

CLARE BRADFORD

Lauréate Trudeau en résidence 2009

Université de Winnipeg/Université Deakin, Australie

BIOGRAPHIE

Clare Bradford est professeure à l'École de communication et d'arts appliqués de l'Université Deakin à Melbourne, en Australie. Ses travaux de recherche portent sur le rapport entre la littérature pour enfants et les pratiques sociales qu'elle représente et qu'elle prône. Elle s'est intéressée en particulier aux représentations des peuples et des cultures autochtones dans les textes pour enfants et à la textualité autochtone à l'usage des enfants dans deux livres sur ces thématiques : *Reading Race: Aboriginality in Australian Children's Literature* (2001), et *Unsettling Narratives: Postcolonial Readings of Children's Literature* (2007), ainsi que dans de nombreux articles. *Unsettling Narratives* est la première étude comparative des littératures pour enfants dans des sociétés de colons qui analyse des textes venant à la fois d'Australie, du Canada, de Nouvelle-Zélande et des États-Unis. Dans une autre série de recherches, elle a étudié comment la littérature pour enfants qui a suivi la guerre froide s'engage dans le champ du politique, du social et de l'écologie. Ces recherches sont rassemblées dans un livre écrit en collaboration avec trois collègues australiens : *New World Orders in Children's Literature: Utopian Transformations* (2008). Dans un troisième projet effectué en collaboration, Clare Bradford a étudié des textes australiens pour enfants en cherchant à comprendre les valeurs qu'ils tendent à promouvoir sur des sujets comme le multiculturalisme, l'immigration et les relations entre les communautés. Elle a participé à une équipe de recherche financée par le CRSH du Canada et basée à l'Université de Winnipeg qui étudie en particulier la notion du chez soi dans la littérature pour enfants au Canada. Ses livres lui

ont valu une reconnaissance internationale et de nombreux prix : *Reading Race* a reçu le Prix de la Société internationale de recherche sur la littérature destinée aux enfants (International Research Society for Children's Literature Award) en 2003 et, en 2001, le Prix de l'Association de la littérature pour enfants (Children's Literature Association Book Award) couronnant le meilleur essai critique en ce domaine. Elle est actuellement présidente de la Société internationale de recherche sur la littérature destinée aux enfants. Clare Bradford a grandi en Nouvelle-Zélande et obtenu un baccalauréat ès arts de l'Université d'Auckland. Puis elle a obtenu une maîtrise ès arts et une maîtrise en éducation à l'Université Victoria de Wellington. Elle a par la suite quitté la Nouvelle-Zélande pour l'Australie où elle a entrepris des études de doctorat à l'Université de Sydney. Aujourd'hui, elle vit et travaille à Melbourne. Elle a reçu le prix Trudeau en résidence en 2009 et est attachée à l'Université de Winnipeg.

RÉSUMÉ

Quand Clare Bradford a accepté un poste universitaire où elle devait enseigner la littérature pour enfants, elle s'est rapidement rendu compte que les textes destinés aux enfants proposent et défendent des valeurs, des notions politiques et des pratiques sociales. Elle s'est aussi rendu compte que les universitaires qui travaillent dans de nouveaux champs de recherche (comme la littérature pour enfants) doivent employer des tactiques stratégiques pour établir les normes de leur discipline et pour démontrer sa pertinence dans l'étude des questions contemporaines. Pour cette conférence, Clare Bradford montre ce que les livres pour enfants nous enseignent sur les cultures et les époques où ils ont été publiés, surtout en relation avec les politiques et esthétiques des livres autochtones pour enfants. À l'aide de textes classiques ou contemporains, elle nous fait voir comment les livres pour enfants traitent de questions comme la colonisation et ses conséquences, la politique mondiale ou l'enfance même. Elle réfléchit également à sa propre expérience de professeure dans des universités en Australie et au Canada.

CONFÉRENCE

Ce que nous apprend la littérature pour enfants

Université Simon Fraser

LE 21 SEPTEMBRE 2010

Les caprices du hasard ont fait que je suis devenue experte en littérature pour enfants. Lorsque j'ai commencé ma carrière d'universitaire, j'étais déterminée à devenir médiéviste. Mon doctorat portait sur les écrits de Julien de Norwich, un auteur mystique du *xiv^e* siècle. J'ambitionnais de m'investir dans cette chasse gardée que sont les études médiévales, d'analyser les textes en vieil ou moyen anglais, de pénétrer cette époque lointaine et cette culture qui les ont vu naître. En cette année 2011, la spécialiste de la littérature pour enfants que je suis a choisi de travailler essentiellement sur les rapports entre les textes pour enfants et les idées, les valeurs et les pratiques sociopolitiques. La trajectoire inattendue de ma carrière a eu pour toile de fond une évolution constante des références de ma discipline et du système d'enseignement supérieur australien dans lequel je travaillais.

Après avoir terminé ma thèse de doctorat à la fin des années 1970, j'ai voulu devenir médiéviste, mais ce n'était pas le bon moment. Enthousiasmée par tout ce qui concerne le Moyen Âge, je ne m'étais pas rendu compte que très peu de départements d'anglais en Australie avaient recours aux services de médiévistes. Étant donné les « arguments sur la pertinence et l'utilitarisme qui définissent le

discours moderne en matière d'enseignement supérieur¹», il est difficile pour les départements de lettres et sciences humaines de conserver leur personnel et leurs ressources, notamment dans des domaines spécialisés et supposément ésotériques comme les études médiévales. Par bonheur, ma formation antérieure et mon expérience dans l'enseignement primaire m'ont permis de remédier à cette difficulté. J'ai donc obtenu un poste au *Catholic Teachers' College* de Sydney, où j'ai enseigné la littérature aux étudiants en pédagogie. C'est alors qu'on m'a demandé d'enseigner la littérature pour enfants, ce qui m'a permis de découvrir que les études médiévales me donnaient une très bonne préparation dans ce domaine. Il est impossible en effet de comprendre les textes médiévaux sans une connaissance du contexte historique qui les a vu naître : la lecture de *Beowulf* nous fait découvrir les notions d'honneur, d'héroïsme et de puissance masculine qui régnaient dans la Bretagne anglo-saxonne ; la lecture des *Canterbury Tales* de Chaucer nous révèle comment la montée de la classe marchande et la désaffection à l'égard de l'Église institutionnelle rivalisaient avec les traditions de chevalerie et d'amour courtois au *xiv^e* siècle. Comme la littérature pour enfants est forcément liée aux pratiques de socialisation, je lisais ces textes en les reliant au contexte sociopolitique dans lequel ils avaient été rédigés et accueillis. Les lecteurs de *Beowulf* et de *The Canterbury Tales* sont très présents dans les postulats et le langage de ces textes ; de la même façon, la littérature pour enfants fait toujours intervenir les enfants auxquels elle est destinée.

J'ai été embauchée par le *Catholic Teachers' College* peu avant qu'il ne participe à de multiples fusions avec d'autres établissements catholiques, aboutissant à la création de l'Université catholique d'Australie. À vrai dire, chaque établissement dans lequel j'ai enseigné au cours des années 1980 et 1990 a subi des transformations radicales associées aux réformes dites de Dawkins, un réaménagement de

1. Helen Fulton, «Medieval Studies in Australia», dans *Journal of the Australasian Universities Modern Language Association*, vol. 50 (2003), 10.

l'enseignement supérieur à l'échelle de toute l'Australie effectué sous la gouverne interventionniste de John Dawkins, ministre de l'Emploi, de l'Éducation et de la Formation dans le gouvernement travailliste Hawke. En 1983, j'ai obtenu un emploi au département de pédagogie du *Victoria College of Advanced Education* à Melbourne, qui a plus tard fusionné avec l'Université Deakin, une des universités soi-disant «gumtree» établies au cours des années 1970. Tout au long de cette période de grands bouleversements institutionnels, les frontières entre disciplines furent également réaménagées. L'étude de la littérature en Australie n'était plus dominée par les textes britanniques canoniques et portait plutôt sur des textes australiens, conformément au «culte de la théorie» qui avait radicalement modifié l'enseignement et la recherche en littérature depuis les années 1970. Lorsque la faculté de pédagogie de l'Université Deakin a dû procéder à des économies budgétaires, le doyen a décidé que les programmes de littérature pour enfants et le personnel qui en était responsable étaient excédentaires. Avec mes collègues, j'ai préparé une proposition prévoyant un transfert à la faculté des arts. Comme bon nombre d'étudiants de premier et de deuxième cycles étaient inscrits à des programmes de littérature pour enfants et que ces programmes n'étaient pas étrangers à la littérature en tant que discipline universitaire, notre proposition a été acceptée.

Que des programmes de littérature pour enfants suscitant l'intérêt de nombreux étudiants aient pu être supprimés d'un coup de plume par le doyen illustre leur caractère marginal. Apparue au cours des années 1970, la recherche sur la littérature pour enfants est relativement nouvelle. Elle est souvent considérée comme la «sœur simplette et immature de la littérature grand public²», dépourvue de complexité et destinée uniquement à offrir un divertissement innocent aux enfants. Je soutiens au contraire que les textes pour enfants

2. John Stephens et Roderick McGillis, «Critical Approaches to Children's Literature», dans *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*, Jack Zipes (dir.) (New York : Oxford University Press, 2006), 367.

sont complexes et intéressants précisément à cause du déséquilibre de pouvoir qui sous-tend leur composition et leur accueil. Bref, ils sont produits et interprétés par des adultes, mais ils seront lus par des enfants. Les domaines marginaux de recherche comme la littérature pour enfants peuvent être des objets de recherche précaires, mais ils peuvent également être féconds car ils exigent de nouvelles approches et de nouvelles logiques conceptuelles.

Textes pour enfants et opinions politiques en matière de race

Ayant grandi dans une société postcoloniale, puis ayant émigré dans une autre, j'ai toujours été fascinée par les opinions politiques en matière de race. Les textes pour enfants disent beaucoup de choses sur les peuples et les cultures autochtones, sur le passé colonial et sur les relations entre autochtones et non autochtones dans les sociétés contemporaines. La plupart des représentations des peuples autochtones dans la littérature pour enfants ont été le fait d'auteurs et d'illustrateurs non autochtones. Plusieurs se fondent sur des suppositions et des stéréotypes qu'ils ne perçoivent pas parce qu'ils correspondent à des données culturelles. Par exemple, il arrive fréquemment que les personnages autochtones de livres pour enfants se limitent à un très petit nombre de types : le sage, l'activiste radical, le jeune quelque peu perdu et tiraillé entre deux cultures. Mick Dodson, chercheur australien d'origine autochtone, explique :

Nos subjectivités [autochtones], nos aspirations, nos façons de voir et nos langues ont toujours été exclues de l'équation, alors que la culture colonisatrice se complaît dans ses vains discours. Tout se passe comme si nous avions été propulsés sur une scène pour jouer un rôle dans un drame dont les parties avaient déjà été écrites³.

3. Michael Dodson, « The End in the Beginning: Re(de)finding Aboriginality », dans *Blacklines: Contemporary Critical Writing by Indigenous Australians*, Michele Grossman (dir.) (Carlton : Melbourne University Press, 2003), 37.

Dans bon nombre d'ouvrages rédigés par des non autochtones, les portraits que l'on propose des cultures autochtones correspondent aux catégories de la culture occidentale, de sorte que les personnages autochtones sont les objets du discours plutôt que ses sujets. Il existe néanmoins des exemples notables de textes non autochtones qui traitent les cultures autochtones selon des modalités complexes et nuancées et ces textes sont généralement le fait de personnes ayant entretenu des liens étroits et durables avec les autochtones.

La parution de textes signés par des artistes et auteurs autochtones, souvent publiés par des maisons d'édition autochtones, est un des aspects les plus importants de la littérature pour enfants en Australie, en Nouvelle-Zélande et au Canada depuis 1970. Toutefois, étant donné le nombre relativement peu élevé d'écrivains et artistes autochtones, ces textes ne représentent encore qu'une faible proportion des œuvres destinées aux enfants. Comme les auteurs autochtones s'inspirent de leur vécu et de leurs connaissances culturelles, ils offrent aux enfants autochtones des expériences de subjectivité narrative où leurs valeurs culturelles ne revêtent aucun caractère anormal. Les enfants non autochtones qui lisent ces récits sont, pour leur part, en mesure de prendre conscience des différences culturelles et de s'apercevoir que bon nombre des valeurs qu'ils estimaient être naturelles et universelles sont le résultat d'influences culturelles.

Le principal défi que j'ai dû relever en faisant de la recherche sur les textes autochtones a consisté à déterminer la manière dont je pouvais les aborder en tant qu'étrangère au milieu autochtone. Je me suis rendu compte que, bien que mes recherches me permettent d'acquérir une compréhension plus profonde des cultures et des récits historiques qui ont façonné ces textes, je ne parviendrai jamais à une compréhension intégrale de leur signification culturelle. Un aspect important de ma recherche consiste donc à analyser les problèmes éthiques qui surgissent lorsque des non autochtones lisent

des textes autochtones. L'avis de Patricia Linton selon lequel les non autochtones devraient aborder les textes des minorités autochtones « avec le tact d'un fin lecteur qui reconnaît les frontières et les respecte⁴ » me paraît tout à fait approprié.

Deux livres d'images conçus par des autochtones australiennes révèlent la complexité et le caractère très politique de ces textes : *Down the Hole* (2000), un ouvrage d'Edna Tantjingu Williams et Eileen Wani Wingfield illustré par Kunyi June-Anne McInerney ; et *When I Was Little, Like You* (2003), de Mary Malbunka. Ces livres traitent de deux aspects du passé colonial australien : les « générations volées », c'est-à-dire le retrait forcé des enfants autochtones du Détroit de Torres de leurs familles, retrait imposé conformément aux politiques gouvernementales en vigueur de 1909 à 1969 ; et le déplacement des gens du Désert occidental (« Western Desert ») vers la colonie de Papunya entre les années 1950 et 1970, période au cours de laquelle des éleveurs se sont appropriés les terres traditionnelles de ces gens du désert. Ces deux livres ne racontent pas simplement de tristes récits d'enfants volés et de collectivités désertabilisées. Ils mettent plutôt en évidence la survie et la continuité culturelles en intégrant des récits intergénérationnels. Ils confirment ainsi la théorie du chercheur Cherokee Jace Weaver qui, dans une étude intitulée *That the People Might Live* (1997), propose le concept de « communisme », un mélange de « communauté » et d'« activisme »⁵. Je m'empresse d'ajouter que je sais fort bien que chaque culture autochtone comporte des éléments particuliers et possède son propre ensemble de croyances et de traditions. Mais mon travail comparatif m'a également permis de découvrir ce que les cultures

4. Patricia Linton, « Ethical Reading and Resistant Texts », dans *Post-Colonial Literatures: Expanding the Canon*, Deborah L. Madsen (dir.) (London : Pluto Press, 1999), 43.

5. Jace Weaver, *That the People Might Live: Native American Literatures and Native American Community* (New York et Oxford : Oxford University Press, 1997).

autochtones ont en commun. Les textes autochtones pour enfants sont d'abord et avant tout conçus en fonction des communautés dont ils redécouvrent les récits et les souvenirs. Mais ce sont aussi des textes activistes en ce sens qu'ils témoignent d'une volonté d'autodétermination. Une lecture déontologique conduira à admettre que les événements et les circonstances dont traitent ces livres vont au-delà des connaissances et des expériences des non autochtones, qu'ils se réfèrent à des systèmes particuliers de mémoire et d'interprétation, qu'ils ne disent que ce qui peut être dit publiquement.

Les textes autochtones paraissent souvent opaques aux non autochtones parce qu'ils reposent sur des systèmes de récits et de connaissances qu'ignorent les personnes étrangères aux cultures où ils ont été rédigés. Mes recherches sur l'interprétation éthique des textes des minorités autochtones exigent de dépasser l'isolement que m'impose mon travail de chercheuse et d'aller au contact d'enseignants, de bibliothécaires, d'éditeurs et de nombreux universitaires qui, à l'échelle aussi bien nationale qu'internationale, sont appelés à se coller à des questions et à des enjeux semblables. Beaucoup d'étudiants qui décident d'étudier la littérature pour enfants font des stages de formation dans l'enseignement ou en bibliothéconomie. J'estime que ces étudiants sont une composante démographique clé dans la recherche sur la littérature pour enfants puisqu'il leur incombe de sélectionner les textes pour enfants et de les soumettre à une action médiatrice.

Les auteurs et l'illustratrice de *Down the Hole* ont une connaissance approfondie des générations volées et de leurs familles. Williams et Wingfield étaient mères d'enfants à la peau claire dont la police et les agents de l'aide sociale se sont saisis. Dans les notes d'auteur du livre, Wingfield explique comment ses enfants ont été enlevés pendant que son mari était au travail. Elle déclare : « C'est alors qu'ils ont pris nos enfants... [Ils] avaient l'habitude d'arriver en trombe et de s'emparer d'enfants. Je les ai suppliés de les voir.

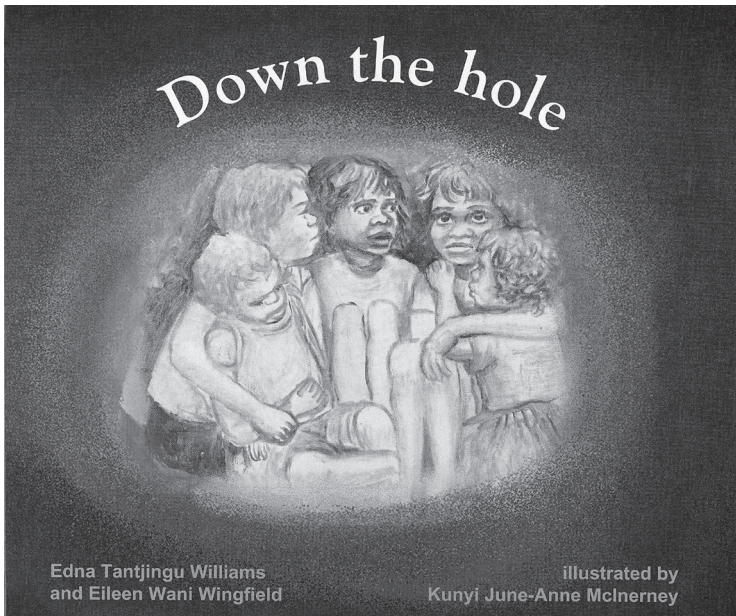


Illustration 1 : Couverture, *Down the Hole* (Alice Springs : IAD Press, 2000).

Nous avions le cœur brisé⁶». L'illustratrice du livre, Kunyi June-Anne McInerney, a été elle-même arrachée à sa mère à l'âge de quatre ou cinq ans, après quoi on lui a donné un nouveau nom, sa famille ayant ainsi perdu toute possibilité de communiquer avec elle pendant plusieurs années. L'illustration de la couverture de *Down the Hole* («Au fond du trou») représente un groupe de cinq enfants s'agrippant les uns aux autres, placés au milieu d'un cercle de lumière, comme s'ils avaient été repérés par le faisceau d'une torche électrique (illustration 1). Les trois plus vieux des enfants serrent dans leurs bras les deux plus jeunes, mais ce signifiant de connexité

6. Edna Tantjingu Williams, Eileen Wani Wingfield et Kunyi June-Anne McInerney, *Down the Hole, Up the Tree, Across the Sandhills... Running from the State and Daisy Bates* (Alice Springs : IAD Press, 2000), 46. Reproduction avec permission de IAD Press, Alice Springs, NT Australie, www.iadpress.com.

et d'appui est perturbé par le regard inquiet d'un des enfants fixé sur la source de la lumière.

Le trou dont fait mention le titre du livre, utilisé par les parents pour soustraire leurs enfants aux autorités, est un des nombreux puits et tunnels créés par les mineurs d'opale à Cooper Pedy, dans l'arrière-pays de l'Australie-Méridionale. Les enfants à la peau claire passaient des journées entières dans ces trous, pendant que leurs parents exerçaient une surveillance contre les « gens de l'État » et faisaient descendre de la nourriture au bout d'une corde lorsque les circonstances le permettaient. Les enfants dormaient souvent dans les trous jusqu'à ce que leurs parents s'assurent qu'il n'y avait aucun risque à les laisser sortir. Dans une illustration critique, on voit Daisy Bates en train de descendre du train à Ooldea Siding. Bates est une figure problématique de l'histoire du colonialisme australien : ethnologue amateur, elle s'était déclarée protectrice des autochtones et a vécu plusieurs années dans l'arrière-pays, toujours vêtue de longues jupes, de bottes, de gants et d'un voile, selon la mode de l'époque édouardienne. Le texte mentionne que « nos vieilles mères et vieux pères criaient « Fuyez, fuyez tout de suite, vous, les enfants à la peau claire, et ne vous arrêtez jamais⁷ ! » Le personnage de Daisy Bates représente l'incursion du colonialisme, mais les enfants en fuite sapent le pouvoir de l'État en cherchant refuge dans le pays, perchés comme des oiseaux dans les arbres ou se cachant dans les mines d'opale. Le puits de la mine est un symbole du capitalisme, mais il peut aussi être transformé en refuge, ce qui rappelle la description que Michel de Certeau donne des populations asservies qui recourent à des « tactiques transversales » pour « utiliser, manipuler et exploiter⁸ » des espaces qui ont été pris en charge par les groupes dominants.

7. Williams, Wingfield et McNerney, *Down the Hole*, 26.

8. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley : University of California Press, 1984), 29 et 30.

La dernière illustration du livre intègre un moment de réflexion au cours duquel un adulte montre à un groupe d'enfants une image tirée de *Down the Hole* où des adultes font descendre de la nourriture au bout d'une corde pour leurs enfants. Ici, le souvenir de la fuite des enfants dans l'arrière-pays et de la résistance de leurs parents est entremêlé à une affirmation triomphante de survie et de persistance communautaires. Le texte accompagnant l'image dit tout : « J'ai été immobile et caché – et me voici aujourd'hui⁹. »

Comme dans la plupart des textes autochtones australiens, l'action de *Down the Hole* se situe dans une bande de terre et évoque de vieux liens de pays et de parenté. Les intentions d'Edna Tantjingu Williams sont décrites comme suit :

Edna... conçoit ce livre comme un legs destiné à ses petits-enfants et arrière-petits-enfants. Et aussi comme son apport à la mise en lumière de ce qui est réellement arrivé aux autochtones lorsqu'ils sont entrés en contact avec les « gens-qui-sont-arrivés-récemment », c'est-à-dire le reste d'entre nous¹⁰.

La double orientation de ce texte apparaît clairement dans ces mots : son premier public est constitué d'enfants autochtones (« petits-enfants et arrière-petits-enfants »), auxquels est offert un sujet exceptionnellement puissant puisque son récit utilise un anglais autochtone et est informé par les valeurs et la conception du monde de ses narrateurs. Les autres publics auxquels le livre est destiné, numériquement plus importants mais positionnés différemment, sont composés des lecteurs pour qui contexte, événements et langage différent de la culture de la race blanche et qui sont étrangers au monde conceptuel et matériel du livre. Dans la note de l'auteur apparaissant à la fin du livre, Eileen Wani Wingfield décrit la vie qu'elle mène comme ancienne : « Je... voyage, je participe à la transmission de la culture et je prends soin de mon

9. Williams, Wingfield et McNerney, *Down the Hole*, 42.

10. *Ibid.*, 45.

pays¹¹. » Et, de fait, Wingfield s'occupe encore du pays : avec d'autres femmes autochtones âgées, elle a créé le Kungka Tjuta, ou Conseil des femmes de Cooper Pedy, pour s'opposer à la proposition du gouvernement australien visant à aménager un dépôt de déchets radioactifs près de Woomera, dans les déserts de l'Australie-Méridionale, qui constituent son pays. Avec une autre ancienne, elle s'est vu décerner le prix environnemental Goldman en 2003.

Dans les livres d'images grand public, les récits sont généralement présentés selon le point de vue d'un personnage qui est un enfant ou, plus souvent, sur le ton neutre d'un narrateur extérieur au récit. Les livres d'images autochtones tendent généralement à modéliser les rapports entre anciens et enfants. Voici le premier mot d'un livre intitulé *When I Was Little, Like You* :

Uwa ngayuluna wangkanyi ngayuku yara, ngayulu wiima nyina, nyuntu nyanganyi.

Je te raconte une histoire de l'époque où j'étais petite, comme toi.

Le recours à la langue Luritja introduit une différence en rendant manifeste le fait que ceux qui comprennent cette langue sont le premier public auquel est destiné le récit, mais en traduisant ensuite cette phrase pour le public plus large des enfants non autochtones et non Luritja. Sur la page titre du livre, Malbunka situe géographiquement et socialement son récit au moyen d'une carte qui indique les routes utilisées par les habitants de la partie centrale du désert alors qu'ils s'acheminent vers Papunya et en reviennent (illustration 2). Au moyen d'une image apparaissant sur la même page, Malbunka nous fait découvrir un groupe de filles et de femmes entreprenant un voyage de chasse. Et elle ouvre ici la voie à un récit parallèle portant sur la façon dont les femmes font découvrir l'arrière-pays aux filles et leur enseignent les compétences requises pour y vivre. La page titre riposte donc de diverses manières

11. *Ibid.*, 46.

aux conceptions coloniales de l'espace : ses lignes tracées à la main désignent une expérience personnelle et incarnée de l'endroit; les couleurs renvoient, non pas à une idée abstraite de Papunya, mais au rouge et à l'ocre du désert et de son grand ciel bleu; et l'image des filles et des femmes met en relief les liens de parenté et le pays.

Bien que les livres d'images autochtones soient souvent très politiques, ils recourent généralement à la litote et à l'évocation. Considérons, par exemple, l'explication que donne Malbunka concernant la façon dont Papunya a été créé :

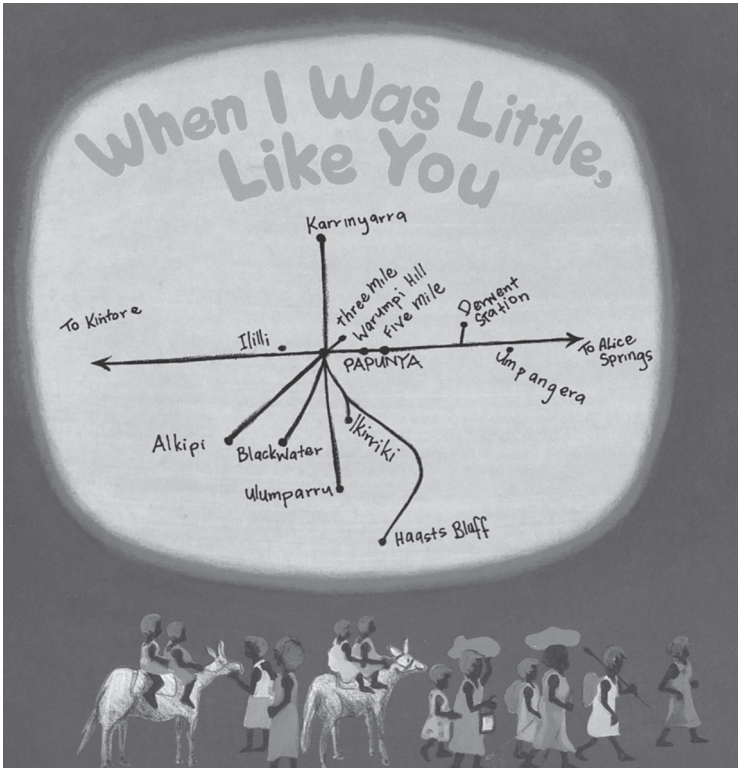


Illustration 2 : Couverture, *When I Was Little, Like You* (Crows Nest NSW : Allen & Unwin, 2003).

Je suis né à Haasts Bluff dans la *karru* (fond de ruisseau à sec), là où la terre est douce et sablonneuse. C'était en 1959. Ma mère et mon père vivaient dans l'établissement de la vieille mission à Haasts Bluff lorsque j'étais un petit *pipirri* (enfant).

Lorsque j'avais environ cinq ans, le patron de la mission a déclaré que ma famille devait se rendre à l'établissement gouvernemental de Papunya... Après le séjour à la mission de Haasts Bluff, Papunya paraissait immense. Beaucoup de gens vivaient là, des gens parlant tous diverses langues : Warlpiri, Luritja, Pintupi, Pitjantjatjara, Arrente¹².

Malbunka décrit les effets de la colonisation en utilisant un ton voilé qui évite de brusquer les enfants qui la lisent. Son compte rendu du retrait forcé d'Anangu ou de groupes du désert table sur la connaissance des lecteurs, qui l'interpréteront selon divers niveaux de culture et d'expérience. Ceux qui ont les connaissances les plus approfondies sont, bien entendu, les Anangu et leurs descendants, qui ont été arrachés à leur pays et à leurs lieux sacrés et obligés de vivre avec des étrangers.

Plutôt que de représenter les gens du désert comme des victimes sans défense de la bureaucratie blanche, Malbunka met au premier plan les démarches qu'ils ont entreprises pour résister et pour échapper aux règles qu'on leur imposait (illustration 3). Les enfants étaient envoyés à l'école, où on leur enseignait l'anglais tout en leur interdisant de parler leurs langues maternelles. Les Anangu aimaient regarder des « westerns et des films de guerre » sur un écran de plein air fixé à la clôture de l'établissement préscolaire. Pour assurer la discipline, on interdisait aux enfants qui n'avaient pas fréquenté l'école de voir le film. Malbunka exploite les possibilités de simultanéité dans une illustration où les employés blancs de la mission surveillent l'entrée de l'établissement préscolaire pour en interdire l'accès aux familles « non méritantes ». Parallèlement, à quelques pas des agents,

12. Mary Malbunka, *When I Was Little, Like You* (Crows Nest NSW : Allen & Unwin, 2003), s.p.

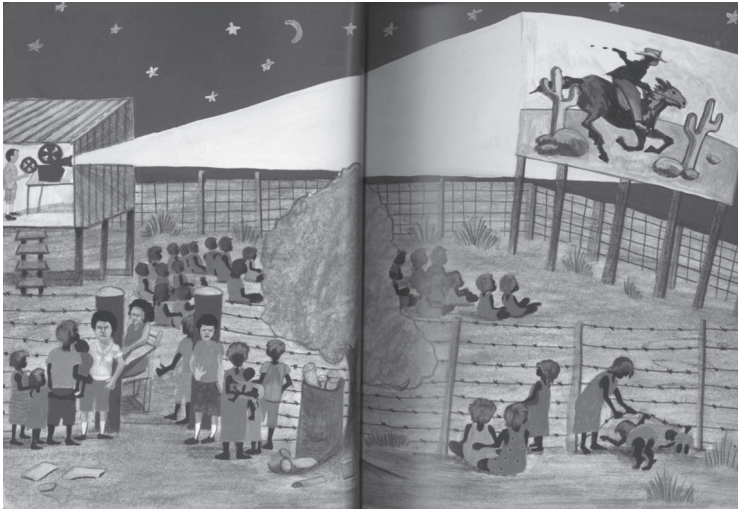


Illustration 3 : Des enfants qui regardent un western, *When I Was Little, Like You* (Crows Nest NSW: Allen & Unwin, 2003).

dans un virage, une mère soulève calmement la clôture en barbelés pour laisser passer deux enfants, trois autres attendant leur tour. L'image du cow-boy, visible à l'écran, suffit à mettre en lumière la façon dont les films illustrant le Far-West américain touchaient le cœur des Anangu. Ici, pourrait-on dire, nous sommes témoins d'un moment mondialisant où les différences culturelles s'estompent. La description que Malbunka donne du contexte dans lequel les Anangu vont au cinéma comporte toutefois des allusions historiques et politiques : les fils barbelés, le contexte institutionnel, les groupes d'Anangu assis sur le sable du désert et se distinguant des agents blancs qui surveillent l'entrée.

Ces épisodes de résistance sont accompagnés de récits de Malbunka traitant de son intégration à la culture Luritja sous le contrôle des anciens. Elle explique comment son oncle Long Jack Philippus, un éminent artiste Papunya, a tracé dans le sable

l’empreinte de pied de divers animaux, enseignant aux *pipirri* les techniques de pistage. S’appuyant sur des traditions Anangu de pointillisme ainsi que sur des stratégies représentationnelles occidentales, Malbunka situe cette scène selon des formes et des couleurs qui miment des récits fondés sur des songes. Dans ses illustrations, le *pilkati* (serpent) et le *malu* (kangourou) ne sont pas uniquement des animaux, mais des signes des ancêtres qui parcourent la Terre en établissant des relations avec les humains et avec le monde naturel. Les peintures de Malbunka illustrent ses relations parentales et son insertion dans des bandes de Terre particulières, nous renvoyant ainsi à l’art de Long Jack et à son statut d’ancien et de policier. Les significations des majestueux tableaux de Long Jack sont en général incompréhensibles aux publics non Anangu qui, au dire de l’anthropologue Eric Michaels, sont susceptibles de percevoir « une signification, mais pas le sens proprement dit¹³ ».

Bien que la plupart des livres pour enfants présentent les hypothèses et idéologies de la culture blanche comme normatives, *Down the Hole* et *When I Was Little, Like You* sont centrés sur les cultures autochtones. Ces textes ne se contentent pas de célébrer les tactiques selon lesquelles les groupes minoritaires savent les stratégies des puissants, mais constituent eux-mêmes des récits de résistance. Ils projettent des regards dans deux directions à la fois puisque, d’une part, ils sont orientés vers les communautés et les personnes dont ils célèbrent les récits et, d’autre part, ils invitent les enfants blancs à lire autrement – à imaginer un monde où le Blanc n’occupe pas une position de privilège et de supériorité. Ils cherchent à promouvoir les tactiques de résistance autochtone en les décrivant comme des réponses normales, raisonnables et morales à des régimes de pouvoir injustes. Ils sont donc profondément politiques, traitant de questions hautement d’actualité dans l’Australie contemporaine et,

13. Eric Michaels, *Bad Aboriginal Art: Tradition, Media and Technological Horizons* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994), 57.

comme le donne à entendre la Commission de vérité et réconciliation, au Canada également.

Le médiévisme dans la littérature pour enfants

Bien que ces deux textes traitent sans détour de l'expérience historique et contemporaine des peuples autochtones, beaucoup d'autres textes pour enfants adoptent une approche plus indirecte fondée sur la métaphore et l'allusion. Au cours de mon mandat à titre de lauréate Trudeau, j'ai entrepris une étude sur la façon dont les thèmes, les évocations, les contextes, les caractères et les allusions médiévales fonctionnent dans la littérature canadienne et australienne pour enfants. Dans le cas des textes canadiens, il semble naturel de commencer avec *Anne aux pignons verts*, où Anne est « tellement rongée par le secret regret de ne pas avoir vu le jour dans Camelot¹⁴ » qu'elle tente de recréer « La Dame de Shalott » de Tennyson et se voit sauvée par Gilbert. Dans les textes australiens, également, le médiéval est souvent projeté sur les paysages du Nouveau Monde, notamment au moyen de la figure médiévale de la fée. Sans doute parce que l'industrie australienne de l'édition s'est constituée au cours d'une période où les contes de fées étaient très populaires en Grande-Bretagne, les fées apparaissent beaucoup plus fréquemment dans les textes australiens du XIX^e siècle et du début du XX^e que dans les textes canadiens de la même époque.

Dans la fantaisie de 1919 de Minnie Rowe intitulée *Gully Folk*, deux enfants, Betty et Dick, explorent un taillis près de leurs foyers tout en discutant de Billy Whiskers, un « vieux bonhomme noir¹⁵ » dont le grand-père, Wungawarrah, lui a appris des mots magiques qui, lorsqu'ils sont prononcés, font apparaître des fées pour protéger

14. L. M. Montgomery, *Anne of Green Gables* (North Ryde : Angus & Robertson, 1987), 186.

15. Minnie I. Rowe, *Gully Folk* (Melbourne : Melbourne Publishing Company, 1919), 20.

son peuple. L'un des éléments caractéristiques des contes de fées australien consiste en l'intégration d'une problématique de genre européen à un paysage australien. Comme le fait remarquer Bill Ashcroft, «le colonialisme comporte un sentiment de bouleversement entre l'environnement et le langage importé [imagerie visuelle] maintenant utilisé pour le décrire¹⁶». Ce sentiment de bouleversement est perceptible dans l'insertion des contes européens dans un paysage radicalement différent de ceux du Vieux Continent.



Illustration 4 : Wongo et la Princesse, dans Minnie I. Rowe, *Gully Folk* (Melbourne Publishing Company, 1919).

16. Bill Ashcroft, *Post-Colonial Transformation* (London : Routledge, 2001), 153.

Au moment où Dick prononce le nom « Wungawarra », une toute petite fée couverte de fourrure surgit hors du taillis, cherchant à savoir ce que Dick a fait avec Wungawarra. Puis apparaît une foule de fées sous la direction d'une Princesse au visage austère.

Les illustrations couleur de Wongo et de la Princesse conçues par Rowe sont marquées par une étrange combinaison d'éléments européens et australiens (illustration 4). Le nom de Wongo, ses vêtements (un vêtement hermétique de fourrure fermé par un lacet sur le devant) et sa houppe de cheveux évoquent une nature indigène sans allusions proprement autochtones, tandis que son visage et son corps sont blancs et ses traits européens. De même, la Princesse, bien qu'arborant manifestement les traits d'une fée avec ses ailes de libellule et sa couronne, porte une simple robe droite découvrant une épaule et faite de feuilles. Wongo, la Princesse et la multitude de fées se rassemblent autour des deux enfants, les cernant, les pointant du doigt, se renfrognant, menaçant de leurs poings et chantant :

Où sont tous les négrillons ?
 Les as-tu volés ?
 Dis-moi qu'ils ne sont pas partis à jamais
 Dis-moi qu'ils reviendront un jour !
 Oh, ces visages heureux et souriants !
 Oh, ces cœurs si bons et si joyeux !
 Où SONT donc tous nos négrillons ?
 Enfants au visage pâle, répondez, oh répondez¹⁷ !

Cette rencontre peu rassurante entre les deux enfants et les fées est un des épisodes les plus tendus de la littérature australienne coloniale pour enfants, évoquant le traitement par Homi Bhabha du « non-familier¹⁸ », un moment ou un élément qui confère au familier et au normal un certain inconfort.

17. Rowe, *Gully Folk*, 27. Majuscules dans le texte original.

18. Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York : Routledge, 1994), 141.

Le taillis, hier terrain de jeu des enfants, est devenu un endroit où une expérience du non-familier ou de l'étranger « s'approche de vous invisiblement et à pas de loup comme votre propre ombre de sorte que, soudainement, vous découvrez que... vous êtes en train de prendre la mesure de votre demeure dans un état de "terreur inexplicable"¹⁹ ». L'identification du non-familier ou de l'étranger avec une présence autochtone dans le paysage met en question l'identité même des enfants en tant que descendants de pionniers. Le grand-père de Betty était un chercheur d'or ; celui de Dick un squatter, et il semble que leur implication dans la disparition des enfants noirs soulève chez Betty et Dick un sentiment de culpabilité.

Le dilemme de la littérature coloniale pour enfants, c'est qu'il cherche à situer les lecteurs non autochtones comme des Australiens qui sont bien dans leur monde, tout en « gérant » simultanément le passé colonial et ses tristes récits de violence et de dépossession. Dans *Gully Folk*, les fées se voient confier la tâche de résoudre ce problème historique. La Princesse explique à Dick et à Betty que le Roi des fées a envoyé « des milliers et des milliers de tribus de fées²⁰ » pour préparer les pays à l'arrivée des humains :

« Nous avons eu la veine de faire partie de celles qui ont été destinées à la terre au Sud qui, selon le grand secret que nous a confié le Roi, est celle qu'il aime le plus ». « L'Australie », a déclaré Betty doucement.

« Oui, l'Australie ! » a répondu la fée en souriant. « Nous avons choisi ce beau nom, mais nous avons dû le chuchoter très longtemps à l'oreille des hommes blancs avant d'en trouver un qui comprenne²¹. »

Les fées sont donc les véritables aborigènes, une race européenne qui occupait l'Australie avant l'arrivée des peuples autochtones et qui a appris aux Noirs les techniques de brousse ; même les « corroborées » reposaient sur l'observation des danses de fées

19. *Ibid.*

20. Rowe, *Gully Folk*, 48.

21. *Ibid.*, 48, 50.

par les aborigènes : « ... Lorsque la pleine lune projetait sa lumière sur les ravines, ils venaient observer nos danses; ils en ont même adopté quelques-unes pour leurs réjouissances, qu'ils ont baptisé corroborée²². » Les folkloristes britanniques du XIX^e siècle s'intéressaient aux théories des origines²³ et présumaient que les contes de fées ayant survécu dans le folklore recelaient les vestiges de récits sur les peuples aborigènes dépossédés de la Grande-Bretagne. Comme le mentionne Andrew McCann, les rêves nostalgiques d'un « peuple entretenant un vieux lien intime avec un endroit semblent apparaître au moment même où "l'appartenance", dans ce sens fondamental, a été bouleversée ou rendue problématique par des processus d'urbanisation, de migration et d'aliénation²⁴ ». Les fées de Rowe procurent justement une telle illusion d'appartenance, affirmant leur occupation antérieure de l'Australie et leur juste déplacement des aborigènes, qui sont maintenant relégués au simple rang de premiers peuples migratoires ayant atteint « la terre du Sud ».

Les fées, explique Rowe, sont responsables d'avoir donné à l'Australie son nom, mais responsables aussi de l'infériorité fatale des peuples autochtones. Et c'est ici que le récit fait appel aux théories du XIX^e siècle concernant une hiérarchie des races où les aborigènes figurent au dernier rang. La Princesse explique que « c'est à nous qu'il faut reprocher... de ne pas avoir formé [les gens de race noire] plus rapidement. Bien que les fées d'autres contrées aient poussé leurs gens à se former le plus vite possible, nous étions satisfaites de voir les nôtres demeurer comme de petits enfants²⁵ ». La doctrine

22. *Ibid.*, 53.

23. Carole Silver, *Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness* (Oxford : Oxford University Press, 1999); Nicola Bown, *Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature* (Cambridge : Cambridge University Press, 2001).

24. Andrew McCann, *Marcus Clarke's Bohemia: Literature and Modernity in Colonial Melbourne* (Carlton : Melbourne University Press, 2004), 2.

25. Rowe, *Gully Folk*, 54.

du darwinisme social est réaffirmée et la période du non-familier et de l'étranger passe; Betty supplie la Princesse de « pardonner aux hommes blancs et d'aimer les enfants blancs comme vous aimez les négrillons²⁶! », ce qui incite les fées à entamer une chanson qui prend le contre-pied de leur plainte précédente :

Tant que les enfants ont besoin de nous,
Nous demeurerons dans chaque ravine et clairière,
Car les fées vivent pour les enfants
Depuis le début de la création du monde.
Nous ne pleurerons plus les disparus,
Mais chanterons et danserons gaiement;
Et si nous ne pouvons avoir de négrillons NOIRS,
Nous serons heureuses d'en avoir des BLANCS²⁷.

Certes, l'inconstance des fées de *Gully Folk* comporte un avertissement concernant la position des négrillons blancs, mais le texte offre par ailleurs suffisamment d'indices pour donner au lecteur l'assurance qu'ils sont protégés par leur capacité supérieure de passer de l'enfance à un âge adulte imaginé, insérés dans le paysage en tant que nouveaux autochtones du pays, bénis et légitimés par les fées, qui sont les véritables autochtones de l'Australie.

Les fées continuent d'être mises au service de la bonne cause dans des textes qui n'ignorent pas les enjeux politiques de l'heure. Les livres d'images très célèbres de Bob Graham ont pour thème la vie de banlieue et les relations familiales. Son livre de 2002, *Jethro Byrde Fairy Child*, porte sur une famille vivant dans un immeuble surplombant une clôture près d'un poste d'essence. Annabelle aime les êtres féériques et, un jour, en trouve un, un garçon nommé Jethro Byrde, dont le père Orrin a atterri d'urgence, de sorte que la fourgonnette de la famille s'est retrouvée au milieu des mauvaises herbes de la voie d'accès du poste d'essence, là où Annabelle peut se faufiler entre les ouvertures d'une clôture en lattis :

26. *Ibid.*, 75.

27. *Ibid.* Majuscules dans le texte original.

Là elle a rencontré un garçon – aussi gros que son doigt. Ses ailes tremblaient dans le vent. « Qui es-tu ? » demanda-t-elle.

Il enfila son jean, s'envola vers une feuille et essuya son nez avec le dos de sa manche. « Jethro », répondit-il... Jethro Byrde... Je suis un *enfant féérique*²⁸. »

À en juger par leur style de vie nomade et leur amour de la danse et du violon, on pourrait conclure que Jethro et les membres de sa famille sont des Tziganes ; ils se dénomment Voyageurs. Ils sont invisibles aux yeux des parents d'Annabelle qui, d'un air bonasse, prétendent qu'ils peuvent voir Jethro et offrent des « gâteaux de fée et de la tisane de camomille dans des tasses pour fées ». Graham adopte ici une stratégie de récit commune à beaucoup de livres d'images, où les enfants lecteurs sont en mesure de voir ce que les adultes ne voient pas et sont conçus comme des sujets régnant en maîtres sur le récit. Comme les livres d'images destinés aux jeunes enfants sont généralement interprétés par des parents ou d'autres personnes, cette disjonction du savoir ajoute un élément de plaisir au contexte de lecture :

« Maman et papa, voici Jethro Byrde. C'est un enfant féérique, et il est venu prendre le thé avec sa famille », déclara Annabelle.

« Nous devons les accueillir chaleureusement et leur préparer du thé », déclara maman. Mais elle regardait dans la mauvaise direction.

« Peux-tu voir Jethro, papa ? » demanda Annabelle.

« Je... Je crois que je le vois, Annie. Je crois qu'il est... SUR LA CLÔTURE²⁹ ? »

Lorsque les fées s'en vont préparer des hamburgers au Pique-nique des Voyageurs féériques, elles laissent à Annabelle un souvenir sous la forme d'une montre suffisamment grosse pour son doigt, qui indique le « temps des fées ». Ce soir-là, de sa chambre,

28. Bob Graham, *Jethro Byrde, Fairy Child* (London : Walker Books, 2002), s.p.

29. *Ibid.* Majuscules dans le texte original.

Annabelle aperçoit un défilé ininterrompu de fées au clair de lune. La dernière illustration du livre, une vue de la voûte céleste depuis la station-service, met en contraste la situation des Voyageurs et le banal et conventionnel paysage urbain constitué d'immeubles aux murs tapissés de graffiti. Quant à Annabelle, elle dort en rêvant à « leurs conversations animées, au bruissement de leurs ailes et à leur musique lointaine³⁰ ».

Graham a créé *Jethro Byrde* dans le contexte de l'affaire Tampa de 2001, lorsque le gouvernement Howard a refusé d'autoriser un cargo norvégien, le MV *Tampa*, ayant à son bord 438 réfugiés afghans rescapés d'un bateau indonésien sur le point de couler, à jeter l'ancre dans les eaux australiennes. À la suite de cette affaire, et pendant le reste du mandat du gouvernement Howard, beaucoup de récits pour enfants rédigés par des réfugiés, y compris des livres d'images pour jeunes enfants, ont paru en Australie. *Jethro Byrde* est un des rares livres d'images qui traite la question des demandeurs d'asile au moyen de récits féériques plutôt que de récits réalistes. Conformément à l'approche adoptée par Graham, le récit filtre les problèmes de grande envergure en les ramenant à la dimension du quotidien et de la vie ordinaire.

Les fées de *Jethro Byrde* sont des étrangères et les adultes ne peuvent les voir. Le récit peut sembler dépendre de l'opposition familière entre adultes qui ne voient pas les fées et les enfants qui les voient, mais le fardeau idéologique de ce livre est plus subtil que cela. En tant que texte destiné aux enfants et aux adultes qui en font la lecture, il propose une distinction entre les enfants, qui sont accueillants à l'égard des étrangers, et les adultes, qui sont méfiants à leur égard. Remontant du récit à l'épigraphe du livre, il est clair que les fées de Graham peuvent être également conçues comme des anges : « Répandez l'amour fraternel autour de vous. Accueillez les étrangers : et peut-être ainsi sans le savoir accueillerez-vous un

30. *Ibid.*

ange³¹». Bien entendu, l'épigraphe sera incompréhensible à la plupart des jeunes enfants visés par le texte. Comme beaucoup d'autres livres d'images, *Jethro Byrde* constitue un duo, ce qui présuppose plusieurs groupes de lecteurs correspondant à divers niveaux d'expérience textuelle. Lorsque le père d'Annabelle, prétendant voir Jethro, déclare « Je crois qu'il est... SUR LA CLÔTURE », cette phrase fait écho aux débats sur les conséquences politiques et morales de l'affaire *Tampa*, qui faisait rage à l'époque. Bien que les fées de *Jethro Byrde* soient étrangères au monde des humains, le récit est centré, non sur ce qui les différencie, mais sur la mesure dans laquelle elles sont associées à des êtres « comme nous ».

Que nous dit donc la littérature pour enfants ? Les textes destinés aux enfants sont très sensibles aux événements sociopolitiques et interviennent dans la formation des valeurs des enfants et des jeunes gens. Ils sont toujours informés par les présuppositions et les valeurs de leurs auteurs. Il s'ensuit qu'étudier les textes pour enfants, c'est discerner ce que les adultes conçoivent comme des possibilités désirables ou des modèles négatifs du comportement humain. Les textes pour enfants et pour jeunes gens traitent de problèmes culturels immédiats et urgents, notamment les relations raciales, la mondialisation, les questions écologiques et les concepts de sexualité. À mon avis, la recherche sur la littérature pour enfants s'intéresse, non aux thèmes ou au contenu, mais à la façon dont les textes situent leurs lecteurs – comment ces textes imaginent les enfants, leurs inquiétudes et leurs désirs ; et ce qu'ils proposent à leurs lecteurs concernant les personnes, les relations humaines et les sociétés. Les textes autochtones que j'ai étudiés, *Down the Hole* et *When I Was Little, Like You*, introduisent les lecteurs à des épisodes peu reluisants et pénibles de l'histoire australienne. Parallèlement, ils préconisent la solidarité et affirment les valeurs permanentes des sociétés autochtones, fondées sur les liens de parenté, le pays et

31. *Ibid.*

la loi transmise par les ancêtres. La fantaisie de 1919 *Gully Folk* fait ressortir les défauts qui ont accablé la société des colonisateurs en Australie, le legs de l'appropriation forcée des terres et le transfert des peuples autochtones, tandis que l'ouvrage de Bob Graham, *Jethro Byrde*, s'inspire du trope médiéval de la fée pour aborder les questions politiques de l'heure comme le traitement des réfugiés et la citoyenneté australienne.

J'ai amorcé cette analyse en faisant état du parcours invraisemblable de ma carrière universitaire. Pour moi, l'événement le plus inattendu a été le grand privilège d'obtenir un prix Trudeau. Le financement que la Fondation offre aux lauréats, boursiers et mentors témoigne de la grande importance qu'elle accorde à la recherche dans le domaine des lettres et des sciences humaines. Alors que les chercheurs dans ces domaines doivent souvent lutter pour que ces disciplines continuent d'avoir un sens, la Fondation Trudeau insiste pour que l'érudition et le travail de création contribuent de manière réelle et concrète à l'amélioration du tissu social et culturel. La recherche dans le domaine de la littérature pour enfants, comme les textes qu'elle analyse, porte sur des questions contemporaines fondamentales. En attirant l'attention sur la façon dont les récits et la langue façonnent et orientent les perceptions et les réactions des lecteurs, elle propose des perspectives et des modes critiques de lecture. Ces derniers revêtent une grande valeur pour ceux qui composent des textes pour enfants, pour ceux qui les expliquent aux enfants et pour les enfants qui se laissent séduire par eux.