. Ce qui justifie peut-être certaines brutalités, une panoplie technique, mais n'entraîne nullement le goût de la bataille, de la violence, bien au

contraire, l'élément sécurisant des personnages étant valorisé. Sécurité que les aînés commencent à rejeter car elle provient essentiellement de répétitions, de pauvreté d'imagination dont ils se lassent».

Si cela est vrai (et nous le croyons quant à nous) la qualité de la création enfantine dépend de la qualité des matériaux proposés ; en conséquence, ce qui est grave, ce n'est pas la *présence* de Goldorak mais l'*absence* d'autres références, d'autres matériaux. Nos indignations ne seraient alors que la mauvaise conscience de nos insuffisances dans l'environnement culturel que notre forme de civilisation propose aux enfants.

Ainsi la boucle serait-elle bouclée pour une recherche sans cesse plus attentive de tout ce qui peut faire des enfants les bénéficiaires d'une véritable politique culturelle.

Raoul Dubois

LES HÉROS DE DESSINS ANIMÉS

LE JAPON ET LE COMMERCE



A toutes les époques certains héros pour enfants ont fait des «carrières internationales». Alice ou Pinocchio, Vassilissa, Aladin ou Blanche Neige ont charmé des générations d'enfants d'horizons divers, rejoignant en eux un certain fonds commun de rêve et de merveilleux. Leur résonance dans leur pays d'origine était sûrement chargée de plus de signification, mais, joint au recul du temps, celui de la distance les paraît d'un attrait exotique qui pouvait plaire à tous.

Aujourd'hui, véhiculés par la télévision sur tous les écrans du monde, les héros modernes sont d'emblée internationaux. Ils perdent leurs caractères spécifiques et ce n'est peut-être pas par hasard s'ils s'envolent dans les mondes interplanétaires, hors du temps et de l'espace, convenant ainsi au plus grand nombre.

Curieusement, alors que les sociétés de télévision ouvrent de plus en plus largement des cases horaires aux enfants, les programmes viennent d'un nombre de plus en plus réduit de pays. C'est que les services pour enfants sont des services pauvres et que leurs programmes sont souvent des programmes *chers*. Ainsi, le dessin animé, dont les enfants raffolent, coûte presque deux fois plus cher qu'une émission jouée par des comédiens.

La modicité des budgets des services pour la jeunesse entraîne deux conséquences : d'abord, il ne peuvent produire eux-mêmes qu'un nombre réduit de programmes, peu de fiction, plus facilement des programmes vidéo, des reportages, des débats ou des documentaires. Ensuite, ils ne peuvent acheter qu'à prix réduit, ce qui n'incite pas les maisons de production privées à en fabriquer : une émission pour enfants est vendue deux ou trois fois moins cher qu'une émission du même coût destinée aux adultes.

On se trouve donc dans une situation paradoxale : alors que dans ce domaine la demande est supérieure à l'offre, les maisons de production privées hésitent à se lancer dans des fabrications onéreuses et peu rentables. Au «MIP 80», grand marché où se réunissent à Cannes vendeurs et acheteurs, tous les responsables des services

«jeunesse» de tous les pays se croisaient à la recherche des mêmes produits : un bon feuilleton, une bonne série de dessins animés, pour alimenter leurs grilles de programmes. Or, ce qu'ils trouvaient était identique d'un stand à l'autre : c'était essentiellement des produits japonais.

Alors pourquoi les japonais font-ils ce que d'autres n'arrivent plus à réaliser, faute de moyens ?

On prétend volontiers que les séries d'animation japonaises sont à l'achat moins chères que les autres. En fait, il n'en est rien. Chaque série, d'où qu'elle vienne, est négociée au coup par coup par les sociétés de programme et vendue à bas prix, c'est-à-dire environ *quarante* fois moins cher que s'il fallait les fabriquer.

Si on achète les séries japonaises, c'est surtout parce qu'elles ont le mérite d'exister. Et si elles existent, c'est parce qu'elles sont rentables. Elles sont rentables pour trois raisons :

1. D'abord, parce qu'elles sont moins chères à la fabrication que les dessins animés traditionnels. Les Japonais sont équipés d'un système de repérage des images qui permet de réutiliser les mêmes séquences indéfiniment. Les mauvaises langues prétendent même qu'ils prévoient, dans leur scénario, des scènes où les répétitions seront les plus fréquentes possibles pour abaisser les coûts de fabrication. Les personnages sont souvent en gros plan pour favoriser ce réemploi. Leurs bouches s'agitent quand ils parlent, un ovale, un rond et on recommence en reprenant le même dessin. Albert Brillé, créateur de la série «Il était une fois l'homme», au cours de laquelle les mêmes héros traversaient les époques successives de l'histoire, raconte l'étonnement des Japonais : quelle idée de créer une série de 26 épisodes au cours de laquelle il faudrait changer à chaque époque tous les dessins à cause des différences de costumes !

En outre, dans les séries japonaises, on trouve rarement plus de deux personnages en présence ensemble. En effet, on doit faire un dessin sur cellulo pour chaque personnage et plus il y en a, plus il faut faire de dessins. La présence de deux héros seulement impose des dialogues simplifiés. S'il y a un troisième personnage, il est dans le décor et parle de dos sans qu'on ait besoin de lui faire bouger les lèvres.

Enfin, les séries japonaises sont réalisées à raison de 4 ou 6 dessins à la seconde au lieu des 12 ou 16 habituels. En effet, une seconde d'animation suppose l'enregistrement de 24 images. L'œil humain peut supporter qu'un seul dessin soit photographié deux fois ; il supplée au dessin manquant. Les mouvements des personnages restent donc souples avec 12 dessins pour 24 prises. Mais, pour

les animations japonaises, on photographie 3 ou 4 fois chaque dessin. Ainsi, les personnages prennent une démarche raide et des gestes saccadés perceptibles à l'œil qui créent un style nouveau et... permettent des coûts de production beaucoup plus bas. Ajoutons que les mouvements de la caméra sur un dessin fixe par le moyen du zoom ou du banc-titre permettent aussi de réduire le nombre des dessins en créant des effets souvent très spectaculaires.

2. La deuxième raison de la rentabilité des produits japonais tient au mode de fonctionnement de leur télévision. Comme dans les autres pays à télévision commerciale, les produits sont en grande partie amortis au Japon même par la voie des annonceurs publicitaires. Tout ce qui arrive sur le marché international a déjà été diffusé sur place et payé par les savonnettes ou les machines à laver locales. A voir le graphisme des séries japonaises diffusées chez nous, on aurait tendance à croire qu'ils sont faits exprès pour l'occident. Rien ne rappelle en effet les particularités raciales ou le graphisme traditionnel japonais. Au contraire, des yeux immenses mangent le visage des héros qu'encadrent des mèches particulièrement blondes. Décors, costumes, paysages sont intemporels et si dans Goldorak apparaît le Fujiama, on y trouve aussi la Tour Eiffel et l'Empire State Building. En réalité, ces séries ne sont qu'une infime partie de l'énorme production japonaise. Au cours des 20 heures de programme quotidien de leurs 12 chaînes de télévision, les écrans nippons diffusent en moyenne à peu près 20 heures de dessins animés. Pour les alimenter, il sort de leurs ateliers une quantité considérable de séries, parmi lesquelles les acheteurs occidentaux choisissent celles qui leur semblent les plus adaptées à leur public. Ainsi, Candy, dont le créateur a épousé une Américaine, représentait l'occident pour les jeunes téléspectateurs japonais. Il était donc normal, qu'elle soit typiquement occidentale, avec ses grosses boucles blondes et ses yeux démesurés. Goldorak ou Albator ont été choisis parmi une centaine de séries du même genre, parce que les héros étaient de race blanche, donc plus adaptés au public occidental.

C'est ainsi que, déjà amortis sur le marché intérieur, les produits japonais arrivent sur nos écrans, rapportant à leurs créateurs un bénéfice supplémentaire.

3. La troisième raison de cette rentabilité tient au public même : les enfants, après avoir vu les héros sur leurs écrans, veulent acheter les panoplies, fusées, livres, tee-shirts les représentant. Ils veulent jouer avec les personnages en plastique, en peluche ou en chiffon, lancer les fusées et faire rouler les engins interplanétaires qui leur ont procuré tant de plaisir à l'écran. Or, chaque fois qu'on achète un de ces jouets, livres, disques ou vêtements, un petit pourcentage du prix d'achat (entre 10 et 12 %) constitue ce qu'on appelle les «droits dérivés». Ces droits sont partagés entre les créateurs de l'émission,

la chaîne qui les diffuse et les intermédiaires. Ces droits, jusqu'à ces dernières années, ne représentaient pas des sommes considérables et personne ne s'en souciait à l'avance. Les premiers, les Japonais se sont intéressés à ce qu'on appelle le «merchandising». Ils en sont même venus à concevoir le style et la longueur de leurs séries en fonction de ce qu'elles pourraient rapporter en droits dérivés.

Pour que les enfants achètent des objets, il faut qu'ils aient le temps de s'attacher aux personnages, donc que les séries soient très longues (Candy par exemple compte 150 épisodes), au risque d'étirer l'action en longueur. Il faut qu'il y ait un héros principal particulièrement attachant (Albator ou Goldorak) et que les personnages utilisent des objets bizarres et attirants, faciles à transformer en jouets manipulables. Ainsi, personnages décomposables, engins interplanétaires, projectiles qui s'échappent de vaisseaux étranges envahissent le marché. Ils permettent un prolongement sûrement utile de l'émission par le jeu, mais surtout, ils alimentent les maisons de production en profits énormes. Ainsi, les fabricants de dessins animés sont-ils tentés d'en fabriquer de nouveaux...

C'est dire aussi que les petites séries à budgets modestes qui ne font rien vendre parce qu'elles n'ont pas assez d'épisodes n'ont, face à l'immense production japonaise, guère de chance de survivre. Ainsi, les séries polonaises distrayantes comme Lolek et Bolek, les quelques épisodes des séries pédagogiques scandinaves ou allemandes, les efforts d'animation anglaise (Paddington, les Perishers), les restes du dessin animé français (Wattoo-Wattoo) ne sont plus qu'une goutte d'eau dans le flot japonais.

Que charrie précisément ce flot ? Un mélange insolite de tendresse et de violence, peut-être à l'image de son pays d'origine. On ne peut évidemment faire de généralisation puisque, comme nous l'avons vu, ce que nous voyons sur nos écrans n'est qu'une faible partie de la production japonaise et une partie spécialement européanisée. Mais cette partie semble bien refléter ce qu'on imagine de l'ambiguïté japonaise. Goldorak est un héros sauveur venue d'une planète lointaine, il veut sauver la terre qu'il aime et qui l'a recueilli. A la fois fils de prince, palefrenier, homme et robot, il est doté d'engins extraordinaires qui lui permettent de résister aux attaques perfides des habitants de Vega. Toujours vainqueur et toujours menacé, il offre aux enfants une surface de projection particulièrement flatteuse. Surtout aux garçons (Les filles jouent dans la série des rôles plutôt traditionnels, gémissant pour empêcher le héros de prendre des risques, elles en prennent elles-mêmes parfois, mais toujours pour sauver l'objet de leur amour). Candy vient d'une autre tradition, plutôt larmoyante : c'est une petite fille courageuse et gentille qui supporte en souriant les tribulations que lui imposent les adultes. On peut se demander s'il est bon pour les petites filles de s'identifier à

Candy. Certes, beaucoup d'héroïnes de la littérature enfantine jouent des rôles analogues, mais ne les maintient-on pas ainsi dans leur soumission traditionnelle ? Quant à Albator, il allie puissance et tendresse. Malgré sa mine patibulaire et son œil bandé, il traverse les pires difficultés pour retrouver une minuscule petite fille aux cheveux verts dont il est le protecteur.

Depuis quelques années, un autre aspect de la production japonaise apparaît sur nos écrans. A côté des héros purement japonais, les héros traditionnels européens accommodés à la sauce japonaise nous reviennent. Ainsi, sous le nom de Rémi, le jeune héros du Sans Famille d'Hector Malot a remporté en Europe un immense succès. Avec l'aide des producteurs européens qui essaient d'imposer leurs goûts et leurs traditions, les Japonais ont adapté Heidi, les Romains de la Table Ronde ou les Misérables. Peu à peu, ils adoptent de plus en plus volontiers les cadres, les décors et même le graphisme des pays dont sont tirées les histoires qu'ils mettent en images.

Tout se passe comme si les producteurs européens, désespérant de pouvoir concurrencer les Japonais, avaient décidé de collaborer. Quittant leurs ateliers où ils réalisaient des dessins animés devenus trop coûteux, ils ont pris la route du Japon. Les Allemands ont été les premiers à se livrer à cet exercice difficile avec Heidi, les Espagnols avec le Petit Cid, les Autrichiens avec Maya l'Abeille et Pinocchio, les Français avec Ulysse 31 ont pris la suite. Pour la série tirée des Misérables, il a fallu envoyer au Japon des gravures du Paris du XIX^e siècle pour éviter que les églises n'aient des toits recourbés ou les restaurants des enseignes japonaises. Pour l'adaptation des Chevaliers de la Table Ronde, grosses difficultés pour obtenir que les épées du Moyen Age ne soient pas des cimenterres courbes et que les châteaux forts n'aient pas des allures de pagodes !

C'est ainsi que par une sorte de va-et-vient international, les vieux mythes du folklore européen dessinés au pinceau par des milliers de japonais accroupis dans leur maison de papier, reviennent sur nos écrans. On a même pu voir des Babouchkas soviétiques peintes par des artistes japonais dans une coproduction russo-japonaise !

Pour une adaptation de l'Odyssée au 31^e siècle coproduite entre FR3, DIC et une télévision japonaise, la bagarre est dure. Il faut imposer non seulement les textes mais le graphisme des images, obtenir que les personnages aient des lèvres et que leurs yeux, ramenés à une taille raisonnable, soient dotés d'iris. Et qu'il leur reste tout de même, malgré l'étrange odyssée qu'ils ont parcourue pour venir jusqu'aux écrans des enfants d'aujourd'hui, quelque chose de leurs origines méditerranéennes et helléniques.

Il est un peu gênant que les contes et légendes traditionnels arri-

vent aux enfants moulinés à la même sauce, ayant perdu le long du chemin leur couleur et leur pigmentation locales. Indéfiniment étiré dans 52 épisodes, coproduit par les Japonais et les Autrichiens, Pinocchio revient sur les écrans européens, mignon certes; mais tristement édulcoré. Le Rémi de Sans Famille a les mêmes grands yeux que Goldorak, Gavroche marche comme Candy et les mêmes vents agitent les mèches rebelles de Télémaque ou d'Albator.

Dans les rapports entre le Japon et les producteurs européens, toutes les solutions sont possibles. On achète, on coproduit ou on fait seulement fabriquer les dessins aux Japonais. Si on achète, on n'a aucun droit de regard sur la production. Si on coproduit, on doit tenir compte des goûts et des habitudes des Japonais (Ulysse 31). Si on fait seulement exécuter les dessins au Japon, on peut rester maître totalement de l'œuvre. C'est ce qu'a fait Albert Barillé pour «Il était une fois l'homme» et la suite en préparation «Il était une fois l'espace». Il a conçu la série et apporté les dessins. Les Japonais n'ont été que les exécutants. Pour réaliser une série de ce genre, dont le coût s'élève à environ 40 000 F la minute, il a fallu d'abord s'assurer de la coproduction d'une chaîne de télévision française (FR3) et de la vente à presque toutes les télévisions étrangères (y compris les pays de l'Est). L'entreprise, sans ces conditions, était vouée à l'échec. En effet, la série était pédagogique et n'avait rien de ce que requiert le merchandising. Pas de héros principal, puisque c'était une histoire humoristique de l'humanité, une longueur réduite à 26 épisodes et aucun engin inter-stellaire pouvant servir de jouet. Il faut donc, pour mener à bien des projets de ce genre, à la fois l'assurance d'une vente générale à l'étranger et la participation d'une société de programme qui accepte de coproduire, c'est-à-dire de payer environ dix fois plus cher que si elle achetait le produit fini. Ici est donc requise une volonté délibérée des télévisions pour contredire les lois du marché et de leur intérêt qui les pousseraient à se contenter d'acheter les produits les plus capables de plaire aux enfants et d'empocher les bénéfices des droits dérivés.

*

Il est difficile de savoir si les héros pour enfants doivent être nationaux. Les Canadiens français racontent volontiers que, grâce à leur télévision francophone et aux héros français qu'elle véhicule, les jeunes Québécois sont beaucoup moins américanisés que leurs homologues anglophones qui ne voient sur les écrans que des productions des U.S.A. Certes, c'est un moyen de maintenir les différences et d'aiguiser les particularismes et les sentiments nationaux. En ce sens, il serait légitime de regarder la chose avec circonspection. Il faut penser aussi que, s'il est vrai que les enfants voient tous les mêmes choses, ce qui tend à une uniformisation regrettable de leur culture, il est vrai aussi que chaque enfant voit infiniment plus de

choses qu'autrefois. Il a donc accès à des civilisations et à des folklores qu'il aurait totalement ignorés s'il n'avait eu affaire qu'à ceux de son pays.

Encore faut-il que leurs particularismes apparaissent à l'image !

Mireille Chalvon



LE CONFORMISME DÈS LE BERCEAU



Les spécialistes de la littérature pour la jeunesse sont unanimes à reconnaître que dans l'esprit de la plupart des prescripteurs elle est et doit être une littérature d'édification. En toute bonne foi, la majorité d'entre eux, animés des meilleures intentions du monde, souhaiteraient qu'elle ne soit, au sens restrictif du terme, qu'édifiante.

Les motivations de ces prescripteurs, ainsi que celles des éditeurs, soucieux de gagner leur faveur, sont claires : tous les enfants sont fragiles et ne peuvent bien s'élever qu'avec la protection des adultes sages de notre société bienveillante. Ils ne pourront prendre le relais des fondements de la société qu'après avoir bien grandi, notre rôle d'adulte se limitant à leur fournir les principes sécurisants et les bases tonifiantes à l'ombre desquels leur santé morale et leur équilibre vont s'épanouir et se fortifier.

De la part des grandes personnes, cet ensemble de motivations bien intentionnées, enveloppées d'une mansuétude condescendante, comme d'autant de langes tendrement oppresseurs, révèle leur inquiétude et leur besoin de se prémunir, en prémunissant les enfants, d'un danger majeur : celui de l'anormalité et de la folie potentielles.

Qui pourrait, de plus, ne pas souscrire à ce programme dicté par l'inquiétude et animé - même à bon compte - par une bonne volonté de sécurisation ?... Qui pourrait, sans perversité, souhaiter voir ces prescripteurs adopter une autre attitude, moins systématiquement rassurante, moins catégorique, moins limitative ?...

Ce comportement protecteur des adultes a-t-il évolué depuis la dernière guerre ?... Oui, bien entendu !... Y a-t-il des raisons claires à fournir pour expliquer les changements d'attitude de ces prescripteurs par rapport à des décisions peu claires de la société éminemment commerciale dans laquelle et contre laquelle ils se battent ?... Est-ce une question de temps ?...

Effectivement, c'est probablement aussi une question de temps !... Les livres ne sont plus ce qu'ils étaient, les images prennent le pas sur les mots. Les moyens de communication se diversifient, se confondent souvent avec des messages commerciaux, lesquels, pour paraître moins obsédants, se déguisent en divertisse-

ments anodins, vêtus d'un humour des plus désarmants... «Où est le mal en cela ?»... semblent nous dire les procédés que l'on emploie pour nous conditionner en essayant de nous masquer les finalités.

Et si ce n'était une question de temps, serait-ce une question de prise de conscience !... Certains êtres, par goût ou par profession, ou par sincérité, se sont toujours, avant la masse majoritaire des électeurs, insurgés pour dénoncer les abus et les erreurs que commettaient ou laissaient commettre, réunis en Conseils, les sages de notre société organisée, composant les tribunaux de la qualité à la télévision, les comités de censure au Ministère de la Justice, toutes ces fées en somme, les bonnes et les mauvaises, qui se penchent sur les berceaux de nos chers anges.

Je fais partie des insurgés. Il me semblait naturel, normal et sain, en 1964-65-66, de m'insurger contre l'hyperprotectionnisme dont faisaient preuve les adultes envers les enfants. Comme me semblait naturelle et normale aussi, et saine, la révolte que je nourrissais contre la plupart des éditeurs français exploitant, sans contestation suffisamment forte des prescripteurs, le faux dessin d'enfant pour principe d'illustration et les clichés de civilisation pour bases d'une fausse littérature.

Je n'ai jamais demandé, en m'insurgeant, qu'on m'approuve. J'ai plutôt vite compris que je serais longtemps seul et que mon action me situerait dans une marginalité périlleuse. Pour produire hors d'un conformisme majoritaire, on n'a pas d'autre choix !

Devant le flot des productions pour la jeunesse et des moyens financiers mis en œuvre, les questions qui me préoccupaient étaient philosophiques : Evolution ou dégradation des mœurs dans nos sociétés civilisées ?... Prises ou pertes de conscience par les progrès des moyens de communication...? La liberté du commerce n'était-elle pas le grand alibi, pour les puissances d'argent, souvent synonymes de puissances politiques, et ne s'exerçait-elle pas au détriment de la liberté de ceux qui étaient démunis ?...

Mes conclusions furent aussi philosophiques : bien malins seraient ceux qui pourraient dire, une fois pour toutes, ce qui est bon pour tous les enfants de la société libéralement bienveillante actuelle et ceux à venir, et bien imprudents seraient ceux qui essaieraient de démontrer que les pouvoirs d'argent et les pouvoirs politiques dominants ne visent, par l'exploitation des productions pour la jeunesse, qu'à rentabiliser leurs investissements financiers, sans le moindre souci du capital intellectuel et moral que constitue cette jeunesse !

Que de fois n'ai-je entendu : «Les enfants ne sont pas si sots. Ils ne se trompent jamais. Ils savent très bien choisir ce qui leur con-

vient...», phrases d'adultes qui se rassurent sur les décisions tacites de laisser-passer que prennent, au sein des divers conseils, les grands sages, les chantres et les duègnes, pour laisser la loi de la médiocrité se faire au nom d'une liberté qui n'a rien à voir avec la liberté d'expression.

Mais qui souhaiterait voir s'établir une censure plus stricte ?... La liberté d'expression est-elle un bien pour le lecteur qui n'est qu'un enfant ?... Jusqu'où pouvons-nous aller nous, adultes, qui écrivons, dessinons, concevons, éditons pour les enfants ?... Jusqu'où leurs parents et leurs prescripteurs nous permettront-ils d'aller ?...

Toutes les réflexions, je me les suis faites entre la prise, dans une classe, de ma première responsabilité d'éducateur et ma décision, en 1964, de publier des albums ou des livres illustrés pour la jeunesse. A cette époque, ce qui m'apparaissait comme le plus grave danger des principes d'éducation que l'on pratiquait autour de moi consistait en une connivence étroite entre l'Establishment de la société et le conformisme rassurant qu'adoptaient par commodité le Corps, l'appareil, la famille qui enseignent. Il me paraissait clair que ce conformisme naissait d'une crainte de surprendre les parents, du besoin qu'on avait, pour soi et pour eux, de les rassurer, de ne pas voir remettre en cause des principes établis, de passer pour normal et pareil à «tout un chacun», d'un désir banal et assez méprisable de se solidariser à bon compte, dans une conformité d'attitudes stéréotypées, avec les autres individus normaux de la société. Je notais que le conformisme répondait, en trichant, à notre angoisse de vivre, à la peur, en nous, du fou et de l'anormal... qu'il nous privait d'être nous-mêmes et nous confortait en même temps, dans notre identité, qu'il nous éloignait de toute prise de conscience importante.

L'Éducation (Nationale de cette époque) reflétait l'Establishment. Elle était, elle-même, Establishment. Il fallait la comprendre : elle devait inspirer confiance au plus grand nombre, paraître immuable, garantir un enseignement inaliénable... Toute initiative devait avoir fait ses preuves devant la «Plus Grande Moyenne Humaine» avant d'être mise en application... En somme, ma déduction finale était la suivante : un système de valeurs conformiste ne peut, avec l'assentiment des parents, proposer aux enfants qu'une nourriture conformiste.

Dès le berceau, puis à l'école, la panacée était conformiste. Les enfants y baignent et s'y imprègnent jusqu'à cet âge avancé de la deuxième année où l'on ose à peine imaginer qu'ils pourraient alors se dégager, se désengager, éclairés soudain par un libre arbitre qui leur tomberait du ciel en cadeau d'anniversaire.

J'avais pris conscience et je m'étais insurgé. Après tout, on a

bien le droit de s'insurger quand on a pris conscience et qu'on vit dans une société qui se flatte d'encourager la liberté d'expression. Il me restait à amorcer mon action : dans quel sens ?... Avec qui ?... Avec quels moyens ?... Un constat dressé ne nous libère pas toujours de l'emprise des faits. Tout au moins, il peut vous stimuler dans l'action, pour ou contre ces faits, si vous êtes un homme d'action. Un intellectuel se contenterait, une fois son bilan exposé, d'attendre que d'autres agissent à sa place. La tâche me paraissait lourde, mais je décidai de faire mes premières armes en niant d'abord la valeur de ce qui existait.

Le premier reproche allait aux illustrations. Celles que j'avais vu proposer aux enfants depuis 1945 ressemblaient toujours à de faux dessins d'enfants. Elles étaient, avant tout autre chose, l'expression d'une affectation dont le but évident était d'être reconnue par les parents comme faisant effectivement partie de la littérature pour enfants. Je désapprouvais, du même coup, la plupart des résultats. Mais certains illustrateurs, Philippe Lorin entre autres, montraient, dans l'application de cette optique, une conscience professionnelle réelle. Sa sensibilité trouvait encore, dans les limites restreintes de ces données, le moyen de s'exprimer.

Ces réflexions négatives ne me satisfaisaient pas et ce fut au contact des illustrateurs, en les écoutant s'exprimer sur ce qu'avait été l'illustration avant 1939-45, que je précisai ce qu'elle pouvait devenir. La plus importante déduction étant celle-ci : une illustration, qu'elle soit pour enfant ou pour adulte, doit être l'expression d'un individu particulier et traduire, avec les données propres de l'œuvre qu'elle illustre, la subjectivité de cet individu. Elle devait être, aussi, son œuvre.

La deuxième déduction était que cette illustration, fuyant le type délétère préconisé par tous les éditeurs de l'époque, devait porter la marque, au n-ième degré plutôt qu'au premier, d'un en-deça ou d'un au-delà des mots et des actions représentées. Je rejetai également l'illustration de type naturaliste qui, en pléonasme du texte, permettait aux prescripteurs de contrôler la bonne lecture du texte, vérifiée par celle des images. Je considérais cette illustration comme policière et limitative puisqu'elle ne permettait que l'expression de ce qui était formulé.

Où était le formulable et jusqu'où ?...

Une fois les premiers livres parus, les réactions qu'ils déchaînèrent ne furent pas tendres. Généralement, on essaya de dire que j'étais inconscient. Puis, devant la sérénité de mes positions, on décida que j'étais provocateur. Peu m'importait ce que l'on disait ! Encore aujourd'hui, je ne nie pas que ces illustrations nouvelles, sor-

ties de ce faux dilemme image délétère-image policière, ne soient pas sans risques pour de jeunes consciences. Ces risques, cependant, sont toujours minimisables puisque ce sont généralement les adultes qui offrent les livres aux enfants et qu'un illustrateur de talent saura toujours transposer et sublimer, par la forme et la couleur, la cruauté des situations habituellement exposées d'une manière plus allusive par les textes.

Je ne nie pas non plus que certains enfants, particulièrement fragiles, puissent encourir des perturbations d'ordre émotionnel ou psychique dans la confrontation avec certaines images d'adultes. Particulièrement quand ces images libèrent des fantasmes obsessionnels. Peut-on imaginer expurger le monde de tout ce qui pourrait heurter ces consciences fragiles ?... Doit-on produire et construire pour ces individus délicats à protéger ou, au contraire, pour des individus équilibrés qui auront intérêt, pour se découvrir et mieux se connaître, à élargir leurs investigations ?...

Le conformisme faisait partie de ce style universel, à base de faux dessins d'enfants, que les prescripteurs de littérature pour la jeunesse choisissaient par routine, sans plus même prendre la peine de le remettre en cause. En opposition à ces théories de production (et de grande circulation) d'images banalisantes, je proposais des images-rébus incitant à la réflexion et à la lecture mais à un niveau référentiel de culture (Le Cheval de Troie représenté par Etienne Delessert dans le «Conte numéro 1» d'Eugène Ionesco) plutôt qu'à un décryptage d'actions visualisées (La petite fille, qui a des socquettes blanches et une robe rose, ouvre la porte pour entrer dans la chambre de sa maman...).

Je venais de faire mienne la théorie de Magritte : «donner au lecteur un regard qui pense» et décidai que l'insolite ne devait en aucune manière être banni des albums pour enfants. Quoi qu'il en soit, le texte n'était plus le tout. L'illustration reprenait force de langage et ce langage, même s'il effrayait les grandes personnes, n'était pas moins mentalisable que l'écrit. Les psychanalistes et les pédiatres pouvaient bien continuer à dire qu'un texte lu est un texte maîtrisé, je persistais à dire que notre monde est envahi d'images et que certaines de ces images falsifient nos bases symboliques les plus sûres (la liberté = produits libres «carrefour» avec oiseau planant dans un ciel d'azur à l'appui), au vu et au su de ces mêmes psychanalistes et pédiatres réduits à se taire au nom de la liberté du commerce et de la publicité. Qu'en pense le B.V.P. (Bureau de Vérification Publi-citaire) ?...

Notre rôle d'éditeur, de pédagogue ou de prescripteur m'apparaît clairement défini : redonner aux images la force qu'elles avaient autrefois quand elles disaient, en raccourci, par le graphisme et par

des cheminements différents de celui de l'écrit, tout ce qui, justement, ne pouvait pas s'écrire et qu'un individu d'élection et de vocation exprimait, par le dessin, mieux que d'autres, à sa manière et selon ses expériences et sa sensibilité, avec tous les ressorts de ses particularismes.

L'infinité des propositions de lecture (40 livres paraissent par jour en France) entraîne une profusion-inflation-confusion qui susciterait davantage la perte que la prise de conscience. On peut égarer, détourner, conditionner les individus d'une société par cette déroutante expansion des publications. L'Édition est un pouvoir et les pouvoirs en place s'en servent. Les dangers de la manipulation spirituelle existent ! Mon humble rôle de concepteur d'album consiste à permettre à des enfants d'avoir envie de lire des textes et de lire des images, d'être confrontés par la raison et par les sens, à des réflexions et à des émotions, et à les inciter, par un chassé-croisé entre les différentes qualités de lectures (dites littéraires) et les différentes qualités de lectures graphiques, à se placer en position triangulaire de distanciation.

C'est par la position physique même : texte à gauche, image à droite, discours écrit, discours représenté, élargi, voire contradictoire, que l'enfant se situera lui-même, avec son sens d'observation et son sens critique.

En définitive, un seul point de cet exposé restera, et pour toujours, dans l'évolution des années, un point d'interrogation : même si nous sommes tous, au titre d'adulte responsable d'éducation, d'accord sur la nécessaire acquisition par les enfants des bases autour desquelles ils vont pouvoir effectuer leurs explorations, nous convenons bien que les uns et les autres ne parlons jamais des mêmes bases. Pour certains, les traditionalistes au rabais, seules des bases conventionnellement conformistes sont des bases suffisamment solides pour être édifiantes. Pour d'autres, au contraire, des bases obligeant les enfants à remettre en cause, dès leur prime jeunesse, leurs propres sentiments, leurs propres interprétations des faits et du monde, et ces faits et ce monde, seront seules valables.

Forcé de choisir (en toute hypothèse puisque le problème est plus large que mon exposition simplifiée), j'avoue préférer le deuxième point de vue. Encore que ce soit, livre après livre, en fonction des propositions des auteurs et des illustrateurs ou de mes confrontations avec eux que se sont toujours trouvés être remis en cause les principes fondamentaux de ces bases inamovibles.

Mes différends successifs avec des potentats ou des hommes et femmes de main de ces potentats du conservatisme, surtout catholi-

que, que constituent les directoires des Maisons d'édition ont toujours eu pour raisons la remise en cause de ces bases. Ils décidaient toujours que certains thèmes et certaines idées, ainsi que certains styles d'illustrations, devaient être réservés uniquement aux adultes et leurs critères catégoriques et exclusifs pour définir les thèmes, idées ou styles destinés, sans contestation possible, aux enfants étaient la simplicité des propos, l'absence de toute remise en cause des valeurs établies et de l'organisation de la société, ainsi qu'un positivisme jugé tonifiant pour aider les jeunes esprits à accéder au monde tel qu'une fois pour toutes l'idéologie dominante et les pouvoirs en place voudraient le voir à jamais défini et conservé par les générations montantes.

Beaucoup de choses restent à faire, qui ne seront faites que lorsque des jeunes éditeurs, directeurs de collections ou concepteurs d'édition auront investi, par vocation et par militantisme, les fiefs de ce conservatisme occulte et tout puissant que représentent la plupart des maisons d'édition, lorsque les prescripteurs de la littérature pour la jeunesse qui sont en place (bibliothécaires et enseignants surtout), avec l'appui des parents directement concernés, auront obtenu qu'une information sur les parutions, accompagnée de critiques véritables, soit un fait régulier à la télévision, à la radio et dans la grande presse écrite ou spécialisée.

Ces actes importants seraient la preuve concrète de l'intérêt que feignent d'accorder, pour l'instant, des partis politiques en place et que nous sommes en droit d'exiger, si nous tenons à protéger, pour l'aider à mieux s'épanouir, le capital spirituel inestimable de la jeunesse de notre pays.

François Ruy - Vidal

VIE DE SÈVRES



HISTOIRE DU TEMPS PRÉSENT :

Le 28 et 29 novembre 1980 l'Institut d'Histoire du Temps Présent a organisé au C.I.E.P. deux journées d'études à l'intention de ses correspondants départementaux.

Cette rencontre a permis d'abord à M. Edmond LISLE, Directeur Scientifique au C.N.R.S., et à M. François BEDARIDA, Directeur de l'Institut du Temps Présent, de préciser la mission de cet Institut qui prend, au C.N.R.S., la relève du Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale.

Ces deux journées ont ensuite permis à Mme Mona OZOUF, M. René REMOND, M. Robert FRANKENSTEIN, M. Jean BOUVIER, M. Maurice AGULHON, et M. Marcel RONCAYOLO de présenter brièvement et brillamment les problèmes théoriques et pratiques que pose une histoire du temps présent, alors que la longue durée s'est, semble-t-il, imposée aux historiens Français.

M. Antoine PROST, Membre du Conseil Scientifique de l'Institut National de Recherche Pédagogique, montra de son côté pourquoi et comment l'histoire du temps présent doit être enseignée et s'est félicité de la voir reparaître dans les programmes des Lycées.

Les correspondants départementaux ont eu enfin l'occasion de discuter de différents aspects de l'histoire du temps présent : Deuxième Guerre Mondiale, vie associative, politique économique, urbanisation, mouvement social, histoire politique ; ainsi que des moyens dont disposent aujourd'hui les historiens : informatique, films, mass media, sondages, histoire orale.

STAGES BELGES



Dans le cadre de l'accord Franco-Belge, six stages se sont succédé au C.I.E.P. entre le 29 septembre et le 20 décembre 1980. Chacun de ces stages a duré une semaine et s'adressait à une vingtaine de professeurs et inspecteurs.

Deux groupes, entièrement francophones, se sont intéressés à l'enseignement du français langue maternelle et de la littérature française : outre leurs rencontres avec des professeurs du Lycée et du C.I.E.P. de Sèvres, ils ont eu l'occasion d'entendre M. Robert BRECHON leur parler d'Apollinaire, M. Pierre de BOISDEFFRE de l'évolution des idées depuis 1968 et M. LAUXERROIS, I.P.R., de l'utilisation du théâtre dans la classe de français.

Les quatre autres groupes comprenaient chacun 10 francophones et 10 néerlandophones.

Le premier groupe, intéressé par l'enseignement technologique, a visité les Centres de Formation des Professeurs Techniques de Cachan et de Saint-Denis, le Centre de Création Industrielle et l'Atelier de Recherches de Techniques Avancées au Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, ainsi que des installations de télé-mécanique électrique à Ruel-Malmaison et à Pacy-sur-Eure.

Le deuxième groupe, intéressé par le système des unités capitalisables dans les lycées d'enseignement professionnel et dans la formation continue, a visité plusieurs établissements techniques et professionnels de l'Académie de Versailles.

Le troisième groupe, intéressé par l'enseignement des arts plastiques, a été accueilli, non seulement dans les ateliers d'arts du Collège et du Lycée de Sèvres, mais dans les Ecoles des Arts Appliqués de la rue du Petit Thouars, de la rue Olivier de Serre, ainsi qu'à l'Ecole Nissim de Camondo.

Le quatrième groupe, intéressé par l'éducation musicale, a pu participer à des classes du Lycée de Sèvres, du Lycée Claude Bernard, du Lycée La Fontaine et d'une école primaire du 16^e arrondissement de Paris ; il a été accueilli d'autre part à l'IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) et à la Maison de Radio France.

Les échanges fructueux qui ont eu lieu au cours de ces diverses rencontres ont permis de mettre sur pied plusieurs projets de coopération durable entre les équipes françaises et les équipes Belges.

ÉDUCATION MUSICALE :

L'Inspection Générale de l'Éducation musicale, les Inspecteurs pédagogiques régionaux ont été heureux de contribuer à l'organisation d'un stage organisé au C.I.E.P. DE SÈVRES, du 15 au 20 décembre 1980, à l'intention de leurs collègues, inspecteurs et enseignants belges et néerlandais.

Ces journées ont été consacrées à la visite de classes du 1er degré, de classes de collèges et de lycées (notamment une des classes préparatoires au Brevet de Technicien «Musique» au Lycée technique de SÈVRES). Les cours d'éducation musicale auxquels ont assisté les stagiaires ont permis de compléter l'information relative aux objectifs, contenus, méthodes, donnée sous la forme de brefs exposés.

Ces journées ont été trop courtes, les soirées trop peu nombreuses pour satisfaire la curiosité insatiable de nos collègues (une exposition, une visite de l'IRCAM, un concert leur ont été proposés).

Le programme de leur prochain séjour en France est déjà largement prêt.

LE SYSTÈME ÉDUCATIF FRANÇAIS, VU PAR UN PROFESSEUR JAPONAIS



Monsieur Fujiyoshi MORI, professeur à l'Université Kohwa de Kyoto, vient de publier un ouvrage sur «Le système d'éducation en France». Nous avons d'autant plus de plaisir à signaler cette parution que Monsieur MORI a longuement travaillé au C.I.E.P. de Sèvres. Pendant cinq années de suite, nous avons organisé à sa demande des visites d'établissements, de la maternelle aux classes terminales, et cherché pour lui la documentation nécessaire, en particulier les textes officiels de base. Le travail de Monsieur MORI est d'autant plus remarquable qu'il ne parle pas le français et a dû recourir lors de ses séjours aux services d'une interprète. Il ne nous reste plus qu'à souhaiter qu'une traduction rende rapidement son livre accessible à tous les lecteurs français, curieux de connaître cette description de notre enseignement, vu du Japon.

P U B L I C A T I O N S



Les «Dossiers de Sèvres» ont publié, pendant l'année scolaire 1979-1980, plusieurs documents importants:

. Certaines idées de la France

Sous-titré «Histoire, mémoire et conscience nationales», ce dossier est un large panorama des idées en cours sur la France. Par-delà les différents «discours» tenus ici et là sur la réalité française d'aujourd'hui, il pose un certain nombre de questions essentielles :

- Quelle idée les Français se font-ils de leur pays ?
- Comment prennent-ils conscience de leur appartenance nationale ?
- Sous quelles formes leur identité se manifeste-t-elle ?

Pour répondre à ces questions, les auteurs de cette étude ont été amenés à dépouiller des documents extrêmement divers : manuels scolaires, traités pédagogiques, essais historiques ou politiques, articles de journaux, de revues, enquêtes d'opinion, etc. A travers la plupart des écrits de la période 1970-1980, apparaît une image de la nation française «mythologique» (au sens que donne à ce terme Roland Barthes), en ce sens qu'elle évoque le mythe France comme «une parole définie par son intention beaucoup plus que par sa lettre».

L'objectif de ce dossier est de contribuer à une meilleure connaissance de la France contemporaine et de sa réalité plurielle. Aux professeurs et étudiants avancés en français langue étrangère, il propose, à travers une somme exceptionnelle d'informations, une voie particulièrement riche pour l'approche de la civilisation française.

. La jeunesse et l'espace urbain

Il s'agit de l'ensemble des communications, activités et informations des journées d'études artistiques du C.I.E.P. (années 1978 et 1979). On y trouve une réflexion sur tous les problèmes actuels engendrés par la ville où l'enfant ne peut jouer, la rue où on ne se rencontre plus, l'incommunication. Cette réflexion est illustrée de documents, ainsi que de photos prises sur le vif pendant les journées d'études, dans l'ambiance bouillonnante de vie et d'idées de ces échanges artistiques et pédagogiques.

Au sommaire :

- Chapitre I : Approches psycho-sociologiques.
- Chapitre II : Espaces de création/création d'Espaces.
- Chapitre III : Les couleurs dans la ville.
- Chapitre IV : Des espaces pour y faire des bêtises.
- Chapitre V : Des espaces pour «éducréer».
- Chapitre VI : L'école buissonnière.

. *Des objets et des hommes, images d'un fait de société*

Ce dossier répond à une des préoccupations actuelles de l'enseignement du français : celle d'une ouverture sur les réalités de notre civilisation, non pas à la manière du géographe ou de l'historien, mais à travers les différents langages. En effet, dans la société où nous vivons, nous ne saisissons guère du réel que des images, parmi lesquelles dominent d'une façon écrasante celles que proposent les moyens de communication de masse. Ouvrir l'école, c'est apprendre aux jeunes à décoder ces messages, à en repérer l'origine, à en discerner les fonctions réelles sous les fonctions apparentes ou avouées. C'est à ce travail de lecture, au plein sens du mot, que consacre ce dossier. Il propose de réfléchir sur un *fait de société* : la relation de l'homme aux objets par l'étude de documents-image (publicité, tableaux, tracts), de textes non-littéraires (annonces, articles de revues, essais), enfin de textes littéraires, empruntés surtout au genre du roman dont on sait la fonction de révélateur des phénomènes de société.

Bien que ce dossier corresponde à une longue pratique de l'enseignement, il n'est pas récit d'expérience, mais instrument de travail, sollicitant l'activité du lecteur, qu'il invite à construire lui-même ses analyses. Les exercices suggérés, s'ils sont d'abord travail sur les langages, appellent à l'approche interdisciplinaire indispensable à qui se propose, comme objet d'étude, la complexité du réel.

CONDITIONS D'ADHESION

FRANCE ET ETRANGER

Envoyer le montant de l'adhésion (membres adhérents : 40 F - membres bienfaiteurs : 60 F) aux « Amis de Sèvres », 1, avenue Léon-Journault, 92310 Sèvres - C.C.P. 695999 B Paris

Pour l'étranger, s'adresser à nos correspondants Hachette à l'étranger :

ALLEMAGNE FEDERALE : W.E. SAARBACH GMBH, Follerstrasse 2, 5000 Cologne 1. — ANGLETERRE : HACHETTE GROUP OF COMPANIES UK, 4 Regent Place, Londres W1R 6 bh. — ARGENTINE : LIBRERIA HACHETTE, Rivadavia 739/45, Buneos, Aires. — AUSTRALIE : HACHETTE AUSTRALASIA PTY LTD, Daking House Rawson Place, Sydney. — AUTRICHE : MORAWA ET Cie, Wollzeile 11, Vienne 1010. — BELGIQUE : AGENCE ET MESSAGERIES DE PRESSE, 1, rue de la Petite-Île, Bruxelles 1070. — BRÉSIL : LIBRAIRIE HACHETTE SA DO BRASIL, Rua Decio Villares 278, Rio de Janeiro ZC 07. — CANADA : LIVRES REVUES ET PRESSE INC, 4550, rue Hochelaga, Montréal P.Q. — CHILI : LIBRAIRIE FRANÇAISE S.A., Huerfanos 1076 Casilla 43 D, Santiago. — CONGO : SOCIETE CONGO-LAISE HACHETTE, B.P. 2150, Brazzaville. — COTE-D'IVOIRE : LIBRAIRIE GENERALE MME POCIELLO ET Cie, B.P. 1757 et 587, Abidjan (Rép. C.I.). — DANEMARK : THE WESSEL ET VETT A.S., Magasin du Nord, Kongens Nytorv, Copenhague. — ESPAGNE : SOCIEDAD GENERALA ESPANOLA DE LIBRERIA, Evaristo San Miguel 9, Madrid 8. — ETATS-UNIS : EUROPEAN PUBLISHERS AND REPRESENTATIVES, 11 03 46th Avenue, Long Island N.Y. 11101. — FINLANDE : AKATEEMINEN KIRJAKAUPPA, 1 Keskuskatu, Helsinki. — GRECE : G.C.ELEETHEROUDAKIS S.A., 4 Nikis Street, Athènes T. 126. — HOLLANDE : VAN DITMAR S. IMPORT, Schiestratt 32/36, B.P. 262, Rotterdam 4. — HONGRIE : KULTURA BOOKIMPORT, Fo Utca 32, Budapest 1. — ILE MAURICE : LIBRAIRIE LE TREFLE, LIES SENEQUE LENOIR Cie Ltdée, B.P. 183, Rue Royale, Port Louis. — ISRAEL : LIBRAIRIE FRANÇAISE ALCHECH, 55 Nahalat Benyamin, B.P. 1550, Tel Aviv. — ITALIE : MESSAGERIES ITALIENNES, Via Giulio Carcano 32, 1 20142 Milan. — JAPON : MARUZEN COMPANY Ltd, P.O. Box 5050, Tokyo International 100 31. — LIBAN : LIBRAIRIE ANTOINE A NAUFAL ET FRERES, Rue de l'Emir-Bechir, B.P. 656, Bayrouth. — MADAGASCAR : LIBRAIRIE HACHETTE, B.P. 915, Rue du Dr-Rasaminanama, Tananarive. — MEXIQUE : LIBRAIRIE FRANÇAISE, Mexlco 6 D.F., Paseo de la Reforma 250. — NORVEGE : NARVESENS LITTERATUR TJENESTE, Postboks 6140 Etterstad, Oslo 6. — PEROU : PLAISIR DE FRANCE S.A., Avenue Nicolas-de-Pierola 958, Lima. — POLOGNE : ARS POLONA RUCH, Krakowskie Przedmiescie 7, Varsovie. — PORTUGAL : LIBRAIRIE BERTRAND S.A., Rua Joao de Deus Vanda Nova, Amadora. — ROUMANIE : ROMPRESFILATELIA DE BUCAREST, Rue Grivité N° 64/66, Bucarest. — SUEDE : CE FRITZES KNUGL HOVBOKHANDEL, LIBRAIRIE DE LA COUR, Fredsgatan 2, Stockholm 16. — SUISSE : NAVILLE ET Cie, 5/7, rue Levrier, 1211 Genève. — TCHECOSLOVAQUIE : ARTIA, Ve Smeckach 30 P.O.V. 790, Prague 1. — TUNISIE : LIBRAIRIE CLAIREFONTAINE, 4, rue d'Alger, Tunis. — TURQUIE : LIBRAIRIE HACHETTE, 469, Istiklal Caddesi Beyoglu, B.P. 219, Istanbul. — URUGUAY : A. MONTEVERDE ET Cie S.A., 25 de Mayo 577, Casilla de Correo 371, Montevideo. — VENEZUELA : LIBRERIA LA FRANCE, Av. F. Solano Edificio, San German Local 7 Apart 5044 Caracas. — YUGOSLAVIE : JUGOSLOVENSKA, Terazije 27, Belgrade - IZDAVACKO KNJIZARSKO, PRODUZECE MLADOST, Resident in Zagreb Illica 30, Zagreb.

Jean AUBA, inspecteur général - Directeur de la publication

Dépôt légal n° 78.1513-0 N° de commission paritaire de presse 837A D

*CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES PEDAGOGIQUES
1, avenue Léon Journault - 92310 Sèvres - France - tél. 534 75 27*