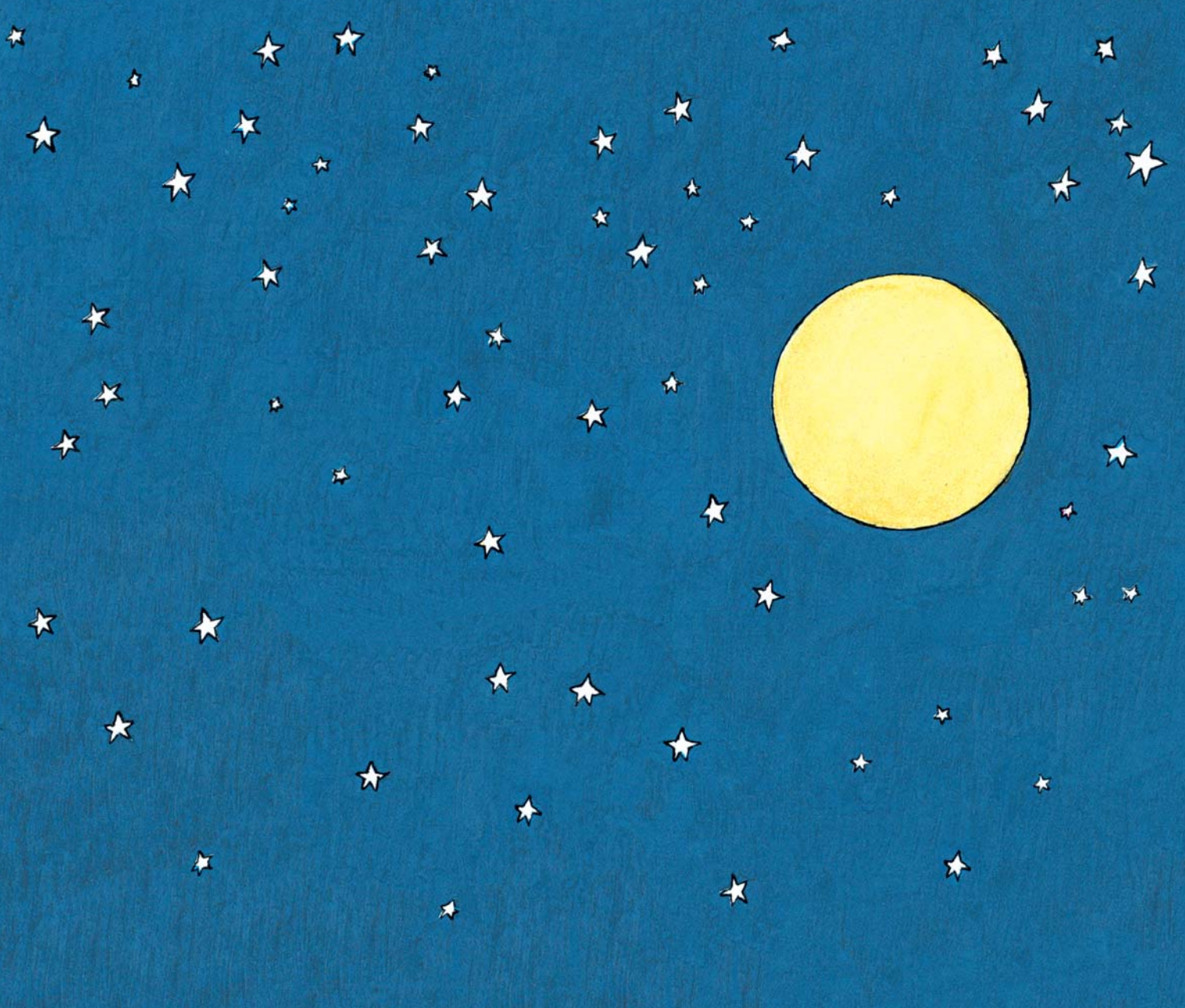


© 2016, l'école des loisirs, Paris
Imprimé en France par Presses de Bretagne
Photo de couverture : Maurice Sendak au Children's Museum de Manhattan.
© James Keyser / Time Life Pictures, Getty Images, 2002.
Illustration de quatrième de couverture : © Maurice Sendak, *Un, deux, trois, Etcetera !* (*Mini-Bibliothèque*).
Photo de page de titre : Maurice Sendak à l'âge de cinq ans. © The Maurice Sendak Foundation.
ISBN 978-2-211-11940-5

Maurice Sendak

l'école des loisirs
11, rue de Sèvres, Paris 6e

Sommaire

Biographie 7

Discours de réception de la Caldecott Medal 11
Traduit de l'anglais (États-Unis) par Agnès Desarthe

Esquisses fantaisistes 32
Traduit de l'anglais (États-Unis) par Agnès Desarthe

Certains de mes dessins 38
Traduit de l'anglais (États-Unis) par Agnès Desarthe

Causerie informelle 47
Traduit de l'anglais (États-Unis) par Agnès Desarthe

Interview par Roger Sutton 63
Traduit de l'anglais (États-Unis) par Béatrice Michielsen

Le conte de l'Enfant artiste *par Bernard Noël* 93

Bibliographie sélective 101

© Maurice Sendak, *Max et les Maximonstres.*

Maurice Sendak à l'âge de dix ans. © The Maurice Sendak Foundation.

Biographie

1928

Maurice Sendak naît le 10 juin à Brooklyn (New York). Il est le troisième enfant de parents juifs émigrés. Petit, il a une santé fragile qui l'oblige à passer beaucoup de temps à la maison. Pour occuper ses journées, il regarde par la fenêtre, se plonge dans les livres, la musique, le dessin et sa propre imagination.

1940

Il a douze ans quand il va voir *Fantasia* avec toute sa famille. Très impressionné, il décide de devenir illustrateur. Mais Disney ne donne pas suite à sa candidature…

1947

Il illustre *Atomics for the Millions*, le livre de Hyman Ruchlis, son professeur de physique de l'époque, et Maxwell Leigh Eidenoff.

Il est engagé pour dessiner les arrière-plans d'une bande dessinée, *Mutt and Jeff*.

Après le lycée, il agence pendant la journée les vitrines d'un magasin de jouets, et il étudie le soir à la New York Art Students League.

1952

Ursula Nordstrom, éditrice chez Harper & Row, lui propose d'illustrer *A Hole Is to Dig* de Ruth Krauss, qui remporte un grand succès. Maurice Sendak peut à présent se consacrer exclusivement à l'illustration.

1956
Maurice Sendak publie *Kenny's Window*, le premier livre pour enfants dont il est à la fois l'auteur et l'illustrateur.

1963
Max et les Maximonstres paraît aux États-Unis, album précurseur d'une révolution graphique et culturelle dans la littérature pour enfants.

1964
Maurice Sendak reçoit la Caldecott Medal pour *Max et les Maximonstres*.

1970
Cuisine de nuit sort aux États-Unis. Maurice Sendak reçoit le prix Hans Christian Andersen pour l'illustration.

1972
Maurice Sendak quitte New York et s'installe dans le Connecticut pour travailler au calme sur *Quand papa était loin*.

1980-1990
Maurice Sendak crée les décors de plusieurs opéras et ballets dont *La Flûte enchantée*, *L'Amour des trois oranges* et *Casse-Noisette*.

Il réalise les décors pour l'opéra *Max et les Maximonstres*, dont il écrit également le livret, en collaboration avec le compositeur Oliver Knussen.

1997
Le président Bill Clinton lui remet la National Medal of Arts.

2003
Maurice Sendak reçoit le prix Astrid Lindgren, l'année de sa création.

2009
Max et les Maximonstres est adapté au cinéma par le réalisateur Spike Jonze.

2011
Prosper-Bobik, le premier album écrit et illustré par Maurice Sendak depuis trente ans, paraît aux États-Unis.

2012
Maurice Sendak meurt le 8 mai, à l'âge de 83 ans.

2013
My Brother's Book est publié posthume aux États-Unis. Maurice Sendak y rend hommage à son défunt frère, Jack, qui lui a donné le goût de l'écriture et du dessin.

© Maurice Sendak, *Prosper-Bobik*.

© Maurice Sendak, *Max et les Maximonstres.*

Discours de réception de la Caldecott Medal

prononcé par Maurice Sendak
(30 juin 1964)

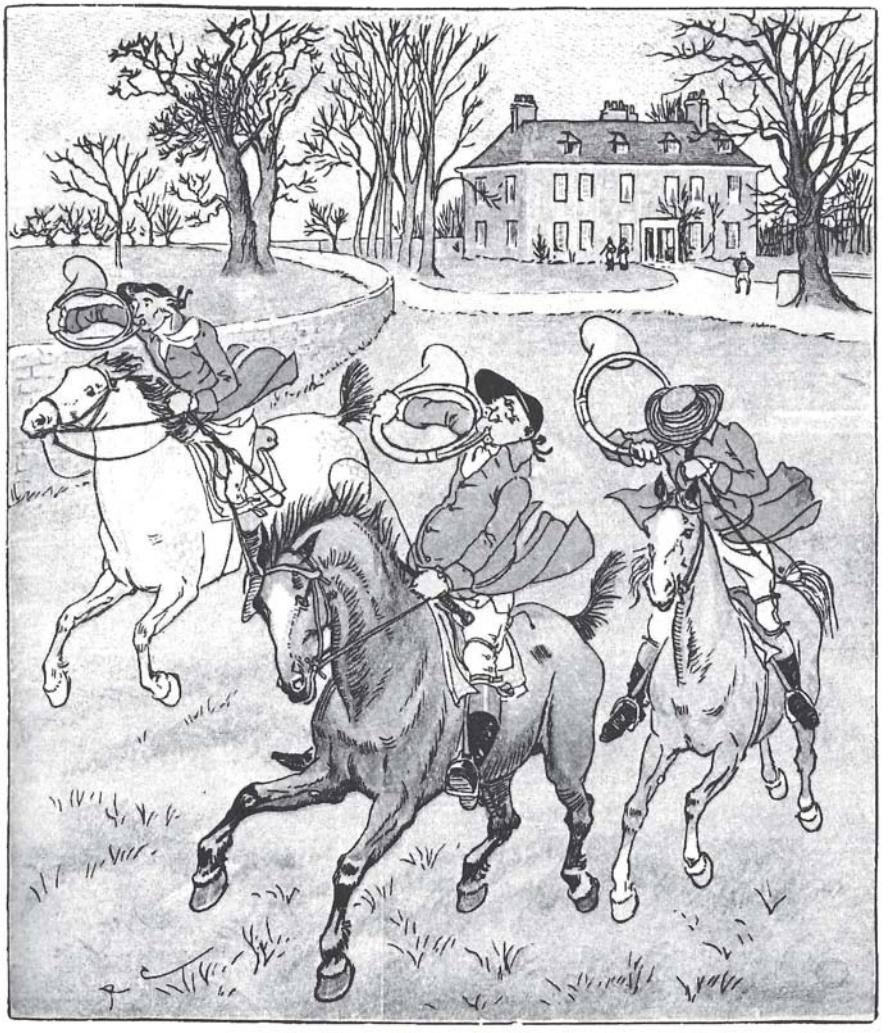
Cette conférence sera pour moi l'occasion de répondre à une question que l'on me pose fréquemment. En gros, ça revient à : « Mais où êtes-vous allé chercher une idée aussi folle et aussi effrayante pour votre livre ? » Bien entendu, cette fameuse question concerne *Max et les Maximonstres*. Ma réponse spontanée se résume en général à un vague : « Dans ma tête. » L'assistance jette alors à cette pauvre tête un regard empli de curiosité et de compassion comme si – à la manière d'un Dr Jekyll – j'allais fournir la preuve de ce que j'avance en dévoilant une paire de cornes et une belle rangée de crocs.

C'est une question incroyablement difficile. Mais si je me tourne vers l'œuvre de Randolph Caldecott et tente de définir l'élément qui, selon moi, justifie le mieux sa grandeur, je commence à trouver quelques éléments de réponse. De plus, cela me donne une excuse pour parler des qualités que j'apprécie particulièrement dans l'œuvre de l'un de mes maîtres favoris.

Je ne peux pas penser à Caldecott sans avoir immédiatement en tête la musique et la danse. *The Three Jovial Huntsmen* (*Les Trois Joyeux Chasseurs*) démontre superbement son affinité avec la langue de la musique. C'est un livre musical animé par un dialogue naturel, facile et contrapuntique entre les mots et les images. L'action est rythmée et suit le tempo d'une marche primesautière, d'une fugue comique, ou d'une danse paysanne anglaise – j'entends tout cela en tournant les pages.

Je suis fou de l'accompagnement musical que Caldecott suggère dans ses livres, car je suis moi-même à la recherche de ce genre de correspondance dans mes propres ouvrages. La musique est essentielle à mon travail. Je constate une intense sympathie entre la forme que prennent les phrases musicales et celle qu'adopte le trait de crayon. Écouter de la musique en faisant mes esquisses stimule remarquablement mon imagination, et, bien souvent, c'est un morceau de musique qui me fournit le chaînon manquant pour déterminer le style ou la couleur de certaines images. C'est très exaltant de chercher la teinte exacte sur le papier en essayant de s'approcher de la phrase musicale que Wagner utilisa pour évoquer une forêt enchantée.

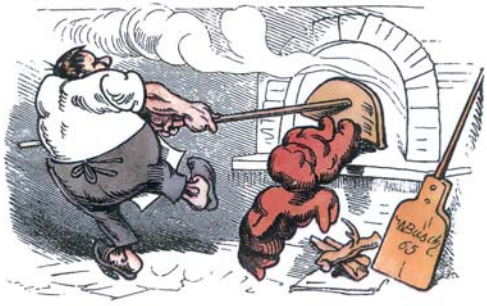
Pas un personnage dans les livres de Caldecott ne se tient immobile. S'il n'est pas déjà en train de danser, on sent que ça le démange. Jamais il ne marche, toujours il bondit. La toute première chose que l'on voit lorsqu'on découvre le Great



Randolph Caldecott, *The Three Jovial Huntsmen*.

Panjandrum (le Gros Bonnet) lui-même, dans l'album du même nom, c'est son pied dont la cambrure nous laisse supposer que le reste de son corps (masqué par la porte) est secoué par une gigue. Je me souviens du plaisir que j'ai pris chaque fois que j'ai élaboré des chorégraphies pour les personnages de mes livres d'images ; ma préférée est celle du ballet échevelé dans un album écrit par Ruth Krauss, où les enfants dansent sur une sérénade de Haydn. Je crois que Caldecott aurait apprécié ce genre d'extravagance, car il était habité par un sens très développé de

Le four est encore chaud.
Le pain sera cuit bientôt.



Hop là ! En un tournemain,
Les voilà cuits juste à point.

l'animation, une qualité qu'il partage avec d'autres illustrateurs parmi mes favoris : Boutet de Monvel, Wilhelm Busch, Hans Fischer et André François. Des personnages qui dansent et gambadent en travers de la page, proclamant haut et fort leur indépendance sur le papier – cela est peut-être l'aspect le plus charmant des albums de Caldecott.

Page 14 :
Wilhelm Busch, *Max et Moritz*.
© l'école des loisirs, 1978.

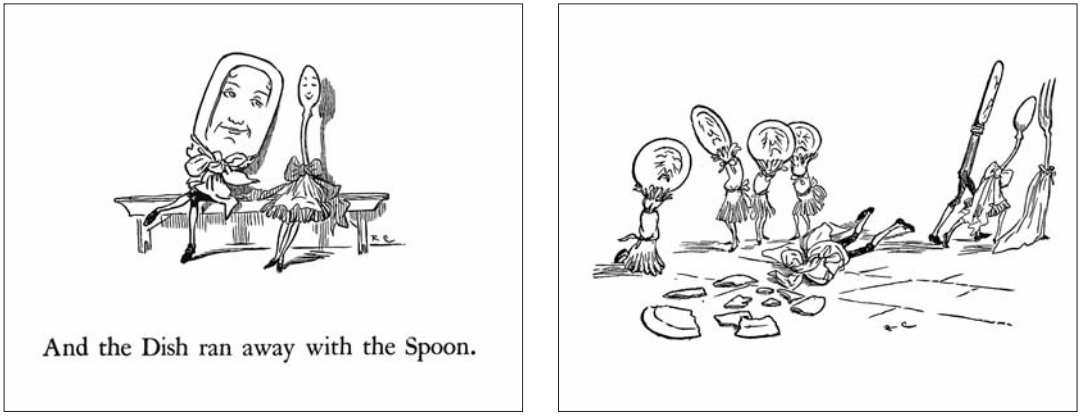
Page 15 :
© Maurice Sendak, *Cuisine de nuit*.

Pensez à nos trois chasseurs clownesques, rougeauds, ballottés par leurs montures, bedonnants et soufflant comme des forcenés dans leurs cors, arrivant depuis le lointain puis fonçant droit sur vous. Quel effet comique ! Ces images ont la vivacité d'un film muet, et les trois chasseurs sont comme trois Charlie Chaplin.

On ne peut oublier le délice ressenti à la lecture des albums de Caldecott : la vivacité et la facilité physique de son trait, ainsi que son interprétation ingénieuse et ludique des textes qu'il illustre. Mais, de mon point de vue, ces qualités fort enviables ne suffisent pas à expliquer la suprématie de Caldecott. Pour moi, sa grandeur tient à la vision extraordinairement véridique qu'il donne de la vie. Il n'y a pas la moindre édulcoration de la vérité dans le monde qu'il propose. Un monde vert et vigoureux rendu avec fidélité et honnêteté dans des tons sombres ou plus clairs, un monde où le tragique et le joyeux coexistent, l'un rehaussant l'autre. Un monde où la joie hilare de trois chasseurs côtoie la mort ironique d'un chien fou et incompris ; où se réfugient les amourettes de garçons et de filles de ferme qui dansent autour d'un mât de cocagne, et la surprise horrifiée de Baby Bunting lorsqu'elle comprend que la peau de lapin qui lui sert de manteau a été arrachée à une créature autrefois vivante.

Mon exemple préféré de la sincérité audacieuse déployée par Caldecott se situe à la dernière page de *Hey Diddle Diddle*. Après que nous avons lu : « Et le plat s'est enfui avec la cuiller », en accompagnement d'un dessin représentant un couple

heureux, nous éprouvons un choc à la page suivante en découvrant une image dans laquelle le fameux plat est brisé en mille morceaux – mort, selon toute vraisemblance – tandis que la cuiller est emmenée par ses parents fâchés, une fourchette et un couteau à l'air pas commode. Pas le moindre mot, dans la comptine qui sert de support à l'album, pour suggérer une telle fin à l'aventure ; c'est une pure invention de Caldecott. Apparemment, il n'a pas pu résister au plaisir d'élargir les dimensions de cette chansonnette folâtre en y ajoutant une touche finale mélancolique.



Randolph Caldecott, *Hey Diddle Diddle.*

Caldecott ne livre jamais de demi-vérité à propos de la vie, et cette vision franche et honnête, exprimée avec une infinie conviction, est de celles que les enfants reconnaissent aussitôt comme cohérentes avec leur propre vécu.

La véracité avec laquelle on traite de la vie – qu'elle soit rêvée ou réelle – est au commencement de tout art remarquable. C'est aussi le commencement de ma réponse à la question : « Où êtes-vous allé chercher une idée aussi folle et aussi effrayante pour votre livre ? » Je crois que je peux envisager d'y répondre si on la reformule comme suit : « Quelle est votre vision de la vérité et qu'a-t-elle à voir avec les enfants ? »

Au début de mon adolescence, je passais des centaines d'heures à ma fenêtre à dessiner les enfants de mon quartier en train de jouer. Je faisais mes esquisses tout en les écoutant, et ces carnets sont devenus le creuset de mon œuvre à venir. Il n'y a pas un livre de moi – dont je sois l'auteur ou l'illustrateur – qui ne soit, d'une façon ou d'une autre, né de cette expérience. L'automne dernier, alors que je venais de terminer *Max et les Maximonstres*, j'étais assis sur les marches de la maison de mes parents à Brooklyn, et j'ai assisté à une scène qui aurait pu se trouver sur l'une des pages de ces fameux carnets. Je l'aurais intitulée « Arnold le Monstre ».

Arnold était un petit garçon dodu, avec une bonne bouille, et capable de se changer d'un instant à l'autre en une horreur hurlante, grognante et arc-boutée – un mélange de la créature de Frankenstein, de loup-garou et de Godzilla. Ses victimes consentantes étaient quatre fillettes gloussantes, qu'il poursuivait entre les voitures garées, sur les trottoirs et les perrons. Les fillettes couraient à toutes jambes en hoquetant et en criant : « Au secours ! Sauve qui peut ! Le monstre va

me manger ! » tandis qu'Arnold se précipitait sur elles de sa démarche lourde en roulant des yeux et en vagissant. Le bruit qu'ils produisaient ensemble était assourdissant, la scène, fascinante.

À un moment, emporté par sa frénésie, Arnold brisa une des règles non écrites de ce genre de jeu. Il attrapa pour de bon l'une de ses victimes. Elle lui hurla dessus : « Tu n'es pas censé m'attraper, espèce de débile », en lui donnant une claque. Il s'excusa, tout penaud, et, quelques minutes plus tard, la même petite fille fila en braillant la chanson du jeu : « Au secours ! Sauve qui peut ! » etc. Les enfants furent bientôt rouges et suants. Ils avaient l'aspect luisant de créatures primitives se livrant à une danse rituelle.

© Maurice Sendak,
Brundibar.

Le jeu se termina en effondrement généralisé pour cause d'épuisement. Arnold s'éloigna pesamment, et les fillettes retournèrent à leurs occupations avec une expression de douce paix sur le visage. Une mystérieuse bataille intérieure s'était déroulée et, à présent, leurs esprits comme leurs corps étaient au repos, jusqu'à la prochaine fois.

J'ai vu des enfants exécuter de nombreuses variantes de ce jeu. Il fait partie de la cohorte d'activités indispensables auxquelles les enfants doivent se livrer afin de combattre une dure réalité de leur état : le fait qu'ils sont vulnérables à la peur, à la colère, à la haine, à la frustration – toutes ces émotions qui font partie de leur vie de tous les jours et qu'ils ne perçoivent que comme des forces dangereuses et ingouvernables. Afin de maîtriser ces forces, les enfants se tournent vers la fantaisie : ce monde imaginaire où des situations émotionnellement troublantes se trouvent résolues de façon satisfaisante. À travers l'imagination, Max, le héros de mon livre, se décharge de la colère qu'il éprouve contre sa mère et retourne au monde réel ensommeillé, affamé et en paix avec lui-même.

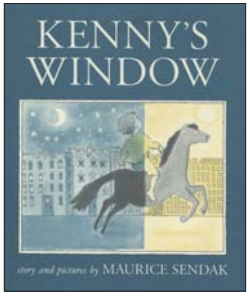
Bien entendu, nous voulons tous protéger nos

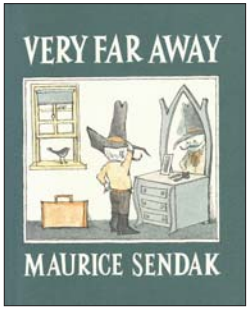
enfants d'expériences douloureuses qui se situeraient au-delà de leur faculté de compréhension émotionnelle et qui risqueraient d'aggraver leur anxiété ; et, jusqu'à un certain point, il est possible d'éviter qu'ils soient exposés à ce type d'expériences. C'est évident. Mais, ce qui l'est tout autant – et que l'on préfère souvent passer sous silence –, c'est le fait que, dès leur plus jeune âge, les enfants sautent sans cesse d'une émotion violente à l'autre, que la peur et l'angoisse font partie intégrante de leur vie de tous les jours, qu'ils passent leur temps à affronter des frustrations qu'ils gèrent comme ils peuvent. Et c'est à travers le fantasme que ces mêmes enfants atteignent la catharsis. C'est le meilleur moyen qu'ils ont en leur possession pour dompter les Maximonstres.

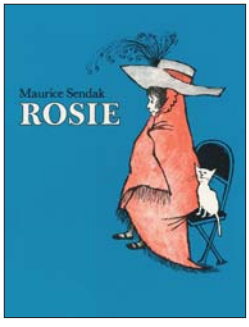
C'est ma familiarité avec ces réalités incontournables de l'enfance – cette terrible vulnérabilité des enfants et la lutte qu'ils mènent quotidiennement pour dominer les Maximonstres – qui confère à mon travail la vérité et la passion qu'il contient peut-être.

Max est le plus courageux de mes personnages et, par conséquent, ma création la plus précieuse. Comme tous les enfants, il croit à un monde où les

© Maurice Sendak, *Max et les Maximonstres.*







parois qui séparent le fantasme de la réalité sont flexibles et poreuses, un monde où l'enfant peut aller de l'un à l'autre en demeurant certain que les deux existent bel et bien. Une qualité supplémentaire qui rend ce personnage particulièrement cher à mon cœur est l'aspect direct de son approche. Max ne tourne pas autour du pot. Il fonce vers le cœur du problème avec la rapidité d'un supersonique, un trait de personnalité fort heureusement adapté à la simplicité visuelle forcée des livres d'images.

Max est apparu dans d'autres de mes livres sous différents noms : Kenny, Martin et Rosie. Tous partagent ce même besoin de maîtriser les forces incontrôlables et effrayantes qui gouvernent leur vie, et ils se tournent tous vers la fantaisie ou le fantasme pour accomplir cet exploit. Kenny se bat contre le désarroi ; Rosie lutte contre l'ennui et un sentiment d'inadéquation personnelle, et Martin contre la frustration.

Dans l'ensemble, ils constituent un petit groupe bien sérieux. Un jour, quelqu'un m'a reproché de représenter les enfants en vieillards qui s'interrogent sur leur enfance. Je ne nie pas qu'un élément sombre teinte ma vision de l'enfance,

© Maurice Sendak, *Kenny's Window*.

mais je rejette l'idée que cette vision n'est pas fidèle à la réalité. Il me semble que la distorsion la plus grave consiste à faire croire aux enfants que leur vie est un manège sans fin. L'enfance est une période difficile. Nous savons que c'est également une période merveilleuse – peut-être même la plus merveilleuse de toutes. Et, bien entendu, il serait exagéré de dire que tous les jeux pratiqués par les enfants correspondent à des tentatives d'exorciser leurs peurs ; la plupart du temps, ces jeux ne servent qu'à s'amuser.

Max lui-même s'amuse, et pas en jouant à cache-cache avec Sigmund Freud. Il est ravi d'avoir fait apparaître ces bêtes atroces. Leur empressement à recevoir des ordres d'un roi miniature agressif constitue, pour Max, la réalisation de son rêve le plus cher. Mon expérience me pousse à dire que les adultes qui sont gênés par l'aspect effrayant du rêve en question oublient que mon héros passe un des meilleurs moments de sa vie et qu'il contrôle la situation avec un aplomb désinvolte. Les enfants le voient bien, eux. Ils s'emparent de sa confiance et voguent dans cette aventure en y prenant, je l'espère sincèrement, autant de plaisir que lui. Ce sont ces mêmes enfants qui m'envoient leurs dessins par la poste, avec leurs propres Maximonstres : des visions épouvantables, à vous donner le frisson ; des créatures cauchemardesques, munies de crocs et de griffes, dominant la jungle des îles tels d'épouvantables King Kong. À côté, mes Maximonstres à moi ont l'air de bons gros nounours.

© Maurice Sendak, *Un bisou pour Petit Ours.*

© Maurice Sendak, *Max et les Maximonstres.*

Les réalités de l'enfance remettent sérieusement en question les notions à moitié fausses qui peuplent certains livres pour enfants, ceux qui offrent une vision dorée du monde, dans lequel ne régnerait aucun conflit, aucune douleur, un monde fabriqué par ceux qui ne peuvent – ou ne veulent – pas se rappeler la vérité de leur propre enfance. Cette vision expurgée n'a pas de rapport avec la façon dont les enfants vivent en vrai.

J'imagine que ces livres ont une certaine fonction : ils n'effraient pas les adultes, ces adultes qui se cramponnent aux mondes imaginaires du XIX^e siècle, où l'enfance apparaissait comme un paradis éternel de l'innocence. Ces soi-disant livres pour enfants sont publiés sous de fausses couleurs, car ils ne sont là que pour rassurer les adultes. Ils passent de mains d'adultes en mains d'adultes, car ils ne peuvent plaire qu'à des adultes qui conservent de leur enfance un souvenir sentimental et trafiqué. Mon hypothèse est qu'ils ennuient les enfants à mourir.

La popularité de ce genre de livres est la preuve que l'on n'en a pas fini avec les tergiversations autour des aspects sombres de l'enfance, des tergiversations que l'on continue à justifier en nous rappelant qu'il n'est pas bon de faire peur aux enfants. Il est évident que nous devons éviter d'effrayer les petits, ce qui signifie que nous devons les protéger d'expériences qui dépassent leurs capacités émotionnelles ; mais je doute que cela soit ce qu'ont en tête les gens qui disent : « Nous ne devons pas effrayer les enfants. » Cette volonté de faire des livres élusifs est l'indice

le plus évident de la volonté qu'ont certains adultes de protéger les enfants de peurs et d'angoisses qu'ils vivent quotidiennement, un vœu irréalisable qui nie la bataille sans fin que les enfants livrent aux émotions qui les traversent.

Ursula Nordstrom, 1969. © Paul Wilkes

Ursula Nordstrom* est une amie de toujours. Je dis « toujours », parce que la meilleure partie de ma vie a commencé quand j'ai pu mettre en œuvre mes talents et qu'Ursula était présente à ce moment-là pour guider ma créativité. Mon respect pour elle a encore augmenté lorsqu'elle m'a avoué qu'elle avait eu la chair de poule en découvrant les premières images de *Max et les Maximonstres*. Cet aveu d'inquiétude et le fait qu'elle ait admis avoir réagi à la manière stéréotypée des adultes ont constitué une confession de la plus admirable vérité ; seule Ursula est capable de ce genre de déclaration. Voici comment elle reformula les choses récemment : « Ainsi nous sommes-nous rappelé, une fois encore, comme tant de fois par le passé, que les enfants sont nouveaux et que nous ne le sommes pas. » Son soutien et son enthousiasme constant ont aidé le livre à se développer jusqu'à sa conclusion heureuse.

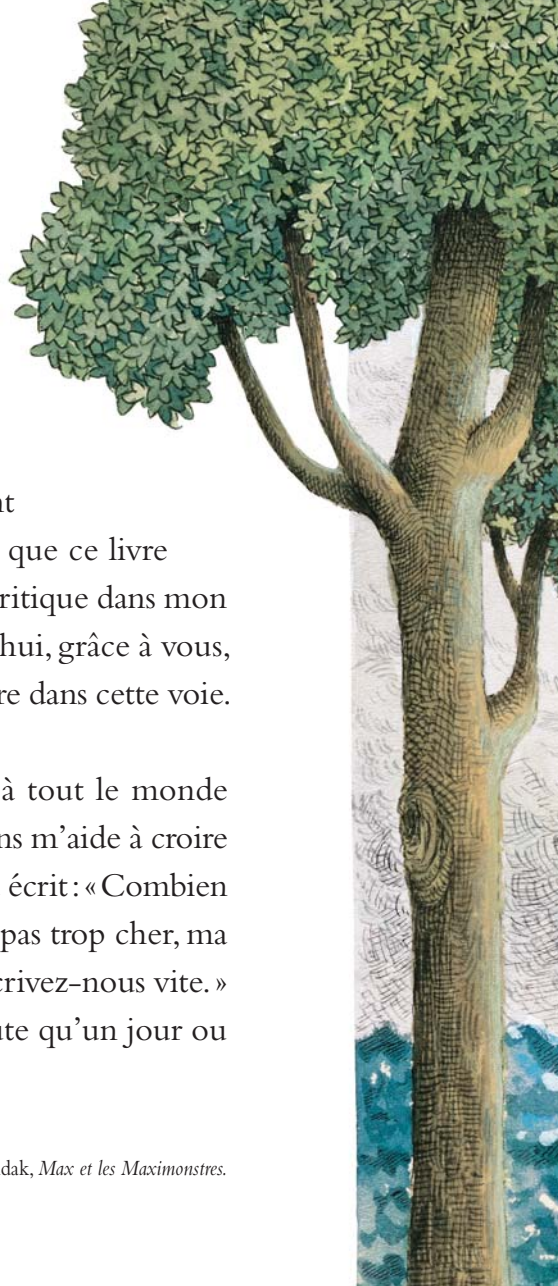
*Éditrice jeunesse chez Harper & Row de 1940 à 1973.

Et je n'oublierai pas facilement le visage affreusement pâle de Dorothy Hagen, directrice artistique, son regard triste et suicidaire à l'idée d'avoir à examiner une planche de plus de mes épreuves. Je lui dois beaucoup.

Avec *Max et les Maximonstres*, je sens que je suis arrivé au terme d'un long apprentissage. Je veux dire par là que toute l'œuvre qui a précédé m'apparaît à présent comme une préparation relativement complexe. Je crois que ce livre constitue un immense pas en avant pour moi, une étape critique dans mon travail, et la Caldecott Medal qui le récompense aujourd'hui, grâce à vous, me fournit un encouragement supplémentaire à poursuivre dans cette voie. Pour cela, je vous suis particulièrement reconnaissant.

Max et les Maximonstres n'a pas été créé pour plaire à tout le monde – seulement aux enfants. Une lettre d'un garçon de sept ans m'aide à croire que j'ai atteint mon public comme je souhaitais le faire. Il a écrit : « Combien ça coûte d'aller là où il y a les Maximonstres ? Si ce n'est pas trop cher, ma sœur et moi, on aimerait y aller pour les vacances d'été. Écrivez-nous vite. »

Je n'ai pas répondu à sa question, car je n'ai aucun doute qu'un jour ou l'autre sa sœur et lui trouveront comment y aller, gratis.



© Maurice Sendak, *Max et les Maximonstres.*

MAX

Esquisses fantaisistes

Préface de Maurice Sendak parue dans *Fantasy Sketches*
(Philip H. & A.S.H. Rosenbach Foundation, 1971)

Voici un échantillon d'un ensemble plus large de planches fantaisistes que j'ai dessinées sur une période d'environ cinq ans, en gros, de 1952 à 1957. D'une façon ou d'une autre, tous les dessins de cette époque pointent des thèmes qui ont plus tard été développés dans mes livres pour enfants. En fait, ils touchent toutes les obsessions et les idées qui ont fini par germer et porter leurs fruits dans ce que je considère comme mon travail le plus personnel et le meilleur.

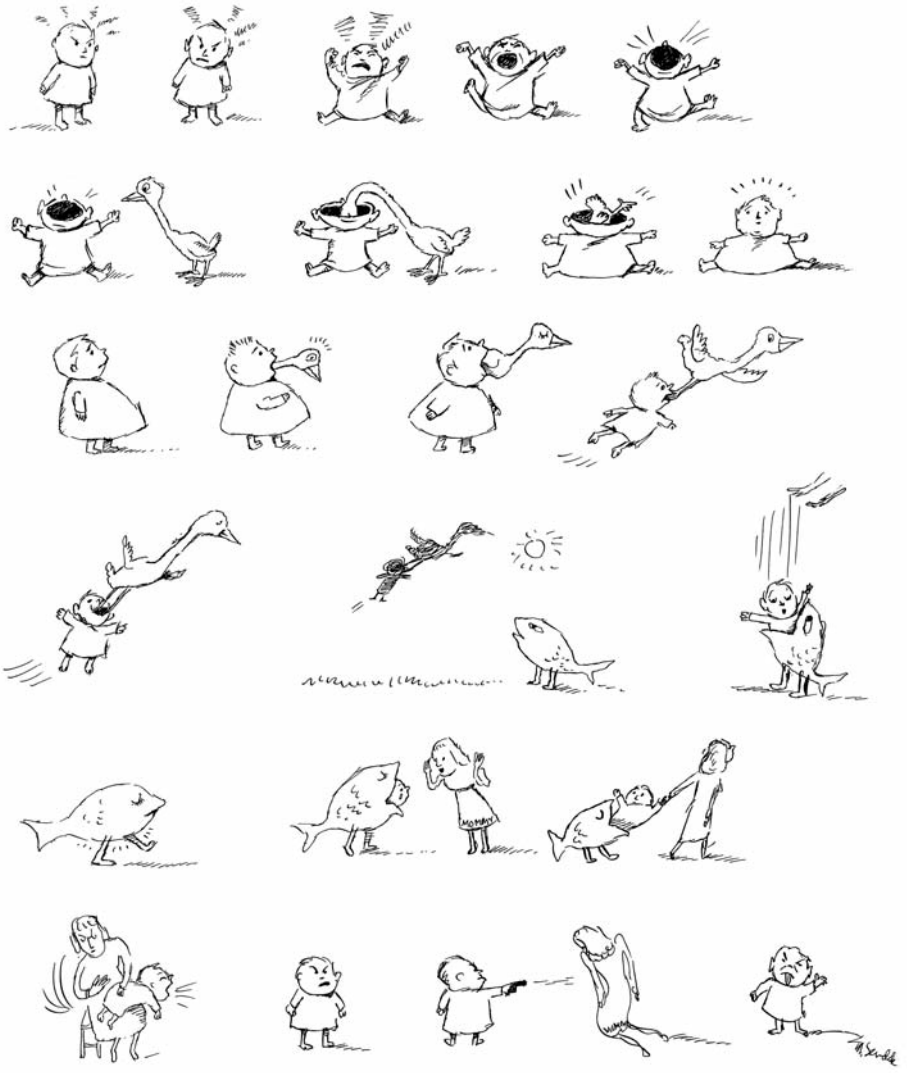
Après 1957, j'ai complètement abandonné cette forme. Elle avait été source d'une immense gratification, mais je soupçonne que, à un moment, j'ai consciemment commencé à manipuler mon inconscient et c'est à ce moment-là que j'ai été forcé d'arrêter. Peut-être que, sur cette courte période de temps, ces dessins avaient accompli leur office à plein, bien que je n'aie jamais su définir quel était l'office en question. Je les nommais à l'époque de toutes sortes de noms différents : esquisses fantaisistes, flux de conscience gribouillés, images de rêves, ou, de manière peut-être plus appropriée, mes devoirs de dessin. Ils me venaient

© Maurice Sendak, *Fantasy Sketches*.

dans des moments où j'avais apparemment besoin d'exercer mon imagination, de travailler mes thèmes sur le papier.

La musique qui accompagnait la création de ces planches est le catalyseur qui les a amenées à la vie. Elles ne furent cependant jamais pensées de manière intentionnelle comme d'éventuelles illustrations de compositions musicales. La musique aidait simplement à dérouler le ruban de ces scènes imaginaires ; elle appuyait sur le bouton, tournait la clé dans la serrure, encourageait mon crayon à continuer sa ronde sur le papier. Mes devoirs consistaient à laisser tout ce qui me venait à l'esprit se déverser sur le papier, et la seule intention consciente qui me guidait était d'aller d'un bout à l'autre d'une histoire en une planche unique, de composer l'ensemble de la page, du début à la fin, si possible en accord avec la musique. Parfois, quand je travaillais sur fond de symphonie, mes yeux découpaient l'espace en secteurs, un par mouvement. Le plus souvent j'utilisais de la musique de chambre, mais, ce qui fonctionnait le mieux, c'était les pièces brèves pour piano, qui garantissaient presque à chaque fois une planche terminée et cohérente.

Certaines de ces pages proposent des histoires dans le sens conventionnel du terme. D'autres évoquent davantage les errements fantasmatiques qui semblent rôder sans souci dans l'inconscient. D'autres encore correspondent à des tentatives pour chorégraphier la musique, comme dans un ballet dessiné. Elles consti-



© Maurice Sendak, *Fantasy Sketches*.

© Maurice Sendak, *Fantasy Sketches*.

tuent mes essais pour « composer des chansons », pour faire correspondre la musique aux images – pour laisser libre cours à mes ambitions frustrées de compositeur.

Mais peut-être, oui, peut-être qu'aucune de ces raisons n'explique l'existence de ces dessins inédits jusqu'à aujourd'hui. Mon attachement à eux, malgré leur composition grossière et leur exécution maladroite, témoigne de l'importance particulière et très intime qu'ils ont pour moi. Ce sont les seuls devoirs auxquels je me sois appliqué avec énergie, la seule école qui m'ait appris quelque chose.

© Maurice Sendak, *Fantasy Sketches*.

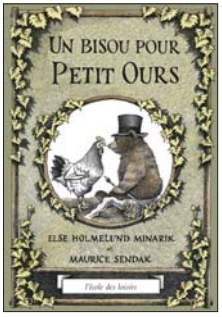
Certains de mes dessins

Préface de Maurice Sendak
parue dans *Pictures* (Harper & Row, 1971)

Une tendresse particulière ainsi qu'une vision relativement partiale de mon propre travail lient ces dix-neuf dessins entre eux. Ce sont les dessins que je préfère, sélectionnés à partir des soixante-dix livres que j'ai illustrés durant les vingt dernières années.

Le choix, pensais-je, serait facile à faire ; je sais lesquels de mes dessins je préfère. Mais j'ai constaté que de nombreuses illustrations des années 1950 sont irrévocablement attachées aux textes qu'elles accompagnent. Séparées des mots, elles perdent en intensité. D'autres, datant de cette même époque et qui pourraient parfaitement se suffire à elles-mêmes, ne me satisfont plus. J'ai fini par éliminer tous mes livres parus dans les années 1950, ce qui en fait trente-cinq.

C'était dur d'écarter ces livres, mais je savais que, pour la réussite de ce recueil, j'aurais plus de chances de m'en sortir avec la décennie suivante. Les années 1860, l'âge d'or des illustrateurs anglais, dont s'inspire tant mon travail, sont familièrement appelées les « *sixties* » par les admirateurs des livres d'images de l'époque victo-



© Hachette jeunesse, 1979.

rienne. Quelle chance pour un artiste hanté par ce passé bien particulier de vivre ses propres *sixties* en écho.

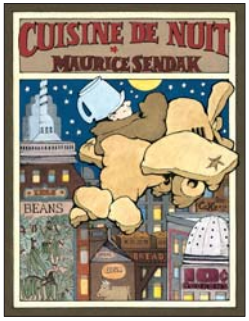
L'influence d'artistes de l'époque victorienne comme George Pinwell ou Arthur Hughes, pour ne citer que ces deux-là, est évidente dans les illustrations de *Higglety Pigglety Pop !* (1967) / *Turlututu chapeau pointu !* (1980), de *Zlateh the Goat* (1966) / *Zlateh la chèvre* (1979), et *A kiss for Little Bear* (1968) / *Un bisou pour Petit Ours* (1971). Et j'ai beaucoup appris d'autres artistes britanniques. Randolph Caldecott fut le premier à me faire comprendre l'utilisation subtile que l'on pouvait faire du rythme et de la structure dans les livres d'images. (*Hector Protector and As I Went over the Water,* daté de 1965 – *Deux aventures de Jérôme le Conquérant*, 1971 – et représenté dans ce recueil par une image, est un hommage volontairement tiré par les cheveux à ce maître bien-aimé.) Afin d'affiner ma pratique de l'illustration, j'ai également étudié l'œuvre de Beatrix Potter et de William Nicholson. *The Pirate Twins* (*Les Jumeaux pirates*) de Nicholson a très certainement influencé *Max et les Maximonstres*.

On trouve une rétrospective de mon « obsession anglaise » dans *Lullabies and Night Songs* (1965, « Berceuses et Chansons de nuit »). Les illustrations contenues dans ce livre, qui vont de Rowlandson à Cruikshank en passant par Caldecott et Blake lui-même, sont de tonitruants pastiches de style, ce qui ne m'empêche pas de penser qu'ils résonnent cependant d'une voix qui est clairement la mienne. Les trois échantillons proposés ici sont vraiment mes préférés, malgré leur éclectisme féroce.

Les images les plus anciennes de ce recueil sont issues de *M. Rabbit and the Lovely Present* (1962) / *Monsieur le lièvre voulez-vous m'aider ?* (1970), qui est, pour autant que je sache, le seul de mes livres à révéler mon admiration pour Winslow Homer.

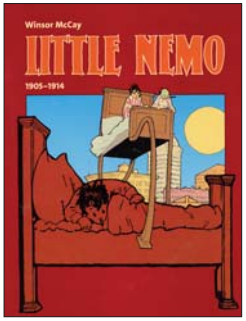
Where the Wild Things Are (1963) / *Max et les Maximonstres* (1967), un de mes rejetons favoris, est représenté par quatre illustrations. En plus de l'énorme dette qu'il a envers Caldecott et Nicholson, ce livre manifeste une évidente affinité stylistique avec l'illustration telle qu'elle était pratiquée en France et en Allemagne au XIX^e^ siècle. J'avais trente-cinq ans quand j'ai écrit *Max et les Maximonstres*, et je cherchais encore des sources d'inspiration dans l'Europe et le siècle précédent. Mon passé immédiat, tout ce que j'avais connu en grandissant, bien que chéri au fond de ma mémoire, ne m'était d'aucune utilité en tant qu'artiste ; c'est du moins ce que je croyais.

© Maurice Sendak, *Monsieur le lièvre voulez-vous m'aider ?*



L'inconscient, Dieu merci, poursuit des voies impénétrables et ignore la sophistique de façade et ses justifications. *Max*, malgré ce qu'il doit à l'Europe, est le premier de mes livres dans lequel je vois briller une lueur d'intérêt pour l'art que j'ai côtoyé ma vie durant, et une façon de m'y confronter et de l'exploiter. C'est le recul des ans et mon travail sur *In the Night Kitchen* (1970) / *Cuisine de nuit* (1972) qui me permettent d'établir ce constat. Ce livre n'a pas été influencé par un mode artistique appartenant au passé que j'aurais considéré comme supérieur, mais par une forme d'art qui était disponible et très présente dans la vie d'un enfant ayant grandi entre les années 1930 et 1940. *Cuisine de nuit* et, dans une moindre mesure, *Max* reflètent un art populaire américain à la fois grossier et étrangement surréaliste, un art qui englobe l'Empire State Building, les dessins animés syncopés de Disney, les super-héros tout emballés d'aluminium, ainsi qu'un art moderne inscrit avec beaucoup de sensualité dans les films. Ce que Caldecott est à *Jérôme le Conquérant* peut se comparer à ce que les films de monstres sont à *Max*. De la même façon, ce que *Turlututu chapeau*

© Maurice Sendak, *Cuisine de nuit*.

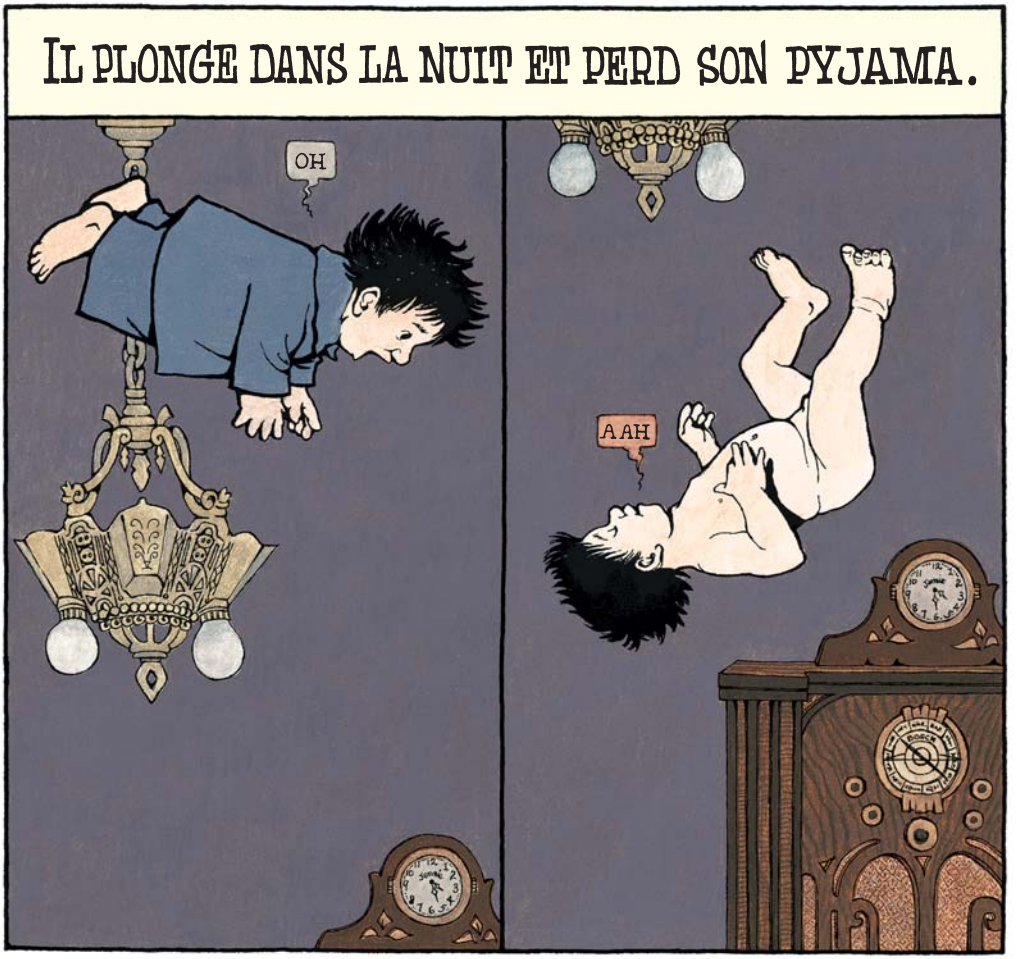


© Taschen « Evergreen », 2000.

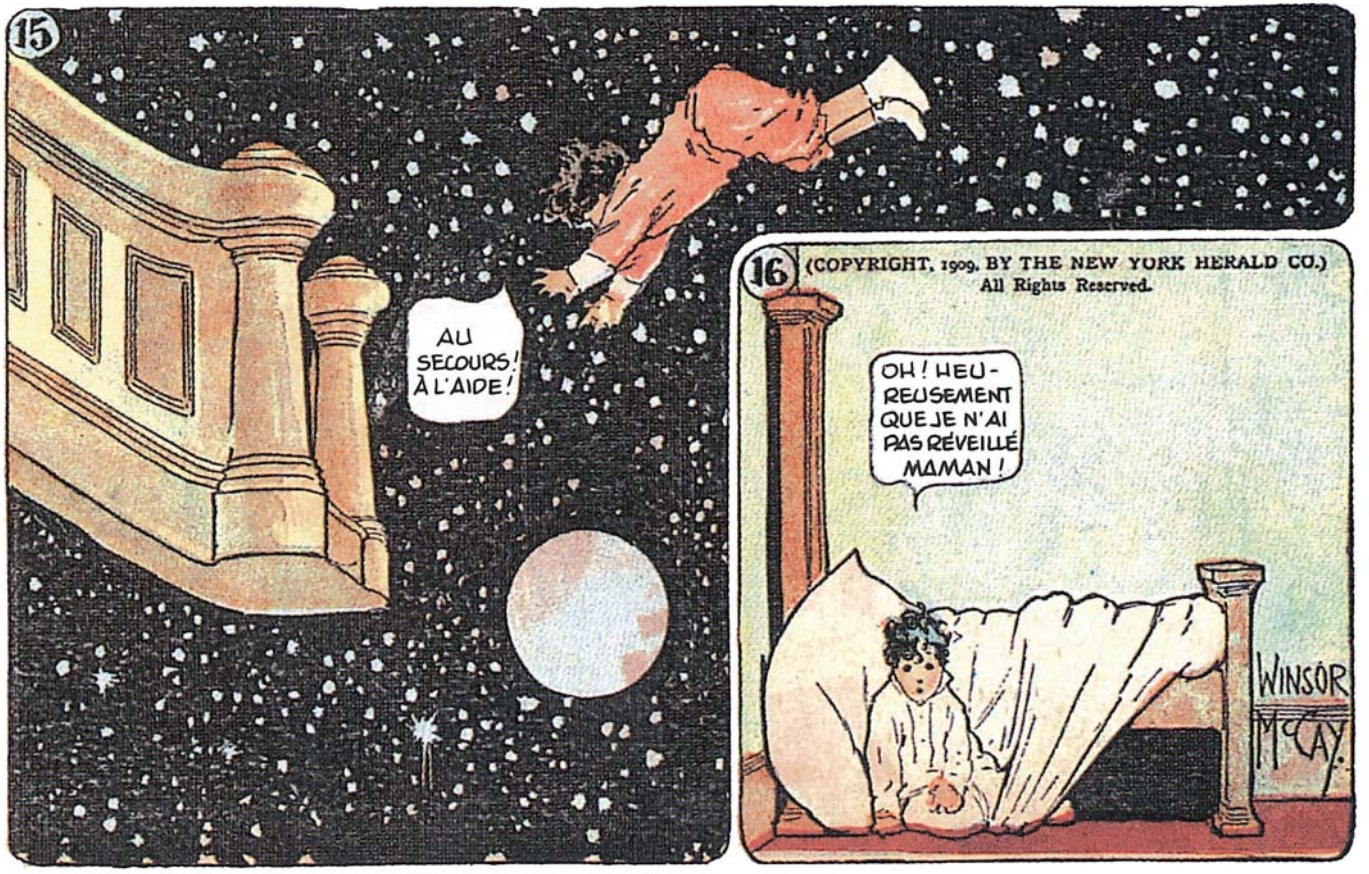
pointu ! doit aux illustrateurs de l'époque victorienne rappelle ce que *Cuisine de nuit* doit à Busby Berkeley et à Mickey Mouse. C'est peut-être une simplification exagérée, mais la vérité s'y trouve nichée quelque part.

Environ deux ans après la parution de *Max*, j'ai senti un regain d'intérêt pour l'art qui m'avait entouré et que j'avais aimé enfant. L'élément déclencheur fut une exposition de planches tirées de *Little Nemo in Slumberland*, la bande dessinée épique de Winsor McCay. Avant cette exposition, j'avais, je crois, sous-estimé le génie graphique de cet artiste américain très populaire. Cette erreur de jugement, une fois découverte, m'engagea à revisiter avec un œil neuf l'art populaire de mon enfance.

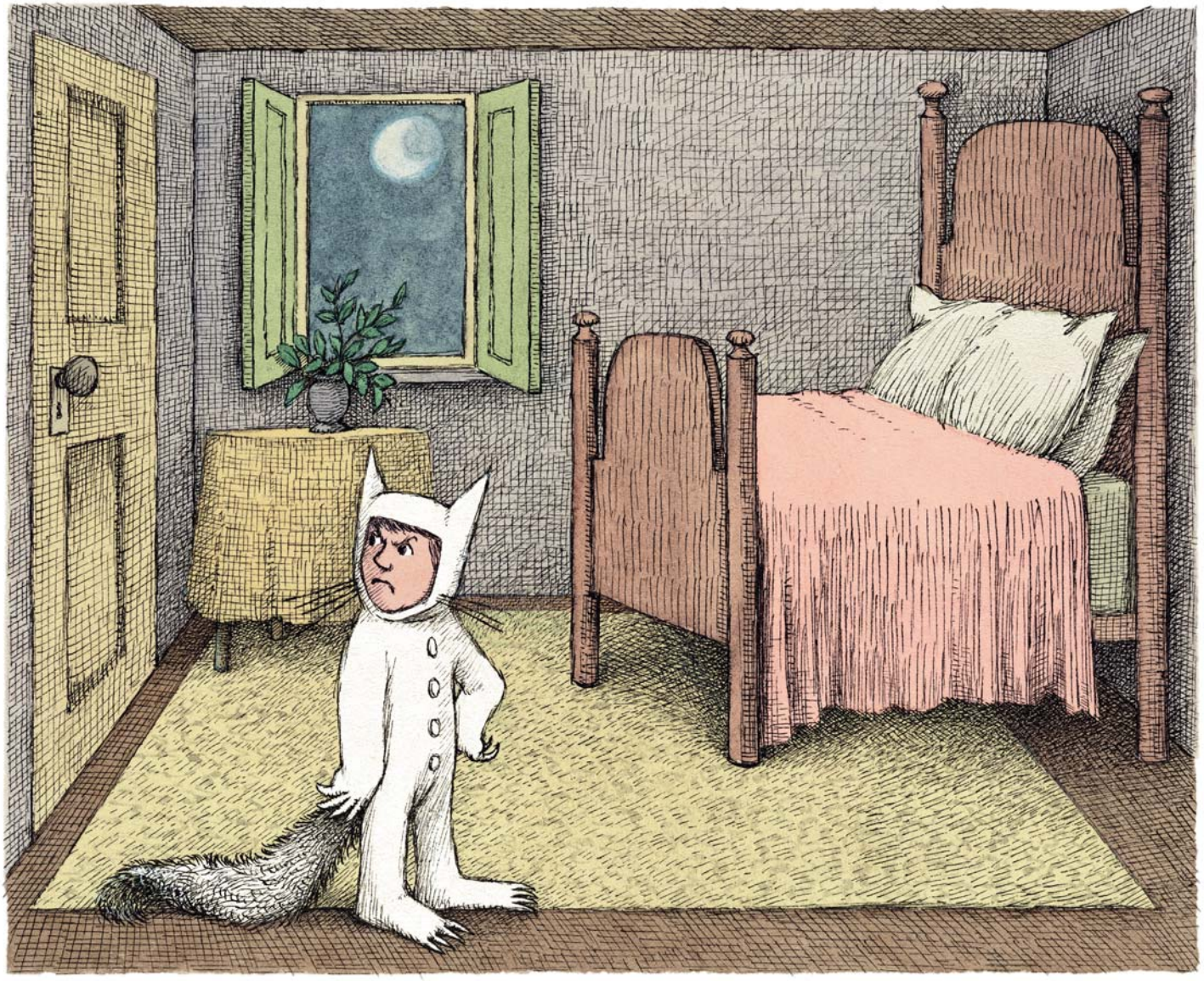
Cette identification de racines plus personnelles ne constitua en aucun cas une révélation triomphante, pas plus qu'elle ne s'illustra par un snobisme inversé, un abandon de mes influences passées plus « raffinées ». Ce que j'ai appris des artistes anglais, aussi bien que français et allemands, finira, si mon vœu se réalise, par se mêler au reste dans ma psyché créative, et à vivre en paix avec ma propre tranche de passé. Mais bien sûr, rien ne sert de forcer : cela se passera de soi-même ou ne se passera pas du tout.



© Maurice Sendak, *Cuisine de nuit*.



© Winsor McCay, *Little Nemo 1905-1914*, Taschen «Evergreen», 2000.



© Maurice Sendak, *Max et les Maximonstres.*

Causerie informelle

Discours prononcé par Maurice Sendak
pour la Rosenbach Museum and Library (décembre 1985)

Récemment, j'ai réfléchi aux monstres – ou aux fantasmes, ou à je ne sais quoi encore – qui, durant mon enfance, m'ont effrayé, et probablement même effrayé au point de faire de moi un artiste. Je n'en ai trouvé que quelques-uns. Mes parents, bien sûr. L'aspirateur, qui continue de me faire peur. Ma sœur. Quelques scènes d'horreur ordinaire, tirées de films, de livres, d'émissions de radio. L'enlèvement du petit Lindbergh. Et, pour finir, l'école, pour laquelle je nourrissais une haine désespérée.

En dehors de mes parents – ces monstres occasionnels et involontaires –, les choses qui m'épouvantaient étaient le plus souvent imprévisibles, ce qui prouve que les gens (moi inclus) qui sont décidés à comprendre et à savoir ce qui effraie les enfants n'en ont pas la moindre idée. Je crois que même un pédopsychiatre serait d'accord avec cette observation.

Ce qui m'intéresse, c'est ce que font les enfants dans ces moments particuliers de leur vie où il n'y a ni règles ni lois, où ils ignorent émotionnellement ce que l'on attend d'eux. Dans *Max et les Maximonstres*, Max se met en colère. Que fait-on

quand on est en colère ? Eh bien, on est méchant avec sa mère, après on regrette, et, finalement, tout redevient calme. Cela se reproduira peut-être le lendemain et le jour d'après, mais le problème, pour les enfants, à cause de leur logique primitive et de leur manque d'expérience, est de savoir comment passer d'un moment critique à un autre.

Dans mon livre intitulé *Cuisine de nuit*, voici le problème auquel est confronté Mickey : comment faire pour rester éveillé toute la nuit et voir ce que font les adultes, pour s'amuser comme on lui interdit de le faire sous prétexte qu'il est un enfant ? Le fait qu'il y ait eu un tel scandale au moment de la sortie, et que le livre n'ait pu figurer au catalogue de certaines bibliothèques qu'après qu'on eut peint une couche sur le corps nu de Mickey, m'apparaît comme un témoignage bien triste de nos attitudes puritaines. Apparemment, un petit garçon sans pyjama était plus terrifiant aux yeux de certaines personnes que nombre de monstres que j'avais inventés.

Quand papa était loin est le plus personnel de mes livres et mon album préféré. Il est principalement fondé sur une terreur d'enfant. Je me souviens, alors que j'étais très petit, d'avoir vu un livre dans lequel une petite fille se faisait surprendre par la tempête. Elle portait un grand ciré jaune et des bottes. La pluie tombait de plus en plus fort et, à un moment, le niveau

© Maurice Sendak, *Cuisine de nuit*.

de l'eau montait tant qu'elle pénétrait dans ses bottes, et c'est à ce moment-là que je refermais toujours le livre. J'avais trop peur. Je n'ai jamais su ce qui était arrivé à la fillette. (Des années plus tard, j'ai cru la reconnaître sur l'étiquette d'une boîte de sel et elle avait l'air d'aller bien. Je veux dire, en tout cas, qu'elle paraissait avoir atteint sa douzième année.)

Donc, *Quand papa était loin* évoque surtout le thème de la peur. C'est aussi un album qui parle de Mozart, parce que j'adore Mozart et que, à l'époque, je travaillais sur mes premiers décors d'opéra pour *La Flûte enchantée*. J'ai situé l'action au temps de Mozart, durant la dernière décennie du XVIII^e^ siècle, au moment de sa mort. Je pensais donc à *La Flûte enchantée*, je pensais à la petite fille en ciré et en bottes, je pensais à la fin du XVIII^e^. Je pensais aussi à ma sœur, Natalie, qui a neuf ans de plus que moi et qui devait me garder bien souvent. Aujourd'hui, c'est une charmante dame qui vit dans le New Jersey et ne conserve aucun souvenir de nos affrontements. Alors que moi, hélas, je me souviens de tout. C'est l'une des malédictions de ce métier. Je me rappelle ses rages démoniaques. Je me rappelle le jour où elle m'a perdu à la Foire de New York en 1939. Je me rappelle aussi qu'elle m'aimait énormément. Mais mes parents travaillaient dur tous les deux et n'avaient pas assez de temps pour moi, on lui refilait donc le bébé. Et c'est exactement la situation de départ de *Quand papa était loin* : un bébé laissé aux soins d'un autre enfant plus âgé nommé Ida, qui aime et déteste tout à la fois ce nouveau venu.

Il y eut un drôle de *baby-boom* au début des années 1930. Je pense aux quintuplées Dionne, à l'acteur Eddie Cantor déguisé en bébé, à Fanny Brice en Baby Snooks, et, plus important que tout, à l'affaire Lindbergh. C'est un souvenir que tous les Américains d'âge moyen ont en commun ; l'une des expériences les plus traumatiques de notre existence. Je m'en souviens. Je me souviens des titres dans les journaux. Je me souviens de l'angoisse. Lindbergh était un peu le prince Charles de l'époque, sa femme, l'équivalent de la princesse Diana, et leur bébé, un jumeau du prince royal, un beau bébé blond et charmant. À cette époque, j'étais un petit garçon maladif et je me faisais beaucoup de souci pour moi-même, principalement parce que mes parents passaient leur temps à commenter mon état de santé et à faire des pronostics sur le temps qu'il me restait à vivre.

Je sus très vite qu'on était drôlement chanceux si on arrivait à se maintenir en vie. Puis le désastre eut lieu : un magnifique bébé, riche et tout de blanc vêtu, dormant dans une belle maison, entouré de guerriers, pouvait-on s'imaginer – des bergers allemands, des gardes et tout le reste –, par une soirée comme les autres, par un jour ordinaire du mois de mars, ce bébé si précieux, donc, fut enlevé. Je vivais dans la terreur et dans l'horreur de ce qui pourrait lui arriver.

© Maurice Sendak,
Quand papa était loin.

Je me rappelle Gabriel Heatter, le célèbre journaliste, lisant tout haut à l'antenne la prescription du bébé, parce qu'il avait un rhume et que Mrs Lindbergh se faisait du souci pour sa santé.

Imaginez donc, moi, le petit Sendak, quatre ans, malade, au lit et me confondant plus ou moins avec ce bébé. J'avais développé une superstition selon laquelle, s'il s'en sortait, je m'en sortirais aussi. Mais nous savons tous – quelle tristesse ! – qu'il n'est jamais revenu. Cela a laissé une marque particulière dans mon esprit.

Tous les enfants – qu'ils aient ou non grandi au moment de l'affaire Lindbergh – se font du souci. Maman et papa vont-ils partir et ne jamais revenir ? Vais-je mourir ? Nous n'aimons pas penser que les enfants ont ce genre d'anxiété, mais c'est bien le cas. Ils n'ont pas le choix, s'ils sont intelligents, sensibles et au courant de ce qui se passe dans le monde.

Dans les contes et les aventures imaginaires, nous reconstruisons et désamorçons les moments effroyables de l'enfance. *Quand papa était loin* a agi pour moi comme un exorcisme de l'affaire Lindbergh. Dans ce livre, je suis le bébé Lindbergh et ma sœur me sauve. C'est Charlie Lindbergh rendu à la vie. Et il y a aussi une réconciliation finale entre Ida et sa mère.

La mère d'Ida n'est pas un monstre. Elle n'est pas indifférente à ses enfants. Il se trouve que son mari lui manque et que, durant un court instant, elle laisse le bébé sans surveillance. Même les mères les plus aimantes se détournent parfois.

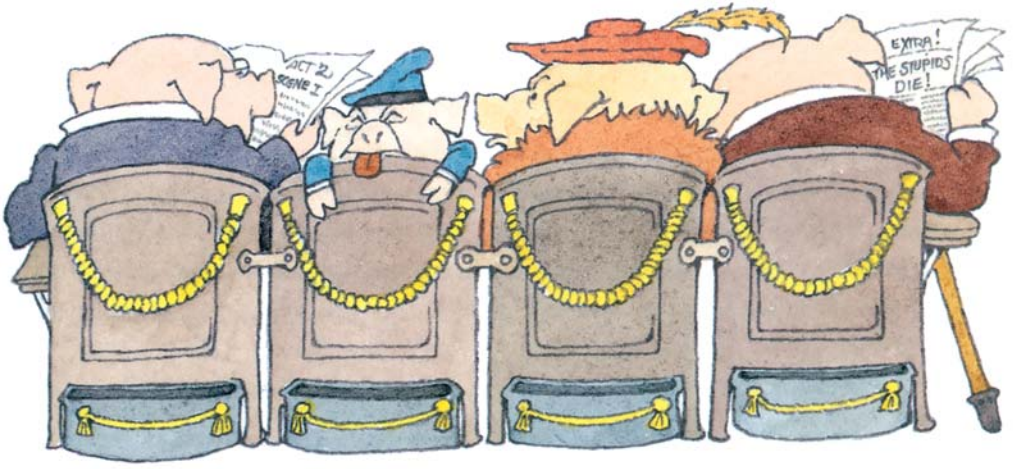
© Maurice Sendak, *Quand papa était loin*.

Il faut bien passer l'aspirateur, répondre au téléphone, aller au travail ; et, dans ces moments-là, les enfants entrent en crise – une crise d'un genre très discret. On n'entend pas un cri, pas une chute, mais quelque chose se passe ; et, dans le cas d'Ida, elle doit décider rapidement quoi faire. Elle est fâchée d'être coincée à la maison pour s'occuper du bébé, la colère monte en elle pour aboutir à un fantasme – fantasme lindberghien. Mais, au bout du compte, Ida réussit à rétablir l'ordre premier, parce que c'est une petite fille solide, que c'est nécessaire et qu'elle le veut. Elle aime le bébé. Elle le déteste de temps à autre. Finalement, ce livre est surtout un hommage à ma sœur, qui, comme Ida, se montrait très courageuse, très forte et très effrayante quand elle prenait soin de moi bébé.

J'aime beaucoup les enfants. Et quand je dis que je n'écris pas pour eux, cela ne signifie pas que je ne les aime pas. Je ressens à travers mes musiques et mes films préférés une nostalgie intense de l'enfance, une affinité profonde avec l'enfance. Même chose avec la littérature, de Melville à James, je finis toujours par trouver un sous-texte qui concerne l'enfance. C'est ce genre d'échos qui entre en moi et nourrit mon travail.

Je trouve que les moments les plus touchants dans *La Flûte enchantée* ont à voir avec les enfants. L'argument de l'opéra repose en grande partie sur la perplexité d'une adolescente. Sa mère est-elle folle ? L'homme qu'elle aime est-il fou ? Le solennel Sarastro l'a-t-il sauvée ou l'a-t-il enlevée ? N'est-ce pas à cela que

ressemble bien souvent la vie des adolescents ? Très aléatoire, sans rime ni raison, sans logique. Et lorsque Pamina est au bord de se suicider, qui vient la sauver ? Trois génies – ou plutôt *Drei Knaben*, comme le note Mozart sur la partition, trois petits garçons. Alors qu'elle a perdu toute confiance dans les adultes de l'opéra, ces trois gamins lui disent : « Ne fais pas ça, la vie vaut le coup. Il t'aime. Viens avec nous, on va te montrer. » Et ils se lancent tous les quatre dans un quartet enjoué. Le fait que Mozart ait confié à des petits garçons la précieuse et simple vérité qu'il convenait de transmettre renforce mes convictions quant aux enfants et à la relation qu'ils entretiennent aux adultes et au monde.



© Maurice Sendak, *Pieds de cochons.*

Les enfants sont entièrement à la merci des adultes – les parents, les frères et sœurs, les professeurs. J'imagine qu'il y a autant d'abominables personnes dans les écoles aujourd'hui qu'il y en avait à mon époque. J'ai eu la malchance d'avoir plusieurs instituteurs aussi insensibles qu'indifférents. Mais il faut dire que j'étais un enfant très difficile. Je haïssais l'école. Même lorsqu'on m'encourageait à faire ce que je voulais faire – écrire et peindre – je n'en retirais aucun plaisir, parce que je le faisais dans une salle de classe. Il n'y avait donc rien à faire pour me sauver. Mes parents furent convoqués par le directeur un nombre incalculable de fois, il y avait de grandes discussions et de grands atermoiements autour du fait qu'un enfant apparemment aussi intelligent puisse se montrer si bête et si amorphe face à tout ce qu'on essayait de lui enseigner.

Le problème, pour moi, consistait à survivre au-delà de mes dix-sept ans pour pouvoir enfin échapper à l'école. Je ne faisais que compter les années qui, du fait de la loi, me séparaient de la liberté. L'idée d'études supérieures représentait un véritable anathème. Le fait que l'on pût choisir de poursuivre m'apparaissait comme une folie pure et simple. Je décidai donc d'arrêter.

Notre aspirateur était certainement la plus excentrique de mes terreurs infantiles. Ma mère le sortait innocemment du placard – c'était un vieil Hoover que l'on branchait à la prise pour faire enfler son sac. J'imitais, semble-t-il, l'appareil. On m'a raconté que je me mettais à pousser des hurlements incoercibles à la simple

vue de l'engin, on m'autorisait donc à me rendre dans l'appartement des voisins, de l'autre côté du couloir, jusqu'à ce que le calvaire prît fin. Je me demande encore pourquoi ma mère n'a jamais acheté un autre modèle, plus silencieux, ou plus petit. Peut-être était-ce pour elle une arme trop efficace.

J'ai utilisé cette peur quand *Max et les Maximonstres* a été adapté en opéra il y a quelques années. Ce livre qui ne compte que 385 mots devait devenir un spectacle de trois quarts d'heure. J'ai donc amplifié les scènes d'ouverture où l'on voit Max se mettre en colère contre sa mère. Et, afin de donner à cet épisode un point dramatique culminant, j'ai fait entrer la mère avec son aspirateur, ce qui fait grimper Max aux rideaux et l'encourage à passer à l'attaque armé de son sabre. Ma phobie de l'aspirateur est devenue aujourd'hui, à mon propre étonnement, le moment clé d'un opéra.

Dès mon plus jeune âge, et pour les besoins du ménage, on m'envoyait au cinéma tous les vendredis soir. Si j'avais été élevé à la Renaissance et que j'avais vécu à Rome, je serais peut-être allé me promener au coin de la rue pour voir Michel-Ange travailler dans la chapelle Sixtine, et je serais devenu un être humain bien plus éclairé et raffiné que je ne le suis. Mais, comme j'étais un gosse de Brooklyn, il n'y avait que le Kingsway Theater à notre disposition et on faisait avec. Parfois, ce plaisir, pourtant très convoité, se changeait pour moi en moment de pure terreur. Les films qui provoquaient chez moi le plus grand effroi pouvaient,

paradoxalement, être aussi bien des Chaplin que des Disney, et, lors d'une soirée inoubliable, j'allai voir *L'Homme invisible*. Chaque fois qu'il repasse à la télé, le soir tard, j'essaie toujours de le regarder, sans beaucoup de succès, parce que, lorsque arrive la scène où Claude Rains retire le bandage qui entoure sa tête et qu'il n'y a rien derrière, je dois prendre un Valium.

À présent, je vais au cinéma de temps en temps. Comme j'étais curieux de voir *Rambo*, j'y suis allé avec un ami plus jeune. Non seulement fus-je effrayé, mais encore bouleversé. J'étais entouré d'enfants éclatant de rire. Je me dis qu'ils étaient tous complètement fous. Mais je finis par me rendre compte qu'ils étaient tout simplement sur une autre longueur d'onde, et que ce qui était effrayant pour moi ne les atteignait pas du tout. Je n'ai jamais entendu autant de rires et de glousse-ments à la vue d'humains se faisant éclater la cervelle.

Peut-être que ces vieux films qui me faisaient tant peur touchaient à des frayeurs plus intimes. Les enfants me demandent souvent d'où m'est venue l'idée pour *Max et les Maximonstres*. Je ne le sais pas vraiment, mais il faut bien répondre aux enfants. Lorsque j'ai commencé à dessiner les illustrations, j'ai parcouru la route conventionnelle qui mène des griffons à leurs nombreux cousins dans l'icono-graphie médiévale, ce qui n'était pas très satisfaisant. Mais, soudain, les personnages de *Max* ont commencé à apparaître sur la feuille, étonnamment semblables à des gens que je connaissais.

© Maurice Sendak. Deux étapes d'un dessin réalisé en 1997
dans le cadre de la campagne promotionnelle « Wild Things Are Happening ».

Je crois qu'ils m'évoquaient les terribles dimanches de Brooklyn, lorsque mon frère, ma sœur et moi devions enfiler nos plus beaux habits pour recevoir la visite de tantes et d'oncles que je n'aimais pas particulièrement. J'étais un enfant désagréable et ingrat, parce que je leur en voulais terriblement de venir manger notre nourriture. Je n'aimais pas qu'ils viennent déjeuner chez nous et il ne me venait pas à l'idée qu'il aurait été aimable de partager avec eux. Je haïssais le fait que ma mère fût si lente à cuisiner ; ce qui signifiait que je devais passer un temps qui me semblait infini coincé au salon avec des gens que je détestais.

En d'autres termes, nous étions des enfants. Et la seule échappatoire à ces heures passées au son agaçant de leurs « comme tu as grandi ! » consistait à examiner d'un œil critique ces personnes de ma famille, à noter chaque poireau, chaque regard injecté de sang, chaque poil jaillissant d'une narine, chaque dent noircie. Je vivais dans l'appréhension, si ma mère tardait trop à servir les plats qu'elle était si lente à confectionner, que les convives se mettent à mourir de faim. Ils se pencheraient alors vers moi, me pinceraient la joue et diraient : « Tu es si mignon, on en mangerait ! » Et, en vérité, nous n'avions aucun doute qu'ils l'auraient fait. Ils mangeaient tout ce qui leur tombait sous la dent. Il apparaît donc, au final, que ces Maximonstres ne sont rien d'autre que mes tantes et mes oncles. Qu'ils reposent en paix.

Malgré le fait que je n'écris jamais en pensant aux enfants, j'ai découvert depuis bien longtemps qu'ils constituent le meilleur des publics. Ce sont eux qui font les

critiques les plus pertinentes. Ils sont plus candides et plus perspicaces que les critiques professionnels. C'est cependant le cas de presque n'importe qui. Mais quand un enfant aime un livre que vous avez écrit, ça donne : « J'adore ton livre, merci, quand je serai grand je me marierai avec toi. » Ou encore : « Cher Maurice Sendak, j'ai détesté ton livre. J'espère que tu mourras bientôt. Cordialement. »

© Maurice Sendak, *Petit Ours a une amie.*

19 juillet 2003. Maurice Sendak et Roger Sutton.
© Richard Asch.

Interview extraite du *Horn Book Magazine* de novembre/décembre 2003, avec l'accord de The Horn Book, Inc., www.hbook.com.
Première publication en français dans le n° 232 de *La Revue des livres pour enfants* (BNF / Centre national de la littérature pour la jeunesse).

Interview

par Roger Sutton,
rédacteur en chef du *Horn Book Magazine*

En juillet 2003, Roger Sutton a interviewé Maurice Sendak dans sa maison du Connecticut. Une conversation sur la vie et la mort, l'ego et l'introspection, les rêves et les cauchemars, Melville, Homère et… le plancton.

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

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

Eh bien, vous savez, c'est le cas depuis assez longtemps maintenant et, honnêtement, ça ne me fait plus aucun effet d'aucune sorte ! Je considère ce livre presque entièrement en termes personnels : je pense à la personne que j'étais à cette époque,

je pense à Ursula [Nordstrom]. Et le fait que ce livre soit utilisé comme un slogan chaque fois que quelqu'un a besoin de dire « Monstre » ne m'intéresse pas plus que ça. Mais bon, c'est mon livre, n'est-ce pas ? Alors peut-être que j'ai le droit de le prendre un petit peu pour acquis. J'ai certainement le droit, en tout cas, de ne pas être impressionné.

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

Bien sûr, je me rends compte que *Max et les Maximonstres* m'a permis de faire toutes sortes de livres que je n'aurais probablement pas faits s'il n'avait pas eu tant de succès. Je pense que j'ai tiré parti de cette popularité pour illustrer des livres que je voulais passionnément faire sans avoir à me soucier du fait qu'ils soient commerciaux ou non. Ce fut une grande chance, dont je bénéficie encore aujourd'hui. J'aurais tant aimé que Herman Melville ne soit pas si horrifié de devoir sa célébrité à son roman populaire *Taïpi* plutôt qu'à *Moby Dick*. Il disait qu'il savait qu'on écrirait sur sa tombe « Herman Melville, l'auteur de *Taïpi : le pays des femmes nues* » ou quelque chose comme ça. Bon, c'est exactement ce qui est arrivé. Mais le fait est que *Taïpi* l'a aidé à faire des tas d'autres livres, il s'est vendu extrêmement bien. Vous savez, ses deux premiers romans étaient terriblement dans

le genre « île de la tentation ». C'est seulement quand il a rencontré Nathaniel Hawthorne qu'il s'est donné le droit de se laisser aller à sa passion et d'écrire une œuvre plus sérieuse. Son travail ultérieur, les livres pour lesquels nous lui rendons hommage, ont été des échecs et lui ont coûté sa popularité.

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

Cela vous encombre parfois ? Est-ce que vous aimeriez, comme Doris Lessing, publier sous un autre nom et voir ce que les gens penseraient s'ils ne savaient pas que c'était vous ?

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

© Maurice Sendak, *Max et les Maximonstres.*

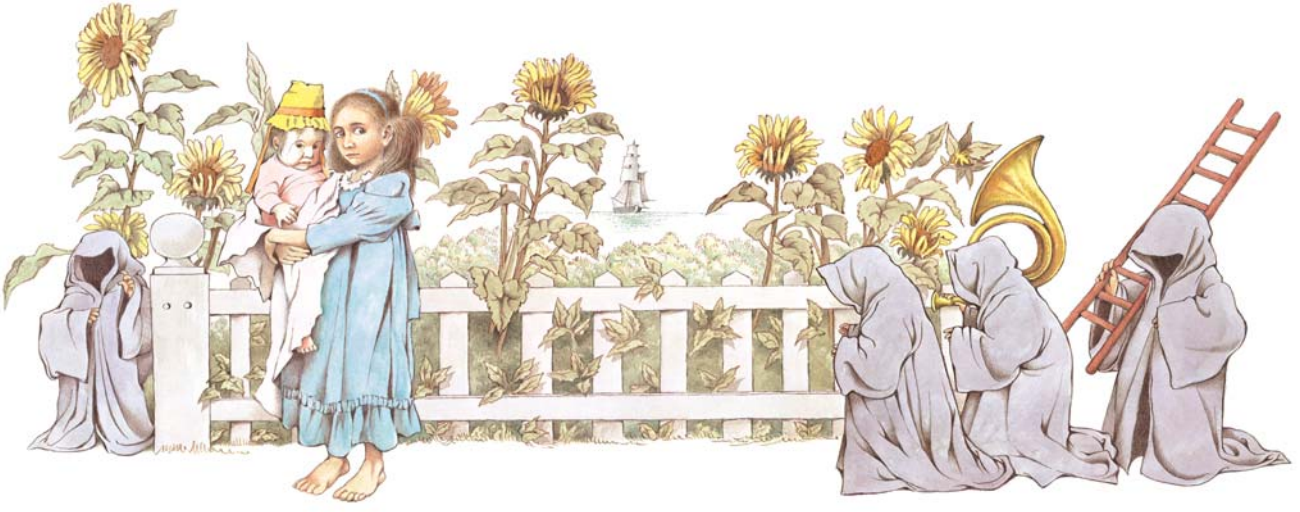
Quand, pour la première fois, j'ai parlé des *Maximonstres*, de *Cuisine de nuit* et de *Quand papa était loin* comme d'une trilogie, les gens se sont dit : « Mais qu'est-ce qu'il raconte ? Il est juste en train d'aligner ses livres les plus moyens sur son bon livre. » Mais moi je savais depuis le début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

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

Tout est dans ces trois livres. Par-delà la longévité d'un homme et de son travail, vous percevez ce qu'il a en tête, dans le cœur, où se situe son humour, où réside son angoisse. Et la meilleure chose que puisse souhaiter un auteur, c'est que cette sorte de compréhension de la part du public n'arrive pas après sa mort. Que demander de plus ? Herman se serait contenté du quart.

Alors quel effet cela fait-il d'avoir publié, au mitan de votre vie, Quand papa était loin, *que vous considérez comme le sommet de votre travail ? Qu'est-il arrivé après cela ?*

Quand papa était loin a été l'expérience la plus pénible de ma vie de créateur. Ce livre a déclenché une 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, j'étais encore jeune, je sentais que je devais « résoudre » ce livre, que je devais plonger en moi-même aussi profondément que possible : du travail d'excavation. Les *Maximonstres* aussi a été un travail de forage, mais j'ai réussi à remonter, comme un mineur qui ressort juste avant l'explosion. *Cuisine de nuit* a été une opération plus profonde encore et fut assez pénible. Mais je n'avais absolument pas anticipé l'horreur de *Quand papa était loin* et donc je suis tombé.



© Maurice Sendak, *Quand papa était loin*.

J'ai perdu confiance dans le livre. Je ne savais plus ce que je faisais, et j'ai tout abandonné. J'ai arrêté le livre en plein milieu ; j'ai cessé de travailler. Et c'est à ce moment-là que Frank Corsaro, le metteur en scène d'opéra, est tombé du ciel, en me disant qu'il aimait mes livres, et tout spécialement *Le Genévrier*, et me demandant si j'accepterais de travailler sur un opéra avec lui. Et ce fut *La Flûte enchantée*. Après ça, tous les livres que j'ai faits ont été des réparations de *Quand papa était loin*. J'étais malade. Je me devais de continuer à travailler et à produire, mais la joie et l'enthousiasme étaient alors passés dans l'opéra, et j'avais le sentiment que Mozart était l'infirmière qui prenait soin de moi…

À votre avis, qu'est-il arrivé ?

Je pense que ça m'a dépassé. J'étais entré dans un sujet que je croyais connaître et sur lequel je pensais avoir un certain contrôle comme pour les deux premiers livres, mais je suis tombé de l'échelle qui descend profondément dans l'inconscient. Herman Melville (je dois encore faire référence à lui car il a été mon saint patron) appelait ça le *plongeon*. Vous plongez, vous descendez de plus en plus loin, et Dieu vous vienne en aide ! Vous pouvez vous cogner la tête sur quelque chose et ne jamais remonter, et personne ne saura jamais que vous manquez à l'appel. Ou alors vous trouvez une pépite, qui valait bien toute cette douleur dans votre poitrine,

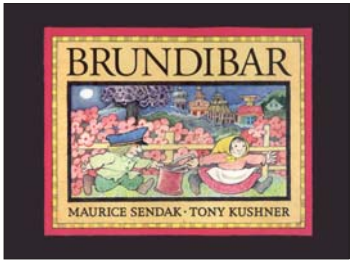
© Maurice Sendak, *Quand papa était loin*.

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

Quand avez-vous réalisé que vous vous aventuriez trop loin ?

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

J'ai attendu six mois entre le moment où j'ai terminé les dessins et le timide démarrage de la couleur. Je suis retourné en thérapie, ce qui n'a servi à rien – mais, à cette époque, je ne croyais plus en la thérapie, je ne croyais plus en rien si ce n'est en l'autothérapie. Alors je me suis remis aux couleurs. J'étais capable de le faire, mais ç'a été une épreuve.



Le livre que je fais en ce moment, *Brundibar*, est deux ou trois fois plus long que *Quand papa était loin,* mais je peins les images simplement en prenant du bon temps. J'ai choisi *Brundibar* parce que c'est un autre endroit en moi qui nécessite une solution, mais ce n'est pas aussi profond que *Quand papa était loin*, ni aussi chimérique, ni aussi potentiellement mortifère. Ce n'est pas une hyperbole, c'est juste la manière dont je le ressens.

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

C'est la chance de l'artiste, et sa douleur.

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

Non, si j'avais appuyé trop lourdement, j'aurais déformé le tout et ç'aurait été un excès émotionnel sans aucune valeur, parce que l'opéra a été écrit pour divertir

© Maurice Sendak, *Brundibar.*

les enfants, pour les alléger de ce qu'ils vivaient de pire, c'était destiné à être gai. Cependant, si vous finissez par très bien connaître l'œuvre comme j'ai dû le faire, il y a dans l'opéra des éléments extrêmement courageux au vu des circonstances : le tyran sera abattu, toutes les brutes seront évincées et nous devons – nous, frères et sœurs – nous serrer les coudes. Qui est ce Brundibar, qui est cette brute qui vous menace de cette manière et vous fait faire ce que vous ne voulez pas faire ? Je ne sais pas comment les prisonniers s'en sortaient. Sauf que ça a donné un opéra pour enfants, une musique superbe plutôt simple à la manière de Kurt Weill. Et l'on sait que l'on peut se libérer de certaines choses dans un livre d'enfant que personne dans le monde adulte n'ose assumer, parce que l'on part du principe que l'auditoire est trop innocent pour tout comprendre. Et, à la vérité, c'est le seul auditoire qui puisse tout comprendre. La réaction des enfants à mes livres a plutôt été « pour » ou alors carrément « contre ». Il y a un ton, une odeur, une espèce d'alchimie qui se met en route, et si ce n'est pas le cas, ils abandonnent. C'est arrivé pour chaque livre important que j'ai fait. Mais si un livre remporte le prix Caldecott, les gens croient que leurs enfants sont obligés de l'aimer. Alors bonsoir !…

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

Et j'ai répondu, est-ce que cette personne détestait son enfant ? Est-ce pour ça qu'elle le torturait avec ce livre ? *Quand papa était loin* a suscité une certaine hostilité de la part des enfants, mais c'est un livre qui leur donne à ruminer ; ça fonctionne, c'est tout ce que je sais. Ça marche, et c'est cela qu'il faut : quoi que ça veuille dire, il faut faire en sorte que ça fonctionne. À quelque degré de compréhension que ce soit, il faut diriger la flèche, même sans connaître la cible. Et, en vérité, on ne sait pas pourquoi on le désire tant. Je déteste parler de façon si mystérieuse, mais je ne peux pas faire autrement, parce que c'est quelque chose que je ne comprends pas. Je n'ai jamais compris ce processus impulsion-intuition-motif, ni ce qui me pousse à aller ici et pas ailleurs, et qui va déchaîner en moi une effervescence extrême, alors que d'autres choses, que j'aurais crues susceptibles de le faire, sont sans effet.

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

Ni aussi heureuses parfois, comme dans le cas d'*Esau*. Ce n'était pas seulement le fait de travailler avec Iona [Opie]. Ce livre était cruel, lui aussi, mais d'une manière si humaine et si tendre. Les enfants peuvent être si durs les uns avec les autres – et vous savez pertinemment que, en grandissant, ces petites fripouilles n'iront pas en s'améliorant – mais c'est la condition humaine. Et la forme de tendresse qu'ils

peuvent toujours véhiculer dans tout ça, et la douceur. Je suis en train de lire l'*Iliade* dans une nouvelle traduction et je suis très triste parce que j'approche de la fin. J'y suis presque et ça m'est insupportable. J'ai choisi l'*Iliade* à cause de ma fatigue sur *Brundibar* ; je suis si fatigué que je n'ai plus les yeux en face des trous. Je connais l'histoire de l'*Iliade*, mais maintenant je la relis pour la profondeur de la poésie. Je lis deux ou trois pages chaque soir comme on lit la Bible. C'est exactement notre sujet, la pure ineptie de la vie, la stupidité de la vie – et les dieux sont bien pires que les hommes. Juste au moment où Agamemnon pense qu'ils sont dans son camp, il s'avère qu'ils sont dans celui d'Hector. Et le côté gratuit – « Je veux que Troie ait le dessus aujourd'hui », dit Héra ; « eh bien, non », dit Zeus – et puis, le reste de l'histoire, c'est le massacre qui continue et qui continue. Je ne sais pas pourquoi ça me touche à ce point. Il y a ce moment où Hector arrive derrière ce jeune homme – Ajax, je crois – et place son épée étincelante sur son cou. Ce jeune Ajax, qui a dépensé son propre argent – alors que rien ne l'y obligeait – pour venir jusqu'à Troie, et qui vivait jusque-là dans les douces plaines de Corinthe, où il avait une ferme et une épouse, qui le regarda partir, les mains posées sur son ventre de femme enceinte. Ce jeune homme si prometteur, si beau et courageux – et l'épée le frappe juste sous le lobe de l'oreille, lui coupe l'artère principale, et la tête dégringole, et il s'enfonce bientôt dans le brouillard de la mort pour s'en aller cliqueter sur le sol, où tout le monde se saisit de son armure. C'est comme la cruauté des enfants. Homère ne juge jamais.

Achille est un tel égocentrique et Agamemnon vraiment une petite frappe. Mais ils ne sont pas châtiés, ils sont juste « mémorialisés », tels qu'ils sont. C'est également le cas d'Esau. C'est ce genre d'observation sans jugement, avec un grand cœur. Qui sommes-nous pour juger d'autres humains insensés ? C'est comme dans *Le Roi Lear* – une des pièces que je préfère au monde : je ne supporte pas de la relire parce que, à chaque fois, je voudrais que la fin soit différente. Cette jeune fille si valeureuse ne peut être tuée à la dernière minute. Trop c'est trop.

Mais qu'aurait-il pu lui arriver d'autre ?

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

© Maurice Sendak, *Rosie*.

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

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

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

Alors, c'est bien le fait de travailler, pas le travail en soi.

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

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

Est-ce que le bonheur découle du sens ?

Je ne sais pas. J'ai vécu une existence plutôt malheureuse, mais ce n'aurait pas dû être le cas. Grandir pauvre à Brooklyn, c'était comme n'importe qui d'autre.

Mes parents n'étaient ni meilleurs ni pires que ceux que je voyais autour de moi. J'avais une sœur et un frère formidables, ce que n'ont pas tous les enfants. Plus âgés que moi, ils m'ont soigné, protégé et sincèrement aimé… Je n'ai rien connu de tout ce que l'on peut entendre aujourd'hui : la souffrance des enfants… Et cependant j'ai vraiment souffert. Il y avait quelque chose qui ne tournait pas rond, depuis toujours. Pourquoi ai-je passé tant d'années en analyse ? Ce qui n'allait pas a été ingéré à cette époque et ne s'est manifesté qu'à l'adolescence et quand je suis parti vivre ma vie à New York. J'avais peur en permanence.

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

© Maurice Sendak, *Mini-Bibliothèque : Pascal.*

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

Oui, mais c'est trop facile.

Alors quand vous faites allusion, comme c'est le cas dans Quand papa était loin, *à quelque chose qui vous a terrorisé étant enfant, comme le kidnapping du bébé Lindbergh…*

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

Alors, est-ce que le livre aide à guérir ?

Ça aide. Je dis parfois que j'ai essayé de changer le cours de l'histoire. Ida trouve le bébé. J'ai refusé de laisser le bébé Lindbergh mourir. J'ai donc changé l'histoire, effectivement. Mais ce n'est qu'une part très superficielle, parce que je ne suis pas fou : le bébé était mort et je ne crois pas que les livres puissent ramener les gens à la vie. Il y a en moi un entêtement qui refuse certaines façons de se consoler.

Dans l'enfance, je faisais un cauchemar récurrent – je devais avoir quatre ans environ –, un cauchemar où j'étais pourchassé par quelque chose de très effrayant, avec mon cœur battant à tout rompre dans ma poitrine. Dans le rêve, j'espère ardemment trouver la porte de la cave ouverte, mais cette chose me talonne. Et finalement je me retourne. Et c'est mon père. Et son visage est chaud contre mon visage, et ses mains sont tendues : « Au meurtre ! » Nous y voilà : il va me tuer. Et ça a continué, continué, continué. Et tout juste cette semaine – j'ai soixante-dix ans de plus –, ce rêve est revenu. Et même dans le rêve, j'étais abasourdi qu'il revienne à nouveau !

© Maurice Sendak, *Quand papa était loin.*

La même chose est arrivée – on dirait le film du dimanche soir auquel on ne peut pas couper – mais j'ai fait quelque chose que je n'avais jamais fait auparavant. Je me suis retourné et il était là, mais je n'ai pas cédé de terrain, et son visage était si près du mien, et son nez s'écrasait sur mon nez, et alors j'ai compris qu'il était en train de rire – que c'était une blague ! Il n'essayait pas de me tuer, il jouait avec moi !

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

Mais je ne crois pas pour autant que le rêve indique que votre père riait depuis tout ce temps. Il rit maintenant que vous avez soixante-quinze ans.

Tout à fait. Parce que, moi aussi, j'en ris aujourd'hui. Parce que j'ai décidé que ces questions n'ont plus aucune importance. On ne saurait les résoudre. Mieux, même, elles n'ont plus besoin d'être résolues. Mon souci, si j'en ai encore, c'est : « Est-ce que je suis en train de me défiler ? » Est-ce que j'ai trouvé le moyen de me tromper moi-même, de dévisser le couvercle de la cocotte-minute de la vie ? Est-ce trop facile ?

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

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

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

Vous m'avez dit un jour que vous aimeriez croire en quelque chose – vous avez dit que vous souhaitiez que votre chienne Jennie soit là à vous attendre.

© Maurice Sendak, *Turlututu chapeau pointu !*

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

Puisque nous avons posé le fait que vous n'étiez pas croyant, il y a la peur basique du néant, de l'extermination intellectuelle…

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

J'ai une passion pour cette émission sur le câble : « Une histoire de bébé ». Je la regarde tout le temps. Les gens me disent : « Ils sont tous nés de la même façon,

Maurice, pourquoi tu continues ? » Mais voilà : on peut voir la tête du bébé, on peut voir le bébé en train de sortir. Impossible d'en avoir assez ; je ne peux me lasser de voir un enfant naître. Il y a eu une émission avec une césarienne et pas mal de problèmes car le bébé était énorme. Et on y est – on les voit inciser le ventre et puis l'ouvrir pour se saisir de ce qui est à l'intérieur. Ils attrapent le garçon et le docteur fait : « Mon Dieu ! Regardez sa tête ! Pas étonnant ! » Et ils extraient la tête, et la tête est juste au-dessus de l'incision. Et il regarde autour de lui. Ses épaules sont coincées parce qu'il est si gros. Uniquement la tête à l'extérieur. C'était comme une pièce à la manière de Beckett, mais c'était si beau, si émouvant.

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

C'est sidérant. Je pourrais regarder ça inlassablement. C'est ce premier moment, les gestes incontrôlés, les jambes – vous savez, les bébés nous montrent que nous ne sommes que des grenouilles –, un torse, un pénis ou un vagin, et puis les jambes se mettent à ployer – c'est si basique, si élémentaire. C'est ce premier moment – nous avons parlé de mystères, aujourd'hui ; vous pourriez intituler toute l'interview « Le mystère ». Il n'y a rien à comprendre. Pourquoi suis-je obsédé par la naissance ? Il faut que j'y assiste, nuit après nuit, et visiblement il y a des tas de gens

comme moi parce que l'émission dure toujours. Le visage de l'enfant. L'autre moment, c'est quand cette petite chose malpropre est séchée. Le visage de sa mère est encore empreint de douleur et elle réalise qu'elle ne l'a pas encore entendu crier. Son regard s'aiguise, elle se reprend alors et regarde son mari qu'elle n'a pas regardé du tout – le détestable salaud qui l'a mise dans cet état – et il est juste là en train de prendre des photos.

« Regarde de mon côté, chérie. »

Ses premiers mots sont presque toujours : « Je n'entends pas le bébé crier. » Parfois il y a des problèmes, il faut nettoyer les poumons du bébé ; parfois ils meurent mais, oh, dans 90 % des cas, ils se mettent à crier, et alors son visage se détend et elle le réclame, elle le réclame et ils l'enveloppent dans cette petite couverture ; et le bébé se débat avec ses yeux, et – ça doit être un échange chimique incroyable – le bébé la regarde tranquillement et s'arrête de pleurer la plupart du temps, et, à cet instant, la mère reçoit quelque chose, et son visage semble fondre. Elle s'abandonne complètement. C'est la nature, elle n'a peut-être pas le choix. Mais d'y assister sur le visage d'un être humain, de voir entrer cette douceur et se signer ce pacte : ils signent juste sur la ligne pointillée, tous les deux, pile à ce moment-là. C'est alors qu'elle se tourne vers son mari. Il a le droit d'entrer dans la photo. C'est si primitif…

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

Arriver au monde et en sortir ?

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

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

Savons-nous ce qu'elle croyait ?

À la base, elle n'avait pas la foi. Comment aurait-elle pu être croyante et être Emily Dickinson ? Voici ce à quoi elle croyait : à la nécessité d'arrêter d'appeler chaque chose par son nom ; comme quand sa sœur intervient pour lui dire : « Emily, il est temps de préparer la pâte pour le pain de maman. C'est mardi, tu sais. » J'invente cette conversation bien sûr, mais c'est ce qui se passait. Et Emily se

rebellait : « Non, pourquoi me donnes-tu du mardi ? Comment oses-tu dire mardi, ça me cloue, ce mardi ! Et je ne veux pas faire de pain aujourd'hui. Je veux être libre et rester assise ici dans le jardin. »

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

Mais quand vous êtes en train de travailler, de mettre des choses noir sur blanc, vous vous dites bien : « Ça, c'est à garder pour le futur. » Ce n'est pas suffisant de le garder en tête, vous prévoyez son usage futur en le mettant sur le papier.

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

Oh, allez…

Écoutez-moi. Je suis un artiste commercial. Je me suis engagé sur ce travail pour une certaine somme d'argent et un certain délai. Mes besoins personnels n'ont rien à voir avec ça. Oui, j'ai besoin du mardi. J'espère que je vivrai assez vieux pour

m'en débarrasser, mais j'en ai besoin. Entre-temps, ils m'ont accordé le privilège de passer autant de temps dans l'univers de *Brundibar* que je le jugeais bon. Je ne sais pas pourquoi j'en ai besoin, mais c'est ce qu'il y a de bon dans tout ça. Le vrai mystère, c'est pourquoi ça me rend si heureux ? Pourquoi ça me libère de toute inhibition ? Pourquoi ça m'autorise à être dans la normalité ? Je sais d'expérience que je suis bon à ça. Vraiment bon. Je ne fais pas n'importe quoi, je ne fais pas de la merde ; je travaille aussi délicatement et soigneusement que je peux.

Alors l'immersion dans la création est la vraie récompense.

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

« Regarde de mon côté, chérie. »

© Maurice Sendak, *A Hole Is to Dig.*

Maurice Sendak adolescent. © The Maurice Sendak Foundation.

Le conte de l'Enfant artiste

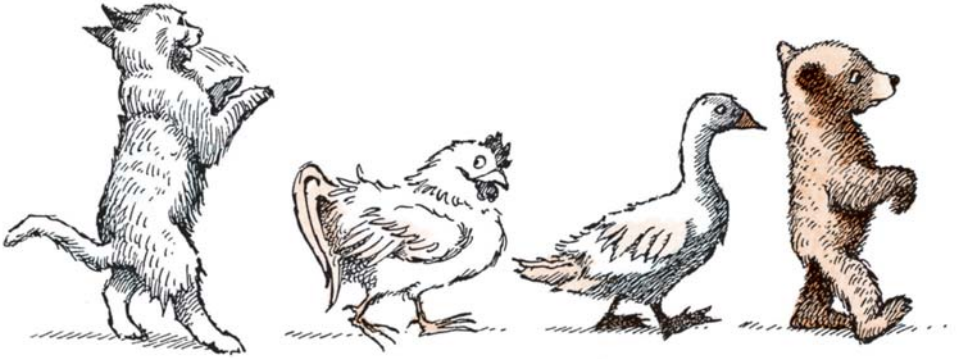
par Bernard Noël

Il y avait une fois le monde où nous vivons, et ce monde, bien que toujours au présent, existait depuis longtemps. Certains de ses habitants croyaient qu'il était fabriqué avec du passé, d'autres que tout ce qui le composait était fait d'avenir. Les deux positions, d'ailleurs, n'étaient pas inconciliables puisque l'une permettait à ses partisans de rêver avec leur mémoire, tandis que les partisans de l'autre rêvaient avec leur imagination. Entre les deux s'étendait un mince territoire de temps qui avait à peine les dimensions du jour : personne ne lui prêtait beaucoup d'attention car, réservé à l'actualité, il manquait beaucoup trop d'épaisseur.

Les choses auraient pu en rester là quand, la même année, naquirent Mickey Mouse et, à Brooklyn, un enfant artiste. L'année en question porte le numéro 1928, et Brooklyn est un quartier de New York, ville des États-Unis d'Amérique. Mickey n'a pas changé depuis, l'enfant non plus parce qu'il avait en tête quelques évidences : un visage, ça sert à faire des grimaces ; un chat, ça sert à faire des petits chats ; un passant, ça sert à faire vivre la rue… Mais un enfant, ça sert à quoi ? La réponse, toujours, commence par ces mots : « Quand tu seras grand… », ce qui est une façon de ne pas répondre à la question. Mais l'Enfant artiste a compris tout de

suite qu'un enfant, ça ne sert à faire ni un écolier, ni une grande personne. Un enfant, ça sert à rester enfant. Et pour qu'on ne lui vole pas cette destinée, il s'est déguisé en Petit Ours et a passé des jours heureux sous sa fourrure dans la tendresse de papa, maman et la compagnie de ses amis : la Poule, le Canard, le Chat, Lucie, le Hibou…

L'enfant, parfois, passe son nez à travers le nez de son personnage et ses yeux à travers ses yeux : il regarde alors la rue de Brooklyn, les grands jours et les petits jours, les jeux, les gestes des copains et les inventions de la chère Rosie. D'autres fois, il joue à « Que faites-vous, cher ami ? » ou bien à « Qu'en dites-vous, cher ami ? » Et toujours le jeu se déroule dans sa tête comme un film dont il compose lui-même les images avec ce qu'il fait, avec ce qu'il vit.



© Maurice Sendak, *Petit Ours.*

« C'est magnifique, constate l'Enfant artiste, tout ce que je vois, j'en fais de la vue, et je peux alors le revoir à volonté, le revoir indéfiniment, et ça ne meurt jamais. »

Il découvre que l'on peut mêler à sa vue des choses que l'on ne voit plus et même des choses que l'on n'a jamais vues : il suffit pour qu'elles soient là de tourner vers elles un regard d'enfant. Et quand les voilà, inutile de se demander d'où sortent Nain Long-Nez ou le Griffon ou le Petit Chanoine puisque, en étant là, ils prouvent qu'ils y étaient déjà. Vous arrive-t-il de vous demander d'où viennent les mois ? Ils sont dans l'air et on ne les avait pas remarqués avant que l'Enfant de Brooklyn ne les serve, de janvier à décembre, avec une soupe au riz.

Est-ce une preuve en faveur des partisans du passé ou de ceux de l'avenir si l'on constate la présence latente de toute la vue dans une vue ? L'Enfant artiste demande à Monsieur le lièvre : « Voulez-vous m'aider ? » Et ce qu'il voit alors, ce n'est pas un grand lièvre et une petite fille, mais que la nature même des choses nous en fait voir de toutes les couleurs. Pas besoin de mettre des noms sur chacune, car l'Enfant joue avec toutes les manières de faire des images. Tenez, regardez la chambre de Sarah, en quoi sont ses murs ? Ils sont dans la même matière que les

© Maurice Sendak, *Le Griffon et le Petit Chanoine*.

arbres, les rochers ou la nuit de la Chauve-Souris poète : ils sont en matière d'œil.

Il faut dire qu'à présent l'Enfant artiste a grandi, mais a grandi en enfance au lieu de grandir en taille comme font tous les gens. Il faut dire aussi qu'il s'est, entre-temps, lié avec Mickey Mouse et qu'ils ne se quittent plus : il a une brosse à dents Mickey, un pull-over Mickey, une pochette Mickey et un grand M comme l'initiale de son prénom. Il aime tant le M qu'un soir une forêt pousse dans sa chambre et il s'y promène avec Max. Ce qui s'ensuit tourne brusquement la face du monde dans l'autre sens parce que notre M, au lieu de continuer à créer des images, pénètre dedans, et voici qu'il est vu par tout ce qu'il voit. Alors, regardant devant, regardant derrière, il marche dans le territoire de ses yeux.

« Un dessin, dit M, en quelque temps qu'on l'ait fait, un dessin toujours se regarde et ne peut se regarder qu'au présent… »

La forêt va jusqu'à la mer et sur la mer va M jusqu'au pays des Maximonstres, lesquels aiMent terriblement M, et regardez donc ce qui leur arrive, et prenez donc votre temps puisque rien de tout cela ne sera jamais passé.

Après quoi, turlututu chapeau pointu ! La petite chienne Jennie trouve que c'est une chienne de vie que d'avoir toujours le même passé, toujours le même avenir. Elle quitte donc la maison où elle avait tout ce qu'il faut et rencontre un cochon-sandwich, un laitier, un bébé, un lion… bref tout ce qu'il ne faut pas puisque le présent est un théâtre où se représente tout ce que M voit.

© Maurice Sendak, *Max et les Maximonstres.*

« Pourquoi faisons-nous des livres, dit-il. Nous les faisons pour nous délivrer de quelque chose et, aussi, pour le plaisir… »

Les mots sont pour M comme sont pour d'autres les lunettes ou les microscopes : ils lui permettent de voir à l'intérieur de lui-même cette matière visuelle où poussent les images – matière qu'il ne verrait pas sans eux. Et il découvre ainsi que les images sont un espace qui nous occupe à l'instant où nous y pénétrons. Ce croisement est le secret du passage en nous du monde où nous passons : il ressemble à ce qui arrive dans les contes venus du fond de la Pologne des ancêtres ou bien à ce que M se raconte en lisant *La Princesse légère*, laquelle ne doit sa légèreté qu'au fait d'avoir perdu le poids dont nous alourdit la gravitation.

Cette fois, M est mûr pour rencontrer l'Autre à l'intérieur de lui-même et devenir Mickey. Il déclare :

« Je cherche à créer par le dessin des personnages capables de sortir de la page, de chanter, de danser… »

Et *boum*, et *cloum*, et *ploum*, et *roum*, qu'est-ce qui met à mal la nuit ? Mickey plonge dans l'air noir et y perd son pyjama. Il s'habille de pâte dans le pétrin et, *boum*, trois boulangers sortis d'un film se mettent à le pétrir. Il est mis au four-mickey et il en ressort tout cuit, mais sa pâte levée fait qu'il s'envole vers la Voie lactée.

« Il ne faut pas, dit doucement M, il ne faut jamais faire des choses qui restent collées à la page, couchées là comme des choses mortes… »

Le présent accueille tout, mais où le fait-il ? Son seul lieu est dans nos yeux. M n'actualise pas plus les histoires qu'il ne les passéise : il les met en mots et les mots qu'il emploie sont faits de la même matière que celle dont il se sert pour créer ses images.

« Tout le monde, déclare-t-il, me considère comme un illustrateur, comme un dessinateur, mais, pour moi, les mots viennent d'abord : ils sont toujours le fil central, et les images suivent après. Mon dessin est éminemment pratique. J'ai la chance de maîtriser certaines techniques mais, grosso modo, je copie ce que je vois… C'est un peu comme si j'avais un appareil polaroïd intérieur… L'image me permet de concrétiser l'émotion inspirée par le texte : c'est cela la fonction de mes dessins… »

Le lièvre court, la lune blanchit, le hibou contemple, le chat guette, la maman élève : M les regarde faire dans l'intime ici de son intérieur, puis sa main les tire en l'air, un à un, pour les dessiner là-bas…

Ce trajet, qui va du secret du cœur au cœur de la page, trace, entre le regard de M et la main de M, le pays où tout ce qui fut là et ce qui viendra est seulement là. Et cela fait dans l'ici là-bas un temps si débordant qu'il fallait bien que M en exprime l'histoire… et lui donne les formes que l'Enfant artiste Maurice Sendak invente à profusion dans son perpétuel présent…

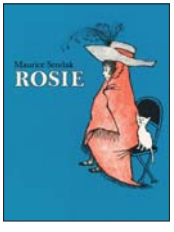
© Maurice Sendak, *Cuisine de nuit*.

© Maurice Sendak, 1979. Illustration d'un poster créé pour Reading is Fundamental.

Bibliographie sélective

Livres écrits et illustrés par Maurice Sendak

Kenny's Window, New York, Harper & Row, 1956.



Very Far Away, New York, Harper & Row, 1957.

The Sign on Rosie's Door, New York, Harper & Row, 1960.
Rosie, Paris, l'école des loisirs, 1981.
Album - 17 x 22 cm - 48 pages (épuisé)

Nutshell Library (*Pierre, Chicken Soup with Rice, Alligators All Around, One Was Johnny*), New York, Harper & Row, 1962.
Mini-Bibliothèque (*Pascal*, *J'adore les alligators*, *Ma soupe de poule au riz*, *Un, deux, trois, Etcetera !*), Paris, l'école des loisirs, 1974.
Coffret contenant les quatre livres - 6,5 x 9,5 cm - 10,20 €

© Maurice Sendak, *J'adore les alligators* (*Mini-Bibliothèque*).

Where the Wild Things Are, New York, Harper & Row, 1963.
Max et les Maximonstres, Paris, Delpire, 1967.
Max et les Maximonstres, Paris, l'école des loisirs, 2015.
Album - 25,4 x 22,8 cm - 40 pages - 12,70 €
Collection Lutin poche - 25,4 x 22,8 cm - 48 pages - 8,50 €

Hector Protector and As I Went over the Water, New York, Harper & Row, 1965.
Deux aventures de Jérôme le Conquérant, Paris, l'école des loisirs, 1971.
Album - 21 x 18 cm - 64 pages (épuisé)

Higglety Pigglety Pop ! or There Must Be More to Life, New York, Harper & Row, 1967.
Turlututu chapeau pointu ! ou La vie c'est sûrement autre chose, Paris, l'école des loisirs, 1980.
Album - 17,2 x 17,2 cm - 80 pages (épuisé)

In the Night Kitchen, New York, Harper & Row, 1970.
Cuisine de nuit, Paris, l'école des loisirs, 1972.
Album - 21,6 x 28 cm - 40 pages - 12,70 €

Fantasy Sketches, Philadelphie, The Philip H. & A.S.H. Rosenbach Foundation, 1971.

Really Rosie, starring the Nutshell Kids, musique de Carole King, New York, Harper & Row, 1975.

Some Swell Pup, or Are You Sure You Want a Dog ?, une histoire de Maurice Sendak et Matthew Margolis, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976.
Un si joli petit chien ou Êtes-vous certain d'en vouloir un ?, Paris, l'école des loisirs, 1977.
Album - 17,8 x 21,6 cm - 40 pages (épuisé)

Outside Over There, New York, Harper & Row, 1981.
Quand papa était loin, Paris, l'école des loisirs, 1984.
Album - 25,4 x 22,9 cm - 48 pages - 13,50 €

Caldecott & Co., New York, Michael di Capua Books / Farrar, Straus & Giroux, 1988.

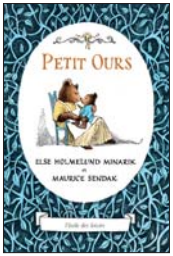
We Are All in the Dumps with Jack and Guy, New York, Michael di Capua Books / HarperCollins, 1993.
On est tous dans la gadoue suivi de *Jack et Guy : comptines illustrées*, Paris, l'école des loisirs, 1996.
Album - 26,5 x 20 cm - 60 pages - 21,90 €

Bumble-Ardy, New York, Michael di Capua Books / HarperCollins, 2011.
Prosper-Bobik, Paris, l'école des loisirs, 2015.
Album - 28 x 21,6 cm - 40 pages - 13,50 €

My Brother's Book, New York, Michael di Capua Books / HarperCollins, 2013.

Livres illustrés par Maurice Sendak

© Maurice Sendak,
Petit Ours.



Ruth Krauss, *A Hole Is to Dig*, New York, Harper & Row, 1952.

Ruth Krauss, *A Very Special House*, New York, Harper & Row, 1953.

Meindert DeJong, *Shadrach*, New York, Harper & Row, 1953.

Ruth Krauss, *I'll Be You and You Be Me*, New York, Harper & Row, 1954.

Meindert DeJong, *The Wheel on the School*, New York, Harper & Row, 1954.

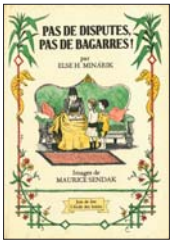
Ruth Krauss, *Charlotte and the White Horse*, New York, Harper & Row, 1955.

Jack Sendak, *The Happy Rain*, New York, Harper & Row, 1956.

Ruth Krauss, *I Want to Paint My Bathroom Blue*, New York, Harper & Row, 1956.

Meindert DeJong, *The House of Sixty Fathers*, New York, Harper & Row, 1956.

Else Holmelund Minarik, *Little Bear*, New York, Harper & Row, 1957.
Petit Ours, Paris, l'école des loisirs, 1970.
Album broché - 15 x 22,9 cm - 64 pages - 6,80 €



Jack Sendak, *Circus Girl*, New York, Harper & Row, 1957.

Meindert DeJong, *Along Came a Dog*, New York, Harper & Row, 1958.

Else Holmelund Minarik, *No Fighting, No Biting !,* New York, Harper & Row, 1958.
Pas de disputes, pas de bagarres !, Paris, l'école des loisirs, 1980.
Album - 15 x 22 cm - 70 pages (épuisé)

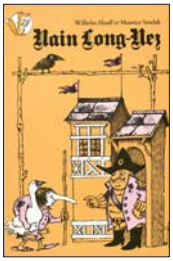
Sesyle Joslin, *What Do You Say, Dear ?*, New York, Young Scott Books, 1958.
Que dites-vous, cher ami ?, Paris, l'école des loisirs, 1979.
Album - 21 x 17,2 cm - 54 pages (épuisé)

Ruth Krauss, *Somebody Else's Nut Tree and Other Tales from Children*, New York, Harper & Row, 1958.

Janice May Udry, *The Moon Jumpers*, New York, Harper & Row, 1959.
Les Cavaliers de la Lune, Paris, Circonflexe, 1995.

Else Holmelund Minarik, *Father Bear Comes Home*, New York, Harper & Row, 1959.
Papa Ours rentre à la maison, Paris, l'école des loisirs, 1971.
Album broché - 15 x 22,9 cm - 64 pages - 6,80 €

© Maurice Sendak, *Que dites-vous, cher ami ?*



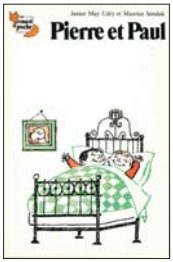
Wilhelm Hauff, *Dwarf Long-Nose*, Random House, 1960.
Nain Long-Nez, Paris, l'école des loisirs, 1982.
Renard poche - 12,5 x 19 cm - 96 pages (épuisé)

Ruth Krauss, *Open House for Butterflies*, New York, Harper & Row, 1960.

Else Holmelund Minarik, *Little Bear's Friend*, New York, Harper & Row, 1960.
Petit Ours a une amie, Paris, l'école des loisirs, 1971.
Album broché - 15 x 22,9 cm - 64 pages - 6,80 €

Else Holmelund Minarik, *Little Bear's Visit*, New York, Harper & Row, 1961.
Petit Ours part en visite, Paris, l'école des loisirs, 1970.
Album broché - 15 x 22,9 cm - 68 pages - 6,80 €

Sesyle Joslin, *What Do You Do, Dear ?*, New York, Young Scott Books, 1961.
Que faites-vous, cher ami ?, Paris, l'école des loisirs, 1979.
Album - 21 x 17,2 cm - 48 pages (épuisé)



Janice May Udry, *Let's Be Enemies*, New York, Harper & Row, 1961.
Pierre et Paul, Paris, l'école des loisirs, 1976.
Renard poche - 12,5 x 19 cm - 32 pages (épuisé)

Charlotte Zolotow, *M. Rabbit and the Lovely Present*, New York, Harper & Row, 1962.
Monsieur le lièvre voulez-vous m'aider ?, Paris, l'école des loisirs, 1970.
Album - 20 x 17 cm - 32 pages - 12,70 €

Robert Graves, *The Big Green Book*, New York, The Crowell-Collier Press, 1962.
Le Grand Livre vert, Paris, Gallimard Jeunesse, 1979.

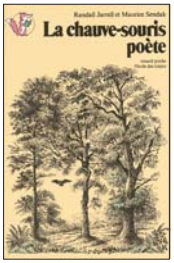
Clemens Brentano, *Schoolmaster Whackwell's Wonderful Sons*, une histoire de Doris Orgel, New York, Random House, 1962.

Meindert DeJong, *The Singing Hill*, New York, Harper & Row, 1962.

Frank R. Stockton, *The Griffin and the Minor Canon*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1963.
Le Griffon et le Petit Chanoine, Paris, l'école des loisirs, 1980.
Album - 19 x 20 cm - 64 pages (épuisé)

Amos Vogel, *How Little Lori Visited Times Square*, New York, Harper & Row, 1963.

Doris Orgel, *Sarah's Room*, New York, Harper & Row, 1963.
La chambre de Sarah, Paris, l'école des loisirs, 1978.
Renard poche - 12,5 x 19 cm - 32 pages (épuisé)



Leo Tolstoy, *Nikolenka's Childhood*, New York, Pantheon, 1963.

Randall Jarrell, *The Bat-Poet*, New York, Macmillan, 1964.
La chauve-souris poète, Paris, l'école des loisirs, 1980.
Renard poche - 12,5 x 19 cm - 64 pages (épuisé)

Frank R. Stockton, *The Bee Man of Orn*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1964.
L'homme aux abeilles, l'école des loisirs, 1978.
Album - 19 x 20 cm - 48 pages (épuisé)

Jan Wahl, *Pleasant Fieldmouse*, New York, Harper & Row, 1964.
Trott-le-Mulot, Paris, l'école des loisirs, 1978.
Renard poche - 12,5 x 19 cm - 72 pages (épuisé)

Randall Jarrell, *The Animal Family*, New York, Pantheon, 1965.
Des animaux pour toute famille, Paris, l'école des loisirs, 1988.
Album - 13,1 x 16,8 cm - 192 pages - 13,20 €

William Engvick, *Lullabies and Night Songs*, musique d'Alec Wilder, New York, Harper & Row, 1965.

Isaac Bashevis Singer, *Zlateh the Goat and Other Stories*, New York, Harper & Row, 1966.
Zlateh la chèvre et autres contes, Paris, Hachette Jeunesse, 1979.

George MacDonald, *The Golden Key*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1967.
La Clef d'or, Paris, Bordas, 1981.

Else Holmelund Minarik, *A Kiss for Little Bear*, New York, Harper & Row, 1968.
Un bisou pour Petit Ours, Paris, l'école des loisirs, 1971.
Album broché - 15 x 22,9 cm - 36 pages - 6,80 €

George MacDonald, *The Light Princess*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1969.
La Princesse légère, Paris, Bordas, 1981.

Jacob & Wilhelm Grimm, *The Juniper Tree and Other Tales from Grimm*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1973.
Les Trois Plumes et 12 autres contes, Paris, Gallimard Jeunesse, 1979.

Jacob et Wilhelm Grimm, *King Grisly-Beard*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1973.
Le Roi Barbe d'Ours, l'école des loisirs, 1974.
Album - 14,3 x 21,8 cm - 32 pages (épuisé)

© Maurice Sendak, *Le Roi Barbe d'Ours*.

Randall Jarrell, *Fly by Night*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976.

Selma G. Lanes, *The Art of Maurice Sendak*, New York, Abrams, 1980.

E. T. A. Hoffman, *Nutcracker*, New York, Crown, 1984.
Casse-Noisette, Paris, Gallimard Jeunesse, 1985.

Frank Corsaro, *The Love for Three Oranges*, Londres, The Bodley Head, 1984.

Rudolf Tesnohlidek, *The Cunning Little Vixen*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1985.

Philip Sendak, *In Grandpa's House*, New York, Harper & Row, 1985.

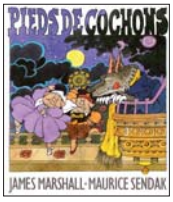
Wilhelm Grimm, *Dear Mili*, New York, Michael di Capua / Farrar, Straus & Giroux, 1988.
Chère Mili, Paris, Gallimard Jeunesse, 1988.

Iona & Peter Opie, *I saw Esau*, Londres, Walker Books, 1992.

Arthur Yorinks, *The Miami Giant*, New York, Michael di Capua Books / HarperCollins, 1995.

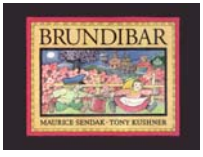
Herman Melville, *Pierre, or The Ambiguities*, New York, HarperCollins, 1995.

Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, New York, Michael di Capua Books / HarperCollins, 1998.



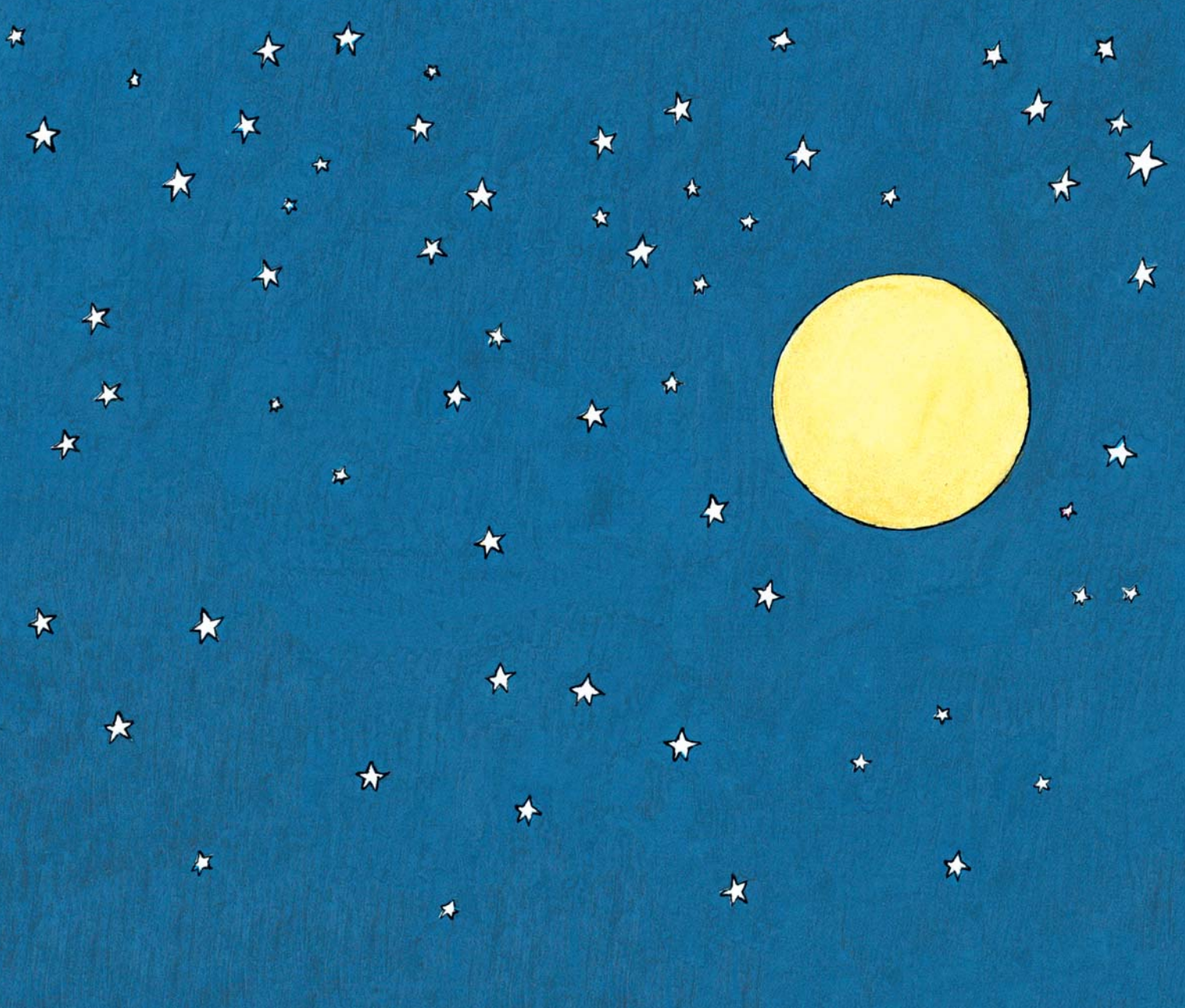
James Marshall, *Swine Lake*, New York, Michael di Capua Books / HarperCollins, 1999.
Pieds de cochons, Paris, l'école des loisirs, 2001.
Album - 19,5 x 22,5 cm - 48 pages - 13,70 €

Tony Kushner, *Brundibar*, New York, Michael di Capua Books / Hyperion Books for Children, 2003.
Brundibar, Paris, l'école des loisirs, 2005.
Album - 27 x 21,5 cm - 64 pages - 19,80 €



Tony Kushner, *The Art of Maurice Sendak : 1980 to the Present*, New York, Abrams, 2003.

Ruth Krauss, *Bears*, New York, Michael di Capua Books / HarperCollins, 2005.

Arthur Yorinks, *Mommy ?*, création des mécanismes par Matthew Reinart, New York, Michael di Capua Books / Scholastic, 2006.
Maman ?, Paris, l'école des loisirs, 2009.
Album pop-up - 21 x 21 cm -12 pages - 29 €

© Maurice Sendak, *Brundibar.*