

dossier

Maurice
Sendak

« On est tous dans la gadoue », par Art Spiegelman	84
L'œuvre de Maurice Sendak, par Nathalie Beau et Françoise Ballanger	86
Un entretien avec Maurice Sendak, par Roger Sutton	95
Entrer dans l'univers de Sendak, entretien avec Michèle Cochet, propos recueillis par Françoise Ballanger	108
En compagnie de ma Mère l'Oye, par Évelyne Resmond-Wenz	119
Des illustrations exemplaires : <i>Max et les Maximonstres</i>, de Maurice Sendak, par Isabelle Nières-Chevrel	129
« De la musique avant toute chose » <i>The Art of Maurice Sendak, 1980 to the Present,</i> par Béatrice Michielsen	143

Maurice Sendak

Pour la troisième fois, nous proposons dans le dernier numéro de l'année un dossier monographique : après la création française contemporaine (Grégoire Solotareff dans le n°220) et le patrimoine universel (Hans Christian Andersen dans le n°226), voici un « monstre » du livre d'images, devenu à bien des égards un classique de notre temps : Maurice Sendak.

Ce choix s'est imposé d'abord à cause du rôle majeur que cet artiste a joué dans l'évolution du livre d'images dont il a profondément renouvelé les thèmes et les formes. Mais aussi parce que pour les lecteurs français d'aujourd'hui, son oeuvre est difficile à découvrir dans toute sa richesse et toute sa variété : une grande partie n'a jamais été traduite, laissant dans l'ombre notamment son travail d'illustration sur les textes de multiples auteurs, anciens et modernes ; quant aux livres qui ont été traduits, une majorité sont actuellement épuisés, certains depuis bien longtemps.

À l'heure où l'on se mobilise pour faire reconnaître à la littérature de jeunesse sa valeur patrimoniale, il est essentiel que des œuvres aussi importantes que celle de Sendak puissent continuer à être offertes aux enfants... et aux adultes qui ne la connaîtraient pas !

Pour une première approche de cette oeuvre, une introduction, complétée d'une bibliographie, en retrace brièvement les principales étapes et caractéristiques. Elle est suivie de deux interviewes, l'une de Maurice Sendak lui-même, donnée il y a trois ans au *Horn book magazine*, l'autre de Michèle Cochet, bibliothécaire, qui éclairent les sources profondes de l'artiste et les émotions qu'il suscite.

Viennent ensuite trois articles qui s'attardent plus longuement sur des aspects précis de son œuvre : Évelyne Resmond-Wenz étudie l'illustration des comptines, Isabelle Nières-Chevrel les rapports du texte et de l'image dans *Max et les Maximonstres*, tandis que Béatrice Michielsen présente, d'après le travail d'un spécialiste américain, les créations de Sendak pour le théâtre et l'opéra.

Mais avant cela, place à l'image ! avec sur la double page suivante, en guise de mise en appétit, une bande dessinée¹, due à Art Spiegelman (le célèbre auteur de *Maus*), qui met en scène une conversation entre Maurice Sendak et lui-même : complicité d'artistes, grandes questions et convictions profondes...

1. « On est tous dans la gadoue » © Art Spiegelmann : in *Bons baisers de New York*, 2004, Flammarion.

Nous remercions chaleureusement les éditions Flammarion de nous avoir autorisés à reproduire ces pages.





Maurice Godé

et Spiegelman

Reproduit avec l'aimable autorisation des éditions Flammarion



Robert Graves : *Le Grand livre vert*, ill. M. Sendak, Gallimard

par **Françoise Ballanger et Nathalie Beau**

Maurice Sendak fut en 1970 le premier Américain à recevoir le Prix Andersen, la plus haute récompense internationale décernée à un créateur de livres pour enfants. Son œuvre dont l'importance était ainsi reconnue n'avait alors pourtant qu'une quinzaine d'années : depuis cette date, elle s'est considérablement enrichie, aussi bien dans le domaine du livre pour enfants (19 titres à ce jour dont il est auteur-illustrateur, 75 dans lesquels il a illustré les textes d'autres auteurs) que dans d'autres domaines artistiques : notamment la création de costumes et de décors d'opéra.

Sa notoriété et son rayonnement n'ont cessé de s'étendre à travers le monde : Maurice Sendak est en effet l'un des artistes dont les ouvrages ont été le plus traduits, lus et aimés des enfants, analysés, adaptés, récompensés dans de très nombreux pays.

Paradoxalement, il est aussi celui qui a suscité le plus de controverses, voire de censures, du fait même de la singularité de son univers. Sa vision de l'enfance, sa recherche permanente des formes artistiques les mieux à même de l'exprimer, sa – ou plutôt ses – manière(s) de s'adresser aux enfants comme aux adultes en font un acteur essentiel de l'évolution du livre

CE SOIR-LÀ...



Un si joli petit chien,
ill. M. Sendak,
L'École des loisirs

pour enfants, et tout particulièrement de l'art de l'album depuis les années 60.

« Sendak a carrément affronté des sujets aussi sensibles que la colère de l'enfant, la sexualité ou à l'occasion, les pulsions de meurtres qu'occasionne la rivalité entre enfants. Cela a troublé ou effrayé tous ceux qui voulaient préserver les enfants de leur complexité psychologique ou nier l'existence de cette complexité. » écrit Selma G. Lanes dans *The Art of Maurice Sendak*. Cette exploration est pour lui davantage une quête personnelle que le désir de poser les bases d'une nouvelle littérature pour enfants. Il confie : « Mon travail est un acte d'exorcisme, une façon de trouver des solutions pour avoir l'esprit en paix, pour être un artiste et vivre dans le monde comme un être humain et un homme. Mon esprit ne s'égare pas au-delà de mon propre besoin de survivre. » Son œuvre s'enracine donc profondément dans sa propre enfance.

Maurice Sendak est né à New York en 1928, troisième enfant de parents juifs venus de Pologne s'installer dans un quartier pauvre de Brooklyn. Enfant solitaire et de santé fragile, il était obsédé par l'idée qu'il ne vivrait pas longtemps. Souvent alité, il regardait les autres enfants jouer dehors et c'est dans le dessin, les livres, la musique, les films et dans sa propre imagination qu'il trouva refuge. Il aimait Stevenson, Mark Twain, George MacDonald, William Blake, Beatrix Potter, les contes de Grimm, Melville, Babar, les illustrations de Randolph Caldecott, Mickey Mouse, Little Nemo... Il aimait aussi beaucoup aller au petit théâtre d'à côté voir des comédies et des comédies musicales, fréquentait le cinéma pour les films de Laurel et Hardy, écoutait de la musique classique à la



Cuisine de nuit, ill. M. Sendak, L'École des loisirs



E. Minarik : *Un baiser pour Petit-Ours*, ill. M. Sendak, L'École des loisirs

radio... Il aimait Mozart par-dessus tout. Très jeune, il se mit à dessiner et à écrire. Dès l'âge de sept ans, avec son frère Jack, il écrivit et illustra des histoires dont les voisins étaient les héros comme ils le furent par la suite : « Il n'y a pas un livre que j'ai écrit ou que j'ai dessiné qui, d'une façon ou d'une autre ne doive son existence aux enfants de mon voisinage. » dira-il.

Au collège, il créa plusieurs bandes dessinées, puis il dessina des jouets mécaniques en bois pour les vendre à la célèbre boutique de jouets new-yorkaise F.A.O. Schwartz... qui n'acheta pas les

jouets mais embaucha Sendak pour décorer ses vitrines. C'est ainsi que lui parvint sa première commande pour illustrer un livre : *Good Shabbos, Everybody !*

Il suivit alors les cours de la *Art Students League* et commença à démarcher les éditeurs. Leur accueil fut plutôt défavorable, car ils trouvaient son style démodé, trop compliqué.

Sa rencontre avec Ursula Nordstrom, éditrice chez Harper and Brothers, fut déterminante. C'est elle qui en 1952 lui

W. Hauff : *Nain long-nez*, ill. M. Sendak, L'École des loisirs





Rosie, ill. M. Sendak, L'École des losirs

proposa d'illustrer le texte de Ruth Krauss *A Hole Is to Dig*. Le succès de ce livre fut si grand que Sendak put alors se consacrer entièrement à l'illustration. Selon Sendak lui-même, Ursula Nordstrom lui apprit à concevoir un livre dans son ensemble, choisissant pour lui des textes à illustrer qui lui permettaient de développer son talent.

Il dit : « Mes souvenirs les plus heureux sont ceux du début de ma carrière quand Ursula était ma confidente et ma meilleure amie. » Tout au long des années 50 il illustra un très grand nombre de textes – de Marcel Aymé à George MacDonald, de Beatrice Shenk de Regniers à Else Minarik (le merveilleux *Petit-Ours* paraît en 1957, vite suivi de trois autres titres) – et apprit à adapter son dessin aux textes qu'il accompagnait. « J'apprenais à dessiner dans une grande variété de styles. Je pense que mes livres sont identifiables mais ils sont tous différents car l'illustration est secondaire par rapport au texte. Si on cherche la primauté par rapport au texte, alors on est un mauvais illustrateur. »

Toujours encouragé par son editrice, Sendak publia en 1956 et 1957 les deux premiers livres dont il est l'auteur en

même temps que l'illustrateur : *Kenny's Window* et *Very Far Away*, qui ne le satisfont pas complètement, malgré le bon accueil de la critique.

C'est en 1960, avec la parution de *The Sign on Rosie's Door*, qu'apparaît le premier personnage marquant de son œuvre, né des souvenirs qu'il avait d'une fillette de Brooklyn : un personnage volontaire, honnête et par-dessus tout débordant d'imagination.

Un critique du *New York Times*, John Lahr, écrivit alors : « Rosie personnifie la capacité de Sendak à faire siens les triomphes et les terreurs de l'enfance. » Rosie devint en 1975 une star du petit écran, puis c'est elle encore qui conduisit Sendak vers le théâtre en 1980.

En 1962, paraît *Nutshell Library*, un coffret de très petite taille contenant quatre livres miniatures : un alphabet, un livre à compter, un livre sur les mois de l'année et un conte d'avertissement. Sendak y révèle son talent non seulement pour les images, mais aussi pour la mise en pages et la forme de l'objet-livre.

C'est aussi l'année où il illustra *Mister Rabbit and the Lovely Present* (*Monsieur le lièvre voulez-vous m'aider ?*) de Charlotte Zolotow).

C. Zolotow :
Monsieur le lièvre
 voulez-vous m'aider ?,
 ill. M. Sendak,
 L'École des loisirs



Dans les années qui suivent, Sendak crée les trois albums majeurs qu'il considère comme une « trilogie déliée » : *Where the Wild Things Are* (*Max et les Maximonstres*) en 1963, *In the Night Kitchen* (*Cuisine de nuit*) en 1970 et *Outside Over There* (*Quand Papa était loin*) en 1981, dont il dit dans *The Art of Maurice Sendak* qu'« ils sont tous des variations sur le même thème : comment les enfants maîtrisent différents états – la colère, l'ennui, la peur, la frustration, la jalousie – et s'arrangent pour prendre à bras le corps les réalités de leurs vies. »

En 1965, il publie *Hector Protector* et *As I Went Over the Water*, deux nursery rhymes (*Deux aventures de Jérôme le Conquérant*). Avec *Higglety Pigglety Pop ! or There Must Be More to Life* (*Turlututu chapeau pointu ! ou la vie c'est sûrement autre chose*) en 1967, il raconte l'histoire de Jennie, une chienne qui a tout pour être heureuse et ne l'est pas.

Vers 1970, il quitte New York et s'installe dans le Connecticut, pour travailler, dans le calme et l'isolement, sur *Outside Over There* (*Quand papa était loin*). Avec ce livre, Sendak sentit qu'il était allé aussi loin qu'il le pouvait et éprouva le besoin d'explorer d'autres territoires, tout en continuant à illustrer nombre de textes (contes des frères Grimm, de Madame d'Aulnoy, de Randall Jarrell, etc.) Son amour de la musique et de Mozart en particulier le fit se tourner vers l'opéra. Il dessina les décors et les costumes de *La Flûte enchantée*, de *L'Amour des trois oranges*, de *Casse-Noisette*. Il écrivit le livret et réalisa les décors de l'adaptation théâtrale de *Max et les Maximonstres* et créa en 1990 avec son ami l'écrivain Arthur Yorinks un théâtre national pour enfants qu'il appela *The Night Kitchen*.

En 1993, il fit paraître en tant qu'auteur-illustrateur un titre longtemps attendu, *We Are All in the Dumps with Jack and*

Guy (On est tous dans la gadoue suivi de *Jack et Guy*), « une improvisation apocalyptique sur deux *nursery rhymes* anglaises assez peu connues » selon les mots de Lanes dans le *St James Guide to Children's Writers*.

Comme illustrateur il publia en 1992 *I Saw Esau : The Schoolchild's Pocket Book*, un recueil de poésies pour enfants, en 1999 *Swine Lake* (*Pieds de cochon*) sur un texte de James Marshall – l'histoire de cochons très cultivés que vient troubler un loup ignorant et vulgaire – et en 2003 *Brundibar*, le texte écrit par Tony Kushner d'après l'opéra de Hans Krása et Adolf Hoffmeister.

Enfin, vient de paraître en 2006 aux États-Unis le premier livre animé illustré par Sendak : *Mommy ?*, dont l'image de couverture fait penser qu'il n'a rien perdu de son audace !

Nous attendons avec impatience sa parution en France.

Tout au long de sa carrière, Maurice Sendak s'est souvent exprimé sur l'illustration et l'art de l'album :

– tantôt à propos des artistes qui ont nourri son inspiration et sa réflexion artistique : Randolph Caldecott, Jean de Brunhoff, Windsor McCay ou Boutet de Monvel pour n'en citer que quelques-uns : la plupart de ces études critiques, publiées séparément dans des préfaces ou prononcées à l'occasion de remises de prix, ont été réunies dans le volume *Caldecott & Co*¹, malheureusement non traduit en français, qui constitue une passionnante approche des questionnements et des influences qui ont nourri sa démarche,

– tantôt à propos de son propre travail, dans ses discours ou les nombreux entretiens qu'il a accordés, notamment à Selma Lanes qui lui a consacré un volumineux ouvrage, *The Art of Maurice Sendak*² qui souligne les apports majeurs de Sendak à l'art de l'album.

L'œuvre de Sendak a fait couler beaucoup d'encre et la bataille entre ses fans et ses détracteurs se poursuit. Mais voici plus de quarante ans que *Max*, passant les générations, fascine les enfants.

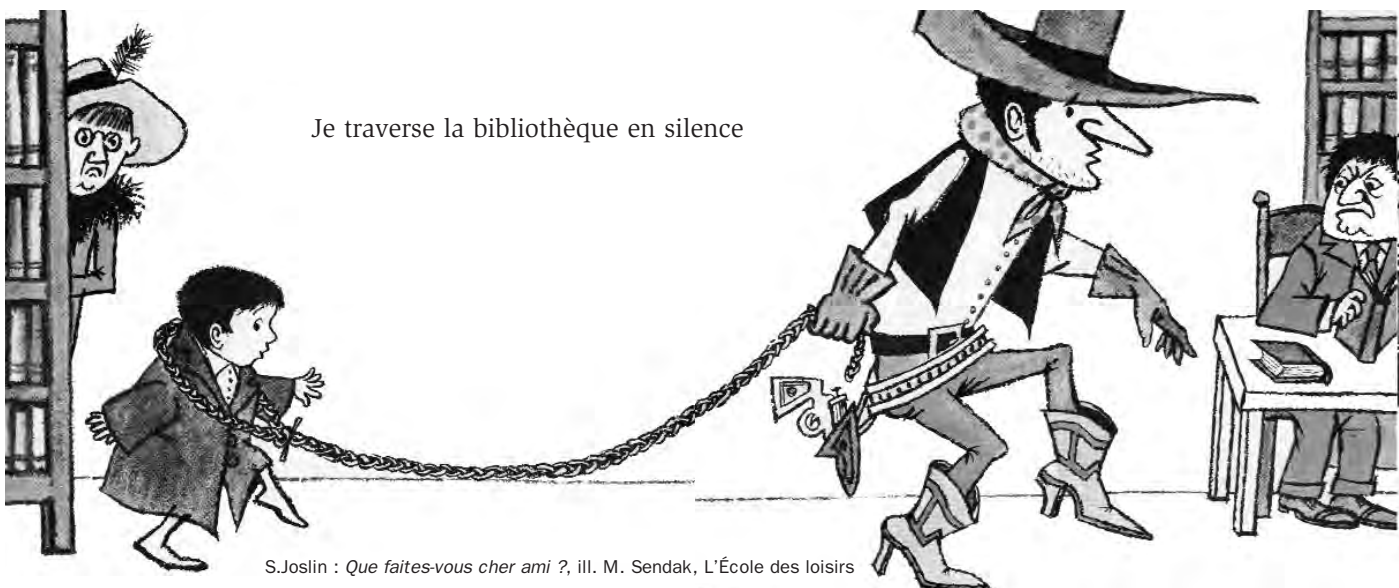
Autour de cette œuvre, adultes et enfants se retrouvent, chacun puisant à sa façon dans les profondeurs où il entraîne, car en véritable et immense artiste, c'est en lui qu'il cherche inlassablement, dans les douleurs et les joies de son enfance, ce qu'il a de plus humain à partager.

1. Maurice Sendak : *Caldecott & Co., notes on books & pictures*, Michael di Capua Books / Farrar, Straus and Giroux, 1988.

2. Selma G. Lanes : *The Art of Maurice Sendak*, Harry N. Abrams Books, 1993.

Maurice Sendak, Arthur Yorinks, et Matthew Reinhart : *Mommy ?*, Michael di Capua Books / Scholastic Pop-Up edition





Je traverse la bibliothèque en silence

S.Joslin : *Que faites-vous cher ami ?*, ill. M. Sendak, L'École des loisirs

Pour les lecteurs français, on ne peut que regretter que tant des livres de cet artiste majeur n'aient pas été traduits ou que, lorsqu'ils l'ont été, ils soient aujourd'hui épuisés, comme le fait apparaître la bibliographie ci-dessous qui récapitule les ouvrages parus en français et qu'on pourra comparer avec la bibliographie des ouvrages parus en langue originale, consultable sur notre site.

Seuls les titres indiqués en gras sont actuellement disponibles...



Ouvrages pour enfants dont Maurice Sendak est auteur et illustrateur

- | | | |
|------|-------------|---|
| 1963 | 1967 | • Max et les Maximonstres (<i>Where the wild things are</i>) - Première édition française chez Delpire - disponible à L'École des loisirs |
| 1965 | 1971 | • Deux aventures de Jérôme le Conquérant (<i>Hector Protector and As I went over the Water</i>), L'École des loisirs |
| 1970 | 1972 | • Cuisine de nuit (<i>In the night kitchen</i>) / trad. Jean-Henri Potier. L'École des loisirs |
| 1976 | 1977 | • Un Si joli petit chien ou Êtes-vous certain d'en vouloir un ? (<i>One Swell Pup</i>) / une histoire de Maurice Sendak et Matthew Margolis / traduite et adaptée par Jacqueline Cohen. L'École des loisirs |
| 1962 | 1979 | • Mini-bibliothèque (<i>The Nutshell Library</i>) / trad. Adolphe Chagot et Jean-Henri Potier. L'École des loisirs. Contient :
- Des Alligators partout : un alphabet (<i>Alligators all around</i>)
- Mon premier s'appelle Jeannot : comptines (<i>One was Johnny</i>)
- Pierre : un conte très moral en 5 chapitres et un prologue (<i>Pierre</i>)
- La Poule au riz : ronde des mois comptines (<i>Chicken Soup with Rice</i>) |
| 1962 | 1980 | • Turlututu chapeau pointu ! ou La Vie c'est sûrement autre chose (<i>Higgledy Piggledy Pop ! or There must be more to life</i>) / trad. Anna Solal. L'École des loisirs |
| 1960 | 1981 | • Rosie (<i>The Sign on Rosie's Door</i>) / trad. Adolphe Chagot. L'École des loisirs |
| 1981 | 1984 | • Quand Papa était loin (<i>Outside over there</i>) / trad. Bernard Noël. L'École des loisirs |
| 1993 | 1996 | • On est tous dans la gadoue suivi de Jack et Guy : deux comptines illustrées (<i>We are all in the dumps with Jack and Guy</i>) / trad. Anne Troteau. L'École des loisirs |

Ouvrages pour enfants dont Maurice Sendak est illustrateur



- 1962 1970 • Charlotte Zolotow : *Monsieur le lièvre voulez-vous m'aider ?* (*Mr Rabbit and lovely present*). L'École des loisirs
- Else Holmelund Minarik / trad. Adolphe Chagot. L'École des loisirs :
- 1957 1970 - *Petit-Ours* (*Little Bear's*)
- 1961 - *Petit-Ours en visite* (*Little Bear's Visit*)
- 1959 1971 - *Papa-Ours revient* (*Father Bear Comes Home*)
- 1960 - *L'Amie de Petit-Ours* (*Little Bear's Friend*)
- 1968 - *Un Baiser pour Petit-Ours* (*A Kiss for Little Bear*)
- 1973 1974 • Jacob et Wilhelm Grimm : *Le Roi Barbe d'Ours* (*King Grisly-Bear : a Tale from the Brothers Grimm*). L'École des loisirs
- 1961 1976 • Janice May Udry : *Pierre et Paul* (*Let's Be Enemies*), trad. Jean-Henri Potier. L'École des loisirs
- 1971 1978 • Doris Orgel : *La Chambre de Sarah* (*Sarah's Room*). L'École des loisirs
- 1966 • Isaac Bashevis Singer : *Une Histoire de Paradis et autres contes* (*Zlateh the Goat and Other Stories*), trad. Gisèle Bernier. Stock (Nouveau cabinet cosmopolite)
- 1964 • Frank Richard Stockton : *L'Homme aux abeilles* (*The Bee-Man of Orn*), trad. Adolphe Chagot. L'École des loisirs
- 1964 • Jan Wahl : *Les Aventures de Trott-le-Mulot* (*Pleasant Fieldmouse*). L'École des loisirs
- 1979 • Sesyle Joslin, trad. Catherine Chaine. L'École des loisirs :
- 1958 - *Que dites-vous cher ami ?* (*What Do You Say, Dear ?*)
- 1961 - *Que faites-vous cher ami ?* (*What Do You Do, Dear ?*)
- 1968 • Robert Graves : *Le Grand livre vert* (*The Big Green Book*), trad. Marie-Raymond Farré. Gallimard Jeunesse
- Jacob et Wilhelm Grimm, trad. Armel Guerne. Gallimard Jeunesse (Folio Junior) :
- 1973 - *Hans-mon-hérissou et 13 autres contes* (*The Juniper Tree and Other Tales from Grimm*)
- *Les Trois plumes et 12 autres contes* (*The Juniper Tree and Other Tales from Grimm*)
- 1966 • Isaac Bashevis Singer : *Zlateh la chèvre et autres contes* (*Zlateh the Goat and Other Stories*), trad. Gisèle Bernier. Hachette Jeunesse (Le Livre de poche Jeunesse)
- 1964 1980 • Randall Jarrell : *La Chauve-souris poète* (*The Bat-Poet*), trad. Catherine Chaine et Bernard Noël. L'École des loisirs
- 1958 • Else Holmelund Minarik : *Pas de disputes, pas de bagarres !* (*No Fighting, No Biting !*). L'École des loisirs
- 1968 • Frank Richard Stockton : *Le Griffon et le petit chanoine* (*The Griffin and the Minor Canon*), trad. Catherine Chaine. L'École des loisirs
- 1981 • George MacDonald, trad. Pierre Leyris. Bordas (Aux quatre coins du temps)
- 1967 - *La Clef d'or* (*Golden Key*)
- 1969 - *La Princesse légère* (*Light Princess*)
- 1960 1982 • Wilhelm Hauff : *Nain Long-Nez* (*Zwerg Nase*). L'École des loisirs (Renard Poche)

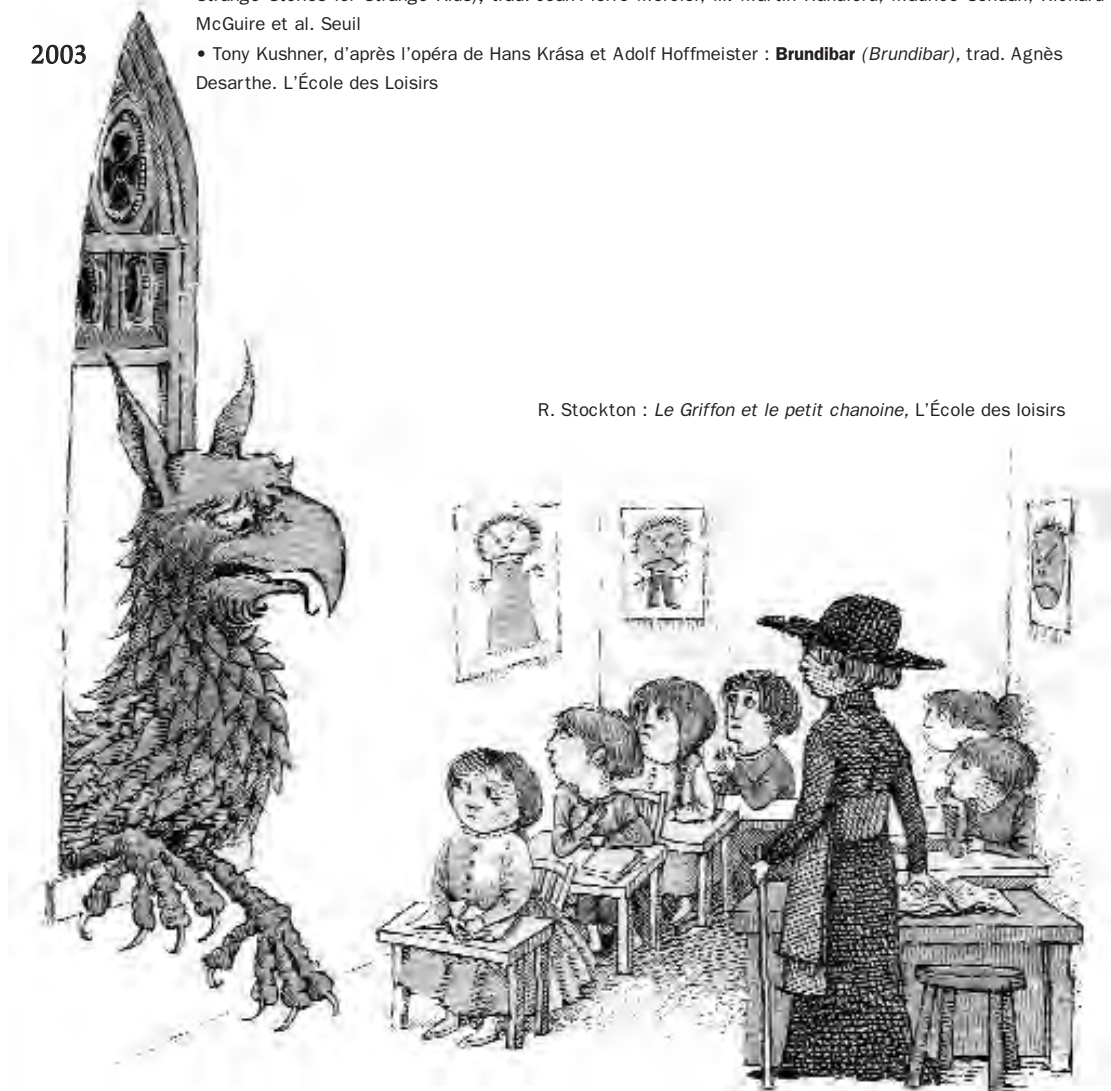


I.B. Singer : *Une histoire de Paradis et autres contes*,
ill. M. Sendak, Stock



- 1984 1985 • Ernst Theodor Amadeus Hoffmann : *Casse-noisette (Nutcracker)*, trad. de l'allemand par Ralph Manheim ; trad. de la version anglaise Jenny Ladoix. Gallimard Jeunesse
- 1988 1988 • Jacob et Wilhelm Grimm : *Chère Mili : un conte inédit (Dear Mili)*, trad. Robert Davreu, Gallimard Jeunesse
- 1965 • Randall Jarrell : **Des Animaux pour toute famille (The Animal Family)**, trad. Isabelle Py Balibar. L'École des loisirs
- 1959 1995 • Janice May Udry : **Les Cavaliers de la lune (The Moon Jumpers)**, trad. Catherine Bonhomme. Circonflexe (Albums)
- 1955 1998 • Beatrice Shenk de Regniers : **Qu'est-ce qu'on fait d'un soulier ? (What Can You Do With a Shoe ?)**, trad. Mayah Morgenstern. Circonflexe (Aux couleurs du temps)
- 1999 2001 • James Marshall : **Pieds de cochons (Swine Lake)**, trad. Agnès Desarthe. L'École des loisirs
- 2001 2005 • Dir. Art Spiegelman et Françoise Mouly : **Little Lit. Vol.2 : Drôles d'histoires pour drôles d'enfants (Little Lit, Strange Stories for Strange Kids)**, trad. Jean-Pierre Mercier, ill. Martin Handford, Maurice Sendak, Richard McGuire et al. Seuil
- 2003 • Tony Kushner, d'après l'opéra de Hans Krása et Adolf Hoffmeister : **Brundibar (Brundibar)**, trad. Agnès Desarthe. L'École des Loisirs

R. Stockton : *Le Griffon et le petit chanoine*, L'École des loisirs



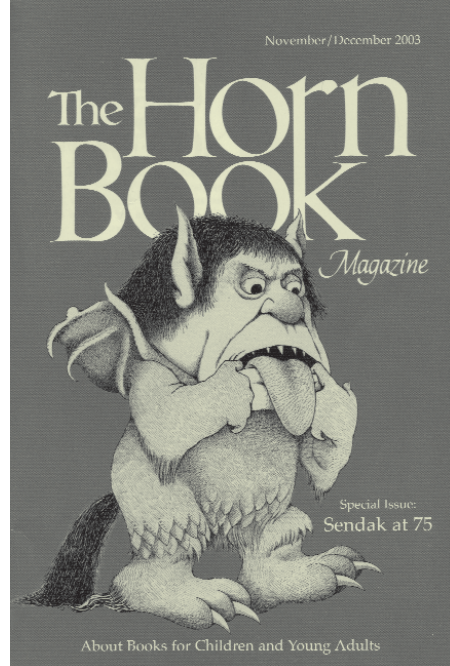
Un entretien

avec Maurice Sendak

par Roger Sutton*

En juillet 2003, Roger Sutton, rédacteur en chef du *Horn Book Magazine* a interviewé Maurice Sendak dans sa maison du Connecticut. Une conversation - sur la vie et la mort, l'ego et l'introspection, les rêves et les cauchemars, Melville, Homère et... le plancton. Nous sommes heureux d'avoir été autorisés à la traduire.

**Horn Book Magazine*, Novembre/Décembre 2003, N°spécial : « Maurice Sendak a 75 ans ».



Roger Sutton : Hier soir dans cette émission de télévision « *Queer Eye for the straight Guy* »¹, un des spécialistes en décoration a fait une blague au sujet du papier peint qui ressemblait à celui de *Max et les Maximonstres*. Qu'est-ce que cela vous fait de réaliser que votre travail – les *Maximonstres* en particulier – fait autant partie de la culture publique ?

Maurice Sendak : Alors, vous aussi, vous regardez des idioties à la télévision !

Eh bien, vous savez, c'est le cas depuis assez longtemps maintenant et honnêtement, ça ne me fait plus aucun effet d'aucune sorte ! Je considère ce livre presque entièrement en termes personnels : je pense à ce que j'étais à cette époque, je pense à Ursula². Et ça ne m'intéresse pas tellement d'être utilisé comme un slogan chaque fois que quelqu'un a besoin de dire « monstrueux ». Mais bon, c'est mon livre, n'est-ce-pas ? Alors peut-être que j'ai le droit de le prendre un petit peu pour acquis. J'ai certainement le droit en tout cas de ne pas être impressionné.

R.S. : Je me demande aussi si le fait de ne pas être impressionné et de le prendre pour acquis, sont tous deux symboliques de la même chose : c'est-à-dire que pour vous cela fait dorénavant partie du décor.

M.S. : Bien sûr, je me rends compte que *Max et les Maximonstres* m'a permis de faire toutes sortes de livres que je n'aurais probablement pas faits s'il n'avait pas eu tant de succès. Je pense que j'ai tiré parti de cette popularité pour illustrer des livres que je voulais passionnément faire sans avoir à me soucier s'ils étaient commerciaux ou non. Ce fut une grande chance dont je peux encore bénéficier. J'ai toujours souhaité qu'Herman Melville ne soit pas si horrifié d'être reconnu pour son roman populaire *Taïpi*³ plutôt que pour *Moby Dick*. Il disait qu'il savait ce qu'on dirait sur sa tombe « Herman Melville, l'auteur de *Taïpi : le pays des femmes nues* » ou quelque chose comme ça. Bon, c'est exactement ce qui est arrivé. Mais le fait est que *Taïpi* l'a aidé à faire des tas d'autres livres ; il s'est vendu extrêmement bien. Vous savez, ses deux premiers romans étaient terriblement dans le genre « île de la tentation ». C'est seulement quand il a rencontré Nathaniel Hawthorne qu'il s'est donné le droit de se laisser aller à sa passion et d'écrire une œuvre plus sérieuse. Son travail ultérieur, les livres pour lesquels nous lui rendons hommage, ont été des échecs et lui ont coûté sa popularité.

Je ne pense pas que *les Maximonstres* soit mon meilleur livre et je me moque absolument de ce que l'on écrira sur ma tombe ; Dieu sait que je ne suis pas Herman Melville et que j'ai eu la chance d'être pris au sérieux et de profiter de mon travail sur le plan financier et personnel. C'est vraiment satisfaisant.

R.S. : Est-ce que de temps en temps, vous le ressentez comme un obstacle ? Est-ce que vous aimeriez, comme Doris Lessing, publier sous un autre nom et voir ce que les gens penseraient s'ils ne savaient pas que c'était vous ?

M.S. : C'est un de mes fantasmes récurrents. Je suppose que tous les auteurs le partagent. Mais je sais que lorsque *Cuisine de nuit* est sorti, ce fut une déception pour le public parce que ça n'avait rien à voir avec *les Maximonstres*. Pourquoi n'étais-je pas resté sur mes rails ? Le style était différent, tout était différent. Le côté bande dessinée, la nudité, tout semblait être un désaveu de ce que j'avais déjà accompli. Mais j'avais Ursula à mes côtés, Ursula qui ne m'aurait jamais laissé faire un autre *Maximonstres*. Jamais. Jamais. Et, à son grand crédit, elle ne l'a même jamais suggéré. Et puis les autres livres ont eu du succès d'une manière ou d'une autre et ils ont pris leur place comme il faut, à la suite des *Maximonstres*.

Quand, pour la première fois, j'ai parlé des *Maximonstres*, de *Cuisine de nuit* et de *Quand papa était loin* comme d'une trilogie, les gens se sont dit « Mais, qu'est ce qu'il raconte ? Il est juste en train d'aligner ses livres les plus moyens sur son bon livre ». Mais moi je savais depuis le début qu'il y en aurait trois, que c'était une trilogie.

R.S. : Je pense que ces trois livres, dans des genres très différents, permettent au public de vous examiner à la loupe : voilà ce qui l'intéresse, ce qu'il cherche. Voici les choses dont il a peur et ce qui le fait rire... Bien sûr vous avez fait d'autres livres mais ces trois-là donnent aux gens une clé pour comprendre votre travail dans sa globalité.



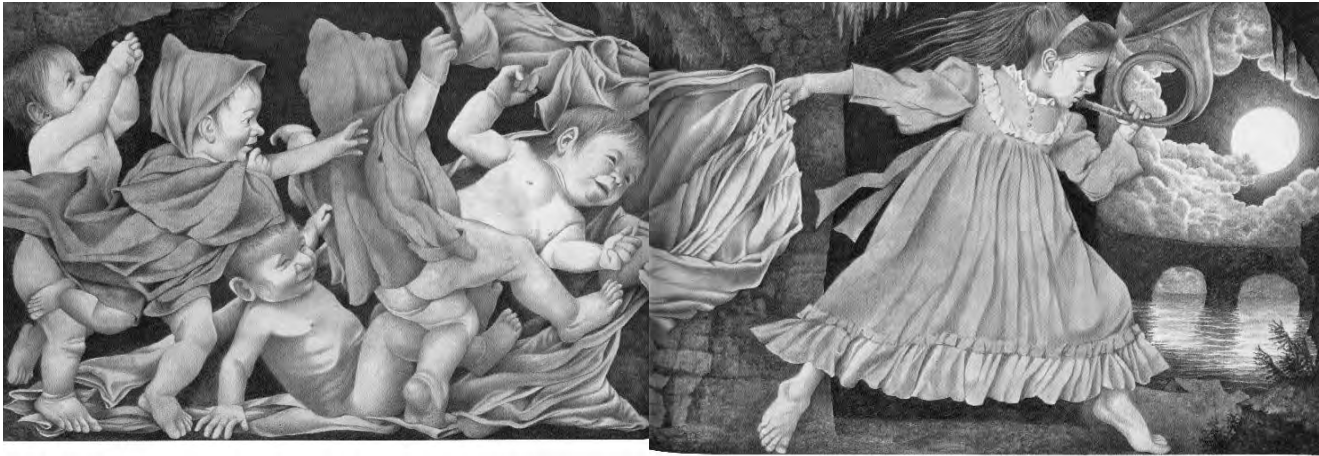
Cuisine de nuit, ill. M. Sendak, L'École des loisirs

M.S. : Tout est dans ces trois livres. Par-delà la longévité d'un homme et de son travail, vous percevez ce qu'il a en tête, dans le cœur, où se situe son humour, où réside son angoisse. Et la meilleure chose que vous puissiez demander, c'est que cette espèce de compréhension de l'artiste n'arrive pas de manière posthume. Que demander de plus ? Herman se serait contenté du quart.

R.S. : Alors qu'est-ce que cela fait, à la cinquantaine, d'avoir publié *Quand papa était loin* que vous reconnaissez comme le sommet de votre travail ? Qu'est-il arrivé après ça ?

M.S. : *Quand papa était loin* a été l'expérience la plus pénible de ma vie de créateur. Une vraie catastrophe. C'était si dur que j'ai fini par en faire une

dépression nerveuse. J'ai arrêté le travail. Je ne pensais pas que je pourrais le terminer. À cette époque du milieu de ma vie, j'ai senti que je devais « résoudre » ce livre, que je devais plonger aussi profondément en moi-même que je le pouvais : du travail d'excavation. *Les Maximonistes* aussi, ont été un travail de forage mais j'ai réussi à remonter comme un mineur et à sortir juste avant l'explosion. *Cuisine de nuit* a été une opération plus profonde encore et fut assez pénible. Mais je n'ai absolument pas anticipé l'horreur de *Quand papa était loin* et donc je suis tombé. J'ai perdu confiance en moi, je ne savais plus ce que je faisais, j'ai tout abandonné : j'ai arrêté le livre en plein milieu ; j'ai arrêté de travailler. Et c'est à ce moment-là que Franck Corsaro, le met-



Quand Papa était loin, ill. M. Sendak, L'École des loisirs

teur en scène d'opéra, est tombé du ciel, en me disant qu'il aimait mes livres, et tout spécialement *Le Genévrier*⁴ et me demandant si j'accepterais de travailler sur un opéra avec lui ? Et ce fut *La Flûte enchantée*. Après ça, tous les livres que j'ai faits ont été des réparations de *Quand papa était loin*. J'étais malade. Je me devais de continuer à travailler et à produire mais la joie et l'enthousiasme étaient alors passés dans l'opéra et j'avais le sentiment que Mozart était l'infirmière qui prenait soin de moi...

R.S. : À votre avis, qu'est-il arrivé ?

M.S. : Je pense que ça m'a dépassé. J'étais entré dans un sujet que je croyais connaître et sur lequel je pensais avoir un certain contrôle comme pour les deux premiers livres mais je suis tombé de l'échelle qui dégringole profondément dans l'inconscient. Herman Melville (je dois encore faire référence à lui car il a été mon saint patron) appelait ça le plongeon. Vous pouviez vous cogner la tête sur quelque chose et ne jamais remonter et personne n'aurait jamais su que vous manquiez à l'appel. Ou alors, vous trouviez une pépite qui valait bien toute cette douleur dans

vos poitrine, cet aveuglement, tout... et vous remontiez avec ça, avec ce que vous étiez allé chercher. En d'autres termes, soit vous preniez le risque soit vous laissiez tomber. Selon Melville, c'était la seule solution. Pareil pour John Keats⁵ qui croyait également au plongeon. *Quand papa était loin* est mon meilleur travail. Mais je ne peux en tirer aucun plaisir.

R.S. : Quand avez-vous réalisé que vous vous aventuriez trop loin ?

M.S. : Quand j'ai fait les dessins. Je fais toujours une série de dessins très aboutis avant de passer à la couleur. J'avais fait tous les dessins pour le livre et quelque chose est arrivé – Roger, si je savais, je vous le dirais, mais je n'en sais rien – quelque chose s'est déréglé en moi ; une espèce de panique, une forme de peur. J'avais touché un sujet qui n'est pas dans le livre mais que je devais aborder pour faire le livre. Je ne pouvais supporter de peindre ces images. Je ne pouvais les affronter encore et encore et peindre Ida. Ça m'a rendu malade. J'ai attendu six mois entre le moment où j'ai terminé les dessins et le timide démarrage de la couleur. Je suis retourné en

thérapie, ce qui n'a rien aidé – mais à cette époque, j'avais perdu foi en la thérapie, en n'importe quoi si ce n'est en l'auto-thérapie. Alors je m'y suis attelé. Je pouvais le faire mais ça a été une rude corvée. Le livre que je fais en ce moment, *Brundibar*, est deux à trois fois plus long que *Quand papa était loin* mais je peins les images simplement en prenant du bon temps. J'ai choisi *Brundibar* parce que c'est un autre endroit en moi qui nécessite une solution mais ce n'est pas aussi profond que *Quand papa était loin*, ni aussi chimérique ni aussi potentiellement mortifère. Ce n'est pas une hyperbole, c'est juste la manière dont je le ressens.

R.S. : C'est intéressant de vous entendre parler ainsi de *Quand papa était loin* parce que les images ont l'air si lumineuses. Même les petits lutins encapuchonnés, les méplats de leurs visages. C'est de l'art qui ne paraît ni effrayé, ni désespéré.

M.S. : C'est la chance de l'artiste et sa douleur.

R.S. : Vous pouvez relier ça à *Brundibar* – il n'y a rien dans l'histoire qui suggère que cet opéra a été joué par des enfants au camp de Terezin – vous n'insistez pas trop sur le contexte.

M.S. : Non, si j'avais appuyé trop lourdement, j'aurais déformé le tout et ç'aurait été un excès émotionnel sans aucune valeur parce que l'opéra a été écrit pour divertir les enfants, pour les alléger de ce qu'ils vivaient de pire, c'était destiné à être gai. Cependant, si vous finissez par très bien connaître le travail comme j'ai dû le faire, il y a dans l'opéra des éléments extrêmement courageux au vu des circonstances : le tyran sera abattu, toutes les brutes seront évincées et nous devons – nous, frères et sœurs – nous serrer les coudes. Qui est ce Brundibar, qui est cette brute qui vous menace de cette manière et vous fait faire ce que vous ne voulez pas faire ? Je ne sais pas

Brundibar, ill. M. Sendak, L'École des loisirs



comment les prisonniers s'en sortaient. Sauf que ça a donné un opéra pour enfants, une musique superbe plutôt simple à la manière de Kurt Weill. Et l'on sait que l'on peut se libérer de certaines choses dans un livre d'enfant que personne dans le monde adulte n'ose assumer parce que l'on part du principe que l'auditoire est trop innocent pour tout comprendre. Et à la vérité c'est le seul auditoire qui puisse tout comprendre. La réaction des enfants à mes livres a plutôt été « pour » ou alors carrément contre. Il y a un ton, une odeur, une espèce d'alchimie qui se met en route et si ce n'est pas le cas, ils abandonnent. C'est arrivé pour chaque livre important que j'ai fait. Mais si un livre remporte le prix Caldecott⁵, les gens croient que leurs enfants sont obligés de l'aimer. Alors bonsoir !...

R.S. : Vous avez rapporté à Selma Lanes le témoignage suivant : « Mon enfant hurle chaque fois que je lui lis *Max et les Maximonstres...* »

M.S. : Et j'ai répondu, est-ce que cette personne détestait son enfant ? Est-ce pour ça qu'elle la torturait avec ce livre ? *Quand papa était loin* a suscité une certaine hostilité de la part des enfants mais c'est un livre qui leur donne à réfléchir ; ça marche, c'est tout ce que je sais. Ça fonctionne et quoi que ça veuille dire, tu dois le faire marcher. À quelque niveau que ce soit, tu dois diriger cette flèche, même sans connaître la cible. Réellement, tu ne sais pas pourquoi tu es si véhément. Je déteste être si mystérieux mais je ne peux l'éviter car je ne comprends pas moi-même. Je n'ai jamais compris ce procédé-impulsion-intuition-motif qui me pousse à être là et pas ailleurs et qui déchaînera en moi une effervescence extrême alors que

d'autres choses, plus probables, ne le font pas.

R.S. : Des choses dont vous ne pensiez pas qu'elles vous mèneraient dans des zones aussi sombres et aussi profondes ?

M.S. : Ni aussi heureuses comme pour *Esau*⁶. Ce n'était pas simplement le fait de travailler avec Iona (Opie). Ce livre était également cruel mais d'une manière si humaine et si tendre. Les enfants peuvent être si durs les uns avec les autres – et vous savez pertinemment qu'en grandissant, ces petites fripouilles n'iront pas en s'améliorant – mais c'est la condition humaine. Et la forme de tendresse qu'ils peuvent toujours véhiculer dans tout ça, et la douceur. Je suis en train de lire l'*Iliade* dans une nouvelle traduction et je suis très triste parce que j'approche de la fin. J'y suis presque et ça m'est insupportable. J'ai choisi l'*Iliade* à cause de ma fatigue sur *Brundibar* ; je suis si fatigué que je n'ai plus les yeux en face des trous. Je connais l'histoire de l'*Iliade*, mais maintenant je la relis pour la profondeur de la poésie. Je lis deux à trois pages chaque soir comme on lit la Bible. C'est exactement notre sujet, la pure ineptie de la vie, la stupidité de la vie – et les dieux sont bien pires que les hommes. Juste au moment où Agamemnon pense qu'ils sont dans son camp, il s'avère qu'ils sont dans celui d'Hector. Et le côté gratuit – « Je veux que Troie ait le dessus aujourd'hui », dit Héra ; « eh bien non », dit Zeus – et puis le reste de l'histoire c'est le massacre qui continue et qui continue. C'est le moment où Hector arrive derrière ce jeune homme – disons que son nom est Ajax – et porte son épée étincelante sur son cou. Ce jeune Ajax qui a dépensé son propre argent – ce qu'il n'aurait pas

dû – pour venir jusqu’à Troie et qui vivait jusque-là dans les douces plaines de Corinthe où il avait une ferme et une femme qui soutenait fermement son gros ventre fertile alors qu’il prenait le départ. Ce jeune homme si prometteur, si beau et courageux – et l’épée le frappe juste sous le lobe de l’oreille, lui coupe l’artère principale et la tête dégringole et il s’enfonce bientôt dans le brouillard de la mort pour s’en aller cliqueter sur le sol où tout le monde se saisit de son armure. C’est comme la cruauté des enfants. Homère ne juge jamais. Achille est un tel égocentrique et Agamemnon une telle petite frappe. Mais ils ne sont pas châtiés, ils sont juste « mémorialisés » ; c’est ce qu’ils sont. C’est également le cas d’Esau. C’est ce genre d’observation sans jugement, avec un grand cœur. Qui sommes-nous pour juger d’autres humains insensés ? C’est comme dans *Le Roi Lear* – une des pièces que je préfère au monde – je ne supporte pas de la relire parce qu’à chaque fois je voudrais que la fin soit différente. Cette jeune fille si valeureuse ne peut être tuée à la dernière minute. Trop c’est trop.

R.S. : Mais qu’aurait-il pu lui arriver d’autre ?

M.S. : Oui je sais que n’importe quoi d’autre sonnerait faux. Mais pendant tout le XVIII^e siècle, on jouait la scène avec une Cordélia qui revenait à la vie : « Oh, la revoici ! ». Shakespeare avait compris le besoin de recourir au énième degré. Je ne dis pas que je fais partie de ces gens mais je dis que j’y crois. Je crois qu’il faut faire tout le chemin et être féroce honnête parce qu’autrement ça ne marche pas, c’est vicié. Pourquoi s’en embarrasser ?

R.S. : Vous posez-vous jamais la question : puis-je aller si loin, devrais-je aller si loin ?

M.S. : Non, je me considère comme une personne assez faible. Je me suis amélioré en vieillissant. L’âge m’a vraiment bonifié. Il a considérablement apaisé mes volcans. L’âge est une forme de service qu’on se rend à soi-même. Mais je n’ai pas le sentiment d’avoir été incompris. Honnêtement, je ne crois pas que mon travail ait tant d’importance. Je n’ai pas de don conceptuel exceptionnel pour le dessin, ni d’aptitude sensationnelle pour l’écriture. Mon talent est une espèce de sens intuitif qu’on trouverait chez un musicien qui sait comment la musique doit sonner et où placer ses doigts. Mon talent, c’est de savoir faire un livre d’images. Savoir en trouver le bon rythme, la bonne allure. Le dessin et l’écriture sont corrects mais si toute ma carrière en avait dépendu, je ne serais pas allé très loin. Je le pense sincèrement parce que je continue d’apprendre à dessiner. Il m’aura fallu *Le Genévrier* pour savoir dessiner réellement.

Je pense que mon travail a ceci de miraculeux qu’il m’a permis de rester en vie et m’a tenu occupé. Constamment depuis que j’ai 15 ans environ. Je dois travailler, c’est ce que je suis, c’est comme ça que je vis et que je me protège. Je le fais pour moi, ça m’aide à vivre et ça m’a permis de surmonter la pire période de ma vie jusqu’à maintenant où je puis dire, finalement, que « ce n’est pas si mal ».

R.S. : Alors, c’est bien le fait de travailler, pas le travail en soi.

M.S. : Être juif au sens strict du terme, c’est donner un sens à sa vie. Sinon, il



« Le Conte du genévrier », ill. M. Sendak, in Grimm : *Hans-mon-hérissou et autres contes*, Gallimard Jeunesse.
Titre original : *The Juniper Tree*

Quand Papa était loin, ill. M. Sendak,
L'École des loisirs



n'y a pas de but dans tout ça. Je ne suis pas un Juif orthodoxe mais j'ai été élevé comme tel et ça me suit, ce boulot de faire que sa vie ait un sens. De fait, on ne peut pas fabriquer un sens à sa vie, elle en a un tout simplement... et ce, depuis l'enfance. Pourquoi je suis là et tout le reste.

Mais après on apprend à dépasser toute cette connerie d'ego. J'ai tant appris de Keats (quand il écrit à son grand frère George qui a émigré en Amérique) sur la manière dont il faut vaincre son ego avant de devenir un artiste sérieux. Keats dit que Shakespeare est le seul artiste qui se soit débarrassé de son ego. Il est Rosalinde, il est le roi Jean, il est tous ses personnages mais nous ne savons pas qui il est, lui. (Contrairement à Wordsworth, un être exceptionnel qui essayait vraiment de s'effacer mais qui, si l'on regarde attentivement, a laissé son empreinte absolument partout).

R.S. : Est-ce que le bonheur découle du sens ?

M.S. : Je ne sais pas. J'ai vécu une existence plutôt malheureuse mais ce n'aurait pas dû être le cas. Grandir pauvre à Brooklyn, c'était comme n'importe qui d'autre. Mes parents n'étaient ni meilleurs ni pires que ceux que je voyais autour de moi. J'avais une sœur et un frère formidables, ce que n'ont pas tous les enfants. Plus âgés que moi, ils m'ont soigné, protégé et sincèrement aimé... rien de tout ce que l'on entend aujourd'hui : la souffrance des enfants... Et cependant j'ai vraiment souffert. Il y avait quelque chose qui ne tournait pas rond, depuis toujours. Pourquoi ai-je passé tant d'années en analyse ? Ce qui n'allait pas a été ingéré à cette époque et ne s'est manifesté qu'à l'adolescence

et quand je suis parti vivre ma vie à New York. J'avais peur en permanence. Et quand vous allez voir un analyste et qu'il vous dit « Racontez-moi ce qui vous effraie », vous, vous dites « C'est pour ça que je suis ici. Parce que je n'en sais rien ». Je n'ai jamais trouvé. Ce qui est arrivé, hé, c'est que j'ai vieilli et que la peur s'est estompée ; la peur a attrapé la maladie d'Alzheimer avant moi !

R.S. : La psychologie bon marché dira, OK, c'était un enfant si terrifié et anxieux qu'il a transformé sa peur pour en faire de l'art.

M.S. : Oui, mais c'est trop facile.

R.S. : Alors quand vous faites allusion comme c'est le cas dans *Quand papa était loin* à quelque chose qui vous a terrorisé étant enfant, comme le kidnapping de l'affaire Lindbergh...

M.S. : Même maintenant quand vous prononcez ces mots, un petit sifflement me traverse. Un sentiment de malaise. Comme un éclair.

R.S. : On en guérit ?

M.S. : Ça cicatrise. Je dis parfois que j'avais essayé de changer le cours de l'histoire. Ida trouve le bébé. J'ai refusé de laisser le bébé Lindbergh mourir. J'ai donc changé l'histoire. Mais ça n'en fait partie que de manière superficielle parce que je ne suis pas fou ; le bébé était mort et je ne crois pas que les livres puissent ramener les gens à la vie. Il y a en moi un entêtement qui fait opposition aux voies de la consolation.

Dans l'enfance, je faisais un cauchemar récurrent – je devais avoir quatre ans environ – un cauchemar où j'étais pourchassé par quelque chose de très effrayant, avec mon cœur battant à tout

rompre dans ma poitrine. Dans le rêve, j'espère ardemment trouver la porte de la cave ouverte mais cette chose me talonne. Et finalement je me retourne. Et c'est mon père. Et son visage est chaud contre mon visage et ses mains tendues : « au meurtre ! », nous y voilà : il va me tuer. Et ça a continué, continué, continué. Et tout juste cette semaine – j'ai 70 ans de plus – le rêve est revenu. Et même dans ce rêve, j'étais abasourdi qu'il revienne à nouveau ! La même chose est arrivée – on dirait le film du dimanche soir auquel on ne peut pas couper – mais j'ai fait quelque chose que je n'avais jamais fait auparavant. Je me suis retourné et il était là mais je n'ai pas cédé de terrain et son visage était si près du mien et son nez s'écrasait sur mon nez et alors j'ai compris qu'il était en train de rire – que c'était une blague ! Il n'essayait pas de me tuer, il jouait avec moi !

Maintenant est-ce que ça rattrape tout de dire (comme dans ce film avec Gregory Peck et Ingrid Bergman : *La Maison du docteur Edwards*) : « La voilà ta réponse » (70 ans trop tard, putain de merde) ? Je ne crois pas. Je ne crois pas que ce soit une réponse. Je ne crois pas que ce soit une réponse à quoi que ce soit. C'est probablement juste une délivrance pour moi. Je ne peux prétendre maintenant que mon père voulait me tuer ni qu'il me détestait.

R.S. : Mais je ne crois pas pour autant que le rêve indique que votre père riait depuis tout ce temps. Il rit maintenant que vous avez 75 ans.

M.S. : Tout à fait. Parce que moi aussi, j'en ris aujourd'hui. Parce que j'ai décidé que ces questions n'ont plus aucune importance. On ne saurait les résoudre. Mieux, même, elles n'ont plus besoin

d'être résolues. Mon souci, si j'en ai encore, c'est « est-ce que je suis en train de me défilier ? ». Est-ce que j'ai trouvé le moyen de me tromper moi-même, de dévisser le couvercle de la cocotte-minute de la vie ? Est-ce trop facile ?

Je veux être du plancton. Le plancton n'est pas détectable au radar et paraît réellement affairé. Tu regardes la chaîne « Découverte » et tu le vois glouglouter et gargouiller et tout de suite derrière, il y a Moby Dick. Le plancton est trop petit pour abriter un ego quelconque et cependant il a toujours l'air très occupé. Si tu regardes en bas, du haut de l'Empire State Building, tout le monde ressemble à du plancton. Alors ça me convient d'être du plancton, pas parce que je feins la modestie mais parce que j'espère que la grande réponse c'est qu'il n'y en a pas, alors ça suffit !

R.S. : Dans son livre *Bird by bird* Anne Lamott raconte comment les écrivains ont besoin d'éteindre la petite radio de leur cerveau – la station KFKD⁷ comme elle l'appelle – qui émet d'interminables louanges dans une oreille et d'infinies critiques dans l'autre.

M.S. : C'est vrai, on a besoin de sortir du centre d'attention. Il faut arrêter de s'obséder. Suis-je croyant, incroyant ? Aurais-je dû gagner le prix Caldecott trois fois de plus ? Pourquoi oui, pourquoi non ? C'est quand vous arrivez à sortir de cette orbite – et vous le pouvez – que vous devenez du plancton. Alors vous nagez en pleine vie. Bien sûr, même en étant du plancton, vous pouvez craindre que quelqu'un que vous aimez ne meure. Je vis dans la terreur de la mort de ma sœur, elle est plus âgée que moi. Je ne veux pas être un orphelin officiel. Et si c'est une manifestation de l'ego, eh bien...

R.S. : Vous avez dit une fois que vous aimeriez croire en quelque chose – vous avez dit que vous souhaitiez que votre petite chienne Jenny⁸ soit là à vous attendre.

M.S. : De manière plus poignante et plus douloureuse, il y a mon frère. Je ne peux toujours pas croire que je ne le reverrai plus. Je ne peux même pas en parler. Mais la mort est une consolation parce que c'est ce qui vous sauve de la souffrance, du cancer, des maladies terribles. La douleur me terrifie. La mort gommara tout ça. Alors pourquoi avoir peur ? c'est aussi la cessation de la douleur. Que demander de plus ? c'est comme la bonne infirmière.

R.S. : Puisque nous avons posé le fait que vous n'étiez pas croyant, il y a la peur basique de l'inconscient, de l'extinction intellectuelle...

M.S. : Je crois que la chose la plus douce qui nous soit donnée, si judicieusement, c'est de dormir sans rêver.

J'ai une passion pour cette émission câblée « Une histoire de bébé ». Je la regarde tout le temps. Les gens me disent « Ils sont tous nés de la même façon, Maurice pourquoi tu continues ? » Mais voilà : on peut voir la tête du bébé, on peut voir le bébé en train de sortir. Impossible d'en avoir assez ; je ne peux me lasser de voir un enfant naître. Il y a eu une émission avec une césarienne et pas mal de problèmes car le bébé était énorme. Et on y est – on les voit inciser le ventre et puis l'ouvrir pour se saisir de ce qui est à l'intérieur. Ils attrapent le garçon et le docteur fait « Mon Dieu ! Regardez sa tête ! Pas étonnant ! » et ils extraient la tête et la tête est juste au-dessus de l'incision. Et il regarde autour de lui. Ses épaules sont coincées parce

qu'il est si gros. Uniquement la tête à l'extérieur. C'était comme une pièce à la manière de Beckett mais c'était si beau, si émouvant.

R.S. : Ça me rappelle le livre de Julie Vivas, *The Nativity*⁹, qui contient quelques magnifiques images du premier regard du bébé sur le monde.

M.S. : C'est étonnant. Je pourrais regarder ça inlassablement. C'est ce premier moment, les gestes incontrôlés, les jambes – vous savez les bébés nous montrent que nous ne sommes que des grenouilles – un torse, un pénis ou un vagin et puis les jambes se mettent à ployer – c'est si basique, si élémentaire. C'est ce premier moment – nous avons parlé de mystères aujourd'hui ; vous pourriez intituler tout l'interview « Le mystère ». Il n'y a rien à comprendre. Pourquoi suis-je obsédé par la naissance ? Je dois y assister, nuit après nuit et visiblement il y a des tas de gens comme moi parce que l'émission dure toujours. Le visage de l'enfant. L'autre moment c'est quand cette petite chose malpropre est séchée. Le visage de sa mère est encore empreint de douleur et elle réalise qu'elle ne l'a pas encore entendu crier. Son regard s'aiguise, elle se reprend alors et regarde son mari qu'elle n'a pas regardé du tout – le détestable salaud qui l'a mise dans cet état – et il est juste là en train de prendre des photos.

R.S. : « Regarde de mon côté, chérie »

M.S. : Ses premiers mots sont presque toujours « Je n'entends pas le bébé crier ». Parfois il y a des problèmes, il faut nettoyer les poumons du bébé ; parfois ils meurent mais oh, dans 90% des cas ils se mettent à crier et alors son visage se détend et elle le réclame, elle

le réclame et ils l'enveloppent dans cette petite couverture ; et le bébé se débat avec ses yeux – ça doit être un échange chimique incroyable – et le bébé la regarde tranquillement et s'arrête de pleurer la plupart du temps, et le regard de sa mère, le transfert de quelque chose, et son visage qui se met à fondre. Elle s'abandonne complètement. C'est la nature, elle n'a peut-être pas le choix. Mais d'y assister sur le visage d'un être humain, de voir entrer cette douceur et se signer ce pacte : ils signent juste sur la ligne pointillée, tous les deux, pile à ce moment. C'est alors qu'elle se tourne vers son mari. Il a le droit d'entrer dans la photo. C'est si primitif.

Un peu sentimental, n'est-ce pas – le bébé en train de naître ? Mais je le ressens comme je ressens la mort. J'ai vu mourir beaucoup de personnes que j'aimais. J'étais avec eux pour ce passage, ce regard apaisé, vraiment apaisé.

R.S. : Arriver au monde et en sortir ?

M.S. : Oui, on arrive sur un souffle d'air et l'on disparaît sur un souffle d'air.

On a accusé Emily Dickinson de morbidité parce qu'elle aimait assister des mourants ; elle aimait être là à observer, cette petite goule de génie. Elle a investi toute son énergie à scruter sur leur visage le moment du « passage » comme elle appelait ce moment de vie à trépas. C'était presque comme si elle pouvait voir quelqu'un presser le pas et sortir.

R.S. : Savons-nous ce qu'elle croyait ?

M.S. : À la base, elle n'avait pas la foi. Comment aurait-elle pu être croyante et être Emily Dickinson ? Voilà ce à quoi elle croyait : à la nécessité d'arrêter d'appeler chaque chose par son nom ; comme quand sa sœur intervient pour lui

dire : « Emily il est temps de préparer la pâte pour le pain de maman. C'est mardi, tu sais ». J'invente cette conversation bien sûr mais c'est ce qui se passait. Et Emily se rebellait « Non, pourquoi me donnes-tu du mardi ? Comment oses-tu dire mardi, ça me cloue ce mardi ! Et je ne veux pas faire de pain aujourd'hui. Je veux être libre et rester assise ici dans le jardin ».

Le fait qu'on nomme les jours la rendait folle. Aucun jour, n'importe quel jour ; si nous nommons mardi... ça signifie qu'il vient après lundi ce qui n'est pas très loin de dimanche et la semaine est foutue. Si nous pouvions vivre de cette manière sans se dire, Oh, encore quinze jours pour finir *Brundibar*, j'dois aller chez le dentiste lundi prochain et tout ça...

R.S. : Mais quand vous passez du temps à travailler, à mettre des choses noir sur blanc, vous vous dites – ça c'est à garder pour le futur – ce n'est pas suffisant de le garder en tête, vous le programmez dès que vous l'écrivez.

M.S. : Parce que j'ai signé un contrat et déjà touché de l'argent.

R.S. : Oh, allez...

M.S. : Écoutez-moi. Je suis un artiste commercial. Je me suis engagé sur ce travail pour une certaine somme d'argent et un certain délai. Mes besoins personnels n'ont rien à voir avec ça. Oui, j'ai besoin du mardi. J'espère que je vivrai assez vieux pour m'en débarrasser mais j'en ai besoin. Entretemps, ils m'ont accordé le privilège de passer autant de temps dans l'univers de *Brundibar* que je le jugeais bon. Je ne sais pas pourquoi j'en ai besoin mais c'est ce qu'il y a de bon dans tout ça. Le vrai mystère c'est, pourquoi ça me rend

si heureux ? Pourquoi ça me libère de toute inhibition ? Pourquoi ça m'autorise à être dans la normalité ? Je sais d'expérience que je suis bon à ça. Vraiment bon. Je ne fais pas n'importe quoi, je ne fais pas de la merde ; je travaille aussi délicatement et soigneusement que je peux.

R.S. : Alors l'immersion dans la création est la vraie récompense.

M.S. : Totalement. À ce moment-là, je n'ai besoin ni de l'*Iliade*, ni de l'émission sur les bébés, ni de Ricki Lake¹⁰. Je suis excité jusqu'à la dernière cellule de mon cerveau parce que je travaille. Le travail m'éveille à la vie.

R.S. : « Regarde de mon côté, chérie ».

*Traduit de l'américain
par Béatrice Michielsens*

in : Iona et Peter Opie : *I saw Esau*,
ill. M. Sendak, Walker books



in : Iona et Peter Opie :
I Saw Esau,
 ill. M. Sendak, Walker books



The Publisher, the Artist, the Editors

1. Série télé débilite, rebaptisée « Queers » dans sa version française où des homosexuels – experts en beauté, déco, tenue vestimentaire, diététique, sport – doivent re-looker un hétéro.
 2. Ursula Nordstrom, son découvreur et premier éditeur chez Harper and Row.
 3. *Taipei* est une pérégrination de Melville en Polynésie (1846) dont certains passages furent taxés d'indécence
 4. *The Juniper Tree*, contes de Grimm, chez Farrar, Strauss & Giroux, 1973, traduit en 2 tomes chez Gallimard, Folio Junior *Les Trois plumes et douze autres contes* et *Hans-mon-hérissou et treize autres contes*.
 5. Prix Caldecott : récompense le meilleur livre d'enfant de l'année aux USA.

6. de *I Saw Esau* (« J'ai vu Esau », non traduit) : recueil de comptines collectées dans les écoles par le célèbre couple Opie et illustré par Sendak en 1992 (Peter Opie était déjà décédé).
 7. KFKD : nom de code générique pour les radios américaines.
 8. Jennie, son scotch-terrier bien aimé qui apparaît dans plusieurs albums et notamment dans *Higglety, Pigglety Pop, or There Must Be More to Life*, en 1967 chez Harper & Row.
 9. [NDLR] Julie Vivas : *La Nativité*, Casterman, 1988
 10. Nom de l'animatrice d'un talk-show à sensation.



A Hole Is to Dig,
ill. M. Sendak,
Harper & Row

Entrer



dans l'univers de Sendak



Entretien avec Michèle Cochet*

Michèle Cochet, bibliothécaire en banlieue parisienne (Orly), est depuis longtemps familière de l'œuvre de Maurice Sendak. Évoquant la diversité et la richesse des sources auxquelles il a puisé, elle témoigne de la multiplicité des lectures possibles de ses livres et invite à les présenter aux enfants.

* Michèle Cochet est l'auteur de l'exposition « Autour de Maurice Sendak » ou « une petite maison pour une grande œuvre », présentée à Montreuil en 1987, puis à la Foire de Bologne et à Rome en 1988. Elle est également l'auteur du catalogue *Raccontare le immagini tra fantasia e sogno*, Comic art, 1988.

Françoise Ballanger : *L'œuvre de Maurice Sendak est parfois jugée difficile ou en tous cas très intimidante. Il y a des gens pour qui elle est tellement complexe, tellement riche, qu'elle les effraye, et qu'ils pensent qu'« il faut être très savant pour comprendre tout ça ». Alors ils n'osent pas la présenter aux enfants... Ressentez-vous un décalage entre la vision adulte de l'œuvre de Maurice Sendak et celle qu'en ont les enfants ? Comment les enfants entrent-ils dans cet univers, s'en emparent-ils, en dehors d'un accompagnement adulte ou malgré les réticences adultes ? Comment Sendak, en tant qu'artiste, invite-t-il à entrer dans l'univers qu'il a construit ? Comme bibliothécaire, qui travaillez avec les enfants, comment voyez-vous le travail de transmission, d'accueil dans cet univers ?*



Quand Papa était loin, ill. M. Sendak, *L'École des loisirs*

Michèle Cochet : Dès les années 70 les gens ont été effrayés par *Max et les Maximonstres*. Ils refusaient de le lire aux enfants en pensant que ça allait les effrayer. Mais les enfants y entraient directement ! et en tant qu'adulte, je n'avais simplement qu'à dire le texte, montrer l'image, l'enfant à côté de moi, les enfants entraient de plain-pied... Je ne pense pas de toute façon qu'on ait à expliquer quoi que ce soit.

C'est une œuvre qui offre de multiples niveaux de lecture, comme on peut le dire des contes. En tant qu'adulte, on peut au fur et à mesure qu'on en approfondit la connaissance, percevoir les références culturelles qui la nourrissent, les allusions : mais toutes ces allusions ne font pas écran à la lecture. Elles donnent un éclairage pour aller peut-être plus profondément, pour éclairer le sens, sans en interdire l'accès.

Quand papa était loin par exemple est nourri des romantiques allemands pour lesquels le paysage est un lien entre l'ici-bas et l'au-delà : la lune qui nous éclaire dans l'obscurité, le côté grandiose ou la musicalité de la nature, le passage de la lumière à l'obscurité, tout cela permet

de trouver une correspondance entre l'état de nos émotions et la nature, comme si les états d'âme humains – au-delà même des émotions ou des questions existentielles – étaient exprimés directement par les paysages. On peut aussi retrouver dans l'album les références à *La Flûte enchantée*, à Mozart. Mais c'est pour Sendak une manière, sa manière d'artiste, d'exprimer l'émotion : comme le font les contes, qui disent sans dire, à travers une symbolique, des allégories. Selon moi, l'univers de Sendak en est très proche, à la différence près qu'il a recours aux images pour traduire une vision, une interprétation.

Dans *Quand papa était loin* c'est une quête, avec de multiples sens qui répondent de façon indirecte – comme toute œuvre d'art – aux questionnements des enfants : la culpabilité, la mort, le poids de la fratrie, mais aussi la vitalité, l'énergie, le désir exprimés dans le jeu. La petite fille, Ida, a un cor et, au fur et à mesure qu'elle joue, apparaissent sa vitalité, sa sexualité peut-être, en tout cas la sensualité qui s'exprime par toutes ces fleurs, tous ces tournesols qui envahissent l'image...

Sendak a trouvé une image pour rendre visible l'enfant face à elle-même, dans son intériorité. Et pendant qu'elle est dans son monde, on vole son petit frère et on le remplace par un bébé de glace.

F.B. : *On peut aussi retrouver là peut-être la tradition populaire des récits de changelins, d'enfants « remplacés » ?*

M.C. : Ou même un écho du kidnapping du bébé Lindbergh, qui a beaucoup marqué Sendak. Il y a aussi ce grand texte de George MacDonald sur l'histoire des Gobelins (*The Princess and the Goblin*). On perçoit que Sendak met au jour ce qui peut-être n'est toujours pas résolu dans sa vie d'homme, ses propres questionnements.

F.B. : *Est-ce cela qui peut faire écho aux questionnements de chacun ?*

M.C. : C'est pour cela que son œuvre est fascinante, aussi bien pour les enfants que les adultes. C'est qu'en tant qu'adulte on peut aller dans beaucoup de niveaux de lecture qui à chaque fois nous éclairent. Si par exemple on pense à Mozart : *La Flûte enchantée* c'est, entre autres, une quête entre l'ombre et la lumière... c'est aussi toute la tradition populaire du « Cor enchanté de l'enfant », ce recueil de chansons et de textes qui a été fait en Allemagne et dans lequel les romantiques ont puisé. On voit bien que le moment du romantisme n'est pas superficiel, ce n'est pas une allusion pour une allusion. C'est une allusion qui redonne le sens, autour d'une certaine vision de l'enfance qui correspond profondément à celle de Sendak lui-même. Les romantiques vont vers l'enfance, en cherchant une certaine « origine ». L'enfant est premier dans l'homme et, dans ce sens-là, il est l'origine : et souvent chez les per-

sonnages de Sendak il est porteur d'un savoir, comme d'une vie antérieure. Il est marqué par quelque chose qu'il sait. Il vient de quelque part et en même temps il est tout proche de la mort. L'enfant c'est notre père. Même si l'enfant n'a pas les mots, il est envahi par les émotions, qui le laissent seul face à lui-même. Les adultes sont absents de tout le questionnement existentiel de l'enfant. Françoise Dolto parlait du monde intérieur de l'enfant comme de grottes, pleines d'obscurité. Sendak est en phase profonde avec ce drame de l'enfance, la solitude de l'enfant assailli par les angoisses, la colère, la peur de la mort. Peut-être est-ce là aussi ce qui peut déranger ?

F.B. : *Ses allusions montrent donc, selon vous, qu'il est en phase avec les artistes qui ont éprouvé et exprimé cette même fascination pour l'enfance...*

M.C. : Il en est nourri et il met en images ces histoires, en cherchant la cohérence entre la forme à donner et le contenu. C'est pourquoi il échappe complètement à la production qui se préoccupe d'être dans des thèmes... Entrer dans son œuvre, y compris pour nous adultes en saisissant les allusions, en retrouvant les références, c'est percevoir une vraie continuité, celle des chemins qu'il a creusés à partir de sa propre culture, totalement intériorisée.

Ses allusions, ne sont dès lors plus des allusions : il réinterprète, il va à la source, il reprend... son œuvre est aussi une variation. Comme un musicien, ou comme un peintre, il les explore. À chaque fois il cherche profondément l'expression artistique qui exprime au mieux l'univers dans lequel il est. Et c'est pour cela qu'il change continuellement de style. En tout cas, même si on

n'a pas ses références – et l'enfant ne les a pas – cela n'empêche pas de saisir le sens, elles ne font pas écran.

Il ne fait pas les choses derrière le dos de l'enfant pour dire à l'adulte : « voyez... » ce n'est pas du tout ça. Ce n'est pas un clin d'œil pour l'adulte au-dessus de l'enfant, Voilà pourquoi je suis convaincue qu'il n'y a pas à « traduire » l'œuvre de Sendak, il y a à le faire lire...

Il n'y a pas très longtemps, j'ai présenté *Quand papa était loin* à une petite fille de six ans nouvellement inscrite à la bibliothèque et ce livre a été pour elle une vraie rencontre autour de « l'intériorisation » de l'absence, cette présence-absence du père de *Quand papa était loin*. C'est quelque chose que les enfants perçoivent... Je ne connaissais pas du tout l'histoire de cette petite fille, et, par hasard, son papa jouait du cor, je ne le savais pas. Quand elle est revenue elle me l'a dit.

F.B : Et sur la forme ? C'est un style graphique complètement différent de ce qui précédait... Par exemple les vêtements ont un côté extrêmement sophistiqué dans les drapés, presque baroque.

M.C. : Moi ce qui me frappe plus, dans *Quand papa était loin*, c'est l'impression qu'il s'est inspiré d'un art quasi photographique : pour les attitudes des personnages par exemple. On voit à la fois une nature romantique et des personnages « posés » qui sont comme des photos rêvées.

F.B. : Ce serait, traduit par l'image, le contraste entre le figé et le mouvement ? C'est très cohérent avec le sens du récit, l'opposition entre le rigide, statufié, glacé et l'exubérance de la vie, de la nature, des fleurs...



Quand Papa était loin, ill. M. Sendak, L'École des loisirs

On est tous dans la gadoue, ill. M. Sendak, L'École des loisirs





Qu'est-ce qu'on fait d'un soulier ?, ill. M. Sendak, Circonflexe

M.C. : En même temps on retrouve les disproportions des corps. Par exemple des pieds, qui ne cherchent pas à être réalistes. Ça, c'est aussi l'influence de William Blake.

F.B. : Il y a deux autres questions que j'aimerais aborder aussi : d'abord concernant les préoccupations sociales de Sendak, par exemple dans *On est tous dans la gadoue*. Et puis la question de l'humour.

M.C. : Il est vrai que la dimension des allégories politiques a toujours été présente chez Sendak, on peut même dire qu'il est hanté par la Shoah. Avec *On est tous dans la gadoue*, il dénonce l'injustice dans le monde contemporain. La couverture de l'album est en carton : comme les cartons où s'abritent les enfants des rues.

F.B. : Et l'humour ?

M.C. : C'est le nonsense. Sendak est nourri par la tradition nonsensique, comme par les comptines, la fantaisie

débridée : il prend 4 vers, il ne sait pas où ça le conduit, il développe des images et puis voilà, on avance comme dans l'univers de la comptine, avec de vrais jeux sur le langage.

F.B. : Et graphiquement ? J'ai l'impression que l'humour est aussi dans le trait, avec un côté très « croqué » dans la représentation des visages, des expressions, des yeux en particulier, avec des mimiques, des moues, comme dans les caricatures ou les comics qui, je crois, l'ont aussi beaucoup influencé.

M.C. : Oui, il y a aussi une décomposition du mouvement. Ça a commencé avec son premier livre : *A Hole Is to Dig*. Dans *Max* aussi, la drôlerie est dans le trait : du côté de la jubilation... Pour Sendak, l'enfance c'est aussi l'enracinement corporel... Les enfants vivent la joie du temps présent, d'être présent à soi-même, qui s'exprime par la vitalité du corps quand les enfants n'ont pas été dressés. Quand ils veulent, c'est tout de suite ! Dans les images de Sendak, on

entend les rires, le rire qui vient de la gorge, qui vient du ventre... elles décrivent à merveille cette vitalité, ce plaisir d'être, comme par exemple dans *Qu'est-ce qu'on fait d'un soulier ?* avec la jubilation physique du jeu.

En même temps, jouer à faire semblant, ce n'est jamais léger ! Je pense par exemple à *Rosie* qui joue à la dame. Elle exprime la condition de l'artiste, c'est-à-dire qu'elle se demande ce qu'on peut faire dans la vie quand on est dans un profond ennui et dans la solitude : eh bien ! inventer sa vie et « jouer à » !

Si Sendak est fasciné par le théâtre, par la REprésentation, c'est aussi parce que dans sa vie d'enfant il était fasciné par ceux qui pouvaient exprimer par la mise en scène un monde imaginaire. À travers sa propre fenêtre il était comme au théâtre, regardant le monde comme quelque chose qui se jouait ailleurs que pour lui-même.

Mais pour revenir à Rosie, alors qu'elle dit qu'elle est Alinda, qu'elle emmène les autres dans son monde, un enfant arrive avec son tuyau d'arrosage et remet en place la réalité comme quelque chose de prosaïque. À la fin elle se retrouve seule face à la page blanche, il n'y a plus de spectateur. Sendak ne cherche pas à reproduire la vie comme quelque chose de réaliste mais il nous montre l'illusion comme faisant partie de la vie.

Dans *Turūtutu chapeau pointu*, l'héroïne, la chienne Jennie (hommage de Sendak à sa chienne morte), a beau avoir tout ce qu'il lui faut, elle quitte son univers douillet à la rencontre d'autre chose... Grâce à cette rupture qui va enrichir sa vie de nouvelles expériences, elle aura les qualités requises pour être la jeune première du théâtre de ma Mère l'Oye, au château, là-bas, et vivre ainsi le temps des représentations d'autres vies.

Rosie, ill. M. Sendak, *L'École des loisirs*





George MacDonald : *La Princesse légère*, ill. M. Sendak, Bordas

Graphiquement, il y a énormément de références à Arthur Hughes qui était l'illustrateur de George MacDonald.

Parmi ses références picturales il y a aussi les préraphaélites qui ont cherché à ce qu'il n'y ait pas de séparation entre la littérature, la peinture et la musique. Ils étaient à la fois peintres et illustrateurs, comme Walter Crane. Sendak les connaît très bien. Je pense par exemple à son illustration de *La Princesse légère* de George MacDonald : il s'est inspiré, entre autres, de l'*Ophélie* de Millais.

Ce qui est frappant c'est la manière dont Sendak choisit les textes dont il est l'illustrateur. Ce sont souvent des récits qui montrent des passages de l'enfance à l'âge adulte, comme une métamorphose, avec l'expression de la transformation du corps : par exemple dans *La Princesse légère*, la petite fille passe de son corps de bébé à un autre. C'est juste avant *Cuisine de nuit*, la petite fille est comme le pendant de Mickey dans sa nudité.

F.B. : Il y a aussi le recueil des contes de Grimm. En a-t-il été seulement l'illustrateur ou a-t-il aussi fait le choix des textes ?

M.C. : Oui, il a choisi les textes et les a complètement interprétés en faisant comme de petites miniatures avec des temps de dramatisation et une seule illustration par conte. Ce qui est frappant, plus encore que dans les autres recueils, c'est le regard des personnages. Il a représenté le personnage de la mère du Diable en lui donnant les traits de Dorothea Viehmann, la conteuse qui a été la « source » des frères Grimm, dessinée par Ludwig Grimm et dont le portrait orne le frontispice de l'édition des *Contes* en 1819-1822.



Dorothea Viehmann vue par Ludwig Grimm

et par Sendak
in :

« Le Diable et ses trois
cheveux d'or »
in Grimm : *Les Trois plu-
mes*
et douze autres contes,
ill. M. Sendak, Gallimard



F.B. : *Il y a aussi Chère Mili ce conte « oublié » des Grimm qu'il a illustré séparément en album. Ce livre-là suscite lui aussi souvent un malaise chez les adultes, mais la fascination des enfants...*

M.C. : Ce qui est intéressant quand un livre comme celui-là dérange, qu'il trouble en fait, c'est de se demander pourquoi, sans faire écran à l'enfant. Je pense que, en tant que « médiateurs » nous avons la

responsabilité de choisir des livres essentiels, de mettre les enfants face à des œuvres et même de leur faire sentir que nous aussi ressentons quelque chose en lisant – éventuellement que nous sommes troublés.

Une œuvre comme celle-là provoque en nous de profonds échos, je crois que c'est cela l'expérience de la littérature : voilà ce que nous avons à faire passer.

Turlututu chapeau pointu ou la vie c'est sûrement autre chose, ill. M. Sendak, L'École des loisirs





Chère Mili de Wilhelm Grimm,
illustré par Maurice Sendak

*« Quand un symbolisme puise ses forces dans le cœur même,
combien grandissent les visions ».*

Bachelard

Il s'agit ici encore d'une traversée des sentiments obscurs de l'enfance en proie à cette peur fondamentale d'être arrachée à ses parents, d'être abandonnée.

En cette imaginaire solitude, l'artiste est là explorant cet univers souterrain et invisible, éclairant le chemin. Sendak a décliné une fois encore, comme pour mieux nous troubler, « Outside, over there » avec « Inside, in there ». Au présent des échos du texte (en lui), il a mis au jour ses ténèbres avec sa couleur, prêtant ses visions, ses hantises, son histoire, à la petite fille du conte.

Il y est question d'un monde perdu, voué à la beauté et à l'amour, dans lequel le règne végétal, animal et humain vivaient en harmonie.

La quête de la petite fille est de retrouver cet âge d'or cher aux romantiques, au peintre allemand Philippe Otto Runge comme l'enfance retrouvée du monde.

En empruntant à Otto Runge (qu'il cite ouvertement sur la couverture du livre) son répertoire symbolique dans lequel formes et couleurs sont un langage à déchiffrer, Sendak donne une clé pour pénétrer dans le cœur du conte :

Les enfants ont cette connaissance mystérieuse de l'au-delà et de l'en-deçà de notre monde visible.

Là-bas, dans la forêt originelle où les forces de vie jaillissent et luttent, les enfants d'hier, ses pairs si proches de la mort à venir, ressurgissent du néant par la grâce de l'artiste (allusion aux enfants d'Izieu assassinés par Klaus Barbie). Il nous les restitue, transmuant leur vie en image. Leurs voix pourtant se sont tuées, même

dirigées par Mozart. Et, dans ce silence amplifié par le geste esquissé d'un violon absent des mains d'un garçon, j'entends monter des profondeurs de ses graves, la voix de Katleen Ferrier, chantant les *Kindertotenlieder* – le chant des enfants morts de Malher. Silence.

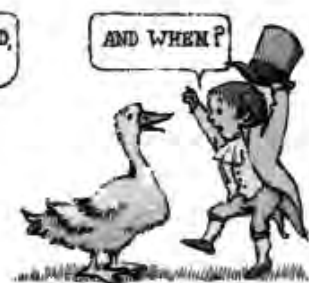
La musique lumineuse de Mozart jaillit en fleurs pourpres, incandescentes, unissant ciel et terre. Père et Mère.

Éclairée par ce symbole qui l'éloigne de sa nuit, la petite fille perdue, marche, sereine.

Michèle Cochet

Chère Mili, ill. M. Sendak, Gallimard





Lullabies and Night Songs, ill. M. Sendak, The Bodley head

En compagnie de ma Mère L'Oye



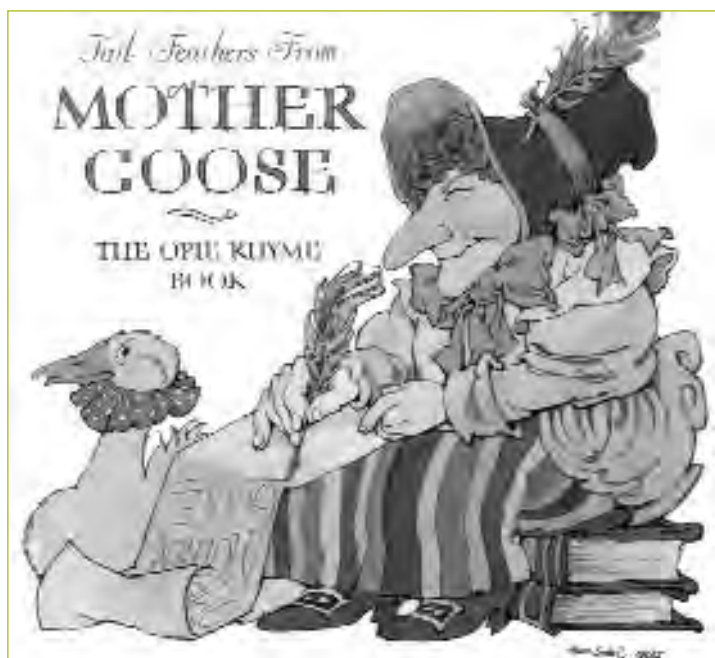
*Tail Feathers from
Mother Goose.
The Opie Rhyme Book,
ill. M. Sendak*

par **Évelyne Resmond-Wenz***

Rappelant la tradition des *nursery rhymes* et les illustrateurs qu'elles ont inspirés depuis le XIX^e siècle, Évelyne Resmond-Wenz resitue Sendak dans cette lignée et analyse l'évolution de sa démarche dans les recueils de comptines qu'il a illustrées tout au long de sa carrière.

*Évelyne Resmond-Wenz est coordinatrice de l'association ACCES Armor. Elle est aussi l'auteur de *Rimes et comptines, une autre voix* chez Éres.

Pour son livre le plus célèbre, *Max et les Maximoustres*¹, Maurice Sendak a reçu la prestigieuse médaille Caldecott². Dans son œuvre artistique comme dans son travail critique³, il a lui-même maintes fois rendu hommage à Randolph Caldecott. Il reconnaît en lui l'inventeur de l'album moderne. Or, une partie de l'œuvre de Caldecott, trop tôt interrompue par une mort prématurée, repose sur une interprétation par l'image de chansons traditionnelles, ballades ou *nursery rhymes*. Sur ses traces, Sendak a exploré des formes orales dans quelques-uns de ses albums. Il a aussi proposé des illustrations dans différents recueils de comptines. De façon directe ou de façon détournée, ma Mère l'Oye, « Mother Goose » est ainsi bien présente dans ses livres. Plus largement, c'est sans doute un certain esprit d'enfance de ce répertoire traditionnel, à la fois grave et joyeux, impertinent et intemporel, qui traverse toute son œuvre.



Tail Feathers from
Mother Goose.
The Opie Rhyme Book,
ill. M. Sendak

Mais qui est Mother Goose ?

Aux États-Unis, une légende a longtemps circulé : cette Madame Goose aurait été une personne bien réelle, Elisabeth de son prénom. Morte en 1857, elle reposerait à Boston où sa tombe est encore célèbre ! Bostonienne originaire de Londres, elle en aurait rapporté ces célèbres « melodies ».

La littérature des *nursery rhymes* fixée par l'écrit à la fin du XVII^e siècle en Grande Bretagne a traversé l'Atlantique dès 1786. L'édition londonienne *Mother Goose's Melody or Sonnet for the Cradle*, est alors piratée et publiée dans le Massachusetts. Les *nursery rhymes* deviennent *Mother Goose's Melodies*. Mother Goose, avec une personnification qui en fait un mythe, entre en scène pour une représentation qui trouve un public depuis des siècles.

C'est pourtant Charles Perrault qui, cent ans plus tôt encore, avait placé ses contes sous la protection de cette raconteuse. « Oyez Mère l'Oye ! Oyons ! Oyons ! »

Son recueil de contes est publié avec un frontispice qui montre une servante, devant le feu, entourée de trois enfants richement vêtus. Sur la porte fermée, un écriteau avec ces mots : « Contes de ma Mère l'Oye ». Une version manuscrite de 1695, récemment découverte, proposait déjà une image très proche. Il est assez troublant de découvrir que ce premier manuscrit anonyme des contes de Perrault est aujourd'hui conservé à New York. Que de liens entre Mother Goose d'Outre-Atlantique et ma Mère l'Oye !

Peter et Iona Opie ont consacré leur vie à l'étude des formes traditionnelles de l'enfance⁴. Dans bien des cas, ils ont trouvé l'origine de *nursery rhymes* très connues que les adultes transmettent aux plus petits. Nombre de ces rimes n'étaient pas d'abord destinées à l'enfance ; sous des dehors simplement incongrus, elles jouent souvent sur le double sens. C'est aussi probablement ce qui fait la richesse de ce répertoire.

Bien qu'il ait toujours eu ses détracteurs, il est célébré par de nombreux artistes et continue de se transmettre, génération après génération.

Droit à l'image pour Mother Goose

Comme notre répertoire des comptines, celui de Mother Goose est en relation étroite avec l'oralité. Les *rhymes* sont nées pour circuler de bouche à oreille⁵ et le pouvoir de ces formes brèves est lié à la musique. Qu'elles soient scandées ou qu'elles aient une mélodie, elles jouent avec le rythme, la prosodie, le tempo. En outre, leur inspiration relève bien souvent du nonsense.

Autant de caractéristiques qui rendent délicat le passage à l'écrit, et plus encore à l'écrit illustré.

Il est très facile de proposer des illustrations banales, sans intérêt, qui se contentent de représenter platement le mot à mot et qui n'apportent rien à l'affaire. Depuis que les comptines et *nursery rhymes* fréquentent le papier, les livres de cette facture sont légion et encombrant les rayonnages.

Selon Maurice Sendak, il y a pourtant deux façons intéressantes de créer des images pour Mother Goose. Mais dans les deux cas, l'image doit prendre la mesure des rimes.

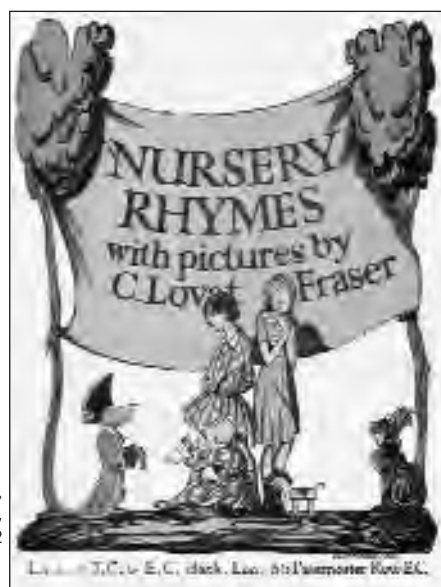
Une première possibilité est l'illustration « honnête » écrit Sendak. Celle qui, sur le papier, interprète, traduit avec talent les mots et les images poétiques en respectant l'univers du nonsense. Des gravures anonymes des siècles passés ont parfois ces qualités⁶. L'œuvre de Claud Lovat Fraser⁷ dont la découverte en 1958 a donné à Sendak, selon ses propres termes, un coup « sur la tête » en est un exemple convaincant. Un autre exemple est celui de Leslie Brooke. Fidèle à l'esprit



THE MAN IN THE MOON



The Man in the Moon,
Leslie Brooke, 1914



Nursery Rhymes,
ill. C. Lovat Fraser,
1912



The Three Jovial Huntsmen, ill. R. Caldecott

Lullabies and Night Songs, ill. M. Sendak



de la comptine, c'est le tribut déposé par beaucoup d'artistes de renom aux pieds de Mother Goose qui semble l'accepter de bon cœur.

La « manière Caldecott » est la deuxième possibilité. Les deux premiers livres d'images de Caldecott *John Gilpin* et *The House that Jack Built* datent de 1878. Ce sont des *Toy Books* publiés par le graveur et imprimeur Edmund Evans⁸. Quelles sont les particularités de ces livres de Caldecott ? Maurice Sendak a participé à un ouvrage de référence consacré à cet artiste : *The Randolph Caldecott Treasury*⁹. Dans un hommage de plusieurs pages, il reprend et développe une réflexion sur son oeuvre et ses influences. L'artiste travaille sur un thème connu. Comme un compositeur pense à une musique en lisant un poème, il se met au service des mots et les interprète par l'image. Images et mots peuvent ainsi raconter deux histoires en même temps et s'enrichir mutuellement. Les images, leur succession dans les pages donnent un rythme. Sendak utilise le verbe « quicken » qui renvoie à la rapidité, mais aussi à la stimulation. Il associe le rythme du livre au battement du cœur. Les *nursery rhymes* sont toujours rythmées. C'est aussi par le rythme que le livre d'images prend vie. C'est une conception musicale de l'illustration qui ouvre sur le mouvement, sur la danse. C'est ainsi que Sendak, lui aussi, va penser le livre d'images.

Quelques plumes de la queue de mère l'oe !

Pour notre grand bonheur, il existe aussi une image de Mother Goose vue par Sendak. Car il a eu l'honneur d'illustrer la couverture et la page de titre d'un important recueil de Iona Opie : *Tail Feathers*

from *Mother Goose* (la plume d'oie a longtemps été appréciée pour écrire et dessiner !). Aujourd'hui l'immense collection particulière de littérature jeunesse que les Opie ont pu constituer pendant toutes les années de leurs recherches est en sécurité et accessible à bibliothèque Bodleian d'Oxford. La vente de ce livre a contribué au financement de l'acquisition de cette collection. Cinquante autres artistes ont gracieusement participé à cet ouvrage collectif et ont illustré l'une des cinquante comptines choisies par Iona Opie. C'est un livre qui a fait date car il propose des variantes, des versions moins connues que celles qui se trouvent dans les recueils traditionnels.

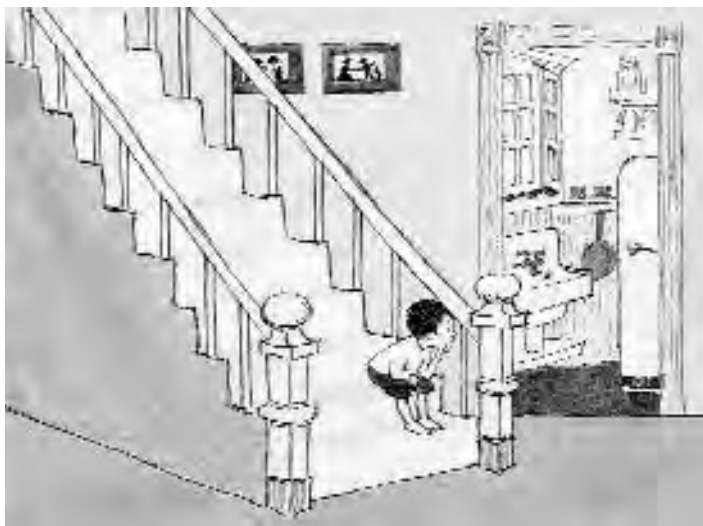
Des images dans des recueils

En 1946, après la naissance de leur premier enfant, Peter et Iona Opie avaient publié une édition confidentielle d'un recueil de formulettes de cour de récréation : *I Saw Esau*. Après la mort de Peter, et après l'expérience du travail avec des illustrateurs pour *Tail Feathers from Mother Goose*, Iona Opie ne tarde pas à se laisser convaincre de l'intérêt d'une édition actualisée et illustrée de ce premier recueil. Sendak est alors sollicité par l'éditeur Sebastien Walker pour illustrer *I Saw Esau*. Le livre dit « de poche » en raison de son format paraît en 1992. Sous cette nouvelle forme, c'est un trésor qui regorge de trouvailles verbales et visuelles. En variant les mises en pages, Sendak s'amuse et nous entraîne de surprise en surprise. Dans des successions de petits dessins, il retrouve la fraîcheur de ses premières collaborations avec Ruth Krauss¹⁰. Il utilise aussi les vignettes ou la pleine page. Ainsi, il imagine une page où les héros de deux comptines se rencontrent : Charlie, emporté dans le tuyau



I Saw Esau, ill. M. Sendak, Walker books

R. Krauss : *The Happy Birthday*, ill. M. Sendak, Harper & Row



Écrit en 1967, le livre de Sendak est un hommage à sa chienne Jennie qui vient de mourir. Cette petite chienne blanche arrive souvent au détour d'une image, dans l'œuvre de son maître. Cette fois, elle tient le premier rôle, celui d'une chienne qui avait *tout ce qu'il faut, même un maître qui l'aimait mais qui pourtant décida de partir, parce que dans la vie, il y a sûrement autre chose*¹². Son aventure lui permettra d'avoir de l'expérience. Elle est le chien, elle rencontrera le chat et le cochon de la comptine, elle sauvera un bébé et finira au théâtre de ma Mère L'Oye¹³ où elle aura le rôle de la jeune première. La scène finale du théâtre repose entièrement sur la comptine. Elle nous échappe en français, mais le jeu qui reste en vaut largement la chandelle.

L'opéra composé par Olivier Knussen¹⁴ dans les années 1980¹⁵ a magnifié les liens de cette œuvre avec la musique.

De château en bateau...

Un peu plus tôt, en 1965, paraissait *Hector Protector and as I went over the water*. Juste deux ans après le succès de *Where the wild things are*¹⁶. Le héros de ce livre est une sorte de cousin de Max. Comme lui, il est banni. Comme lui, il affronte tous les dangers avec détermination : un lion, un serpent et même... la reine Victoria en personne. Tout l'album est construit à la manière de Caldecott (qui a justement vécu à l'époque victorienne). À partir de deux comptines ciselées et enlevées qui appartiennent au répertoire traditionnel, il invente deux histoires dans lesquelles ses thèmes favoris trouvent naturellement leur place. Il choisit une palette tout en douceur et fait un clin d'œil à la BD en intégrant des bulles aux images

de son récit. Mais c'est avant tout sur la musicalité et le rythme de ces deux formes brèves bien connues en Grande-Bretagne et aux États-Unis que l'artiste construit et rythme son propre travail. La première de ces comptines est un modèle du genre :

*Hector Protector was dressed all in green
Hector Protector was sent to the Queen.*

The queen did not like him

No more did the king

so Hector Protector was sent back again.

Le sous-titre de l'album annonce la couleur : « *Two Nursery Rhymes with Pictures* ». Les formes orales sont donc le thème sur lequel l'artiste propose des variations. Il invente une histoire en images autour des mots de la comptine. Avec des images, il joue, il interprète. Mais une variation sur un thème prend toute son ampleur quand le thème est connu. Sans le socle poétique et rythmique, les enrichissements mutuels entre rimes, images et construction en images sont nécessairement appauvris. Ainsi, dans l'édition française de ce livre, *Deux aventures de Jérôme le conquérant*¹⁷, les deux comptines, qui n'ont pas d'équivalent en français, sont supprimées. Le sous-titre disparaît lui aussi. L'idée même que la création repose sur un jeu autour de formes orales est tout simplement gommée. Au lecteur d'ici, il reste le récit en images. La variation sans le thème. Un petit texte d'introduction nous fait quitter le domaine de la comptine pour celui, très proche, du rêve. Mais c'est une autre histoire... Aujourd'hui, les enfants doivent être initiés à l'anglais dès l'école maternelle ou élémentaire. Pourquoi ce livre, très simple, ne serait-il pas proposé aux petits Français dans son intégralité, en version originale ? Pourquoi ne pas offrir

aux enfants d'ici, en anglais puisqu'elle est disponible, la *Nutshell Library*¹⁸. Cette minuscule bibliothèque, dont l'édition en français nous manque cruellement, est composée de quatre petits livres dans lesquels des comptines écrites par Sendak ont une place de choix.

...et de la gadoue à la lune

Près de trente ans après *Hector Protector*, Sendak renouvelle l'expérience d'une interprétation de deux *nursery rhymes* dans un même album. Ces comptines, connues elles aussi, avaient déjà été choisies en 1965. À cette époque, en effet, le projet était de créer une collection de *nursery rhymes* en images¹⁹ (comme l'avait fait Caldecott avec ses livres à un shilling). Après toutes ces années, sans doute ces deux comptines avaient-elles été presque oubliées. En 1993 pourtant, *We Are All in the Dumps with Jack and Guy* paraît chez Harper Collins. La construction est la même que celle de *Hector Protector*. Même annonce sur la page de titre : « *Two Nursery Rhymes with Pictures* ». Même démarche d'un travail avec des images sur un thème qui appartient à l'oralité. Mais, cette fois, le trait utilisé, la palette choisie, l'univers proposé sont à l'opposé de la légèreté frondeuse d'*Hector Protector*. Les années ont passé. Sendak a d'autres choses à dire. Il vient de travailler sur *I Saw Esau*, et cette expérience l'a sans doute rapproché de l'esprit des comptines. Un soir, à Los Angeles, devant une boutique « prétentieuse » il voit les pieds nus d'un enfant dépasser d'un carton. À ce moment, il retrouve *Jack and Guy* :

Jack and Guy
Went out in the rye
And they found a little boy with one
black eye.

Come, says Jack, let's knock him on the
head.
No, says Guy, let's buy him some bread ;
You buy one loaf and I buy two,
And we'll bring him up as other
*folk do.*²⁰

Dans ce livre, l'interprétation par l'image est grave. Elle nous parle, sans concession, des enfants qui souffrent, de l'extrême dureté du monde. Mais l'auteur veut aussi partager avec ses lecteurs une vision de l'humanité que l'espoir (comme la lune) a la capacité d'illuminer.

*On est tous dans la gadoue suivi de Jack et Guy*²¹ est proposé en France trois ans plus tard²². Cette fois, l'édition française respecte l'esprit de la création. Les deux comptines sont annoncées. Une traduction d'Anne Trotereau en offre aussi une adaptation, assez fidèle à leur forme et à leur esprit. C'est un exercice difficile plutôt réussi. Pour autant, leur lecture ne renvoie pas à un thème « connu » puisqu'il ne s'agit pas de comptines de notre répertoire. À moins de se mettre activement à l'écoute de la comptine originale ou de sa traduction, il nous manque la petite musique sur laquelle tout se tient. Il nous manque cette sécurité du familier qui permet de partir à l'aventure et de prendre des risques. Est-ce la raison pour laquelle ce livre trouve difficilement son public en France ? Une raison sans doute, mais sûrement pas la seule. Sendak prend les enfants au sérieux. Sa représentation de l'enfance et son engagement d'artiste dérangent aussi... et les enfants achètent rarement leurs livres tout seuls. Parmi les artistes qui, depuis la première moitié du XX^e siècle ont participé à l'histoire de l'album, en Grande-Bretagne ou

aux États-Unis, un grand nombre s'est intéressé aux *nursery rhymes* et à Mother Goose. Les recueils illustrés abondent. Citons dans le désordre Helen Oxenbury, André Duvoisin, Rojankovsky, Brian Wildsmith, Arnold Lobel, Quentin Blake, Eric Hill, James Marshall, Mercer Mayer, Rosemary Wells... Ailleurs, Tomi Ungerer s'est emparé du répertoire allemand.

Mais la façon dont Sendak explore et redécouvre ce domaine est unique. Tout en exprimant son respect pour Mother Goose, pour ses maîtres et pour les enfants, il réactualise le genre. En préservant son humour et son caractère subversif, il lui donne force et profondeur. Des interrogations planent parfois sur l'avenir de Mother Goose. La compagnie de Sendak lui fait incontestablement l'effet d'une cure de jouvence. L'immortalité n'est pas à exclure.



Hector Protector and As I Went Over the Water, ill. M. Sendak, Harper & Row



I Saw Esau, ill. M. Sendak, Walker books

On est tous dans la gadoue, suivi de Jack et Guy, ill. M. Sendak, L'École des loisirs



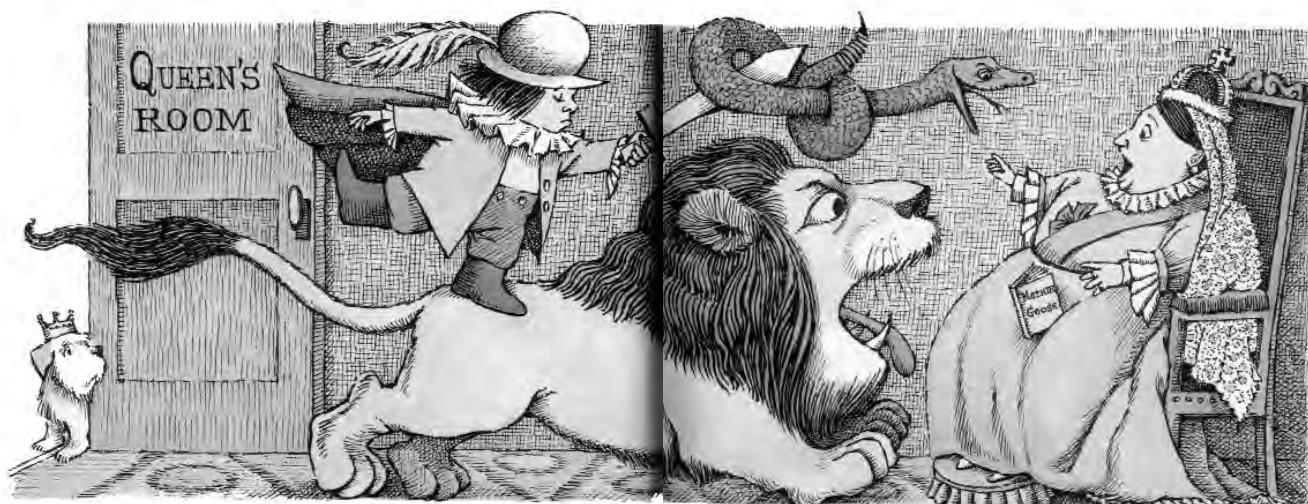
1. *Where the Wild Things Are*, Harper and Row, 1963.
2. Décernée chaque année à un album depuis 1938.
3. *Caldecott & Co*, Michael di Capua Books, 1988.
4. Peter et Iona Opie : *English Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford University Press, 1951, 1997.
5. En anglais « Word of mouth ».
6. Dans *Caldecott and Co*, Maurice Sendak cite *The Only True Mother Goose Melodies*, 1833 (réédition Boston Lee and Shepard, 1905). Pour lui, la gravure anonyme « The Man in the Moon », représente à merveille l'esprit de Mother Goose en associant le burlesque et la poésie
7. Artiste britannique (1890-1921).
8. Chez George Routledge and sons.
9. Selected and edited by Elizabeth T. Billington, Warne, 1978.
10. *A Hole is to Dig*, Harper and Row, 1952.
11. *Turlututu chapeau pointu ou la vie c'est sûrement autre chose*, L'École des loisirs, 1980.



A Hole is to Dig, ill. M. Sendak, Harper & Row

12. « There must be more to life ».
13. « The world Mother Goose Theatre ».
14. Compositeur , chef d'orchestre né à Glasgow en 1952.
15. Disponible chez Deutsche Grammophon dans un enregistrement de 2001.
16. *Max et les Maximonstres*, Delpire, 1967.
17. L'École des loisirs, 1971.
18. Harper and Row, 1962. Traduction française de 1976 sous le titre *Mini-bibliothèque*.
19. Pour Harper.
20. Adapté par Anne Trotereau : « Jack et Guy ont tout vu / Vite, ils ont accouru / Près du bébé tout nu / Avec des yeux battus / Jack a dit l'air bougon / Donnons lui du bâton ! / Mais Guy a dit : Arrête ! / Plutôt de la baguette ! / En voilà une entière / Deux feront mieux l'affaire / Nous l'emporterons là-haut / L'enfant dormira bientôt. »
21. On peut regretter que *with* ne soit pas traduit par *avec* qui à l'évidence fait sens dans le titre.
22. L'École des loisirs, 1996.

Hector Protector and As I Went Over the Water, ill. M. Sendak, Harper & Row



des illustrations exemplaires : « Max et les Maximonstres »

de Maurice Sendak



par Isabelle Nières-Chevrel*

à Pierre-André Quelen

En 1980, un article signé d'Isabelle Nières dans *Le Français Aujourd'hui* (n°50) présentait, en s'appuyant sur « l'exemplarité » de *Max et les Maximonstres*, une analyse rigoureuse et novatrice de l'articulation entre texte et images, caractéristique d'un genre alors en plein essor : l'album. Cet article, qui fait référence, était devenu introuvable depuis longtemps, ce numéro du *Français Aujourd'hui* étant épuisé. Nous remercions vivement son auteur et le *Français Aujourd'hui* de nous avoir permis de le reproduire à l'occasion de ce dossier.

Qu'est-ce qu'illustrer un texte ? Quels rapports entretiennent un texte et une série d'images ? Même dans les cohabitations les plus médiocres, il y a plus et autre qu'une redite (?) de l'image par le texte, du texte par l'image. Si la rencontre de deux systèmes de communication – linguistique-iconographique – est relativement rare dans la production livresque destinée aux adultes, elle est si fréquente dans les livres réservés aux enfants qu'on pourrait la tenir pour une marque du genre. Alice s'interroge : « ... à quoi peut bien servir un livre sans image ni dialogue ? ». Nous sommes souvent embarrassés par ces illustrations. Comment en rendre compte ? Suffit-il de déclarer que des illustrations sont « jolies, vulgaires, bâclées... » ? Est-il possible de dépasser cette appréciation hâtive, qui n'est sou-

vent que l'écho de notre propre culture plastique ? Pouvons-nous fonder notre jugement ? Pouvons-nous le fonder sur d'autres bases que ce fragile « sens artistique » ?

L'album et le livre illustrés résultent le plus souvent de la collaboration d'un écrivain et d'un illustrateur. La balance n'est pas égale entre eux. L'illustrateur travaille dans la dépendance d'un texte déjà écrit ; les coûts d'impression – reproduire en couleurs revient cher – peuvent le conduire à limiter ses ambitions. Mais l'album pour enfants est aussi le seul support qui accueille et encourage une double activité créatrice – textuelle et iconographique. Les deux inventions sont intimement liées chez Heinrich Hoffmann, Wilhelm Busch, Christophe, mais aussi chez Beatrix Potter, Jean de Brunhoff, Tomi Ungerer ou Maurice Sendak. C'est souvent de cette alliance que naissent les albums les plus remarquables.

Quelles que soient les conditions de création, un critère d'appréciation possible me semble pouvoir être la cohérence des images entre elles et la pertinence de leurs relations avec le texte. Je ne me dissimule pas que c'est là privilégier les effets de sens et reléguer au second plan la plastique de l'image. Il peut être légitime de procéder ainsi puisqu'une illustration est justement « une image pleine de discours ». Je propose ici une analyse de cette cohérence à partir d'un des albums les plus célèbres de Maurice Sendak : *Max et les Maximonstres*. Mon travail part systématiquement des illustrations et non du texte. J'ai recours au texte original lorsque la traduction rend mal compte du travail de Sendak et des liens qu'entretiennent texte et images. Signalons que l'écriture de Sendak est

beaucoup plus fluide que la traduction française ; la phrase est sans cesse relancée par des mots de liaison (35, dont 30 **and**, contre une douzaine en français, dont 9 **et**). Elle assure ainsi un continu qui atténue le discontinu des illustrations.

Toute description sélectionne des éléments iconographiques et les rapproche par le discours. Elle déconstruit et reconstruit l'image ; elle est donc d'emblée lecture et interprétation. J'ai tenté ici une description des illustrations qui fasse simplement affleurer quelques sens. « Lorsque Max arrive chez les monstres, la lune est cornue comme eux » : code symbolique et code plastique. L'ami qui me fit cette remarque venait de me donner un chemin pour entrer dans l'album.

Maurice Sendak est tour à tour illustrateur des textes d'autrui, et créateur unique de quelques albums, dont une bonne partie a été traduite en français. Entre les deux directions de son travail, il y a souvent prolongement et non rupture. Sendak peut même totalement intégrer à son imaginaire un texte qui lui est donné de l'extérieur. Le cas le plus remarquable est celui de *Jérôme le conquérant*. Maurice Sendak rapproche dans cet album deux *nursery rhymes* indépendantes de la culture anglo-saxonne (« Hector Protector » et « As I Went Over the Water »¹), et construit une histoire proche de celle de Max. Nous retrouvons un conflit entre un adulte et un enfant, la révolte de l'enfant qu'un détour du côté de l'inconscient apaise. Que l'on voyage dans les nuits, les eaux et les forêts de Maurice Sendak ! Jérôme entre dans la forêt, rencontre un lion, puis un serpent. De com-

pagnie ils vont semer le désordre chez la « Reine Victoria » qui était paisiblement occupée à lire les Contes de *La Mère L'Oie*.² De retour chez lui, il se retrouve rapidement au lit, sans souper et sans gâteau. Mais la nuit, sur la mer, devenu capitaine, il saura dominer le dragon qui dévore les navires et les corbeaux qui vous insultent ! Enfermé dans sa chambre, Max crée une jungle. Un bateau l'attend qui l'emporte au pays des Maximonstres. Par l'autorité de son seul regard, il a tôt fait de s'en rendre maître et d'en devenir le roi. La Fête commence. La fatigue vient. Max repart sur son bateau et regagne sa chambre « où il trouva son dîner qui l'attendait *tout chaud* ». La colère de Jérôme naît du refus des contraintes sociales : il refuse d'enfiler un certain habit vert ! L'agressivité de Max qui pend son ours, plante un clou dans le mur, poursuit son chien avec une fourchette, est la face visible de son apprentissage sexuel. Mais chut, de cela rien n'est dit. Maurice Sendak, ou du bon usage de l'image.

Image et texte

La répartition du texte et de l'image est toujours extrêmement précise dans les albums de Sendak. Dans ceux qui suivront *Max et les Maximonstres*, Sendak inclut le texte **dans** l'image (*Jérôme le Conquérant*), alterne image et texte pour le plus grand triomphe final de l'image (pièce de théâtre « représentée » dans *Higglety-Pigglety Pop*), combine trois types de textes dans l'image pour *Cuisine de Nuit* (récit encadré, bulles des dialogues, texte discontinu inscrit sur les « boîtes-d'aliments-gratte-ciel »). La surface du texte et celle de l'image s'excluent mutuellement dans *Max et les Maximonstres*. Elles sont l'une

contre l'autre, tout à la fois promiscuité dans l'espace du livre et conflit. Maurice Sendak utilise pour cet album un format « à l'italienne », dans lequel il construit une série de rectangles « en largeur », régis par une loi de croissance puis de décroissance. Il part de très grandes marges blanches qui se réduisent peu à peu jusqu'à ce que l'image se confonde avec les limites de la page de droite, déborde sur celle de gauche, l'envahisse et couvre toute la double page. Les couleurs assourdies saturant l'image, tout comme Max est saturé par ses propres émotions. Tout l'album peut être regardé comme une conquête de la couleur sur le blanc, de l'image sur le texte jusqu'au compromis final qui partage également les espaces.³

Les rapports du texte et de l'image confirment ici les propos de François Ruy-Vidal : « ... lorsque l'on fait un livre pour enfants, qui est une espèce de chevauchement texte-image, on doit utiliser le texte avec ses valeurs propres, ses impacts propres et ses suggestions, ses stimulations d'intelligence. Et de l'autre côté (...) par l'illustration, on doit arriver à aller plus loin dans les zones qui ne sont pas des zones logiques de l'individu ». ⁴

Qu'arrive-t-il donc à Max ? Il fait des « bêtises » dit le texte. Langage d'adulte ! Mais que montre l'image ?

Qui suis-je ?

Dès la première image, Max est défini par des actes et des accessoires. Il a enfilé son habit d'animalité, son costume de loup (ce grand dévoreur de la culture orale). Ses griffes annoncent celles des monstres. Blessier et saisir, saisir et dévorer, ces deux thèmes que nous allons suivre

tout au long du livre sont aussitôt repris par trois objets : le marteau à double pointe, le clou, puis une fourchette qui associe plus intimement saisir et manger. (Promesse de nourriture, déçue dès l'image suivante : « Il se retrouva au lit sans rien avoir mangé du tout »)(I). Remarquons que la fourchette reste un outil fort civilisé de la satisfaction de l'instinct, au regard de la belle rangée de dents pointues qu'arbore le Maximonstre dessiné sur le mur.

Max complète sa plongée dans l'animalité en expulsant le chien domestique (sous l'œil du Maximonstre). Enfin la mère qualifie le comportement de son fils d'un mot, le seul qu'elle prononcera de tout le livre : « Monstre » (« Wild Thing » en anglais). L'exclamation enferme Max, le repousse hors des normes sociales... et libère son désir. La réponse « toute logique » de Max est un aveu : « Je vais te manger ».

Les étapes de la résolution du conflit (Je ne peux pas manger ma mère) font intervenir de nouveaux accessoires. Tout d'abord le bateau qui emporte Max « ailleurs ». Tous les enfants ont remarqué que le bateau porte à l'aller le nom de son passager, qu'au retour le texte le rappelle. Max **est** son bateau « Je me porte ». Ce voyage est tout intérieur. (II) Le bateau conduit Max aux pays de **ses** images mentales, déjà exploré comme le montre le dessin du Maximonstre (signé « by Max ») qui a été épinglé au mur. Ce voyage vers les profondeurs – remarquons que le texte débute par « Un soir » et se clôt par « en pleine nuit » – est magnifiquement rendu par le titre anglais : « Where the Wild Things Are ». La couverture elle-même, où Max ne figure pas, correspond mieux au titre original. L'accent est mis sur l'incon-

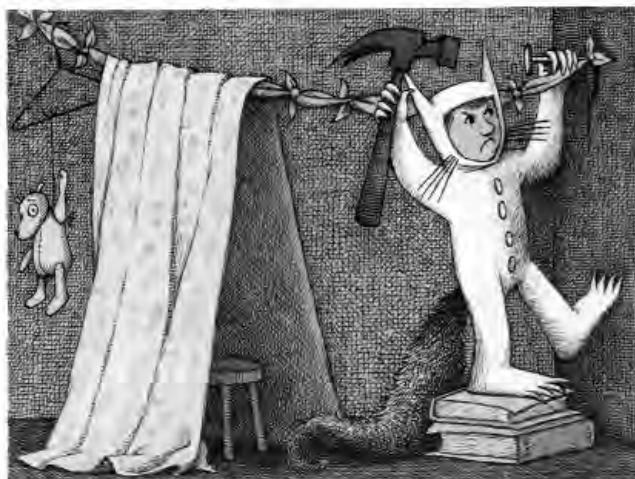
scient alors que le titre français privilégie la socialisation du nom. Arrivé au pays des monstres, Max trouve les insignes royaux : le sceptre, la couronne puis la tente. Tous sont des attributs d'autorité purement symbolique, à la différence des griffes. Quand vient l'heure du retour, Max abandonne couronne et sceptre. Il regagne sa chambre où il ôte enfin sa cagoule de loup. Pour la première fois nous voyons ses oreilles et ses cheveux de petit garçon. Le voici sur le chemin de l'humanisation. La nourriture qui l'attend (de la soupe, du lait et une part de gâteau) ne demande ni griffes – qu'il garde cependant – ni fourchette, seulement les outils que la nature lui donne, des dents. (III)

De la clôture subie à la clôture acceptée

Le conflit de Max qui trouve une solution toute provisoire dans un voyage intérieur est beaucoup plus montré que dit. Ici apparaît pleinement la rigueur du travail de Maurice Sendak.

La première image de l'album est une image-clé. Elle présente un angle de pièce. Max y bâtit une cabane, mais quelle cabane ! Monté sur deux livres, il plante un clou dans le mur – une fissure se forme – pour faire tenir une corde faite de mouchoirs noués. Cette corde porte un tissu à petites fleurs doublé d'un rouge que la pénombre assombrit. Rouge triangle qu'effleure la queue du costume de loup ; à l'intérieur de cette tente improvisée, un tabouret.

La seconde image est fermée au fond par un mur. De la droite Max dévale les marches de l'escalier. Il est « emporté » au double sens du mot vers l'unique sortie de l'image, celle qui est à gauche au bout de son mouvement. Mais seul le

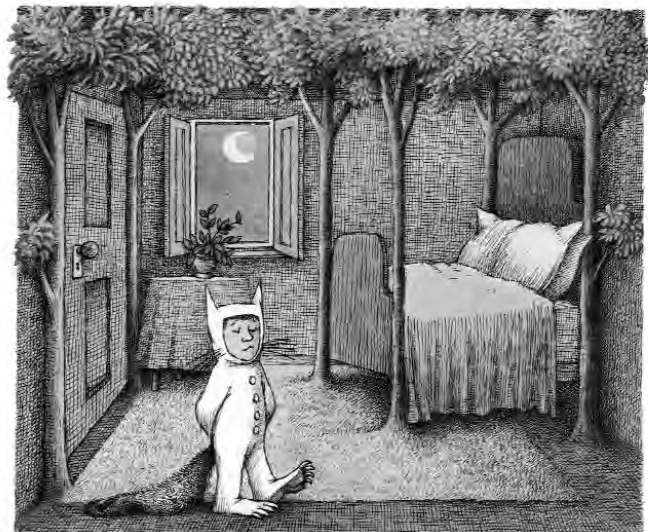


(I) - *Max et les Maximonstres*, ill. M. Sendak, l'École des loisirs

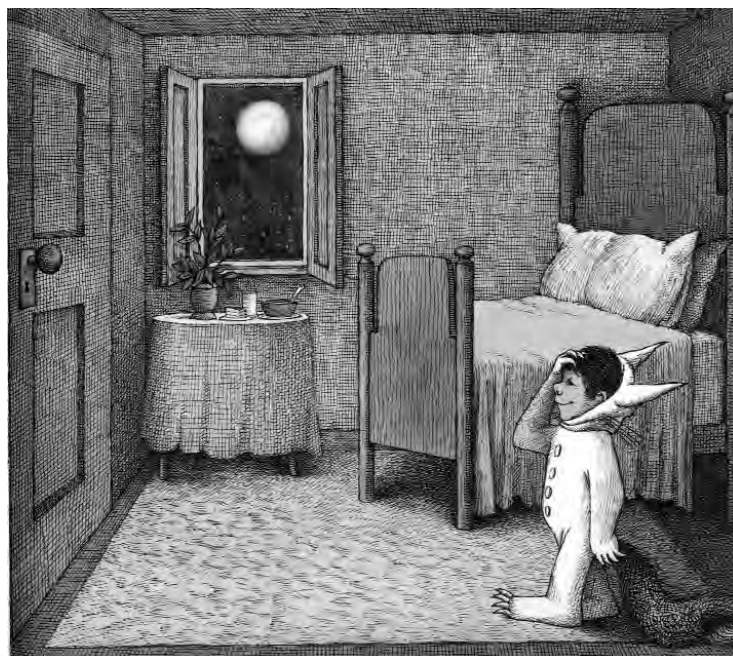
(II) - *Max et les Maximonstres*, ill. M. Sendak, l'École des loisirs

Un océan gronda,
il portait un bateau
qui attendait Max.
Alors Max fit voile ;
il navigua nuit et jour,





(IV) - *Max et les Maximonstres*, ill. M. Sendak, l'École des loisirs



(III) - *Max et les Maximonstres*, ill. M. Sendak, l'École des loisirs

chien fuit vers cette clarté sans paysage. Pour Max la dynamique est brusquement stoppée par une autorité adulte. Sur la gauche de l'image suivante, une porte close a remplacé l'ouverture latérale. La mère (invisible) est matérialisée par cette porte. Cette clôture soudaine marque son pouvoir.

Si la porte de la chambre de Max est fermée, la fenêtre est ouverte. L'ouverture montre cette fois un extérieur, la nuit, la lune. La sortie est au fond de l'image. (IV) La chambre annonce l'univers profond de la jungle. Mais nul ne passe derrière la page, cet espace à deux dimensions. C'est donc la surface qui se métamorphose. Les instruments de l'évasion sont là : un lit, la lune, quelques branches dans un vase. Le bois scié se souvient des forêts. Aux quatre pieds du lit, aux chambranles de la porte, la sève coule à nouveau : des troncs, des feuillages surgissent derrière Max... ou sous ses paupières closes. Les limites s'effacent : « ... au lieu des murs, des arbres à perte de vue ». (Le texte anglais évoque une métamorphose plus qu'une substitution : « and the walls became the world all around »).

Max nous tourne le dos, et joyeux s'enfonce dans la forêt des songes. Le pays des Maximonstres est large et ouvert, mais comme un théâtre avec ses fonds de nuit, de lumière ou de feuillages. Quand la fête s'achève, Max songe à la limite de l'intérieur et de l'extérieur de sa tente. De même, aurore ou crépuscule, la lumière est pour la première fois à la limite du jour et de la nuit. Max hésite. Il est sur le point de rentrer. La cabane improvisée du début est devenue une tente royale ; le tabouret dédaigné au profit de livres détournés de leur fonction est devenu un trône. Max est passé

des instruments aux outils. Il est sur la voie de la socialisation. Il abdique ses pouvoirs. C'est alors seulement qu'une succession de plans (herbe et buissons, promontoire et montagnes) crée un univers profond. Le pays des Maximonstres acquiert trois dimensions, et dévoile ses propres clôtures. Sur la droite, voici une caverne avec un monstre à son tour à la limite du dedans et du dehors. Max accepte de repartir vers le monde clos de la règle. (V)

La conquête de l'équilibre

Maurice Sendak donne une figuration plastique au retour de Max vers l'équilibre et le compromis. Il utilise tout à la fois des formes et des surfaces.

La lune tout d'abord invite Max par la fenêtre. Si nous observons de près l'image, elle n'est au départ ni pleine lune ni croissant, mais les deux. Être double, équilibre instable, comme Max, comme nous. Nous retrouvons la lune chez les monstres, cornue comme eux. Dans l'explosion de la Fête, Max se libère, laisse parler son corps. La lune est ronde ; ronde et scintillante, elle accompagne son retour ; ronde, elle l'attend dans la chambre. L'unité est reconquise.

Les métamorphoses de la lune réconcilient les deux **formes** essentielles de l'album : le rond (bouton de porte et d'habit, vase, lit, table, yeux des monstres, tente, bol et soucoupe) et le pointu (marteau, clou, griffes, cornes, dents et couronne). Les arbres eux-mêmes relèvent d'une double distribution : les uns ont des branches et des feuilles, les autres un tronc lisse et des palmes. Un arbre familier – avec ses branches et son feuillage – borne l'aller, deux palmiers exotiques bornent le retour du voyage en bateau. Les verticales des troncs résolvent

un problème graphique ; elles doublent la frontière arbitraire entre l'image et le blanc de la feuille. Mais le premier tronc préfigure aussi le long cou du dragon qui surgit de la mer à la page suivante.

La place et la dimension de l'image suivent elles aussi les étapes du conflit de Max. « Coincée » d'abord sur la page de droite entre de grandes marges blanches, l'image croît lentement comme une émotion, déborde sur la page de gauche, envahit progressivement toute la surface blanche, semble triompher du texte. La Fête n'a pas besoin de mots. Je suis tout à mon corps. La fin de la Fête est marquée par un retour à la parole, une parole autoritaire : « Ça suffit ». Le cadrage de l'image décroît alors selon les mêmes étapes, mais plus rapidement et sans que la symétrie soit totale. Il n'y a pas retour à la situation initiale. La chambre ne retrouve aucun de ses formats antérieurs. Elle s'arrête à celui de la jungle libératrice. L'image sature la page de droite et vient équilibrer le blanc de la page de gauche, celle du texte.

Mais si la lune est ronde, la fenêtre reste ouverte. Il sera encore possible de repartir... et de revenir. Équilibre à reconquérir sans cesse.

Mon Père, Ma Mère

La page de titre se trouve exclue de cette série de cadrages successifs. Sur un fond blanc se détachent trois personnages et des lettres grises ou noires. L'image et le texte cohabitent (VI). Est-ce à dire que cet avant-texte est un hors-texte ? Au premier regard, cette double page de titre semble là pour rassurer. Avant d'entrer dans le monde de Max, sache, lecteur, que tu n'as rien à craindre pour lui... et pour toi. Vois, ce sont les

monstres qui ont peur ! Si nous regardons un peu attentivement cette illustration, à quels monstres Max fait-il peur ? L'un porte une barbe et un « tricot rayé », l'autre a des cheveux longs et n'a pas de cornes : image masculine, image féminine ? Il est bien tentant de voir dans ces monstres **Le Père** et **La Mère**. La page du titre présenterait la scène expulsée, la scène censurée. Quel est le problème de Max ? Dominer ses parents, manger sa mère, devenir l'égal de son père. Voyez la similitude (virile) de la queue du monstre et de la queue du loup !

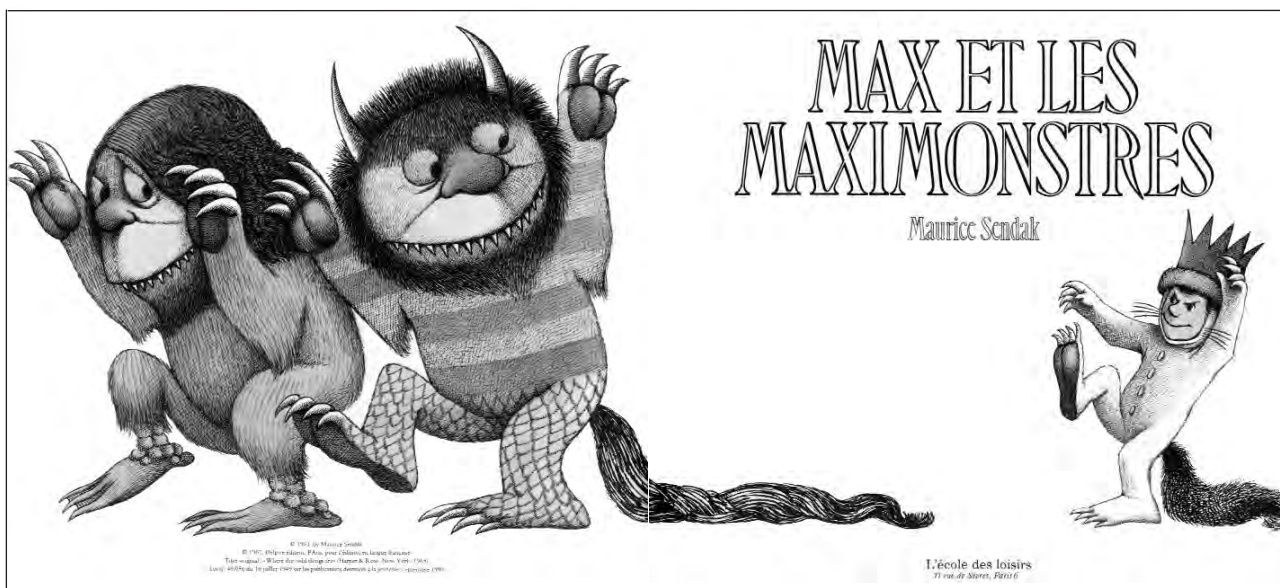
Les parents de Max ne sont jamais montrés. La mère seule est présente dans le texte. Le père est absent de l'image et du texte. Tout deux ne figurent donc que transposés dans l'univers des Monstres. Max (roi et loup, double pouvoir social et naturel) leur fait peur. Dans le cours du récit, il les dominera par le regard, par le verbe, par les insignes de la royauté. Maurice Sendak invente des monstres tout à la fois redoutables et inoffensifs. Il leur donne des cornes, des griffes et des dents... qui jamais ne transpercent, ne saisissent ni ne mordent. Certains ont des têtes qui évoquent des animaux (un bouc, un coq, un taureau). Un seul n'a rien d'humain, le dragon qui surgit de la mer, que nous ne reverrons plus ; devant lui seul, Max manifeste de l'effroi. Tous les autres laissent affleurer quelque humanité dans leurs regards, leurs gestes et leurs postures. L'amorce d'une métamorphose semble même avoir saisi le taureau, déjà humain par les pieds ! À l'inverse l'apparence humaine de Max est dissimulée par son costume de loup, et se réduit à son seul visage.



"Ça suffit"
dit Max brusquement.
"Vous irez au lit sans souper."
Max, roi des Maximonstres,
resta seul.
Une envie lui vint d'être aimé,
d'être aimé terriblement.

De loin, très loin,
du bout du monde,
lui venaient des odeurs
de choses bonnes à manger.
Max renonça à être roi
des Maximonstres.

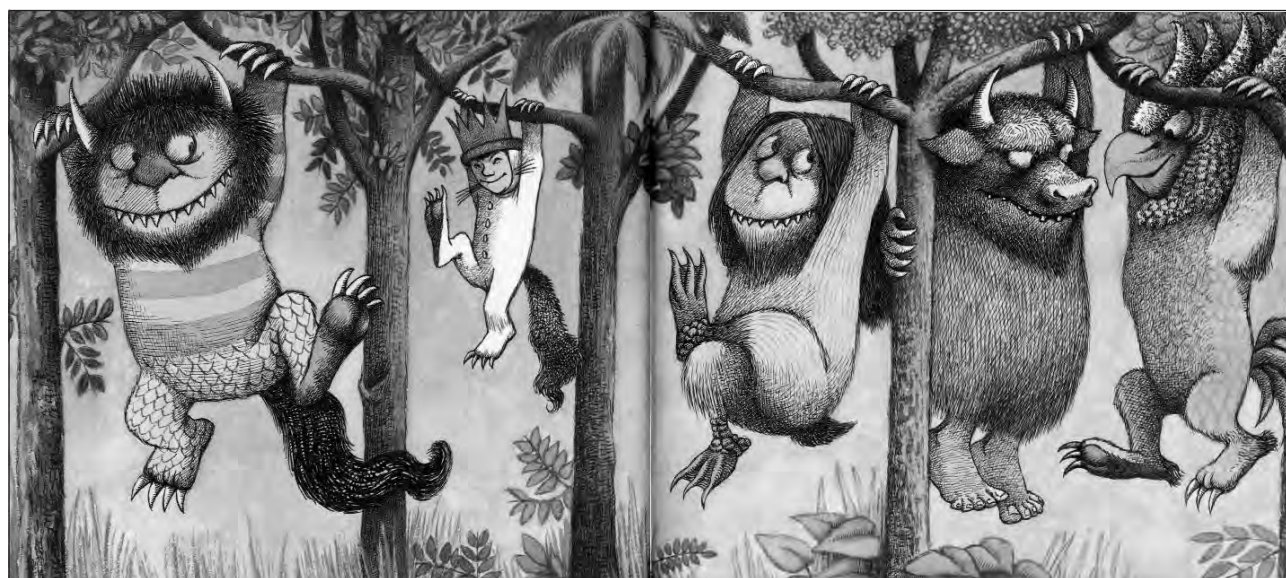
(V) - *Max et les Maximonstres*, ill. M. Sendak, l'École des loisirs



(VI) - *Max et les Maximonstres*, ill. M. Sendak, l'École des loisirs



(VII) - *Max et les Maximonstres*, ill. M. Sendak, l'École des loisirs



(VIII) - *Max et les Maximonstres*, ill. M. Sendak, l'École des loisirs

L'accueil que Max reçoit au pays des Maximonstres est placé sous le double signe de l'agressivité et de la virilité ; puis le bouc disparaît pour être remplacé par un coq deux fois plus grand. Le rapport de pouvoir s'inverse : les monstres ont peur de Max. L'enfant les a domptés « with the magic trick // of staring into all their yellow eyes without blinking once ». Max est toujours à gauche de l'image ; à l'extrême droite apparaît le taureau. À la double page suivante, **Le Père** se détache du groupe et s'incline devant Max. Les monstres le déclarent roi des Maximonstres : Max est assis sur un petit monticule, il porte une couronne et un sceptre (VII). Les trois doubles pages de la Fête (le texte anglais est plus proche de la transgression enfantine, puisque « rumpus » signifie « chahut, vacarme ») figurent les étapes de l'insertion de Max dans une communauté sociale et familiale. Elles rappellent ce que la psychogénétique nous dit du jeu chez l'enfant. La première double page est une scène nocturne : quatre Maximonstres entourent Max ; ils sautent et hurlent tous sans règle, chacun pour soi, tout à leur corps. **Les Parents** sont absents. La seconde scène se déroule de jour. Max et quatre Maximonstres jouent à se suspendre à des branches d'arbres. Les troncs cloisonnent l'espace. De gauche à droite nous avons **Le Père**, Max, **La Mère**, puis dans une même « case » le taureau et le coq, qui seuls se regardent. Le jeu s'harmonise : chacun pour soi, mais ensemble (VIII). La dernière scène est un défilé sur un fond de feuillage. Il y a cette fois une distribution des rôles en vue d'un jeu collectif. **Le Père** ouvre le défilé, **La Mère** le ferme. Max vient juste derrière **Le Père**, porté en triomphe par le taureau, comme le bouc l'était par un Maximonstre lorsque Max

arriva pour conquérir ce pays des Choses Sauvages. Tous ont le regard tourné vers Max leur roi. La Fête s'achève.

Le Père a tout à la fois donné et reconnu la virilité de Max, tous l'ont fêté ; **Les Parents** peuvent disparaître, les monstres s'assoupir. Les Maximonstres sont épuisés, au double sens du terme. Max se retrouve seul. La cabane « féminine » au début est devenue tente rayée comme le corps du **Père**. Assis sur le seuil de sa tente « masculine », Max est sur le seuil d'une décision. Alors du pays du réel, sa mère lui envoie un message, « des odeurs de choses bonnes à manger » (ce que ne sont pas les monstres que le mot « Thing » désigne en anglais).

L'amour et la règle

Max punit les monstres (de quoi ?) comme sa mère l'avait puni : « Vous irez au lit sans souper ». Le texte juxtapose alors deux envies, celle d'être aimé, celle de manger. Aimer et manger, les monstres confondent les deux désirs. Quand Max s'éloigne, ils s'écrient : « Nous vous aimons, nous vous aimons terriblement, nous vous mangerons ». Pour Max, sortir du pays des Maximonstres, c'est dissocier aimer et manger, c'est accepter la substitution : ne pas manger sa mère, mais manger autre chose donné par la mère. La chambre, lieu initial de la frustration, devient le lieu de la satisfaction, le lieu d'accès à la nourriture. Le texte dit : « tout chaud ». Il dit que ce plaisir qui réchauffe le corps est imminent... ou qu'il ne sera pas. « Tout chaud », cette clôture du texte est le seul élément mis en valeur par la mise en page (en italiques dans l'édition Delpire de 1967, rejeté sur une dernière page blanche dans la réédition de

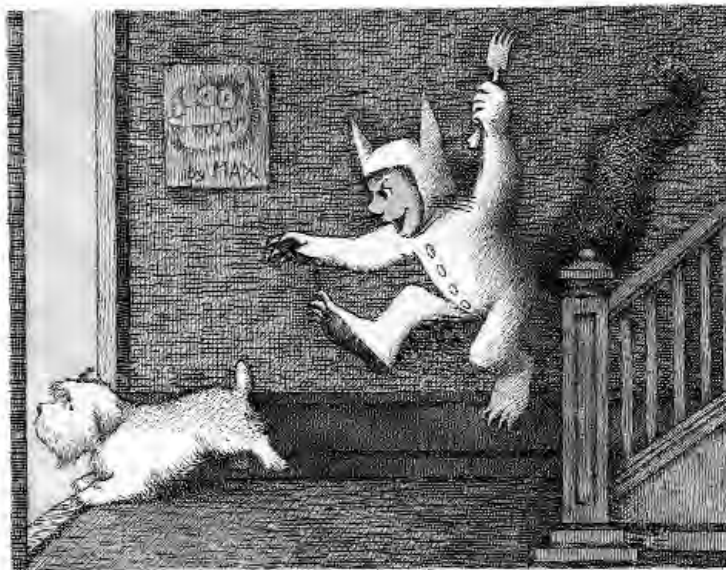
L'École des loisirs, ce qui est conforme à l'édition américaine). Elle révèle la dimension « réelle » du temps de l'aventure de Max. L'album de Sendak combine trois temps : un temps légendaire qui est dit : « Au bout d'un an et d'un jour, il accosta enfin... » ; un temps cosmique, celui de la succession des jours et des nuits qui est tout à la fois montré par l'image et dit par le texte. Il vient s'imbriquer dans le premier : « Il vogua le matin et il vogua le soir, les jours étaient comme des semaines et les semaines comme des mois ». Ce **comme** parle enfin de la durée et signale le troisième temps du livre, celui du voyage intérieur qui n'a pas laissé au dîner... le temps de refroidir !

J'espère avoir montré la cohérence et la richesse du travail de Sendak. Mais de ses images, j'ai fait un texte. J'ai rompu l'unité de chacune d'elles. J'ai introduit la médiation du langage. Aucun discours ne peut épuiser une image qu'il faut voir. J'ai laissé de côté quelques remarques, par crainte de m'engager sur des sentiers que je connais mal. Ce dragon qui sort de la mer, et dont le souffle puissant fait reculer Max d'effroi, serait-il quelque phallus géniteur ?

Je suis restée longtemps démunie par ce taureau aux pieds humains, qui jouit dans l'album d'une place privilégiée. C'est lui qui porte Max en triomphe, c'est lui qui s'endort près de la tente de Max, dans une position symétrique à celle de son roi pensif, c'est lui surtout qui figure sur la couverture de l'album. L'image de couverture nous propose peut-être une piste. Seul au bord d'une rivière qui porte un bateau, le Maximonstre dort. (Une rivière et non plus la mer : le pays lointain est-il donc

si proche ?). Il dort, il rêve sans doute. Comme dans le chapitre VI d'*Alice à travers le Miroir*, nous pouvons nous aussi poser la question : qui rêve ? qui est rêvé ? Si le Maximonstre est dans le rêve de Max, Max serait-il à son tour dans le rêve de ce Maximonstre ? Ce taureau aux pieds nus serait-il le représentant, le double de Maurice Sendak dans son album ?

Lorsque Maurice Sendak reçut en 1964 la *Caldecott Medal* pour *Max et les Maximonstres*, il déclara dans son discours de remerciements : « Avec *Max et les Maximonstres*, je sens que j'arrive au bout d'un long apprentissage. Je veux dire par là que tout mon travail antérieur m'apparaît maintenant comme une préparation minutieuse à celui-ci ». Il ne s'agit évidemment pas seulement de la maturité d'une technique. Aucune technique, si maîtrisée soit-elle, ne pourrait expliquer la force de ce livre. Dans l'intimité et la pénombre de son atelier, Sendak confie à Nat Hentoff : « Pour moi ce livre fut un exorcisme personnel. Il plonge plus profondément dans mon enfance que tout ce que j'ai fait auparavant ». Pourquoi s'adresser à un public d'enfants, quand les raisons ne sont ni pédagogiques ni mercantiles ? Sendak affirme : « J'ai un petit choc à chaque fois que je vois un enfant réagir à ce que j'ai dessiné ou écrit. J'aime recevoir les lettres que les enfants m'écrivent, et j'aime avoir l'occasion d'en rencontrer un qui ait pris du plaisir à l'un de mes livres. Non que j'écrive fondamentalement pour les enfants. En réalité, je fais ces livres pour moi. C'est quelque chose que je dois faire, et c'est la seule chose que j'ai envie de faire. Atteindre les gosses est important, mais secondaire. D'abord, toujours je dois atteindre et ne pas



Max et les Maximonstres, ill. M. Sendak, l'École des loisirs

lâcher l'enfant qui est en moi ». ⁵ Dans quelles forêts profondes Sendak a-t-il plongé pour rapporter un livre si éminemment pour enfants, puisqu'il leur parle de **leurs** problèmes ?

Quand le livre est sorti aux États-Unis en 1963 et en France en 1967, il divisa les adultes : l'album allait faire peur aux enfants, les illustrations étaient laides ! Sendak ne fut pas étonné de la violence de certaines réactions : ces monstres que Max déchaîne en lui, les adultes les redoutaient donc ? Les enfants adoptèrent très vite l'album. Peu à peu les adultes trouvèrent les illustrations moins terribles et moins vilaines ; il offrirent l'album **comme** les parents de Max épingleaient au mur le dessin que leur fils rapporte d'un précédent voyage. Ils n'eurent plus peur des monstres : ils avaient enfin compris que, dans les livres pour enfants, les révoltes ne sont jamais que des révoltes programmées.

P.S. Après quelques hésitations, je choisis de ne pas toucher à cet article quant à son propos ; je ne le titrerai sans doute plus ainsi aujourd'hui. Je me contente de corriger quelques erreurs d'écriture et de présentation (deux feuillets avaient été intervertis dans le numéro du Français Aujourd'hui) et d'ajouter une note concernant Jérôme le Conquérant.

(Isabelle Nières-Chevrel, 2006)

* Publié en français par les éditions Delphine, en 1967, cet album a été repris par L'École des loisirs, en 1973.

1. Voici le texte des deux comptines ; il permet de mesurer l'apport de Maurice Sendak :

Hector Protector was dressed all in green ;

Hector Protector was sent to the Queen.

The Queen did not like him,

No more did the King ;

So Hector Protector was sent back again.

As I went over the water,
The water went over me.
I saw two little blackbirds
Sitting on a tree ;
One called me a rascal,
And one called me a thief,
I took up my little black stick
And knocked out all their teeth.

(Iona et Peter Opie : *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*).

2. Le titre du livre que lit la Reine, *Contes de La Mère L'Oie*, constitue une erreur de traduction et prête à confusion. La Reine ne lit pas les *Contes de Ma Mère Loye* de Charles Perrault, mais un recueil de *Nursery Rhymes*, qui, aux États-Unis, ont continué à s'appeler *Mother Goose's*. Elle lit les petits vers qui fondent l'album et sa propre présence. On retrouve ce jeu du contenant et du contenu si fréquent chez Maurice Sendak.

3. Dans une conférence faite devant des étudiants, Maurice Sendak déclare :

« C'est cette force profonde, riche, vitale qui donne une signification originale à chaque détail d'un livre pour enfants, depuis l'écriture qui est évidemment de toute première importance jusqu'à l'illustration et même jusqu'aux caractéristiques purement physiques du livre » (« The Qualities that make for excellence children's literature », in *Hofstra University Reading Conference*, 1964. Hempstead New York. Hofstra University, 1967, pp.7-10).

4. Cité par Marc Soriano : *Guide de Littérature pour la jeunesse* (Flammarion), p.462.

5. Les citations de Maurice Sendak et les informations sur l'accueil de *Max et les Maximonstres* aux États-Unis sont extraites de l'article de Nat Hentoff : « Among the Wild Things », in *Only Connect. Readings on children's literature*, 1969, Toronto New York. Oxford University Press, pp. 322-346.

Max et les Maximonstres, ill. M. Sendak, l'École des loisirs



« de la musique avant toute chose »

The Art of Maurice Sendak

1980 to the Present



Par Béatrice Michielsén

Une importante monographie consacrée à « L'Art de Maurice Sendak de 1980 à aujourd'hui » a été publiée en 2003 aux États-Unis par Tony Kushner qui poursuit ainsi le travail précédemment mené par Selma Lanes.

Béatrice Michielsén a lu ce passionnant ouvrage qui apporte un éclairage nouveau sur Sendak amoureux de musique et ses créations pour le théâtre et l'opéra.

Pas facile de succéder à Selma Lanes et à la capitale monographie qu'elle consacrait à *L'Art de Maurice Sendak* en 1980 chez H.N. Abrams. Un ouvrage de poids (2,4 kg) abondamment illustré dont le format généreux dispensait de spectaculaires dépliants couleur sans compter l'image à tirette du petit Chaperon Rouge, trésor de papier inséré dans la première édition ! Celle-ci avait la primeur de la biographie du grand illustrateur américain et de ses années d'apprentissage : naissance à Brooklyn en 1928, racines judéo-polonaises, enfance maladive, premiers dessins et poignantes photos de famille que nous avons l'étrange sentiment d'avoir vues quelque part... sous les traits des petits héros de ses albums.

Même format géant, même éditeur, même titre ; ce second opus signé Tony Kushner en 2003, relève crânement le pari de soutenir notre intérêt.

L'auteur – dramaturge américain réputé, prix Pulitzer et ami de longue date de



Affiche de Maurice Sendak pour *La Flûte enchantée* in
The art of Maurice Sendak 1980 to the present, N.H. Abrams



Costumes de scène pour
La Flûte enchantée
 in
*The art of Maurice Sendak 1980
 to the present*, N.H. Abrams

Sendak – reprend le flambeau là où Selma Lanes l'avait laissé en 1980, à l'amorce de son travail autour de l'opéra de Mozart, *La Flûte enchantée*.

Par le biais d'innombrables reproductions de croquis, maquettes préparatoires et planches finalisées, Kushner nous commente l'impressionnante variété de projets réalisés depuis lors : livres d'images, affiches, jaquettes de livre, pochettes CD, film d'animation, création d'un théâtre pour enfants, adaptations télévisées etc. mais porte surtout l'accent sur l'orientation majeure de ces dernières années : c'est-à-dire l'opéra, le ballet et les productions théâtrales. Une carrière parallèle méconnue de scénographe, décorateur, costumier et librettiste à l'occasion... L'auteur se demande à juste titre si Maurice Sendak ne serait pas atteint du don d'ubiquité ?

D'emblée, nous sommes prévenus : l'étude sur l'artiste ne sera que subjective, les points de vue personnels et le ton chaleureux. Ayant grandi avec les albums du maître, Kushner revendique le degré zéro d'impartialité... De plus, n'a-t-il pas récemment collaboré avec Sendak sur *Brundibar*, l'opéra pour enfants de H. Krasá, en adaptant le livret initial pour la scène et le livre illustré ? Le risque de collusion ? Il est effrontément désamorcé avec une de ces comptines anglaises qui ont tant inspiré l'illustrateur : « Différentes personnes ont différentes opinions, Y'en a qu'aiment les pommes, y'en a qu'aiment les oignons » À bon entendeur, salut... et Kushner de gommer l'officiel « Sendak » dans la dernière partie de l'ouvrage, pour privilégier le prénom « Maurice » et livrer un portrait sensible « vu de l'intérieur », une approche subjective de l'œuvre nourrie du journal intime de l'artiste.

Sombre série

Inutile de connaître son travail antérieur pour réaliser que ses derniers albums expriment un cri de désespoir et révèlent de profondes épreuves personnelles. Kushner construit son propos sur trois livres inoubliables et terrifiants : *Quand papa était loin*, *Chère Mili* et *On est tous dans la gadoue* auprès desquels le périple de Max paraît une partie de campagne ! Les enfants en danger sont au cœur des préoccupations de Sendak qui se demande constamment ce qu'il faut dévoiler des injustices et des dangers auxquels ils seront confrontés. Est-ce parce qu'il a grandi dans l'insécurité de la Grande Dépression américaine suivie de la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale et des déportations juives¹ qu'il n'a jamais voulu expurger la notion de danger de ses ouvrages ? Si l'album est pour lui une forme d'accompagnement parental où l'enfant doit être traité avec empathie et respect, Sendak n'entend y ajouter ni condescendance ni mendicité intellectuelle. Par ailleurs, son journal nous fournit un éclairage direct sur les angoisses physiques (problème cardiaque, états dépressifs, nodule sur les cordes vocales) et métaphysiques (perte d'amis proches, obsession de l'Holocauste et hantise de l'échec) qui le taraudent à l'époque.

Le premier album traite de l'enlèvement d'enfant² sur un mode onirique et envoûtant, nourri des visions de deux peintres romantiques allemands³. Les illustrations quasi-hyperréalistes s'apparentent à des plaques photographiques rêvées (Sendak aura réellement recours à des modèles photographiés) qui nous saisissent par leur puissante charge émotionnelle mais restent infranchissables. *Chère Mili* – conte de Grimm inédit – est



Quand Papa était loin (Outside Over There), ill. M. Sendak, L'École des loisirs



le plus sombre des trois albums selon Kushner et raconte l'odyssée d'une enfant fuyant, seule, devant la guerre. C'est une métaphore de l'instinct de survie transposée dans le même univers ésotérique de végétation luxuriante, de rochers, de grottes et de ciels d'orage empruntés au Romantisme allemand. Assemblage subtil de références culturelles et d'allusions personnelles, Sendak y glissera une image des enfants d'Izieu⁴, établissant ainsi un raccourci fulgurant avec l'histoire contemporaine. Mili porte la charge de la brutalité infligée aux enfants tout en offrant des images énigmatiques d'une grande beauté formelle. Reprenant l'expression graphique propre à la bande dessinée, Sendak associe deux comptines de langue anglaise dans le troisième album et les interprète dans une vision apocalyptique de notre société. *On est tous dans la gadoue* est une réaction à la pauvreté, au scandale des sans-logis et à l'épidémie de sida. C'est aussi une ascension vers la rédemption où la communauté des hommes aidera les deux protagonistes à vaincre le désespoir ; une sorte de « Divine comédie » sendakienne.

Vers quel public ?

Faut-il rappeler ici que l'artiste s'est toujours défendu de s'adresser aux enfants exclusivement : « Il me semble que l'impulsion qui mène à l'illustration de livre pour enfants est de même nature que celle qui pousse à faire du théâtre, à écrire une pièce ou à la scénographier /.../ Qu'est-ce qu'un livre d'images sinon un truc, un piège pour attirer les enfants dans la maison en pain d'épice /.../ ou dans le labyrinthe du langage ! la littérature pour enfant est un filtre d'amour pour les amener à lire et ne jamais

s'en remettre. Quelques heures passées dans *Cuisine de nuit* et l'on est en route pour Proust, Hegel et les Saintes Écritures ». Le chroniqueur passe également en revue la genèse d'autres albums où Sendak multiplie les changements de style à vue ; du plus raffiné au plus populaire, du plus hermétique au plus facilement partagé : in *Grandpa's House* : biographie rêvée de son père Philip, *I Saw Esau*⁵ : livre de poche de l'écolier, *The Miami's Giant* : évocation de l'émigration juive, *Pieds de cochon* : pochade sur la danse classique et *Brundibar* : allégorie politique du bien et du mal. Plus déconcertant pour son public habituel, ces deux story-boards surchargés où il emprunte l'étrange maniérisme de William Blake pour illustrer *Pierre* d'Herman Melville et *Penthesilée* de Kleist. Deux œuvres qui lui permettent d'aborder les ambiguïtés de la sexualité adulte mais qui culminent dans la grandiloquence gestuelle, les postures compassées et l'excès d'exaltation.

Allergique à l'art lyrique, s'abstenir !

Alors que la couverture de la première monographie laissait entendre la parade tonitruante de *Max et des Maximoustres* sur d'intenses tonalités bleu-vert, cette seconde jaquette parle d'elle-même et évoque l'atmosphère subtile de *La Flûte enchantée* par un délicat camaïeu gris-bleu d'où se détache la silhouette de Mozart en ombre chinoise.

Nous connaissons la passion irréprouvable de Maurice Sendak pour la musique : « Pour moi, la musique est la plus belle expression artistique. L'opéra a ma faveur et Mozart en est l'excellence » Nous connaissons également son goût pour la mise en scène graphique et ses albums où les enfants se costumant,

essaient des rôles et passent invariablement à la représentation théâtrale. Il était donc logique qu'il retranscrive son propre univers pour l'opéra et il étrennera le genre avec *Max et les Maximonstres* sur une musique du Britannique Oliver Knussen.

De luxueuses doubles pages couleur donnent à voir – outre les costumes et le monumental rideau de scène⁶ – la gestation des décors et le passage du cadre du livre au cadre théâtral : un choix de plans successifs imitant une boîte de théâtre d'optique... dispositif scénique du théâtre dans le théâtre qu'il reprendra plus tard dans *Higglety Pigglety Pop*⁷.

Il était moins évident en échange qu'on lui confie des mastodontes lyriques comme *La Flûte enchantée* et *Idoménée* de Mozart, ou *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev. Ces œuvres supposaient des lectures inspirées et non un simple habillage du livret. Malgré le compagnonnage de Franck Corsaro, son « maître de musique » révé⁸, les extraits de son journal montrent un Sendak tourmenté, soucieux de son inexpérience des conventions théâtrales, inquiet d'avoir surdécoré la scène.

L'illustrateur hors pair s'est mué en ogre-orchestre et s'attaque bientôt à une nouvelle lecture du livret afin de passer du simple décor à une vision significative de l'œuvre. Les études de costume révèlent une mosaïque d'influences, du Titien à Véronèse, de Tiepolo aux masques de la *Commedia dell' Arte* et font preuve d'une recherche esthétique constamment au service de l'interprétation.

Paradoxalement c'est pour le ballet *Casse-noisette* (P. Tchaïkovsky) ou l'opéra *Hansel et Gretel* (E. Humperdinck) qu'il émettra le plus de réticences, comme si ces projets « sur mesure » ne relevaient

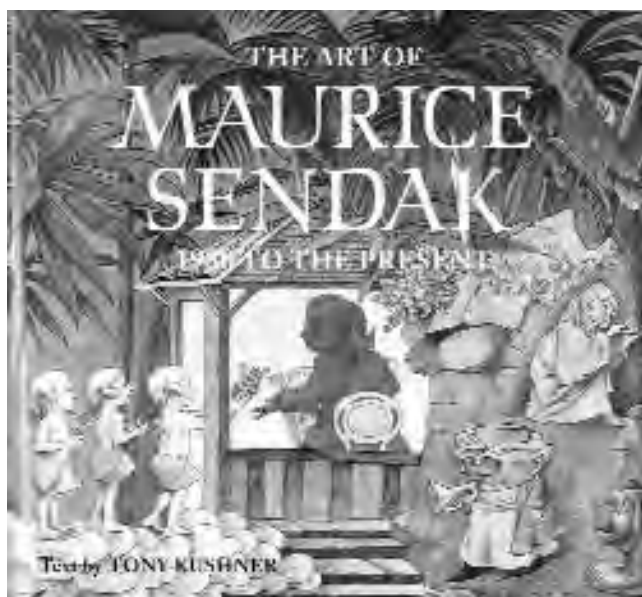


Rideau de scène de *Max et les Maximonstres* in
The art of Maurice Sendak 1980 to the present, N.H. Abrams



Costumes de
« Casse-Noisettes »,
in
*The art of Maurice
Sendak
1980 to the present*,
N.H. Abrams





Tony Kushner : *The art of Maurice Sendak 1980 to the present*, N.H. Abrams
(couverture)

Pincus and the pig
a klezmer tale by
Maurice Sendak,
in
The art of Maurice
Sendak
1980 to the present,
N.H. Abrams



aucun défi. Ne ratez pas le rideau de scène de la page 137-138, montrant la face aplatie du Casse-noisette en gros plan⁶ et son regard exorbité qui semble exhorter le spectateur à ouvrir les yeux sur autre chose que l'habituelle féerie de Noël ! Sendak marquera également de sa patte personnelle, des œuvres lyriques plus intimistes comme *La Petite renarde rusée* de Janacek, *L'Heure espagnole* et *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel (l'explosion de colère de l'enfant rappelle en tout point celle de Max) ainsi qu'une adaptation klezmer de *Pierre et le loup*⁹ de Prokofiev où l'artiste contrefait l'accent yiddish de son père, pour notre plus grand plaisir. Là encore, la panoplie d'illustrations fait la part belle aux différents registres graphiques de l'artiste, nourris d'anecdotes et de réflexions personnelles. L'opéra pour enfants *Brundibar*¹⁰ clôt gravement le volume et se veut un hommage aux martyrs de la Shoah. C'est aussi le dernier album illustré¹¹ – pour ne pas dire souffert – par Sendak qui truffe l'argument initial d'indices électrochoc : allégorie des fours crématoires, spectre d'Hitler sous les traits hallucinés du joueur d'orgue de Barbarie, présence du compositeur Hans Krasá derrière la palissade du camp de concentration... un livre douloureux dans la continuité de son œuvre.

« Ermite grégaire du Connecticut », Maurice Sendak cultive son isolement autant qu'il attire de nouvelles nuées d'amis. Il nous est révélé ici dans toute sa complexité, ses anxiétés et ses contradictions. Un homme longtemps tourmenté qui semble enfin en phase avec lui-même, un artiste protéiforme dont le goût immodéré pour l'opéra aura, ces dernières années, relégué au second plan une mythique carrière d'illustrateur.

L'ouvrage de Tony Kushner fut présenté, lors de sa publication, comme un cadeau d'anniversaire pour les 76 ans de Maurice Sendak à qui il rend un hommage éclairé. Complément indispensable de la première monographie, mise à jour chronologique des réalisations de l'artiste, cet imposant livre d'art est avant tout un régal pour les yeux avec près de 350 illustrations et doubles pages panoramiques.

Se plaçant ostensiblement sous le signe de l'art lyrique, Kushner apporte un éclairage inédit sur les derniers albums, creuse et magnifie l'enthousiasme obsessionnel de Maurice Sendak pour l'opéra... et « la musique avant toute chose ».

1. Maurice Sendak accomplit sa Bar-mitsva en 1941 dans un monde en destruction où périra toute la famille de ses parents, restée en Pologne.
2. Obsession générationnelle de l'enlèvement du bébé Lindbergh (l'aviateur américain) en 1932 par le biais d'une échelle posée contre une fenêtre comme dans cet album de Sendak.

3. C.D. Friedrich et P.O. Runge (fin XVIII^e-début XIX^e) chefs de file du courant romantique allemand.
4. Enfants juifs réfugiés à Izieu et raflés en 1943 avec leurs éducateurs sur ordre de Klaus Barbie.
5. *I Saw Esau*, (non traduit) recueil de comptines collectées dans les écoles par Iona Opie et illustrées par Maurice Sendak en 1982.
6. Idée récurrente du rideau de scène panoramique tel un masque carnavalesque en gros plan.
7. *Higglety Pigglety Pop* (*Turlututu chapeau pointu*) et *Where the Wild Things Are* (*Max et les Maximonstres*) deux opéras fantaisistes disponibles en anglais sur CD double-coffret Deutsche Grammophon.
8. Metteur en scène lyrique avec qui il réalisera 7 opéras.
9. *Pincus and the Pig*, parodie savoureuse des thèmes de Prokofiev à la mode juive. Shirim Kletzmer Orchestra 2004. Conteur : Maurice Sendak.
10. La dernière représentation de cet opéra eut lieu en 1943 au ghetto juif de Terezin, interprété par des enfants et des musiciens, dont le compositeur lui-même, avant leur déportation et extermination à Auschwitz.
11. Nous apprenons la sortie en septembre 2006 d'un tout nouvel album illustré par Sendak. Un pop-up humoristique, co-signé A. Yorinks pour les textes et M. Reinhart pour l'ingénierie papier. À la recherche de sa maman, un petit garçon interroge tour à tour les monstres d'une maison hantée avec le seul mot du livre (qui est aussi le titre) : « Mommy ? »...

Tony Kushner : *The Art of Maurice Sendak 1980 to the Present*, N.H. Abrams
(pages de garde – détail, ill. M. Sendak)

