
Les univers parallèles de Maurice Sendak

Un livre n'est certes pas un doudou, mais il partage avec cet « objet transitionnel » une caractéristique centrale : la capacité de médiation entre deux univers distincts. Et l'obsession du jeune enfant à se faire relire le même livre, sans en changer un mot surtout, sous peine de colère, a sans doute quelque parenté avec les nombreux voyages effectués, son doudou dans les bras.

Winnicott raconte comment il a élaboré sa théorie de *« l'espace potentiel entre l'individu et son environnement »*, là où se situe *« l'expérience culturelle »* : c'est en s'interrogeant sur le jeu qui *« ne relevait, en fait, ni de la réalité psychique intérieure, ni de la réalité extérieure »* (*Jeu et réalité. L'espace potentiel*).

Pareillement, la lecture d'un livre se déroule certainement dans une sorte d'espace potentiel qui n'est ni en dehors ni en dedans du lecteur, mais joue le rôle de médiateur.

Or, pour que cette médiation soit possible, le jeu est nécessaire dans l'œuvre qui suscite ce type de réception de la part des lecteurs.

En ce qui concerne Maurice Sendak, il semble que la résistance à une interprétation univoque repose fréquemment, sinon toujours, sur deux univers qui jouent à se superposer, s'exclure, ou à ne présenter qu'une intersection.

Le dernier album de Maurice Sendak paru à L'École des loisirs cette année le démontre directement. Son titre anglais, difficilement traduisible – *Mommy ?* –, signifie à la fois, de manière interrogative, « Maman ? » et « Momie ? ».

On y voit un bébé parcourir un lieu qui évoque des décors en appelant sa mère. Or, comme il s'agit d'un album animé, à chaque page surgit du décor un monstre du folklore fantastique – vampire, créature de Frankenstein,



Maurice Sendak, « Maman ? »
© Scholastic, 2006 ; l'école des loisirs, 2009

momie... – qui n’effraie nullement le seul personnage dessiné d’une façon réaliste : le bébé ; sans doute parce que sa mère semble être un fantôme ou un zombie.

Il y a donc, ici, superposition entre l’univers des mythes fantastiques et celui de la réalité, ce qui permet naturellement d’échafauder bien des hypothèses sur la symbolique de la maternité.

On peut aussi, puisqu’il s’agit de Sendak, dont les critiques remarquent que ses héros n’ont souvent pas de père, se demander si, dans cet album-ci, les monstres ne sont pas des pères

substitutifs – hypothèse qui peut être élargie à *Max et les Maximonstres* ou à *On est tous dans la gadoue*.

Des univers parallèles

À première vue, *Max et les Maximonstres*, *Cuisine de nuit* et *Quand Papa était loin* n’ont pas grand chose de commun : les formats diffèrent, les personnages (Max, Mickey et Ida) ne se ressemblent pas et vivent trois histoires diverses ; en outre, presque vingt ans séparent le premier album du troisième. Néanmoins, c’est

Maurice Sendak lui-même qui les apparie, déclarant en 2003 à Roger Sutton, rédacteur en chef du *Horn Book Magazine*: «*Je savais depuis le début qu'il y en aurait trois, que c'était une trilogie.*»

Or, s'il est une caractéristique commune aux trois albums, c'est la coprésence de deux univers parallèles dans chacun, mais selon trois approches différentes.

◆ «*Max et les Maximonstres*»

Dans *Max et les Maximonstres*, le héros induit un changement d'univers en enfilant son costume de loup. Le fait qu'alors il enchaîne les bêtises peut s'interpréter comme le signe d'un mal-être dans sa réalité, mais rien ne permet d'affirmer la cause de ce malaise. On peut seulement avancer que cela a un rapport avec un sentiment d'insécurité puisque Max pend carrément son nounours, comme s'il reprochait au doudou de ne pas jouer son rôle sécurisant. Et puisque l'enfant agit sous la défroque d'un loup, on peut dire qu'un être malfaisant commet les sottises à sa place...

Cependant, en le punissant, la mère de Max interrompt le processus entamé, qui constituait un mode d'expression. Ce coup d'arrêt oriente l'enfant vers un autre domaine: la rêverie, le jeu sans règles. Et le second

univers, dans la logique du costume et du «*Monstre!*» lancé par la mère, consiste en une transformation de la chambre réelle en pays imaginaire, celui des Maximonstres, ses semblables, ses frères.

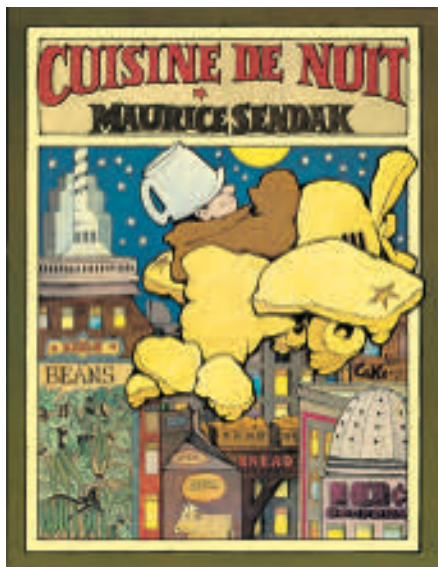
En l'occurrence, la durée du voyage est un leurre, une façon, pour l'enfant, de vivre des aventures, puisqu'à son retour il trouve son repas tout chaud, preuve que sa mère lui a pardonné et que le temps écoulé entre le début et la fin s'exprime davantage en minutes qu'en années (le texte anglais insiste en précisant «*encore chaud*»). Max commence alors à ôter son costume de loup, preuve que son voyage imaginaire lui a été bénéfique.



Maurice Sendak, «*Max et les Maximonstres*»
© Delpire, 1967; l'école des loisirs, 1973

◆ « Cuisine de nuit »

À l'inverse de Max, Mickey, le héros de *Cuisine de nuit*, perd son costume civilisé, son pyjama, et évolue alors tout nu jusqu'à la fin, où il retombe directement dans son lit et, manifestement, dans son pyjama.



Cette fois, le second univers est un monde onirique. Si les deux « voyages » commencent et se terminent dans la chambre du héros, celui de Mickey a toutes les caractéristiques d'un rêve : capacité de voler, faible cohérence entre les épisodes (le pétrin, l'avion, le lait).

Ce second univers, comme les songes, est construit à partir d'éléments divers en provenance directe

de la mémoire de l'auteur, depuis les souvenirs de son enfance jusqu'aux éléments interculturels, comme le triple personnage d'Oliver Hardy ou la panification de l'enfant qui rappelle le sort des garnements Max et Moritz, eux aussi tombés dans un pétrin. Un article de Jonathan Cott, paru en 1976 dans la revue *Rolling Stone*, rapporte les propos suivants de Sendak :

« Lorsque j'étais enfant, il existait une publicité dont je me souviens très bien en faveur des boulangeries Sunshine ; on y lisait : "Nous boulangeons pendant que vous dormez" [...] et je me rappelle que je mettais de côté les bons représentant les trois petits boulangers Sunshine bien gras partant de nuit vers un endroit magique pour bien s'amuser, tandis que j'étais obligé de me coucher. Ce livre est une sorte de vengeance qui me permet de les rejoindre et de leur dire que je suis maintenant assez âgé pour veiller la nuit et savoir ce qui se passe dans la cuisine de nuit ! »

Maurice Sendak dit aussi que « Cuisine de nuit est une sorte d'hommage à la ville de New York » et plus particulièrement à Manhattan, lieu de ses premières sorties nocturnes d'enfant (restaurant et cinéma). En fait, dans ce rêve, les paysages urbains sont formés de boîtes alimentaires et d'ustensiles de cuisine.

Avec un peu d'imagination, on peut y retrouver le foisonnement de buildings, au sud de Manhattan, qu'on aperçoit en débouchant du

Lindbergh, en 1932; on apprend en outre que les cinq bébés représentés évoquent les quintuplées Dionne, nées en 1934.

Dans le conte, on trouve effectivement ce passage: «*Les lutins avaient emporté l'enfant d'une femme pendant qu'il se trouvait dans son berceau, et ils avaient mis à la place un changelin qui avait une grosse tête et des yeux vitreux, et qui ne voulait rien faire d'autre que manger et boire.*» Dans l'album, l'enfant est remplacé par un «*bébé de glace*», mais il n'y a pas d'autre point commun entre les deux histoires. Il s'agit d'un enlèvement, comme dans l'affaire Lindbergh; cependant, il n'y a ni demande de rançon ni assassinat. Quant aux cinq bébés représentés, ils ne forment justement pas une famille, contrairement aux quintuplées Dionne, puisque l'un d'eux est la petite sœur d'Ida.

En revanche, Maurice Sendak confie à Roger Sutton dans l'article précédemment cité :

«*Quand Papa était loin a été l'expérience la plus pénible de ma vie de créateur. Une vraie catastrophe. C'était si dur que j'ai fini par en faire une dépression nerveuse. J'ai arrêté le travail. Je ne pensais pas que je pourrais le terminer. À cette époque du milieu de ma vie, j'ai senti que je devais "résoudre" ce livre, que je devais plonger aussi profondément en moi-même que je le pouvais: du travail d'excavation.*»

Il parvient finalement à sortir de ce marasme parce qu'on lui demande de



Couverture du magazine «*Opera News*» de janvier 1984 rendant compte de l'interprétation de «*La Flûte enchantée*» de Mozart avec des décors de Maurice Sendak au Grand Opéra de Houston

réaliser des décors pour *La Flûte enchantée*. Et Sendak ajoute: «*Mozart était l'infirmière qui prenait soin de moi.*» Mozart qu'on aperçoit en train de jouer dans une maisonnette quand Ida, ayant récupéré sa sœur, rentre chez elle. Cette illustration ressemble «*aux images de Mozart jouant de la musique dans sa Waldhütte [...] une hutte forestière*», précise Celia Catlett Anderson dans un article intitulé «*Apprendre aux enfants à relever les allusions*».

Et Maurice Sendak évoque aussi Mozart dans l'article de Jonathan Cott: «*Lorsqu'il était seul à Vienne écrivant La Flûte enchantée, il fut invité dans un minuscule cottage d'été.*»

Le second univers de *Quand Papa était loin* semble bien, alors, une transposition de *La Flûte enchantée*. Effectivement, dès le début de l'album, Ida joue d'un «*cor magique*» qui a d'abord pour effet de multiplier les fleurs de tournesol. Plus loin, comme les clochettes magiques dans l'opéra, cet instrument a le pouvoir de faire danser les ravisseurs.

Dans l'album, l'objectif de l'enlèvement perpétré par des lutins est révélé par Ida : «*Ils ont volé ma sœur ! crie-t-elle, et c'est pour la marier à quelque lutin mauvais !*» Ce thème du mariage, qui surgit dans un univers peuplé de bébés, est suffisamment décalé pour qu'on le pense issu d'une autre histoire ; en l'occurrence celle de l'opéra, où Pamina, la fille de la Reine de la nuit, est enlevée par Sarastro, non pour son propre profit mais parce qu'il souhaite lui faire épouser Tamino, prince d'Égypte.

On constatera également que, dans l'album, la véritable reine de la nuit, la lune, est présente dans toutes les images dès qu'Ida saute dans l'«*ici là-bas*».

Certaines attitudes théâtrales semblent appartenir à un spectacle qui se joue à l'intention du lecteur : Ida s'écriant : «*Ils ont volé ma sœur !*», la même se déchaînant «*dans une gigue endiablée*», ou la mère «*lisant une lettre de papa*».

Enfin, si les lutins deviennent à la fin de l'album «*courant de rivière*», ce

n'est peut-être pas sans rapport avec l'épreuve de l'eau passée par Tamino pour conquérir sa belle, et qui termine les aventures de *La Flûte enchantée*.

Activités pédagogiques

1. Pour entamer un débat introduisant le double univers de *Max et les Maximonstres*, on posera la question suivante aux élèves : «*À quelle distance estimez-vous le pays des Maximonstres par rapport à la chambre du héros ?*»

Généralement, une partie des élèves sensibles à la scène finale contestent la durée du voyage annoncée par le narrateur. La contradiction peut se dépasser, soit en décidant qu'il s'agit d'un voyage imaginaire, soit en utilisant un procédé de science-fiction, comme celui des univers parallèles. Mais, dans les deux cas, il s'agit de deux univers superposés.

2. On demandera aux élèves s'il y a, entre le début de *Max et les Maximonstres* et celui de *Cuisine de nuit*, un point commun dans la tenue des héros.

Alors que Max enfle délibérément son costume de loup, Mickey perd son pyjama, sans l'avoir apparemment décidé. Mais, dans l'une et l'autre histoires, ce changement de costume induit un changement d'univers.

On fera alors découvrir aux élèves les treize premières pages de *L'Écoute-aux-portes*, de Claude Ponti, en leur demandant de dire ce qui s'y passe. Quand l'héroïne, Mine, enfle sa chemise de nuit, elle entend un «*petit bruit*» : «*Mais lorsque sa tête ressortit de sa chemise, Mine n'était plus dans sa chambre. Elle était dans un pays qu'elle ne connaissait pas.*» Et peu après, un personnage dit que la chemise de Mine s'est «*dérégulée*».



Claude Ponti, «*L'Écoute-aux-portes*»
© L'école des loisirs, 1995

Comme dans les deux albums de Sendak cités ci-dessus, le vêtement joue un rôle dans le changement d'univers, et les élèves feront spontanément le rapprochement. En revanche, dans l'album de Ponti, une explication est donnée au dérèglement de la chemise de nuit : une histoire, quelque part, s'est arrêtée, et il faut la remettre en route.

3. En littérature pour la jeunesse, le vêtement est essentiel dans la théma-

tique des animaux anthropomorphes. Ces derniers sont fréquemment partagés entre leur nature animale et leur culture humaine. Par exemple, dans *La Surprenante Histoire du docteur De Soto*, un album de William Steig, De Soto, une souris, dentiste de son état, hésite à soigner un renard fort civilisé, portant costume trois-pièces et cravate ; et ce dernier, après une première séance de soins, se demande «*si cela serait vraiment mesquin de sa part de manger les De Soto* [son épouse l'assiste] *une fois leur travail terminé*».

Les élèves chercheront en bibliothèque (individuellement ou lors d'une visite de classe) des albums montrant des animaux habillés, et on les aidera à formuler le rôle de ces vêtements en fonction de la thématique «*nature et culture*».

Par exemple, sont parus récemment :

- *Nénette la grenouille verte*, de Cédric Janvier et Sylvie Giroire ;
- *Le Concours de bisous*, de Carl Norac et Ingrid Godon ;
- *Chat caché*, de Ruth Brown ;
- *Titi à Paris*, de Grégoire Solotareff ;
- *Eau glacée*, d'Arthur Geisert.

Par contraste, pour permettre aux élèves de comprendre la différence entre vêtement et pelage, on leur fera découvrir *Un loup tout nu*, de Thierry Robberecht et Loufane, puis la première histoire du livre *Petit-Ours*, d'Else Holmelund Minarik, illustré



Else Holmelund Minarik et Maurice Sendak, «Petit-Ours», «Petit-Ours n'a rien à se mettre»
© Harper & Row, 1961 ; l'école des loisirs, 1970

par Maurice Sendak. Dans cette histoire intitulée «Petit-Ours n'a rien à se mettre», le héros qui a toujours froid enfle l'un après l'autre nombre de vêtements, mais aucun ne le réchauffe, alors sa mère le déshabille afin qu'il retrouve son «*manteau de fourrure*» naturellement chaud.

4. Manifestement, dans *Cuisine de nuit*, Mickey rêve sous le signe de l'air. Ses ailes sont celles d'un avion qu'il façonne lui-même dans la pâte. Or cet avion ressemble fort au jouet suspendu au-dessus de son lit. Sur le thème du rêve, on proposera l'activité

suivante aux élèves : «*Quel est le point commun entre Cuisine de nuit, Le Dernier Voyage de Félicien, de Pierre Touron, et Le Rêve de Pierre, de Chris Van Allsburg ?*»

Ce dont rêvent les trois héros de ces histoires très différentes existe chez eux : l'avion de Mickey est d'abord un jouet ; le bateau et le phare du *Dernier Voyage de Félicien* sont un poster et un bibelot dans la chambre de Sylvestre ; dans *Le Rêve de Pierre*, le héros s'endort en lisant son livre de géographie et rêve des monuments du monde, ce qui est précisément le titre de sa leçon.

5. On résumera brièvement aux élèves l'histoire de *La Flûte enchantée* (les instruments magiques, l'enlèvement, le mariage projeté...) et on leur fera écouter des passages de l'opéra. Puis on leur demandera si cette histoire a un rapport avec celle de *Quand Papa était loin*.

On leur fera ensuite remarquer que le père, bien qu'au loin, s'exprime à deux reprises : par chant, la première fois ; par lettre, à la fin, dans deux passages entre guillemets. *Quelle est la caractéristique de ces textes ?* Ce sont des vers de sept pieds.

On leur lira enfin deux extraits traduits du livret de *La Flûte enchantée*. Dans le premier, Pamino s'exprime (acte I, scène 16) : « *Si seulement j'étais capable / Tout-puissants, en votre honneur, / De peindre ma gratitude / Avec chacun de mes sons.* » Dans le second, c'est Papageno (acte I, scène 18) : « *Si j'étais une souris / Comme je me cacherais / Si j'étais un escargot / J'entrerais dans ma coquille.* » De nombreux passages chantés sont, en effet, en vers de six, sept ou huit syllabes.

6. On posera la question suivante aux élèves : « *Y a-t-il un point commun entre les fins des trois albums ?* » Les trois « crises » ouvertes au début – la punition de Max, le brutal réveil de Mickey, l'enlèvement de la petite sœur d'Ida – finissent bien, et les trois enfants en sortent grandis et triomphants : Max a évacué sa colère auprès

des Maximonstres et rentre pardonné ; Mickey sauve la journée des pâtisseries en fournissant du lait ; et Ida retrouve sa sœur et devient gardienne de la maisonnée.

Le spectacle et la vie

Celia Catlett Anderson, la première sans doute à avoir mis en évidence la présence de *La Flûte enchantée* dans *Quand Papa était loin*, remarquait également qu'une partie de l'action se déroule dans une grotte, tant dans l'opéra que dans l'album.

Dans « Le théâtre est un jeu d'enfants » (in *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*), Isabelle Nières s'est elle aussi intéressée au théâtre, prenant pour exemple la trilogie de Sendak. À propos de Max, enfermé dans sa chambre et déguisé, elle dit :

« Nous avons l'acteur, nous avons l'espace scénique [...] et nous avons le motif dramatique. C'est à la fois la passion et le jeu du théâtre qui cassent la boîte dans laquelle Max est emprisonné et qui le libèrent aux deux sens du terme. »

Elle remarque aussi les attitudes théâtrales dans *Quand Papa était loin*, évoque un autre ouvrage de Sendak, *Rosie*, et termine son intervention par cette phrase : « *Quel plus beau triomphe que celui de Jenny, le chien de Maurice Sendak, dans Turlututu chapeau*

pointu!, qui quitte la Terre non pour le paradis des chiens mais pour les feux de la rampe et l'immortalité du théâtre.»

◆ « Rosie »

Dans *Rosie*, le personnage éponyme – une petite fille réelle que Maurice Sendak aperçut à sa fenêtre, jadis, à Brooklyn, comme s'il s'agissait d'un spectacle – accroche une pancarte à sa porte : « Si vous voulez connaître un secret, frappez trois fois. »

Le secret, c'est qu'elle n'est plus Rosie, mais Alinda, une « chanteuse de charme ». Or, même si les images

montrent une fillette jouant à la dame, avec des habits trop grands pour elle, Rosie/Alinda affirme devant un public formé de camarades que ce n'est pas un jeu mais « un vrai spectacle ». Et, paradoxalement, ce qui perturbe cet univers du spectacle, à considérer comme réel, c'est l'univers de la vie quotidienne des enfants : ils jouent, et leurs jeux interrompent le spectacle, ou bien Dorothee a faim, ou encore Cathy doit rentrer chez elle car « Il se fait tard »... Si bien que, pour aller jusqu'au bout de son univers fantasmatique, Alinda doit chanter devant une salle vide.

Dans le chapitre III, Rosie s'obstine à être Alinda, tout en reconnaissant : « Autrefois, j'étais Rosie. » Dans cet épisode qui commence dans la vie quotidienne des enfants par « Je n'ai rien à faire », les dialogues s'enchaînent, comme au théâtre, et, cette fois, Rosie n'est plus chanteuse, mais personnage d'une histoire rocambolesque.

Dans l'épisode final, le lecteur assiste au passage d'un univers à l'autre : redevenue Rosie pour demander quelque chose à sa mère, sans succès, l'héroïne déclare à ses amis, en s'enveloppant dans sa couverture rouge : « Mon nom est Alinda. »

Dans l'espace potentiel de la fillette, un objet clé, un vêtement (comme pour Max et Mickey), la couverture dont elle s'enveloppe, sert à changer d'univers.



Maurice Sendak, « Rosie »

© Harper & Row, 1960 ; l'école des loisirs, 1981



Maurice Sendak, « *Turlututu chapeau pointu!* »
© Harper & Row, 1967; l'école des loisirs, 1980

◆ « *Turlututu chapeau pointu!* »

LA «NURSERY RHYME»*

Dans *Turlututu chapeau pointu!* ou *La vie c'est sûrement autre chose*, il n'est nullement besoin d'objet transitionnel : l'héroïne, Jennie, une petite chienne – comme celle qu'eut Sendak, qui portait ce nom et qui est la dédicataire du livre – est encore plus déterminée que Rosie pour passer dans l'autre univers. Et, pour elle, il s'agit bien d'une quête, comme l'indique le titre complet de l'œuvre.

Bien qu'elle ait tout, Jennie veut autre chose, même sans savoir quoi. Alors elle fait sa valise et s'en va. Dès le coin de la rue, un «*cochon-sandwich*»

* Je choisis arbitrairement le féminin pour ce petit poème irrévérencieux qui joue avec le *nonsense*.

portant un écriteau oriente Jennie vers cette autre chose : devenir la «*jeune première pour le grand théâtre de ma mère l'Oye*». Or, lui dit le cochon, pour prétendre à ce rôle, il faut de l'expérience, et Jennie devra en acquérir avant la pleine lune.

Il faut préciser que la mère l'Oye dont il est question ici n'est pas celle de Charles Perrault, mais fait référence à une tradition britannique aussi ancienne, celle de la *Mother Goose*, dont sont issues les *nursery rhymes*. Ce genre très particulier, qui repose sur l'absurde, n'existe pas en France, et il est abusif de traduire *nursery rhymes* par «*comptines*», même si dans les deux cas les homophonies jouent un rôle. Ce qui s'en rapproche le plus, dans notre patrimoine, ce sont les fatrasies ou fatras du Moyen Âge.

Or il se trouve que le titre anglais de *Turlututu chapeau pointu!* est le premier vers d'une *nursery rhyme* : «*Higglety, pigglety, pop!* / *The dog has eaten the mop!* / *The pig's in a hurry,* / *The cat's in a flurry,* / *Higglety, pigglety, pop!*» qui peut se traduire librement ainsi : «*Patatras, cul par-dessus tête!* / *Le chien mangea la lavette,* / *Le cochon était pressé,* / *Le chat était agité,* / *Patatras, cul par-dessus tête!*»

Jonathan Cott révèle que Maurice Sendak a une maison dans une petite ville du Connecticut où naquit «*Samuel Griswold Goodrich (1793-1860), sans doute la figure la plus connue et la plus influente dans la littérature*



Maurice Sendak, « Turlututu chapeau pointu ! », chapitre IX
© Harper & Row, 1967 ; l'école des loisirs, 1980

enfantine américaine du XIX^e siècle». Or on raconte qu'à douze ans, Goodrich détestait les *nursery rhymes*, déclarait que même un enfant pouvait en fabriquer une et, pour le prouver, composa *Higglety Pigglety Pop !*

Il y a donc une dimension ironique dans l'entreprise de Sendak qui consiste à bâtir une histoire tout aussi absurde, afin de créer un univers original pour sa chienne morte.

On remarquera que, dans ce livre, l'auteur fait réellement apparaître le second univers, celui du théâtre : une fois acceptée comme jeune première, Jennie est admise dans le lieu où la pièce va être jouée, le « *Château Là-Bas* », et le chapitre IX du livre, qui constitue alors un album-théâtre, nous fait assister au spectacle qui s'intitule naturellement *Turlututu chapeau pointu !*, mettant le lecteur en

position directe de spectateur – ce qui, implicitement, révèle un troisième univers, le nôtre, le « vrai » !

Dans ce spectacle apparaissent les personnages que Jennie a rencontrés au cours de ses épreuves initiatiques. Cette perméabilité entre les univers ne concerne d'ailleurs pas seulement cet ouvrage mais aussi les autres livres de Sendak. Ainsi, le Paul de *Pierre et Paul* est le même que le Paul de *Rosie* ; l'un des boulangers de *Cuisine de nuit* intervient aussi dans *Brundibar*.

Dans la pièce de théâtre finale, on retrouve également les éléments de la *nursery rhyme* : le chien (différent de Jennie), le cochon, le chat et même le balai à franges (« *mop* », que nous avons traduit par « lavette »).

On remarquera aussi que, dans l'œuvre de Maurice Sendak, tout se passe comme si, au-delà d'une frontière incertaine, commençait un second univers spectaculaire, frontière suggérée par des expressions comme « *Château Là-Bas* », « *Là où sont les choses sauvages* » (*Max et les Maximonstres* ; *Where the Wild Things Are*) ou « *L'ici là-bas* » (*Quand Papa était loin* ; *Outside Over There*).

Dans les livres illustrés par Sendak, on trouve souvent des passages secrets vers des « *là-bas* » implicites. Par exemple, dans *L'Amie de Petit-Ours*, de Else H. Minarik, près de la mare aux canards, le lecteur peut voir un début d'escalier, dans un tunnel de feuillage, dont on ne sait où il peut

mener. Dans *Petit-Ours en visite*, c'est la porte d'une armoire qui s'en trouve sur une ombre mystérieuse.

LE THÉÂTRE

Le spectacle, c'est le deuxième univers de Maurice Sendak. À partir de 1970, tout en continuant à créer ou à illustrer des livres pour enfants, il commence à réaliser des décors de théâtre. Après *La Flûte enchantée*, il y aura notamment *Casse-Noisette*, *L'Enfant et les Sortilèges*, *L'Amour des trois oranges*, *Brundibar*, et aussi une version théâtrale de *Max et les Maximonstres*. En 1990, avec un ami, Sendak fonde un théâtre national pour enfants : The Night Kitchen.

Le théâtre, c'est l'art de transfigurer le réel, la possibilité de jouer un autre personnage, tout comme dans l'enfance. Cette façon de prolonger les potentialités de l'enfance et non de regretter ses « verts paradis », Maurice Sendak la réalise en mettant en scène un lieu qui, l'espace d'un instant théâtral, peut fort bien devenir le paradis d'une petite chienne ou dédoubler la vie pour l'enrichir. Car, finalement, les univers s'entremêlent, donnant à l'œuvre de Sendak cet abord très particulier. Et si Rosie différencie encore bien ses deux univers, ses deux personnalités, si Jennie passe clairement et délibérément d'un univers à l'autre, l'entremêlement s'accroît dans *On est tous dans la gadoue*.

Activités pédagogiques

1. Après avoir fait découvrir *Turlututu chapeau pointu!* aux élèves, on leur dévoilera le titre anglais, puis la *nursery rhyme* et sa traduction.

Dans un premier temps, on leur lira quelques fatras ou fatrasies afin qu'ils connaissent ces poèmes de l'absurde.

On en trouve sur Internet et dans de nombreuses anthologies, par exemple les poèmes de Philippe de Beaumanoir (XIII^e siècle) dans le recueil intitulé *Mille ans de poésie*.

Nous avons aussi ce texte anonyme du XVIII^e siècle :

« Les mensonges
Ah, j'ai vu, j'ai vu
Compèr' qu'as-tu vu ?
J'ai vu une vache
Qui dansait sur la glace
À la Saint Jean d'été,
Compèr' vous mentez.

Ah, j'ai vu, j'ai vu
Compèr' qu'as-tu vu ?
J'ai vu une grenouille
Qui faisait la patrouille
Le sabre au côté,
Compèr' vous mentez.

Ah, j'ai vu, j'ai vu
Compèr' qu'as-tu vu ?
Ah, j'ai vu un loup
Qui vendait des choux

Sur la place Labourée,
Compèr' vous mentez.

Ah, j'ai vu, j'ai vu
Compèr' qu'as-tu vu ?
J'ai vu une anguille
Qui coiffait une fille
Pour s'aller marier,
Compèr' vous mentez. »

TURLUTUTU

Dans un second temps, après avoir relu *Turlututu chapeau pointu!* en petits groupes, on donnera la consigne suivante : « *Relevez les situations ou les péripéties qui appartiennent à l'absurde.* »

On pourra relever les éléments suivants :

- le dialogue entre une chienne et une plante en pot ;
- le jeu sur « *appelez SOS 12 12* » qui ne renvoie pas à un numéro de téléphone mais au fait de le crier ;
- les gouvernantes ayant échoué données en pâture au lion enfermé dans la cave ;
- la casserole d'eau vidée sur la tête de l'héroïne quand elle n'agit pas comme on l'attend ;
- le nom du bébé que tout le monde a oublié, etc.

2. Les élèves liront *Rosie*, puis on entamera le débat suivant :

« *Rosie joue-t-elle à être Alinda ou croit-elle vraiment qu'elle s'est transformée ?* »

Ce débat peut alors déboucher sur une activité d'écriture dont voici l'argument : « *Pour un devoir scolaire, un(e) élève doit rédiger le journal intime d'un animal, au choix. Le lendemain, il/elle se réveille dans la peau de cet animal.* »

3. On relira, avec les élèves, la partie théâtrale figurant à la fin de *Turlututu chapeau pointu !*, puis on leur présentera l'album de Remy Charlip et Burton Supree : *Maman ! Maman ! J'ai mal au ventre !*, en leur demandant s'il y a des points communs entre les deux ouvrages.

En fait, cet album se présente aussi comme une scène de théâtre où des acteurs jouent sans jamais tourner le dos au public et dont l'histoire repose sur des faits absurdes. Dans *Turlututu chapeau pointu !*, le chien avale le balai, par exemple, et dans *Maman ! Maman ! J'ai mal au ventre !*, un chirurgien trouve dans le ventre d'un patient de quoi alimenter une brocante.

Dans un autre ordre d'idées, plus en relation avec le thème du théâtre dans l'œuvre de Sendak, on fera lire aux élèves *Le Théâtre de Corbelle et Corbillo*, une bande dessinée d'Yvan Pommaux dans laquelle le théâtre et la vie se confondent. À la fin, l'un des personnages déclare : « *Au théâtre ou dans la vie, / Nous jouons la comédie* », et son partenaire lui réplique : « *Entrez dans la danse de l'existence.* »

4. On fera découvrir aux élèves *L'Amie de Petit-Ours* et on leur

demandera d'imaginer sur quoi débouche l'escalier représenté pages 25 et 27, puis de rédiger une histoire en fonction de ce qu'ils auront inventé.



Maurice Sendak, « *L'Amie de Petit-Ours* »
© Harper & Row, 1960 ; l'école des loisirs, 1971

Héritage d'enfance

◆ « *On est tous dans la gadoue* »

TOUS DES GOLEMS ?

Dans la culture juive, le golem est certainement la créature sauvage la plus primitive, à mi-chemin entre deux univers, celui de l'inanimé et celui de l'anthropomorphisme. Composé d'argile, vaguement modelé à l'image de l'être humain, il prend vie quand on lui inscrit « *EMET* » (« vérité » en hébreu) sur le front. En effaçant la première lettre, le nouveau mot signifie « mort », et le golem redevient matière inerte.

Dans les anciens mythes, le golem ne prenait pas vie, c'était une créature virtuelle créant des sortes de mirages pour exaucer les désirs – un peu comme la chambre de Max se transformant en forêt.

La légende de Rabbi Loew, née au XVI^e siècle, à Prague, donne une autre portée au mythe du golem. Cette fois, le rabbin anime la créature d'argile afin qu'elle fabrique une sorte de panade (mélange de pain et de lait ou d'eau) en grande quantité, pour nourrir les pauvres du ghetto. Mais le golem échappe à son créateur et la ville est bientôt dans la panade ou dans la gadoue; le titre originel de Sendak *We Are All in the Dumps* (*On est tous dans la gadoue*) pouvant se traduire de plusieurs façons.

De même, quand, couvert de pâte à demi cuite, le Mickey de Sendak surgit du four qui lui est dédié, il ressemble tout à fait à un golem, et ne redevient un être humain qu'après avoir nagé dans le lait qui, dans la religion juive, a un statut particulier. D'ailleurs, le lait joue un rôle salvateur dans *Brundibar*. Dans son entretien avec Roger Sutton, Maurice Sendak déclare : « *Je ne suis pas un juif orthodoxe mais j'ai été élevé comme tel et ça me suit.* »

Nous avons indiqué plus haut que Mickey ressemble fort à Max vêtu de sa peau de loup. Et, d'une façon plus générale, les créatures sauvages de l'album, si primitives, sont plus proches

du golem de la tradition que des « monstres » auxquels on les a identifiées. Quant à Ida, non seulement on échange sa petite sœur contre une variante du golem, un bébé de glace, mais elle s'affronte aussi à des êtres rudimentaires qui prennent l'apparence de bébés.

D'ailleurs, comme le golem, les personnages de Sendak, à leur façon, échappent à leur créateur : Max en fuyant imaginativement ; Mickey en rêvant, loin du regard de ses parents, car seule la lune le voit ; Jennie en quittant son maître ; la petite sœur d'Ida, involontairement, parce qu'elle est enlevée ; ou Rosie en changeant de nom.

La thématique de la dévoration se nourrit, si l'on peut dire (!), de tous ces mythes, depuis le « *Je vais te manger* » de Max à sa mère, qui signifie aussi « *Je t'aime* », comme le révèle la déclaration des Maximonstres, à la fin de l'album, jusqu'aux nourritures hors de portée des pauvres de *Brundibar*, en passant par Mickey transformé en beignet dans *Cuisine de nuit*, ou par Jennie, constamment menacée d'être dévorée par le lion, tandis que Pierre, lui, l'est vraiment (sans mourir pour autant, mais ce séjour interne l'assagit).

Alors que, dans *Cuisine de nuit*, s'entassent des boîtes alimentaires, on ne trouve plus que leurs emballages servant d'abris dans *On est tous dans la gadoue*.

LA VILLE DE NEW YORK

Tout comme le golem et les traditions juives, la géographie de New York fait partie de l'enfance de Maurice Sendak et a influencé son œuvre.

Contrairement à Peter Sis qui, dans *Les Trois Clés d'or de Prague*, lie directement ses souvenirs d'enfance à sa ville, Maurice Sendak y fait référence plus allusivement. Nous avons déjà évoqué les propos de l'auteur sur New York à propos de *Cuisine de nuit*. Dans l'interview réalisée par Jonathan Cott, il précise clairement que franchir le pont de Brooklyn, c'était passer dans un autre univers dont l'une des caractéristiques était liée à la nourriture :

«Je vivais à Brooklyn et aller jusqu'à Manhattan, c'était toute une affaire [...] aller à New York signifiait que vous mangiez à New York. D'une certaine façon, aller à New York, pour moi, ça voulait dire manger. [...] On s'habillait, on allait en ville – il faisait nuit quand on arrivait et des tas de fenêtres scintillaient – et on allait tout de suite manger. C'est un des souvenirs les plus excitants de mon enfance. Traverser le pont et voir la cité se rapprocher de vous, y pénétrer, y prendre son repas, puis aller au cinéma et revenir à la maison.»

Dans *Rosie*, c'est une vue de Brooklyn qui apparaît dans une image. De même, au début de *On est tous dans la gadoue*, les gratte-ciel de Manhattan sont dessinés à l'arrière-

plan. L'auteur représente le « *Trump building* », à la faveur du mot « *trump* » figurant dans la *nursery rhyme*, qui signifie à la fois « trompe » et « atout ».

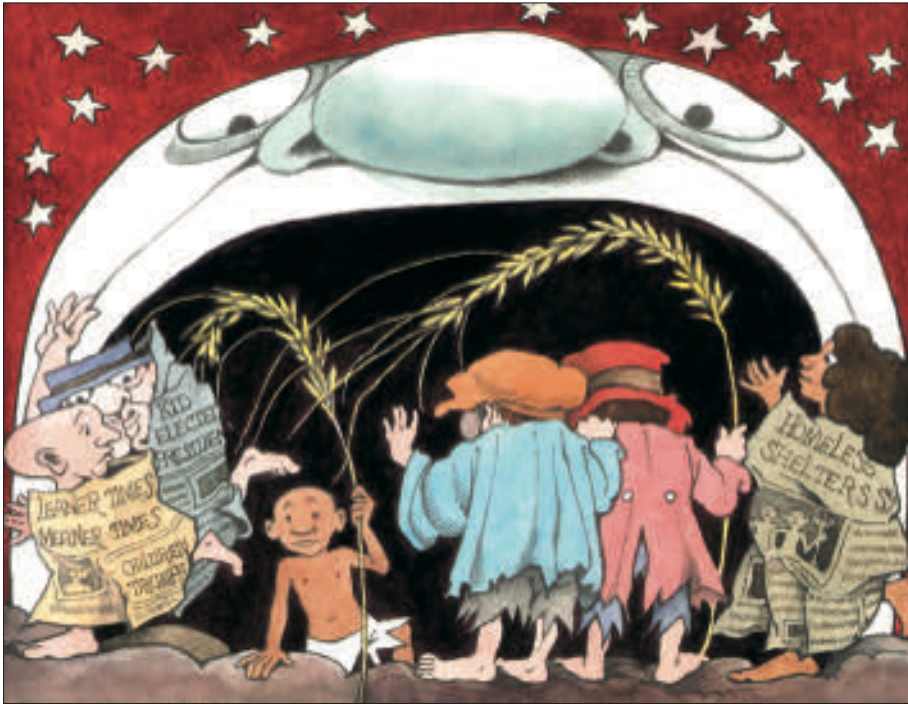
LE « NONSENSE »

Une autre partie de l'héritage d'enfance est justement constituée par les *nursery rhymes*, déjà rencontrées précédemment. Ces textes sont le patrimoine commun de tous les enfants de culture anglo-saxonne. Dans son livre *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, Robert Benayoun précise :

«Les enfants, éternels retrouseurs du monde, ont un sens inné de l'incongru. Devant leur spontanéité naturelle, la pression du monde extérieur se trouve régulièrement mise en échec. [...] Dans l'absence provisoire de tout concept (jusqu'à l'âge approximatif de onze ans), le monde réel se superpose sans le moindre effort aux mondes imaginaires, sans qu'intervienne jamais le besoin de prouver, de vérifier.»

Il explique également que le *nonsense* entretient alors « l'esprit de contradiction ». Est-ce pour résister à la pression du monde extérieur, et tout particulièrement au souvenir de la Shoah, que Sendak a si souvent recours aux *nursery rhymes* ?

On est tous dans la gadoue compose un curieux mélange entre la cruauté culturelle du *nonsense* et la cruauté historique du monde. Bâti sur deux *nursery rhymes*, cet album met en



Maurice Sendak, « On est tous dans la gadoue »
© Harper Collins, 1993 ; l'école des loisirs, 1996

scène des enfants pauvres, sans abri, en résonance avec le dernier vers de la première *nursery rhyme* : « *And the houses are built without walls* » (« *Et on a construit des maisons sans murs* »), qu'on peut d'ailleurs mettre en relation avec un passage de *Max et les Maxi-monstres* : « *and the walls became the world all around* » (« *et les murs devinrent le monde environnant* »), ce qui souligne la frontière entre deux univers.

Sous le regard de Jack et Guy – héros d'une autre *nursery rhyme* dans laquelle l'un se propose de frapper un petit garçon sur la tête tandis que l'autre suggère plutôt de lui donner

du pain –, des rats enlèvent l'un des miséreux ainsi que des chatons. Dans le texte original, il n'est pas directement question de rats, mais bébé et chatons y figurent, et le jeu de cartes y est à l'honneur, tout comme dans l'album.

Là où le récit bascule, c'est que, dans le texte source, les chatons sont allés à St-Paul, en l'occurrence un orphelinat, comme il est inscrit sur la charrette dans l'album. Mais, dans ce dernier, l'orphelinat est également une boulangerie. Or la représentation de St-Paul dans la seconde partie de l'album, avec la fumée noire qui sort

de sa haute cheminée et son architecture, évoque plus un four crématoire qu'une boulangerie.

« *Brundibar* »

Brundibar va encore plus loin en ce sens. Historiquement, c'est un opéra pour enfants inventé en 1938 par l'écrivain Adolf Hoffmeister et mis en musique par Hans Krása – mort à Auschwitz en 1944. Mais il fut créé pendant la guerre, dans le ghetto juif de Terezin, en Tchécoslovaquie, là où fut installé un camp de concentration. Cet opéra fut souvent joué par les enfants déportés à Terezin, en 1943 et 1944.

L'histoire met en scène Pepicek et Aninku, chargés de trouver du lait pour leur mère malade. Mais ils n'ont pas d'argent et tentent d'en gagner en chantant. Ils sont alors chassés par Brundibar, le joueur d'orgue de Barbarie. Cependant, aidés par le moineau, le chat et le chien, Pepicek et Aninku triomphent du tyran car tous les enfants de la ville s'unissent contre lui.

La force de cet album réside dans le fait que Sendak reste allusif en ce qui concerne le second univers : plusieurs personnages portent l'étoile jaune, le docteur, un homme à chapeau, un autre à casquette, plusieurs femmes et enfants, sous forme de brassards... comme si le destin jouait à la loterie.

Et puis il y a un cimetière juif, à l'arrière-plan d'une double page, tandis que discrètement, sur l'une des banderoles visibles lors de l'arrivée « *de tous les petits écoliers* », est inscrit « *Arbeit macht frei* » (« *Le travail rend libre* »), qui figurait à l'entrée du camp d'extermination d'Auschwitz. Quant à Brundibar, homme à petite moustache vêtu d'un uniforme composite, il porte notamment comme décoration la croix de fer nazie.

Activités pédagogiques

I. Pour familiariser les élèves avec le mythe du golem, on pourra leur faire découvrir l'album de Peter Sis : *Les Trois Clés d'or de Prague*. On leur demandera si, de la même manière, il y a des clés dans *On est tous dans la gadoue* et ce qu'elles ouvrent.

C'est une activité qui nécessite d'avoir bien compris le mode de fonctionnement littéraire dans l'album de Sis : l'auteur, comme le dit la préface, considère ce livre comme une lettre écrite à sa fille, pour lui raconter son enfance à Prague. Les trois clés d'or de la ville sont en fait trois histoires, dont celle du golem, qui en quelque sorte donnent sens au labyrinthe urbain.

On est tous dans la gadoue repose également sur deux clés, liées à l'enfance de l'auteur : les *nursery rhymes* et la célébration de sa ville de naissance,



Maurice Sendak, « Brundibar »
© Hyperion, 2003 ; l'école des loisirs, 2005

dont les immeubles apparaissent à l'arrière-plan.

2. On donnera la consigne suivante aux élèves : « *Relevez dans On est tous dans la gadoue les éléments qui mettent la misère en évidence.* » Il y a les cartons comme abris, les vêtements en loques, la mendicité, les journaux qui servent de couvertures et l'égout de maison, etc.

Puis on leur posera la question suivante : « *À votre avis, à quelle époque se déroule cette histoire dans laquelle la misère est si évidente ?* » Le fait de recourir à des *nursery rhymes* renvoie apparemment au passé, à une misère

en quelque sorte historique, comme l'indiquent les coiffures de Jack et Guy. Cependant, les éléments contemporains sont suffisamment nombreux pour que le lecteur se demande si cette misère ne perdurerait pas aujourd'hui : le dessin de Maximonstre sur le tee-shirt d'un personnage, l'utilisation du verlan (« *Laisse béton !* »), la présence d'immeubles modernes à l'arrière-plan, la mention « *Frozen foods* » (« *nourritures surgelées* ») sur un carton...

3. On répartira les élèves par groupes et on leur demandera de chercher la présence de la lune dans

l'un des livres de Sendak. Après quoi un échange collectif permettra de préciser le rôle de la reine de la nuit dans l'œuvre de l'auteur.

Dans *On est tous dans la gadoue*, la lune devient un personnage à part entière qui s'afflige en observant les événements, éclate en sanglots, puis finit par intervenir directement, allant même jusqu'à se transformer en félin pour s'occuper des chatons abandonnés. Ce personnage apparaît comme une mère tutélaire protégeant les faibles et les opprimés.

On constatera que la lune joue encore et toujours ce rôle protecteur dans les autres albums de Maurice Sendak, même quand elle ne prend pas des traits humains. Dans *Max et les Maximonstres*, elle surgit dès que la mère, qu'on ne voit pas, a fermé la porte de la chambre, comme si elle prenait la relève, et au pays des créatures sauvages, c'est semble-t-il pour provoquer la lune (ou pour l'adorer!) qu'est célébrée la «*fête épouvantable*».

Dans *Cuisine de nuit*, lorsque Mickey «*plonge dans la nuit et perd son pyjama*», seule «*Madame la lune le voit, mais ni maman, ni papa*», comme s'il y avait délégation de tutelle. Et la lune reste solidement accrochée dans le ciel pour veiller sur Mickey; il est donc légitime qu'elle figure dans le blason dessiné à la dernière page pour célébrer l'exploit du héros. Dans *Rosie*, alors que c'est le soleil qui

paraît jouer le rôle dévolu à la lune dans l'album précédent, celle-ci apparaît néanmoins, veillant sur le quartier représenté page 31.

Dans *Turlututu chapeau pointu!*, la lune n'est visible que lorsque Jennie est en situation de détresse: en couverture, quand elle rompt avec son monde douillet; quand «*il n'y avait nulle part où dormir et rien à manger non plus*» (p. 38); quand Jennie pense qu'elle a échoué à acquérir de l'expérience (p. 43); et, à l'intention du lecteur, qui se demande en voyant la valise de Jennie abandonnée au pied d'un arbre si, finalement, l'héroïne n'a pas été dévorée par le lion (pp. 50-51).

Dans *Quand Papa était loin*, c'est le père qui assure une présence tutélaire, et la lune est absente, mais une fois que le père a délivré son message, elle apparaît en tout petit dans l'«*ici là-bas*», désignant la sortie de la grotte, et ne disparaît que quand Ida réussit sa mission et que le jour se lève. Et la lune n'apparaît pas dans *Brundibar*, sauf en couverture!

4. *Brundibar* donnera l'occasion d'aborder l'histoire de la Shoah, en racontant, d'abord, le destin particulier de la pièce de théâtre, ce qui pourra faire l'objet d'une recherche sur Internet. En effet, le rappel historique figurant en quatrième de couverture peut être complété par des informations figurant sur le Web.

Dans l'album, on fera la distinction entre l'étoile à six branches de la culture juive – l'étoile de David qui figure au fronton d'une synagogue, sur les tombes du cimetière, sur divers monuments – et l'étoile jaune que les nazis obligèrent les juifs à arborer, dans toute l'Europe occupée, avant de les déporter vers des camps de concentration et d'extermination. On fera repérer, dans l'album, les personnes portant l'étoile jaune, afin que les élèves se rendent compte que tous les juifs, quel que soit leur âge, leur sexe, ou leur position sociale, étaient concernés, indistinctement, ce qui permettra d'aborder la notion de génocide. Et l'on pourra compléter cette information en leur présentant l'album de Ruth Vander Zee et Roberto Innocenti, *L'Étoile d'Érika*.

Pour aller plus loin, on pourra s'appuyer sur une brochure publiée en novembre 2008 par le ministère de l'Éducation nationale : *Mémoire et histoire de la Shoah à l'école*. On y trouve un texte sur les « fondamentaux » historiques à enseigner, des orientations pédagogiques, mais aussi, dans une bibliographie plus large, une sélection de livres pour la jeunesse.

Toutes les histoires créées par Maurice Sendak (textes et images) se nourrissent symboliquement de ses sidérations enfantines qui constituent à elles seules un univers de référence.

En résultent des œuvres polyphoniques dont chaque fil conduit le



« Mémoire et histoire de la Shoah à l'école »,
CNDP, 2008

lecteur vers un nouveau labyrinthe – à cet égard, la créature sauvage aux pieds humains de *Max et les Maximonstres* nous apparaît comme un minotaure.

En résonance avec ces émotions inoubliées, la motivation à changer d'univers peut n'être parfois qu'un refus de la sécurité, comme pour Jennie qui déclare : « *La vie, c'est sûrement autre chose que d'avoir tout ce qu'il faut* », une phrase qui fait écho à celle de Maurice Sendak dans l'entretien accordé à Roger Sutton : « *Être juif, au sens strict du terme, c'est donner un sens à sa vie. Sinon, il n'y a pas de but dans tout ça.* »

CHRISTIAN POSLANIEC



*Maurice Sendak, « Max et les Maximonstres »,
© Harper & Row, 1963 ; Delpire, 1967 ; l'école des loisirs, 1973*