



**Nordiques**

38 | 2019

Le petit héros scandinave

---

## Les grandes aventures des petits héros scandinaves

Frédérique Toudoire-Surlapierre et Alessandra Ballotti

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/nordiques/285>

DOI : [10.4000/nordiques.285](https://doi.org/10.4000/nordiques.285)

ISSN : 2777-8479

### Éditeur :

Association Norden, Bibliothèque de Caen la mer

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019

Pagination : 11-29

ISBN : 979-1-0959140-4-4

ISSN : 1761-7677

### Référence électronique

Frédérique Toudoire-Surlapierre et Alessandra Ballotti, « Les grandes aventures des petits héros scandinaves », *Nordiques* [En ligne], 38 | 2019, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 14 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/nordiques/285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nordiques.285>

---

Nordiques

---

# Les grandes aventures des petits héros scandinaves

---

Frédérique Toudoire-Surlapierre et Alessandra Ballotti\*

– Vous ne pensez pourtant pas qu'un gamin comme moi pourrait en venir à bout, quand ni vous ni les paysans n'avez pu réussir ?

– Celui qui est petit et rusé peut faire bien des choses.<sup>1</sup>

## RÉSUMÉ

*Qu'est-ce que l'héroïsme fait aux notions d'enfance et de mineur ? Que dit un jeune héros de la littérature, de la culture et du public d'un pays ? D'ailleurs, est-il correct de parler de littérature, de culture et du public par rapport à un pays particulier dans le cas de la littérature de jeunesse ? En proposant une approche épistémologique et théorique à ces questions, nous analysons dans notre article ces pistes qui concernent la littérature de jeunesse et le petit héros scandinave. L'héroïsme permet-il au jeune héros de faire de la littérature scandinave une « littérature majeure » dans l'imaginaire européen ?*

## ABSTRACT

*What does heroism do to the notions of childhood and minor? What does a young hero of a national literature, culture and public mean? Is it right to define literature, culture and the public in relation to a particular country in the case of children's literature? By proposing an epistemological and theoretical approach to these questions, we analyze in our article these subjects that concern literature for children and the little Scandinavian hero. Does the heroism of a young hero allow Scandinavian literature to become a "major literature" in the European literary imagination?*

---

\* Frédérique Toudoire-Surlapierre est professeur de littérature française et comparée à l'université de Limoges. Spécialiste de littératures scandinaves (*L'imaginaire nordique*), elle travaille actuellement sur le boréalisme et ses impacts internationaux ainsi que sur le polar nordique. Elle est également l'auteur de différents ouvrages (*Hamlet, l'ombre et la mémoire, La dernière fois, Que fait la critique ?, Notre besoin de comparaison*) et a publié quatre essais dans la collection « Paradoxe » des éditions de Minuit *Oui / Non, Colorado, Téléphonez-moi. La revanche d'Écho* et tout récemment *Le fait divers et ses fictions* (2019).

Alessandra Ballotti est docteur en Littérature comparée et maître de langue à l'université de Haute-Alsace. Auteure d'une thèse sur le héros immature dans la littérature de formation, ses études portent sur l'imaginaire nordique et la littérature de jeunesse et d'apprentissage. Elle s'intéresse également aux transferts culturels entre Nord et Sud et à la littérature des « mineurs ».

1 Selma Lagerlöf, *Le Merveilleux voyage de Niels Holgersson à travers la Suède* [tr. Marc de Gouvenain, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige, 1906-1907*], Paris, Livre de Poche, 2011, p. 61.

Un paradoxe épistémologique demeure dans la considération de la littérature de jeunesse. Cette littérature a longuement attendu une reconnaissance académique en raison de son statut, alors même que son origine sociohistorique est tout autre. Dès lors que l'on se souvient que la littérature de jeunesse était initialement conçue comme un outil pour l'instruction des futurs hommes politiques<sup>2</sup>, le rôle fondamental que ces textes jouent dans la construction du savoir s'éclaircit. L'apprentissage de la lecture devenant un élément central de l'éducation des jeunes, l'attention envers leurs lectures devient une étude nécessaire pour la compréhension de la formation de la culture d'autrefois et d'aujourd'hui.<sup>3</sup> Notre posture critique envers la littérature scandinave de jeunesse vise à éliminer les limites qui, traditionnellement, lui sont attribuées pour comprendre ses potentialités et ses extensions sociales, idéologiques et politiques. Parler de littérature de jeunesse scandinave, c'est proposer un discours sur différents genres de frontières, aussi bien métaphoriques que concrètes. Pour réfléchir à cette littérature, nous pouvons ainsi raisonner en termes de géo-critique<sup>4</sup> dans la perspective de Bertrand Westphal ou de Linda Hutcheon et Mario Valdés qui proposent une nouvelle approche critique aux phénomènes littéraires s'articulant à la notion de « nœud ». La littérature de jeunesse scandinave se perçoit alors comme un « nœud figuratif »<sup>5</sup>, un paradigme qui se cristallise dans les imaginaires communs comme étant symptomatique et donc représentatif d'une certaine époque, d'une certaine société et d'une certaine façon de penser. Mais si l'on prend en compte le sujet même du colloque « Le petit héros scandinave à la conquête de l'Europe » (les 20-21 septembre 2018 à l'université de Haute-Alsace), l'héroïsme des narrations de jeunesse scandinaves – dont une partie des communications relues et éditées constituent ce dossier –, il convient de se demander dans quelle mesure celui-ci est à même de constituer un paradigme narratif spécifique, divergeant des modèles du reste de l'Europe. À bien y regarder, les pays nordiques se présentent comme des pionniers de certains phénomènes qui influencent de manière fondamentale l'évolution de la littérature de jeunesse, notamment la considération de l'enfance, le trouble du genre, le renouvellement des formes narratives<sup>6</sup>. L'intérêt de ces motifs place les pays nordiques dans la position d'avant-garde, voire de chef-de-file d'une littérature européenne qui ne s'est guère intéressée aux enfants (comme sujets pleins de réflexion). L'œuvre originale qui institue cette reconsidération de la jeunesse se fonde sur une nouvelle approche de l'enfance et de

2 Pensons notamment au *Kronprinsensbarnabok* publié en 1778.

3 Anna Ascenzi, *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, Milano, Vita e Pensiero, 2003 ; Peter Hunt, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, New York, Routledge, 2004.

4 Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2007.

5 Mario J. Valdés, Linda Hutcheon, *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

6 Thomas Beaufiles, Thomas Mohnike, « Des modèles nordiques ? », *Deshima*, n° 6, 2012, p. 5-8.

l'éducation ; qu'elle soit le fait d'Ellen Key est essentielle à la construction de ce paradigme. Écrite dans un climat culturel des changements et ouvertures étrangères – le nouveau siècle, la percée moderne<sup>7</sup> révolutionne les réflexions autour de l'enfance en Suède, et se répand bientôt dans le reste des pays européens en influençant les théories pédagogiques du XX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. L'intuition de Key consiste à faire des enfants *les héros du nouveau siècle*, ce point sera décisif pour la conception d'un apprentissage libérateur pour la formation des futurs êtres humains.

Le discours sur la littérature de jeunesse scandinave s'avère être intrinsèquement lié à la notion de frontière. Plutôt que se demander s'il existe une typologie particulière du héros au sein de la littérature nord-européenne, il convient d'abord de se demander comment aborder la tradition littéraire de chaque pays. Pouvons-nous employer cette catégorie d'ensemble ou bien s'agit-il d'une classification improductive ? Existe-il des caractéristiques spécifiques pour chaque pays ?<sup>9</sup> Si ce discours endogène vaut pour les frontières géographiques, un autre discours exogène en convoque d'autres. Afin d'identifier la nature et les enjeux de ces différentes frontières, prenons l'exemple de l'un des prototypes du petit héros scandinave, l'un des classiques de ce genre : Nils Holgersson et son merveilleux voyage à la découverte de la Suède. Ce petit héros est puni pour sa méchanceté : il est miniaturisé, ce qui va en réalité lui permettre de parcourir son pays sur le dos d'un jars. Métaphoriquement donc, sa gullivérisation lui permet de s'élever. La suite de l'intrigue est également fondamentale dans ce sens : le héros miniaturisé ne reprendra sa taille normale qu'après avoir acquis des connaissances. À travers une méthode pédagogique concrète et une expérience directe de la vie, Nils est à même de mesurer la richesse de son pays et de ses habitants. L'altruisme, le sens de responsabilité, l'aide mutuelle et le respect de l'autre constituent les étapes de son apprentissage-modèle.<sup>10</sup> Selma Lagerlöf a dit s'être inspirée d'*Oceola* de Mayne Read (que l'on peut qualifier d'ouvrage de littérature populaire). Deux paradoxes peuvent alors être identifiés :

Premier paradoxe : si l'on considère le succès du roman de Selma Lagerlöf, on se rend compte qu'on peut trouver une explication sociologique à celui-ci, dans la mesure où la valorisation nationale de ce récit participe à son succès, mais cette explication n'est pas suffisante, puisque le roman a connu une fortune internationale.

7 Ellen Key, *Barnets århundrade*, Stockholm, Bonnier, 1900.

8 Tiziana Pironi, « Ellen Key e Maria Montessori nel rinnovamento della pedagogia del Novecento » in *Maria Montessori. Giustizia e bisogni speciali*, Paola Tralbalzini (a cura di), Roma, Edizioni Opera Nazionale Montessori, 2018, p. 39-50.

9 Catherine Renaud, « Entre tradition, modernité et mondialisation, l'identité culturelle dans le livre pour la jeunesse danois contemporain », *Desbima*, n° 6, 2012, p. 181-197.

10 Patrick Cabanel, « École et nation : l'exemple des livres de lectures scolaires (XIX<sup>e</sup> et première moitié du XX<sup>e</sup> siècle) », *Histoire de l'éducation. École, histoire et nation*, n° 126, 2010, p. 33-54.

Second paradoxe : le succès repose sur un malentendu, un contre-sens même dans la mesure où ce livre était une commande du ministère de l'éducation (qui lui avait demandé de produire un livre de géographie pour enfant). Il s'agissait donc d'un livre éducatif ayant une prescription pédagogique forte : montrer la Suède aux petits Suédois. Or, comme cela arrive parfois, il s'avère que ce livre ne fut pas lu de la manière dont l'écrivain s'y attendait. Le lecteur réel ne s'est pas comporté comme le lecteur idéal, il a dérogé aux stéréotypes du lecteur tel que le texte est censé l'avoir construit, autrement dit, il a dérogé à sa propre règle.

Notons également que le postulat éducatif de ce récit d'éducation était fortement contradictoire : d'une part, il se fonde sur le motif de l'enfant puni (miniaturisé par un tomte car il était méchant) ; de l'autre, la punition n'est autre qu'un voyage (le motif de l'échappée) sur un jars de la ferme avec les oies sauvages.

Quelques remarques s'imposent à ce propos :

- 1) La miniaturisation permet une vue panoramique de la Suède : or, voir du dessus, surplomber, c'est se donner les moyens (visuels) de comprendre et de maîtriser ce que l'on voit.
- 2) La Nature joue un rôle important dans la littérature nordique pour enfants, on peut postuler que c'est même l'un de ses paradigmes : elle comble un manque d'éducation parentale ou un manque social (la Nature nordique pallie les dysfonctionnements sociaux et communautaires).
- 3) Cette Nature est dynamique : elle inscrit au cœur du récit la dialectique sauvage-domestique (Nils est puni par un animal domestique et s'enfuit avec des oiseaux sauvages).
- 4) Ce récit d'initiation est aussi un récit d'inversion morale : devenir bon avec les autres, alors que l'enfant était méchant seul.
- 5) La punition est en soi bienfaitrice puisqu'elle permet à l'enfant d'échapper à son quotidien et de vivre des aventures extraordinaires (elle est moins une punition qu'une échappée salvatrice).

Le roman de Selma Lagerlöf problématise ainsi deux autres types de frontières qui nous interrogent. D'une part, la frontière *biologique* entre l'âge adulte et l'enfance : la perspective du « petit » héros est fondamentale pour devenir « grand » et l'apprentissage peut se faire uniquement en se posant du côté de l'enfant et du public. Cette première frontière est aussi une limite *narrative*, car ces récits de jeunesse ne contiennent jamais la description de l'âge adulte du héros, en laissant son destin suspendu. De cette manière, la différence entre les générations semble se renforcer et souligner l'incommunicabilité entre ces deux mondes. D'autre part, se trouve la frontière *géopolitique* et *symbolique*, qui est probablement la plus évidente : un pays relativement « petit » comme la Suède avec une culture, à l'époque encore « minoritaire » en Europe, permet de renverser la dialectique

majeure/mineure, car Selma Lagerlöf devient la première femme lauréate du prix Nobel de littérature (1909). C'est donc en partie grâce à un livre pour enfants que l'écrivaine va contribuer à la renommée internationale de la Suède. Que certains (« grands ») écrivains de l'Europe du Nord aient acquis leur renommée grâce à de *petits personnages* n'est pas un hasard : Charles Dickens, Robert Louis Stevenson, Jack London... La prégnance de la sphère anglo-saxonne doit être prise en compte, à tel point que l'on peut se demander si, dans ce cas précis (d'une conquête de l'Europe), l'adjectif « nordique » n'est pas plus opérant que « scandinave ». Ce volume, par les différents points de vue qu'il offre, permet de vérifier ce point et d'en envisager les effets et les enjeux dans différents domaines (social, littéraire, pédagogique, politique et même idéologique, entre autres).

La littérature de jeunesse tarde à devenir un genre codifié dans d'autres littératures nationales, alors même qu'elle possède une place de choix au sein des pays nordiques. On peut effectuer un parallèle entre la littérature de jeunesse et la littérature nordique : toutes deux semblent avoir une place modeste dans l'espace européen. Dans les deux cas, les raisons sont sociopolitiques : les sociétés scandinaves réservent un espace privilégié aux enfants à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, en encourageant la création d'une littérature spécifique pour ce public et en valorisant leur rôle de jeune lecteur. Sur le même plan se situe un autre élément fondamental : en raison d'une tradition protestante, en Scandinavie, le taux d'alphabétisation est caractérisé par une augmentation considérable, bien plus importante que celui des sociétés du Sud de l'Europe à la même époque<sup>11</sup>. L'attention séculaire des sociétés nordiques envers la jeunesse semble se consolider dans une littérature d'identité nationale qui propose des nouveaux modèles pédagogiques d'apprentissage infantin. Si la littérature de jeunesse répond si sensiblement à une nécessité du public nordique, ne serait-elle pas l'expression plus profonde de l'identité de ces cultures boréales ?

Revenons encore un instant à Nils Holgersson, qui à travers son voyage et ses rencontres devient un héros, au moins dans la perspective de ses compagnons de voyage : s'il commence son aventure comme un *personnage antipathique*, il devient un héros grâce à la considération des autres animaux. L'un des points sur lesquels on devrait s'interroger en premier lieu est cette idée subjective de l'héroïsme infantin. Parmi toutes les variantes de l'héroïsme, celle qui nous intéresse est assez spécifique, car le héros est un enfant et son rapport à l'héroïsme n'est pas universel. En définissant l'héroïsme, nous trouvons des « variables » qui en nuancent l'intensité et en modifient la perception. À l'intérieur de ce groupe de variables, les repères géographiques et sociaux sont fondamentaux. Comme l'héroïsme n'est pas distinct du contexte qui l'a engendré, on peut se demander de

---

11 Comme Maria Nikolajeva le souligne, l'écart avec le Sud de l'Europe consiste dans un retard d'environ 50 ans. Emer O'Sullivan, *Comparative Children's Literature*, New York, Routledge, 2009, p. 47.

quelles conditions dépend l'héroïsme de la littérature pour l'enfance. En termes narratologiques, plus précisément, l'héroïsme change-t-il en fonction du genre dans lequel la narration s'inscrit ? Dans ce discours une nouvelle frontière *conceptuelle* s'impose : la différence entre « héros » et « héroïsme ». Pour l'expliquer, il faudrait se demander qui sont les héros que la littérature pour les enfants nous a appris à reconnaître comme représentatifs du monde nordique ? Ce discours ne se réfère pas seulement aux productions scandinaves, mais à ces héros qui sont *reconnus* comme scandinaves. Pensons à un exemple qui pose la distinction entre le héros scandinave et le héros scandinave pour la jeunesse. Une certaine tradition – souvent externe aux pays scandinaves, mais pas seulement – suggère que les Vikings sont des figures représentatives de cet imaginaire, car ils sont conçus comme « héroïques » et ils sont instrumentalisés tant comme héros pour les adultes que comme héros pour les jeunes. Or, en présence d'un même type de héros, le motif héroïque qu'il transmet est différent. Si nous considérons cette figure selon la perspective du « mytheme » élaboré par Thomas Mohnike dans la lignée des idées de Lévi-Strauss<sup>12</sup>, on se rend compte que la réactivation de la figure héroïque du Viking subit une déformation lors de son adaptation à des récits contemporains pour l'enfance, car il est infantilisé (et non forcément avec une connotation négative). En d'autres termes, un héros stéréotypé comme le Viking ne provoque pas la même conception d'héroïsme s'il est inséré dans les cadres de la littérature de jeunesse. Le genre narratif influence-t-il donc la notion de héros et d'héroïsme en établissant des règles spécifiques pour chaque genre ?

Pour mieux comprendre ce décalage entre héros et héroïsme, prenons l'exemple d'une production pour le public adulte et d'une production pour le jeune public, portant toutes les deux sur un héros Viking. Dans les deux cas, ce sont des productions exogènes qui ont influencé de manière importante l'imaginaire nordique à différents niveaux de public, en raison de leur renommé mondiale. Comment le Viking est-il représenté et quel genre d'héroïsme inspire-t-il ? D'un côté, pensons au genre d'héroïsme proposé en 2010 par la série télévisée canadienne de Michael Hirst, *Vikings*. Dans cette série, le héros Viking est un guerrier fort et agressif, qui ne se soucie pas de la mort et qui se réjouit lors de la bataille. Son héroïsme est *total*, parce qu'il ne prévoit pas de contrepartie. La figure du Viking absorbe la totalité de l'héroïsme de son monde et ne laisse pas d'opportunité à un héroïsme alternatif. De l'autre côté, prenons la production américaine de la DreamWorks Animation, le dessin animé réalisé par Dean De Blois et Chris Sanders en 2010, *How to train your dragon*, qui fait un record médiatique en devenant le plus grand succès de la DreamWork et qui a obtenu, parmi d'autres prix, aussi un Oscar et un Golden Globe. Si on se déplace du côté des productions pour la

12 Thomas Mohnike, *Géographies du Germain. Les études nordiques à Strasbourg (1840-1945)*, Strasbourg, Fondation Presses universitaires de Strasbourg, 2018 [à paraître] ; Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

jeunesse, nous observons une réactivation différente de ce mytheme. Les jeunes Vikings sont des personnages qui questionnent fortement leur identité en refusant le modèle imposé par la société. Ils sont des personnages bien plus courageux qui se positionnent ouvertement contre le monde où ils vivent et leur héroïsme est bien plus complexe. Dans l'univers enfantin décrit, la tension du devenir (typique des narrations pour les jeunes) semble s'inscrire dans une *quête d'héroïsme*. L'héroïsme, et non pas l'âge adulte, est le but du héros-enfant qui cependant ne fait que ressentir de la frustration face à ce monde adulte si héroïque et distant. Une même équivalence est proposée à plusieurs reprises : devenir des adultes signifie devenir de vrais Vikings, et devenir des Vikings signifie devenir des héros. Dès les premières scènes, l'identité Viking est associée à la violence. Alors que tous les enfants veulent devenir des héros, le seul personnage qui renonce à son héroïsme (et donc à son identité) est le héros. Mais, à travers ce refus de l'identité ordinaire, le héros s'émancipe de la tradition et s'épanouit en tant qu'adulte. Le monde des adultes est-il moins héroïque que l'univers enfantin ?

Si l'héroïsme qui s'adresse à la jeunesse est différent de l'héroïsme pour les adultes, on pourrait postuler que l'héroïsme se structure selon des enjeux spécifiques intrinsèques aux récits d'enfance. Existe-t-il un scénario typique ou des *leitmotive* qui ciblent la littérature de jeunesse scandinave ? En effet, un élément semble s'inscrire avec insistance dans la plupart des narrations et qui intéresse tout autant la critique, au point de nous faire penser qu'il s'agit d'un *leitmotiv*. C'est un trouble de genre : souvent, ces productions semblent proposer un renversement des rapports classiques entre héroïnes et héros. Or, un héros-enfant n'a pas encore découvert sa sexualité et cela permet de le situer hors d'une catégorisation générique figée et de questionner les rapports entre les sexes. Les auteurs se concentrent longuement sur ce point et insistent sur une friction entre les genres, déterminant soit le renforcement soit la rupture de deux autres frontières. La frontière *générationnelle* d'une part, qui souligne de quelle manière la division entre le monde des adultes et des enfants se renforce. Certaines narrations traitent les troubles de genre avec la même perspective de la question de l'héroïsme que nous avons vue tout à l'heure : la séparation nette n'appartient qu'au monde des adultes, alors que les nouvelles générations ne semblent pas avoir la nécessité d'introduire des catégories rigides. Pensons à l'univers narratif créé par Tove Jansson : le monde des *Mumin* se compose de personnages égaux sans traits distinctifs évidents<sup>13</sup> favorisant l'identification des lecteurs. Pensons également à l'univers des personnages féminins d'Astrid Lindgren et à leur charge révolutionnaire nécessaire pour devenir des protagonistes. Si l'on considère un personnage qui semble jouer un rôle mineur comme Eva-Lotta de la série de *Kalle Blomkvist*, à quel moment devient-elle l'héroïne de l'intrigue ? Lorsqu'elle refuse de se

13 *Revue Nordiques*, Tove Jansson : *Par-delà les genres*, n° 35, printemps 2018.



conformer à l'image que la société adulte veut lui renvoyer d'elle<sup>14</sup>. Eva-Lotta exprime son identité défiant les règles des adultes qui ne la comprennent pas. Les adultes voudraient la réduire à une paisible, silencieuse et solitaire jeune fille plutôt de la voir combattre la Guerre des deux Roses à côté des garçons. Si dans cette recherche d'un espace alternatif elle est toujours restreinte par l'univers des adultes, elle est toutefois soutenue par le monde des enfants<sup>15</sup>. D'autre part, la frontière de la *subversion* s'atrophie, on assiste ainsi à la réglementation de cette subversion. Certaines narrations se concentrent tellement sur ce renversement de genre qu'elles ne font que répéter une situation déjà vue. Ce nouveau rapport entre les genres est loin d'être une résolution, mais il ne fait que cristalliser un nouveau stéréotype<sup>16</sup>. Les rapports de genre se renversent sans pourtant se confronter. Dans ces narrations, tant les personnages féminins que les masculins refusent la place qui leur a été attribuée par la tradition. Elles comportent souvent de jeunes héros qui tendent à renforcer l'expression de leur virilité lorsqu'ils sentent menacés leur rôle de « guides », car ils sont assistés par des personnages féminins plus forts. D'autre part, les jeunes héroïnes violentes défient le monde des jeunes hommes en combattant à leur côté et en les dépassant en force et astuce. Cela n'est possible qu'à travers la réactivation du mythe de la vocation féminine guerrière, normalement attribuée à la tradition nordique.

Ces considérations font émerger un autre élément distinctif du petit héros scandinave : l'impact de la littérature de jeunesse sur la construction du Nord dans les imaginaires étrangers. Dès lors qu'on évoque ces petits héros scandinaves, plusieurs noms viennent à l'esprit : Pippi Långstrump (nom traduit par Pippi Longstocking, puis Fifi, puis Fifi Brindacier – alors même que son nom suédois signifie « longues chaussettes »), mais aussi Zozo la tornade, Ronya, Rasmus, Britt-Marie, Karlsson, la série des Kati, les farces d'Emil... on pense aussi à Mimmi la petite fille de la série de la suédoise Viveca Sundvall, Nils Holgersson, La petite vendeuse d'allumettes, la petite sirène, ou encore aux contes des frères Grimm. Si l'on élargit encore la sphère nordique à l'espace géographique du Nord de l'Europe, Alice au pays des merveilles fonctionne comme un paradigme du récit d'enfance dans l'imaginaire européen. Il ne s'agit pas seulement de considérer des personnages, il convient également d'examiner *leurs auteurs*, dans la mesure où,

14 Astrid Lindgren, *Måster detektiven Blomkvist*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1946 ; Astrid Lindgren, *Måster detektiven Blomkvist lever farligt*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1951 ; Astrid Lindgren, *Kalle Blomkvist och Rasmus*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1953.

15 Ulla Lundqvist, *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1979.

16 Lena Kärland, « Les différents visages du pouvoir – classe, genre et sexualité. La littérature suédoise pour la jeunesse, 1985-2010 », in *Deshima*, n° 6, 2012, p. 149-162. Voir aussi : Roberta Seelinger Tristes, *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, Suzanne Rithander, *Flickor och pojkar I för skolan. Hjälpfröknaroch rebeller*, Solna, Almqvist and Wiksekk, 1997.

pour la plupart d'entre eux, ce sont des écrivains qui ont connu la célébrité grâce à leurs *petits* héros justement. Que ce soient Selma Lagerlöf et son fameux récit *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906-1907), Katarina Mazetti (connue d'abord pour ses nombreux livres de jeunesse), Astrid Lindgren, Tove Jansson, Tormod Haugen (modèle de Tarzan), tous ces auteurs vont contribuer à déterminer tout un paradigme de la littérature d'enfance scandinave. La plus connue est sans doute *Pippi Långstrump*. Ce personnage créé par Astrid Lindgren en 1945 a révolutionné la conception de la littérature de jeunesse au niveau mondial ainsi que la « place » occupée par les pays scandinaves en Europe. Environ un demi-siècle plus tôt, Ellen Key, une autre auteure suédoise, avait proposé une nouvelle pédagogie anticonformiste mettant en discussion la conception rigide et classique de l'enfant et de son apprentissage. Avec Pippi, la démocratisation de l'apprentissage libre, commencée avec Key, prend de nouvelles formes. Lindgren préconise la fin de la hiérarchie du rapport entre enfant et parents à travers la déconstruction de l'autorité parentale qui favorise le rapport transversal avec l'ami-congénère<sup>17</sup>. Pippi devient le symbole d'une littérature qui se rapproche du lecteur, de son imagination, et même de son langage. Au regard de son rôle, la littérature de jeunesse semble se situer dans une position centrale de la culture scandinave. La littérature scandinave contemporaine pourrait-elle exister *sans* tout l'imaginaire créé par la littérature de jeunesse ? Pour répondre à cette question, il faut prendre en compte deux critères : 1) l'ampleur de ces contributions est telle que nous ne pouvons que constater que le marché éditorial scandinave est saturé par des livres pour les enfants<sup>18</sup> ; 2) la littérature de jeunesse scandinave contribue également au renouvellement des autres formes narratives à travers la contamination des genres. Même si cela semble être deux constats différents, ce sont en réalité deux faces d'une même pièce, car ils répondent l'un et l'autre au refus d'une hiérarchie des formes et des contenus. Si l'intérêt du grand public est souvent un prétexte pour considérer ces productions comme de la paralittérature<sup>19</sup>, le rayonnement mondial du corpus scandinave donne lieu à une confrontation. Cette confrontation tient précisément à la capacité de s'adresser au grand public en arrivant à neutraliser la frontière entre la masse et l'élite. Le résultat est la diffusion d'un même type de connaissance entre différentes couches de la société, en brisant l'écart entre des publics plus ou moins cultivés. Ce n'est qu'à l'intérieur d'un cadre

17 Lena Kåreland, « Le modernisme dans la littérature enfantine en Suède. Quelques lignes directrices », *Germanica*, n° 12, 1993, p. 129-141; Kåreland Lena, *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal*, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1999 ; Eva Söderberg, « L'héritage de Fifi Brindacier en Suède », *Cahiers du Genre*, vol. 49, n° 2, 2010, p. 77-96.

18 Voir Anna Svenbro, « Du patrimoine classique à la création contemporaine, l'univers bien particulier des littératures pour la jeunesse nordiques », *La Revue des livres pour enfants*, février 2011 ; « Les livres suédois pour l'enfance ne reculent pas devant les thèmes difficiles », article publié par l'Institut suédois, avril 2013. Pour plus d'informations, voir [www.sweden.se](http://www.sweden.se) <https://sharingsweden.se/wp-content/uploads/2016/07/Litterature-enfantine-high-resolution.pdf>.

19 Emer O'Sullivan, *Comparative Children's Literature*, New York, Routledge, 2009.

sociopolitique particulier que cela pouvait se vérifier : ce n'est donc pas un hasard si ce phénomène s'intensifie lors de la « percée » contemporaine<sup>20</sup>, dans les années 40 en Scandinavie, où la hiérarchie sociale est conçue différemment que dans le reste de l'Europe et où la société se veut égalitaire. Dans ce sens, les œuvres de jeunesse scandinaves deviennent un moyen de diffusion culturelle à large spectre, dépassant les frontières nationales et se répandant dans le reste de l'Europe. Ainsi la culture scandinave s'exprimerait-elle pleinement à travers la littérature de jeunesse parce qu'elles sont toutes les deux construites au-delà d'une hiérarchie entre le grand et le petit, le fort et le faible ? Dans quelle mesure le point de force de la littérature de jeunesse scandinave ne consisterait-il pas précisément dans la rupture de toutes ces frontières ?

Mais qui est Pippi Långstrump ou Fifi Brindacier ? Avant tout, c'est une petite fille autonome, la spécificité de ce personnage est de réussir à se débrouiller toute seule (sans adulte), elle possède une force morale hors du commun en plus de sa force physique. Astrid Lindgren a revendiqué et assumé la liberté et la fantaisie de son personnage qui constitue selon elle un contrepoint léger aux préoccupations sérieuses de ces années-là en Suède alors que le pays se demande quel est son avenir et quelles voies politiques, culturelles, économiques il va pouvoir (devoir) suivre. La première version de ce récit fut d'ailleurs refusée par l'éditeur Bonniers. Astrid Lindgren est obligée *d'assagir* son texte. Il sera accepté par Rabén & Sjögren en 1945. La réception est un succès aussi immédiat qu'inattendu. Le texte plaît beaucoup aux enfants, un peu moins aux parents (surtout quand ils sont éducateurs ou professeurs) : le personnage de la fillette paraît trop peu orthodoxe, son côté anarchiste, rebelle, réfractaire est perçu comme intrinsèquement dangereux. En effet, Fifi se montre rétive à deux notions : l'autorité et l'institution (que ce soient la famille, l'école, la police...). Elle a même tendance à les ridiculiser, selon le principe que tout est matière à plaisanterie et à jeu verbal. Astrid Lindgren a inventé un personnage qui ne suit que son désir (et non l'injonction d'autrui – encore moins lorsqu'il s'agit d'un adulte). Elle a conçu un personnage dont la liberté d'action est extrême jusque dans sa façon de se coucher : les pieds sur l'oreiller et la tête sous les couvertures (elle considère qu'on se couche ainsi au Guatemala). C'est un personnage qui incarne le tout-pouvoir d'imagination de l'écrivain. Dotée du pouvoir de (se) raconter des histoires, c'est aussi un personnage qui *aime fictionnaliser* sa vie. Elle aime parler et raconter, elle est bavarde, elle possède des idées surprenantes voire saugrenues. Par exemple, quand elle découvre

20 Le terme « percée contemporaine » signale que le phénomène se vérifie aux pays nordiques en 1945, en faisant bien sûr écho au fameux mouvement de la « percée » moderne. À la fin de la guerre, on assiste à une riche activité de production pour la jeunesse avec la publication de trois œuvres qui révolutionnent le genre : en Suède, Astrid Lindgren et Lennart Hellsing publient *Pipi Långstrump et Kattenblåser i silverhorn*. Au même moment, paraît en Finlande *Småtrollen och den stora översvämningen* de Tove Jansson.

une boîte en fer blanc rouillée, elle décide de l'appeler « boîte à gâteaux » et si elle est vide « boîte sans gâteaux ». L'humour est une caractéristique importante du personnage (suggérant que sa liberté d'action et de penser en découle), on l'observe sous plusieurs formes : le comique de situation, le comique de répétition, l'absurde, les jeux de mots, mais surtout l'ironie. Non seulement cette ironie est une façon de se moquer des adultes (de se soustraire à leur emprise et à leurs règles), c'est aussi le signe qu'elle est faussement naïve (ou vraiment lucide). Mais surtout, tout du personnage est un hymne à l'imagination.

La réception fut un grand succès, notamment auprès des filles (des jeunes lectrices). Il faut dire que Fifi revendique les règles de l'égalité des sexes mais aussi qu'elle possède une volonté de combattre les préjugés, d'une manière à la fois légère dans le ton et profonde dans le fond, les sujets abordés sont tous sous-tendus par cette idée de critique sociale. Le cas d'Astrid Lindgren montre combien la littérature suédoise pour la jeunesse peut constituer une arme de critique sociale (et même de revendication politique), suggérant que l'enjeu pour la Suède de cette époque ne consiste plus à former des citoyens obéissants mais des citoyens capables de se forger une opinion personnelle avec une volonté de changement. Astrid Lindgren n'applique pas seulement cette optique qu'à Fifi : elle considère que tous ses petits héros/héroïnes relèvent de cette même démarche. À partir des années 50, ce roman devient un classique de la littérature suédoise, ce qui signifie que ce personnage anticonformiste est intégré/conformisé par le champ littéraire et éducatif. Ce roman fait ainsi partie des livres lus et recommandés par l'école (en cela il est réinvesti et même récupéré par l'institution suédoise). Fifi a beaucoup marqué Lisbeth Salander l'héroïne de *Millenium*, et ce n'est pas un hasard non plus si le journaliste Mickael Blomqvist est inspiré du personnage de Kalle Blomqvist, personnage central d'un autre roman d'Astrid Lindgren. Par ces deux allusions intertextuelles, l'auteur de *Millenium* fait moins preuve d'un gage littéraire qu'il ne propose un code de lecture/interprétation de son propre récit (il faut prendre au sérieux la dénonciation qu'il contient).

À l'étranger, le roman connaît des traductions multiples, mais on a tendance à gommer sa dimension contestataire et gauchiste, ce qui peut paraître doublement paradoxal. D'une part, parce que l'image de la Suède telle qu'elle transparait n'est sans doute pas la plus fidèle ni la plus générale (puisque Fifi incarne la joie de vivre, la légèreté, la fantaisie), ou pour le dire autrement cela signifierait que le succès de ce personnage viendrait d'une nostalgie de ce qui n'existe pas dans la réalité, une sorte de nostalgie fantasmatique, une sorte d'Éden n'ayant jamais existé. Le moteur caché de cette petite héroïne scandinave consisterait à révéler les désirs refoulés d'une société (en cela elle serait libératrice), ou plus exactement encore ce que nous avons désiré enfant. Fifi incarne nos rêves d'enfant, nos désirs enfantins (c'est pour cela que le succès de ce personnage dépasse les

frontières). D'autre part, Astrid Lindgren insiste sur le fait qu'elle a voulu rendre gaie l'enfance. Elle estime que c'est là que réside la *modernité sociale* de son livre : elle considère d'une part, que tous les enfants ont le droit au bonheur et au bien-être et d'autre part, que cela doit être une priorité pour la Société (cela concerne donc *tous* les adultes). Peut-être tenons-nous là une différence du petit héros scandinave avec son équivalent anglo-saxon (Alice, Peter Pan, Harry Potter... dont l'accès au bonheur n'est pas la priorité du récit).

Après ce succès, Astrid Lindgren entre dans la maison d'édition comme directrice de publication de livres pour enfants. Elle devient donc partie prenante : à la fois du côté de l'impression, de la publication et du côté de la création. Les distinctions genrées (garçon-filles) réactivent un certain questionnement à ce propos :

1) Dans quelle mesure la distinction entre « livres pour les filles » et « livres pour les garçons » est-elle opérante ? Et surtout, quel rôle joue-t-elle dans la littérature scandinave ?

2) Une autre question suit immédiatement la première : pourquoi le secteur « édition jeunesse » est-il actuellement majoritairement tenu par des femmes ? On peut bien avancer qu'actuellement on observe une légère transformation dans ce domaine ; pour autant, est-ce une réelle mutation ? La nuance n'est pas si anecdotique que l'on pourrait croire, si l'on considère par exemple le cas de Tony Lacey qui, prenant la tête de « Puffin », va favoriser l'édition de livres comme « livres dont vous êtes le héros » et des livres sur le football, autrement dit il va promouvoir des livres d'un genre différent (que l'on pourrait considérer comme plutôt masculin), contribuant au mélange des genres (ou tout au moins à un premier mixage).

3) Le moins que l'on puisse dire est que le personnage de Fifi produit de l'effet : il contribue à la formation de l'enfance en lui donnant courage et confiance pour aborder les problèmes de la vie (injustice, inégalité, défense des animaux, féminisme : autant de sujets qu'Astrid Lindgren revendique et qu'elle dit défendre). On assiste d'ailleurs à une complexification thématique : les sujets abordés dans la littérature suédoise sont plus diversifiés et surtout ils sont abordés de façon moins manichéenne (les auteurs n'ont pas peur de l'ambivalence ou du politiquement incorrect), comme le montre l'exemple de Lennart Hellsong dont la poésie du *non-sense* a contribué à la renaissance de la poésie pour enfant.

4) Astrid Lindgren réouvre une voie pour la littérature enfantine scandinave : avec des écrivains comme Elsa Beskow, Ivar Arosenius, Lennart Hellsing, Inger & Lasse Sandberg, Inga Borg (Plupp), Ulf Löfgren (Harlequin), Gunilla Bergström (Alfons), Barbro Lindgren, Eva Eriksson ; ou encore plus récemment comme Tomas & Anna Clara Tidholm, Sven Nordqvist (*Le gâteau d'August, Le voyage de Tim dans la forêt magique*), Lena & Olaf Landström (M<sup>me</sup> Hippopotame, Elie),

Henning Mankell (*Le chat qui aimait la pluie*). Autrement dit, toute une production affirmée qui évolue et qui se renouvelle. Ainsi, le réalisme qui était une caractéristique de la littérature de jeunesse en Suède dans les années 1970 a évolué en allant du social vers le fantastique, le burlesque et l'absurde (années 1980-1990) avec une sorte d'inversion des rôles présentant des enfants forts et indépendants devant faire face à leurs parents (notamment des mères fantaisistes, comme par ex Anna Höglund ou Ulf Starck). La littérature de jeunesse est un *champ innovant*, en abordant des sujets tels que la sexualité, la politique, traditionnellement réservés au monde adulte (comme par exemple Gunnel Beckman ou Max Lundgren). On voit ainsi apparaître des thématiques telles que les familles monoparentales, le brouillage des genres (masculin/féminin) ou les problèmes d'environnement.

La liste est longue et ne s'arrête pas là. On pourrait également ajouter les *petits* personnages du folklore nordique, tous ces *petits personnages scandinaves* ont eu du succès, un succès qui les fait connaître au-delà de leur propre pays. Petitesse qui s'avère paradoxale dès lors qu'elle participe à les rendre internationalement connus (en leur donnant une certaine visibilité, autrement dit en les grandissant/grossissant du point de vue de leur renommée/audience). Mais peut-on dire pour autant qu'ils contribuent à former un paradigme du petit héros scandinave ? Et dans ce cas quel rôle joue-t-il *dans* ou *contre* la culture européenne ?

- 1) Fonctionne-t-il comme contre-emploi, dans une sorte de valorisation asymétrique ?
- 2) Opère-t-il plutôt comme parenthèse, selon le principe de l'utopie (îlot littéraire) ?
- 3) Est-il un cas particulier (singulier) de la littérature scandinave ?
- 4) Ou fonctionne-t-il au contraire comme une loupe, autrement dit comme un cas d'école, à prendre donc comme une expérimentation littéraire ?

Si l'on considère certains archétypes de la littérature de jeunesse en Europe, que ce soient les contes de fée avec des personnages comme le Petit Poucet, le Petit Chaperon rouge (avec des effets de disproportion comme les bottes de sept lieues), mais aussi selon le principe des fables de La Fontaine (qui joue un rôle paradoxalement fondateur dans l'appréhension européenne du petit héros enfantin). On se souvient qu'elles furent écrites par La Fontaine *pour un enfant*, le Dauphin, mais qu'elles ne furent pas écrites *pour les enfants* (or le succès a opéré le passage du singulier au collectif). Ce qui est sûr, c'est qu'il existe tout un tropisme de la taille, de la dimension dans ces fables (la petitesse, la fragilité de certains animaux sont mises en rapport avec la domination et la grande taille d'autres bêtes). La question même de la proportion (ou de la disproportion entre les différents actants) est devenue l'un des tropismes les plus actifs du récit d'enfance (qui n'est autre qu'un récit où les enfants jouent un rôle, sinon le premier rôle, un

récit donc où les enfants sont fictionnellement puissants). L'Europe culturelle a eu tendance (et c'est encore valable à certains égards) à s'enfermer dans une triangulation culturelle (France, Italie, Allemagne). Cette triangulation européenne a pour effet de placer à la marge tous les autres pays européens.

Or, justement, si l'on examine le rôle de la littérature de jeunesse dans cette configuration, elle va d'abord placer (ou replacer) l'Angleterre et l'Allemagne au centre de l'échiquier européen culturel : pensons aux petits héros des contes des frères Grimm, à Alice de Lewis Carroll, ou encore de *Peter Pan* (1904) de James Barrie, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Notons qu'un siècle plus tard, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, Harry Potter va *mondialiser* et médiatiser *mondialement* ce succès britannique. Ce n'est pas un hasard mais la langue – ici l'anglais – joue un rôle sans doute prépondérant dans ce succès international, elle joue le rôle de langue mineure au sens où l'entendait Deleuze et Guattari. Le succès est d'autant plus inattendu que le livre même déroge aux règles éditoriales en vigueur (à commencer par la taille imposante de ces romans et à leur qualité littéraire revendiquée).

Aujourd'hui, l'Union Européenne compte vingt-sept membres, l'ouverture européenne modifie cette configuration des pays dominants en Europe<sup>21</sup>. La culture, et plus précisément la littérature de jeunesse, joue un rôle dans cette extension européenne. Il faudra néanmoins préciser cette hypothèse, en se demandant par exemple de quels questionnements cette littérature de jeunesse est-elle porteuse ? Quelles dissidences contient-elle pour déstabiliser le pouvoir culturel dominant européen ? Par contrecoup, que contient cette *petite littérature nordique* (surtout quand elle se présente elle-même comme minuscule) lui permettant de bousculer l'inertie (que présuppose tout mouvement collectif à vingt-sept membres) et le pouvoir culturel européen en place ? Dans quelle mesure le petit héros scandinave contribue-t-il à remettre en cause une culture européenne prépondérante et dominante ? Grâce à quelles caractéristiques ? S'agit-il d'un phénomène inédit ou n'est-ce rien d'autre qu'une réécriture de la fable mythique de David contre Goliath ? Rapprocher toutefois le petit héros scandinave de David, le fils du berger tuant le géant Goliath grâce à un caillou lancé avec une fronde, c'est présupposer que le rapport de la littérature de jeunesse scandinave au grand patrimoine culturel européen est un rapport conflictuel, poussant à tuer l'autre (le grand, le géant), présupposant donc un instinct mortifère basé sur une inversion du rapport de force qui pose en filigrane la question de la légitime défense (ou non). David a-t-il attaqué ou s'est-il défendu ? Pour le dire autrement (sans laisser filer la métaphore), peut-on repérer des ingrédients nordiques spécifiques qui permettent cette inversion brutale et inattendue du rapport de force ?

21 Svenja Blume, Bettina Kümmerling-Meibauer et Angela Nix (éd.), *Astrid Lindgren – Werk und Wirkung. Internationale und interkulturelle Aspekte*, Frankfurt am Main, Peter Lang (collection *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik*, 60), 2009.

Pour comprendre la place, le rôle, la fonction et les enjeux des petits héros scandinaves dans l'échiquier culturel européen, plusieurs critères nécessitent donc d'être pris en compte :

1) Le premier est la *contextualisation nordique*. Il est utile de considérer le domaine scandinave selon la notion du champ bourdieusien, en prenant en compte par exemple le fait que les pays nordiques sont des pays industrialisés où l'éducation et la lecture sont deux activités socialement prioritaires (elles sont donc majeures et valorisées comme telles), d'où l'importance accordée à des sujets comme la démocratisation de la lecture, la pédagogie littéraire, le rôle de la communication dans l'apprentissage. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce n'est pas la littérature de jeunesse qui a impulsé ces notions mais l'inverse, elle a dû non seulement s'adapter mais même se plier à ces données (sinon contraintes). Par exemple, la loi sur les bibliothèques municipales est votée au Danemark en 1964, suivant l'idée que la société doit prendre en charge des tâches autrefois dévolues à la famille. Ce qui est une façon de postuler que les bibliothèques et les écoles sont les garantes d'accès à la connaissance et aux expériences littéraires du jeune public. La littérature pour enfants devient donc une institution, elle joue un rôle dans la formation de l'enfant, ce qui a suscité toute une littérature colportant des valeurs considérées comme formatrices et constructives telles que la bienveillance, le didactisme, autrement dit toute une esthétique communicative (ce qui a donné lieu tout récemment à ce que les critiques ont appelé une esthétique participative). On note ainsi que dans cas de la littérature danoise pour enfant, il n'y a pas de narrateur autoritaire (ce qui est un écho explicite aux changements des normes pédagogiques des pays scandinaves). On repère également dans cette littérature la présence de notions comme la démocratie, l'auto-détermination dans les lois sur l'éducation. L'enjeu n'est pas seulement thématique, il influence la construction du rapport auteur/lecteur, dans la mesure où la preuve de l'efficacité (la réussite même de cette démocratisation littéraire) se repère dans la démocratisation du rapport auteur/lecteur : les deux actants étant placés à un même niveau (ce qui est particulièrement sensible lorsque l'acte d'écriture nécessite une participation du lecteur).

En réalité, ce mouvement s'articule à un second qu'il faut aussi prendre en considération : d'un côté, cette démocratisation du rapport lecture/écriture pourrait bien correspondre sur le plan de l'évolution de l'enfant au passage de l'enfance à la maturité, voire à l'âge adulte ; de l'autre, l'influence conjointe de la publicité, des médias de masse et du marketing vise à faire du livre pour enfants un outil de communication, voire un objet commercial. La littérature de jeunesse scandinave actuelle est prise dans ce double discours : d'un côté, elle considère que l'enfant doit être pris comme une personne, de l'autre elle instrumentalise l'enfant comme objet de manipulation et de séduction (il est celui qu'il faut séduire et tenter).



La littérature de jeunesse scandinave est le reflet de cette tension actuelle. Elle recourt ainsi à des narrateurs à la première personne qui conservent le point de vue de l'enfant, lui apprenant à adopter une attitude critique envers les autorités et à construire un point de vue indépendant (et à posséder même une certaine originalité)... ce qui a tendance à minorer (voire à miner) l'autorité parentale en ruinant sa crédibilité. Notons également que le développement de l'esprit critique va à l'encontre de la notion de « modèle scandinave » (qui, par principe, consiste à proposer un modèle qui est perçu comme enviable donc suivi). On peut même poursuivre l'analogie en se demandant si la position des écrivains scandinaves dans la grande sphère européenne ne mime pas ce dispositif (avoir une attitude critique et indépendante) confirmant cette idée que le lecteur doit avoir le choix.

2) Le deuxième critère s'apparente à ce que nous pourrions appeler le « *syndrome de la success story* ». En effet, la littérature de jeunesse fonctionne sur le principe fantasmatique (c'est-à-dire fascinant et séduisant) du succès aussi *phénoménal* qu'*inattendu* d'un livre, révélant que le désir même de succès s'inscrit selon le principe du « best-seller surprise ». Sans doute parce que ce phénomène reproduit à une autre échelle et dans un autre domaine le principe de la *success story* (autrement dit du succès qui peut arriver à tout le monde) combiné à l'idée que rien n'est tracé, rien n'est jamais totalement perdu puisque tout peut toujours arriver, même le plus improbable. On aura reconnu sans peine deux tropismes de *l'américan dream*, de sorte qu'il faudra interroger sur *l'américanisation* (qu'on pourrait aussi nommer globalisation) du petit héros scandinave, afin de voir si cela ne joue pas en tension avec le phénomène d'européanisation de celui-ci, ou si les deux n'opèrent pas en même temps, de sorte que le petit héros scandinave doit être saisi en fonction d'un double processus, l'américanisation et l'européanisation.

3) Le troisième critère est la *gullivérisation* ou miniaturisation. C'est le principe même de tout récit d'enfance (l'enfant est petit) dont Nils Holgersson constitue l'exemple paradigmatique suédois. Mais à quoi sert ce processus de gullivérisation ? N'est-il qu'une reproduction mimétique de l'enfant ou possède-t-il d'autres caractéristiques et par là d'autres modalités ? Il est évident que cette miniaturisation va de pair avec un processus de psychologisation (voire toute une psychanalyse de l'enfance et de la jeunesse). La miniaturisation permet de faciliter la projection voire le processus d'identification de l'enfant lecteur sur l'enfant personnage. Mais il permet aussi d'*agrandir* paradoxalement le sujet observé (en focalisant l'attention uniquement sur l'enfant, c'est pour cela que les récits d'enfants pour enfants ont souvent tendance à exclure les personnages adultes. Ce processus d'agrandissement possède plusieurs fonctions : il permet une focalisation dysfonctionnelle (en montrant les dysfonctionnements, les problèmes du monde adulte, ceux-ci sont rendus d'autant plus manifestes qu'ils ont

été grossis, exagérés. Mais il permet aussi de donner de l'importance au monde narré (en produisant un changement d'échelle et en introduisant une nano-perspective). Une fonction de valorisation qui fonctionne aussi comme une *re-vanche* (les faibles contre les forts) à laquelle le petit héros scandinave n'est pas étranger. La littérature de jeunesse est un micro-champ d'expérimentation de ce qui se joue au niveau macro : dans la société, à un niveau national donc, mais aussi dans l'espace européen, à un niveau international. Elle opère donc une réduction d'échelle, une vision en miniaturisation qui a pour effet de sélectionner et de grossir certains traits (donc de simplifier le réel en quelque sorte). La miniaturisation n'est jamais seulement un changement d'échelle, c'est aussi un marquage *axiologique* (certains éléments sont mis en valeur, donc valorisés, voire préférés). La miniaturisation est un facteur paradoxal de distinction : le microscope ne grossit pas tout, il permet de voir certains éléments qui étaient invisibles à l'œil nu mais qui, de fait, deviennent importants. La gullivérisation sélectionne et révèle, elle donne à voir des microprocessus et phénomènes, elle fonctionne comme une sorte de marqueur visuel. Dès lors, si l'on procède par analogie et si l'on considère dans cette perspective le rôle de l'enfant (comme personnage mais aussi comme lecteur) dans la littérature et plus précisément dans la littérature scandinave pour enfant, peut-on associer ce processus de miniaturisation à ce que Deleuze dit de la littérature mineure (une littérature d'une culture mineure parlée dans une langue majeure), ou encore appréhender cette littérature en fonction de la dialectique centre/marge ? S'il nous faudra préciser les modalités de cette analogie, il est certain en tout cas qu'elle possède un enjeu politique : la gullivérisation idéologise la littérature de jeunesse. Il reste à savoir selon quelles modalités et à quelles fins.

4) Le quatrième critère renvoie à la *dialectique dominant/dominé*. Dans quelle mesure le rapport entre littérature de jeunesse scandinave et culture européenne recouvre une autre dialectique majeure/mineure ? Ne peut-on pas penser la littérature de jeunesse scandinave comme une minorité externalisée en quelque sorte, une minorité marginalisée (donc doublement minorisée) ? Il revient de réfléchir alors à la nature des rapports entre culture dominante et culture dominée et plus exactement l'évolution de leurs relations. On peut postuler que la littérature de jeunesse scandinave (ou littérature de l'enfant) n'est autre qu'un rééquilibrage de forces culturelles dans le rapport dominant/dominé. La littérature de jeunesse scandinave ouvre un champ qui impulse une nouvelle distribution des forces en présence, en déplaçant le curseur spatial : elle a pour premier effet une redistribution spatiale de l'Europe, et plus précisément de ces marges qui deviennent centrales et trouvent ainsi de nouvelles fonctions (une fonction de visibilité, une fonction médiatique, une fonction de légitimation aussi).

5) Le petit héros scandinave permet également une réflexion sur ce qu'est la littérature de jeunesse. On a coutume d'établir des distinctions claires entre : les livres destinés aux enfants (qui ont souvent des enfants comme personnages) et qui sont placés dans un monde adulte ; les livres destinés aux enfants dans un monde pour enfants ; les livres destinés aux adultes (ou pas en priorité aux enfants) mais qui contiennent des enfants comme personnages et qui vont susciter une forte adhésion des enfants. Aujourd'hui, il est tentant de rattacher cela à la catégorie de la littérature de jeunesse (qui fait partie de la culture de masse ou culture grand public). Selon Christian Chelebourg<sup>22</sup>, trois critères s'avèrent essentiels au fonctionnement de la littérature de jeunesse : 1) la présence de personnages dont l'âge ou le mode de vie permettent l'identification avec des lecteurs jeunes ; 2) une fonction d'édification, d'éducation ou de récréation de la littérature ; 3) la permanence de motifs ou de figures traditionnelles. À ces critères, il faudrait en ajouter d'autres : un potentiel médiatique ou « médiagénique ». Certaines histoires racontées se prêtent particulièrement à la médiatisation, qu'elles possèdent un potentiel de représentativité, mais aussi un potentiel narratif et plus précisément aventureux (la littérature pour enfant privilégie une imagination aventureuse), ce qui peut paraître paradoxal puisque d'une part, le motif de l'aventure dans les récits pour enfants fonctionne comme un aparté, une parenthèse, un refuge, ou un repli par rapport au réel ; d'autre part, le récit d'aventure n'est pas tant une façon d'appréhender le monde réel que de lui trouver des expédients voire des parades, et par là même de le subvertir (en minorant et en désacralisant sa position centrale).

6) Une autre question se pose dès lors qu'on parle de l'enfance : où commence-t-elle et où s'arrête-t-elle ? Il est parfois difficile (sinon spécieux) de distinguer la petite enfance, l'adolescence, des *young adults*, ou plus largement du public jeune, d'autant plus que, si l'on observe nos petits héros scandinaves, ils n'y appartiennent pas forcément. En revanche, ils nécessitent de distinguer une cible éditoriale (à qui est destiné un livre, quel public est visé) de la réception effective : quels lecteurs s'emparent réellement de ce livre, qui lit et même se passionne en réalité pour ce livre ?

On le voit, les pistes sont nombreuses, sans doute avant tout parce que le petit héros scandinave est un sujet qui éveille en nous des *souvenirs d'enfance*. Gaston Bachelard a précisément rapproché l'imagination des souvenirs d'enfance, notamment dans *Poétique de la rêverie* : « Nos rêveries vers les rêveries de notre enfance nous font connaître un être préalable à notre être, toute une perspective d'antécédence d'être »<sup>23</sup>. Le récit d'enfance nous reconduit à nos souvenirs d'enfance, mais des souvenirs qui nous choisissent (plus que nous les choisissons). Il existe un

22 Christian Chelebourg, *Les fictions de jeunesse*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2013.

23 Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1998, p. 93.

lien entre l'enfance et l'âge adulte et c'est la rêverie qui permet de réactiver ce lien en réactivant paradoxalement l'imagination : « L'imagination colore dès l'origine les tableaux qu'elle aimera revoir. »<sup>24</sup> Dans nos rêveries, on voit « notre univers illustré avec ses couleurs d'enfance. »<sup>25</sup> L'importance des couleurs dans l'enfance se trouve stimulée par les récits d'enfance. L'imagination est le langage de l'enfant et de l'adolescent, et la rêverie est la compensation de l'adulte à l'insatisfaction provoquée par l'imagination. C'est là toute l'ambivalence constitutive de l'imagination : elle est à la fois remède et cause. On comprend mieux dès lors pourquoi la littérature possède des connexions intimes avec l'enfance. Comme le souligne Bachelard, l'enfance « dure toute la vie », elle vient animer la vie adulte, or dans l'enfance, ce qui prévaut ce sont les images (plus que le vécu ou la réflexion), dans l'enfance les expériences ne viennent qu'après.

---

24 *Ibid.*, p. 89.

25 *Ibid.*, p. 101.