

Les albums pour enfants des maisons d'édition
Des femmes et Le Sourire qui mord
1975–1995

Caroline HOINVILLE

sous la direction de M. Christian SORREL

Remerciements

Je remercie mon directeur de recherches, M. Christian Sorrel, pour son soutien et son aide à l'élaboration de ce mémoire.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance aux bibliothécaires du département jeunesse de la bibliothèque municipale de Lyon, ainsi qu'à leurs confrères du centre de ressources de La Joie par les livres à Paris qui m'ont apporté leur concours.

Introduction

Définir le domaine de la littérature pour enfants demeure encore aujourd'hui difficile¹. Il est traditionnellement admis par les critiques et historiens que le XVII^e siècle cristallise les ambitions éducatives, pédagogiques et didactiques de tentatives jusque-là éparses. Des ouvrages s'apparentant à des manuels, à l'instar de ceux rédigés par Fénelon, précepteur à partir de 1689 du petit-fils de Louis XIV, le Duc de Bourgogne², apparaissent à la fin du siècle et se multiplient rapidement à partir du XVIII^e siècle. Parallèlement, des livres *a priori* ludiques et divertissants se développent. Les célèbres *Histoires ou Contes du Temps passé, avec moralités* de Charles Perrault, plus connus sous le titre de *Contes de ma Mère l'Oye*, publiés en 1697³, marquent véritablement un tournant en procurant un statut lettré à une littérature orale, et en introduisant le conte comme genre à part entière. Cependant, la finalité pédagogique émergente demeure le principe primordial de la production s'adressant aux enfants, et ce jusqu'au XX^e siècle. Il s'agit d'éduquer, non de divertir. Bien que la définition de la littérature de jeunesse apparaisse clairement établie, ses caractéristiques et objectifs sont profondément remis en cause dès le début du XX^e siècle, déstabilisant ainsi ses fondements. Progressivement, l'enfant acquiert une place centrale dans les livres lui étant destinés, devenant ainsi le véritable « héros » des histoires contées⁴. Les ouvrages oscillent dès lors entre projet didactique et pédagogique d'une part, et intentions plus légères, ludiques et divertissantes d'autre part.

Si la littérature pour enfants recouvre divers desseins, l'étude de ce champ spécifique s'avère tout autant problématique. Sa récente constitution en tant que discipline de recherche est le théâtre de nombreux questionnements et débats⁵. Le terme « littérature » pose problème, notamment lorsqu'on l'applique aux albums proposant un texte largement réduit. En effet, ce type d'ouvrage, né dans la seconde moitié du XIX^e siècle, est généralement destiné aux enfants de 0 à 6 ans, non lecteurs ou en situation d'apprentissage de la lecture, mais les catalogues d'éditeurs

¹Divers ouvrages sont consacrés à l'histoire de la littérature pour enfants. Consulter la section Histoire générale de la littérature pour enfants de la Bibliographie, p. 145.

²FÉNELON rédige plusieurs livres afin d'éduquer le jeune héritier du trône, dont *Les Aventures de Télémaque*, commencées en 1694, sont l'exemple le plus célèbre. Pour des références complémentaires, consulter l'article de Marc SORIANO, « FÉNELON », *Guide de littérature pour la jeunesse*, nouv. éd., Paris, Delagrave, 2002, p. 246-253.

³Charles PERRAULT, *Histoires ou Contes du Temps passé, avec moralités*, éd. originale, achevé d'imprimer et inscrit sur le registre de la communauté des imprimeurs le 11 janvier 1697, 223 p.

⁴Pour une approche synthétique des ruptures importantes marquant l'évolution de la littérature pour enfants, consulter l'ouvrage de Denise ESCARPIT et Mireille VAGNÉ-LEBAS, *Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe : État des lieux*, Paris, Hachette Jeunesse, 1988, p. 19-29.

⁵Consulter les ouvrages de la section Approches théoriques de la littérature pour enfants de la Bibliographie pour approfondir la notion de littérature pour enfants en tant que discipline de recherche, p. 146.

englobent fréquemment tous les enfants jusqu'à 10-12 ans environ. Une confusion totale entoure également le statut du public enfantin. Tantôt refusée, tantôt revendiquée, l'acceptation de sa spécificité ne fait pas l'unanimité chez les auteurs et éditeurs. Considéré comme inférieur au regard des adultes, le public des enfants véhicule habituellement une certaine valeur dépréciative, parfois encore de nos jours¹. L'historiographie reflète toutes ces interrogations, évoluant de façon concomitante avec la littérature pour enfants elle-même. Le domaine de la recherche, encore relativement nouveau, participe de la difficulté de l'étude². La première synthèse historique ne date d'ailleurs que de 1923³. Au-delà de cette remarque, il faut noter le manque d'ouvrages de référence consacrés à la deuxième moitié du xx^e siècle. Bien souvent, ces derniers évoquent sommairement la période clé que représentent les années 1970-80. Cela peut s'expliquer de deux manières : soit ils sont précisément réalisés à cette époque, soit ils traitent de la production actuelle qui explose littéralement depuis une vingtaine d'années. Les années 1970-80 sont pourtant riches pour la littérature de jeunesse, impliquant bouleversements conceptuels et renouvellement formel. Quantité de petites maisons d'édition, dites de « créateurs » par opposition aux grands éditeurs traditionnels tels Hachette, Casterman ou encore Hatier, voient le jour et se multiplient. D'une durée de vie éphémère, elles témoignent néanmoins de la vitalité exceptionnelle de la littérature pour enfants, inspirée de l'effervescence culturelle générale que les événements de mai 1968 diffusent largement⁴.

Le choix d'étudier spécifiquement la collection destinée aux enfants des éditions Des femmes⁵ et les éditions Le Sourire qui mord s'inscrit dans une volonté de mettre en rapport les mouvements issus de mai 1968 ainsi que les mutations psychologiques, socio-culturelles, artistiques, voire politiques qui en découlent, avec la production à destination des enfants et la notion d'avant-garde développée depuis les années 1950-60 par des éditeurs comme Robert Delpire, Laurent Tisé ou encore Harlin Quist. Cette dernière est employée pour qualifier la production d'éditeurs utilisant les nouveaux concepts théoriques et esthétiques de leur époque. L'enfant est reconnu comme un être à part entière nécessitant lui aussi des livres de qualité lui permettant d'apprendre tout en prenant du plaisir, notamment grâce à l'image, ancrée dans l'art contemporain. Les éditions Des femmes et les éditions Le Sourire qui mord n'ont pas fait véritablement l'objet d'études jusqu'ici⁶. Pourtant, ces deux maisons d'édition revendiquent dans leurs pro-

¹ Consulter l'article de Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, « Les albums pour enfants, le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977, p. 60-79 ; n° 14, avril 1977, p. 55-74 (article en deux parties).

² Consulter le « Tableau chronologique des principaux travaux sur l'histoire de la littérature d'enfance et de jeunesse » proposé dans le livre de Denise ESCARPIT et Mireille VAGNÉ-LEBAS, *op. cit.*, p. 21.

³ Marie-Thérèse LATZARUS, *La littérature enfantine en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, P.U.F., 1923.

⁴ Pour approfondir le contexte culturel général, consulter l'ouvrage de Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI (dir.), *Histoire culturelle de la France. Tome 4. Le temps des masses : le vingtième siècle*, nouv. éd., Paris, éd. du Seuil, Univers Historique, 2005, p. 299-442.

⁵ Plusieurs appellations existent pour nommer cette maison d'édition : Éditions des femmes, Éditions des Femmes, Des Femmes, Des femmes. Nous avons choisi cette dernière car il s'agit de celle utilisée dans les albums étudiés.

⁶ Outre quelques articles ou chapitres d'ouvrages généraux, deux mémoires sont respectivement consacrés aux éditions Des femmes et aux éditions Le Sourire qui mord : Pascale MATHIEU-BONNASSIES, *Images de la famille dans les albums pour enfants : les Belles histoires de Pomme d'Api, les Éditions Des Femmes*, mémoire de thèse dirigé par M. Louis ROUSSEL, 2 vol., [s.l.], [s.n.], 1983, (106 p. – 47 p.) ; Paul OBADIA, *Le sourire qui mord, identité,*

jets éditoriaux respectifs une rupture franche avec la « tradition » établie par les grands noms de l'édition enfantine. Elles intègrent toutes deux de nouveaux concepts esthétiques et socio-psychologiques relatifs à l'enfant. Cependant, peut-on réellement parler d'adéquation entre ces politiques éditoriales tendant vers un certain idéal et la réalité des albums produits ? Il s'agit d'étudier les innovations théoriques et formelles mises en œuvre par les deux maisons d'édition afin de saisir pleinement leur position au sein de la littérature pour enfants de la seconde moitié du XX^e siècle. Le corpus établi comprend soixante-dix-neuf albums, soit vingt-trois produits pour la collection « Du côté des petites filles » des éditions Des femmes de 1975 à 1982, et cinquante-six publiés par les éditions Le Sourire qui mord entre 1976 et 1995¹. Il est fondamental d'étudier l'ensemble de la production des deux maisons d'édition durant leur période d'activité afin de comprendre leurs éventuelles évolutions. Après un rapide panorama de la production littéraire pour enfants au début des années 1970, un premier chapitre exposera successivement les politiques éditoriales des éditions Des femmes et des éditions Le Sourire qui mord. Les deux suivants analysent concrètement les albums. Le second s'attachera à leur contenu, d'un point de vue conceptuel et pédagogique afin d'appréhender les moyens utilisés pour accompagner la construction psychique de l'enfant. Enfin, le troisième chapitre traitera de la structure formelle des albums, en insistant particulièrement sur le cheminement du récit et les rapports qu'il induit entre texte et image.

recherche de l'autre, quête de soi, mémoire de recherche dirigé par M. Jean PERROT, Villeteuse, Université de Villeteuse, 1987, 151 p.

¹ Consulter leurs références complètes dans la section Corpus des Sources, p. 139-143.

Chapitre 1

Des politiques éditoriales militantes et novatrices

1.1 État des lieux de la littérature de jeunesse en 1975 : entre tradition et avant-garde

Il apparaît essentiel d'observer rapidement la production littéraire pour enfants des années 1970-75 afin de dresser un panorama synthétique de la situation du champ éditorial précédant la naissance des deux maisons d'édition étudiées : Des femmes et Le Sourire qui mord. L'édition jeunesse a subi de profonds bouleversements amorcés dès le milieu du xx^e siècle. L'essor de la société de consommation impose la loi du marché comme seul maître, régissant tous les aspects de la production. Le livre devient un produit consommable, étroitement ciblé et pensé afin de séduire l'enfant auquel il est destiné. Ce dernier acquiert véritablement le statut de consommateur, résolvant pour un temps la question de sa spécificité. Les maisons d'édition doivent en effet faire face à l'accroissement brutal de la demande, en raison du dynamisme démographique issu du baby-boom d'après-guerre, ainsi que des lois instaurées suite aux événements de mai 1968. La Loi dite de « démocratisation de l'enseignement », votée en 1968, prolonge la scolarité jusqu'à seize ans et permet à tout enfant âgé d'au moins trois ans de bénéficier du droit à l'école maternelle. Le public potentiel des livres de jeunesse augmente donc considérablement. Les maisons d'édition tentent de s'adapter en employant divers moyens. En résulte une production hétérogène du fait de divergences conceptuelles et de conflits esthétiques.

Dans un souci commercial, les grandes maisons d'édition appliquent les recettes qui ont fait leur succès. Ainsi, les séries se multiplient, déclinant à l'infini les aventures d'un même personnage. Face à cette peur manifeste de prendre des risques en innovant, les années 1970 sont paradoxalement le théâtre d'une étonnante prolifération de petites maisons d'édition, qualifiées généralement d'éditions de « créateurs » ou d'« avant-garde ». Revendiquant leur indépendance, ces dernières prennent le contre-pied de la tendance majoritaire et développent des trésors d'imagination en vue de renouveler le champ de la littérature pour enfants. Cependant, leurs expériences s'avèrent souvent de courte durée, ne parvenant pas à rivaliser avec les grandes

maisons d'édition, déjà fermement installées dans une tradition plus ou moins figée.

La lecture de l'article de Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani, « Les albums pour enfants, le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance »¹, est fondamentale pour comprendre l'opposition, souvent relative, entre maisons d'édition traditionnelles et éditeurs créateurs. Datant de 1977, il présente le bilan d'une enquête concernant le domaine de la littérature de jeunesse en 1975, réalisée dans le cadre de recherches sur la sociologie de la famille et la transmission culturelle. Le panorama suivant s'appuie principalement sur les idées exposées par les auteurs de cet article. Reprenant les maisons d'édition citées dans ce dernier, il ne s'agit en aucun cas d'une présentation exhaustive. L'objectif est de déterminer les grandes caractéristiques des albums suivant les deux types d'attitudes des éditeurs, et d'étayer ces propos par quelques exemples plus concrets et significatifs.

1.1.1 Les maisons d'édition dites « traditionnelles »

Il convient d'emblée de définir cette « tradition ». Elle renvoie à la politique éditoriale et aux livres proposés par certaines maisons d'édition. Elle qualifie une production qui progressivement témoigne d'un refus d'initiatives et de prises de risques de la part d'éditeurs qui se contentent de recettes ayant déjà démontré leur succès auprès du public enfantin. Si leur volonté de séduire celui-ci se manifeste largement, ils se conforment en priorité aux attentes des parents et des éducateurs. Ceux-ci demeurent en effet les seuls véritables acheteurs des ouvrages, influençant par la même de façon déterminante la manière dont l'enfant perçoit la littérature qui lui est destinée. Leurs éventuelles adaptations répondent principalement à des questions d'ordre économique et commercial, délaissant la part de créativité au profit d'un certain conservatisme. Les éditeurs cherchent à répondre à l'augmentation brutale de la demande due à la génération du baby-boom des années 1950. Les livres sont peu à peu assimilés à des produits de consommation, simples marchandises. Les prix baissent afin de proposer des ouvrages bon marché. Si l'accessibilité s'en trouve facilitée et étendue, la qualité de la production en pâtit parfois. Il ne faut cependant pas généraliser ce phénomène.

Il s'agit davantage de classicisme et de conservatisme que de médiocrité. Cela s'observe tant dans le contenu que dans la forme des livres. L'article de Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani expose synthétiquement les grandes caractéristiques de la production dite « traditionnelle »². Les albums exaltent un classicisme formel au moyen de couleurs pastels, de dessins naïfs et peu expressifs, ancré dans un réel idéalisé et suranné. D'ailleurs, les images ont encore la fonction documentaire de l'illustration au sens strict du terme. Elles doivent épauler la lecture du texte et servir d'agrément sans toutefois occuper une place trop importante. Le texte demeure le moteur de l'histoire et sa primauté est incontestable. Les thèmes sont en nombre réduit et peu inventifs, exaltant des vertus traditionnelles voire chrétiennes afin de transmettre une certaine éthique et l'image intemporelle de l'enfant modèle, espéré par tout

¹Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, « Les albums pour enfants, le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977, p. 60-79 ; n° 14, avril 1977, p. 55-74 (article en deux parties).

²Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, *op. cit.*, n° 14, p. 55-74.

parent. L'objectif des albums est précis, résumé en trois mots par Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani : « regarder, nommer, reconnaître »¹. Il s'agit d'éduquer l'enfant afin qu'il acquiert le vocabulaire nécessaire pour désigner et appréhender son environnement.

Le principe des séries se développe fortement, justifiant ouvertement les reprises sur le mode de la variation d'histoires et de personnages à succès. Ainsi en est-il des aventures de *Caroline* de Louis Probst chez Hachette² ou encore de *Martine* de Marcel Marlier et Gilbert Delahaye chez Casterman³. De même, les éditeurs instaurent des collections en fonction de l'âge et/ou du sexe. La spécialisation d'ouvrages destinés aux petits garçons ou aux petites filles se répand notamment avec la diffusion des stéréotypes véhiculés par la société. Les albums sont codifiés de manière claire pour une identification des destinataires aisée et immédiate. Ceux destinés aux garçons proposent des récits d'aventures et de voyages, mettant en exergue des valeurs telles le courage, la loyauté ou l'honnêteté, comme en témoigne la « série 15 » des éditions Gautier-Languereau⁴. Bien que cette dernière ne soit pas explicitement à destination des garçons, les thèmes abordés sont clairement connotés : mystère, sport, conquête spatiale, grandes découvertes, etc. Ils abondent d'illustrations aux couleurs vives et énergiques. Tandis que les albums pour les filles exposent un modèle visant à préparer ces dernières à leur vie future de femmes au foyer, épouses et mères dévouées. L'action se déroule principalement au sein de la famille et prône des valeurs morales. Le périodique *La semaine de Suzette*, qui paraît de 1905 à 1960 chez Gautier-Languereau, et la collection dérivée *La bibliothèque de Suzette*, disparue en 1969, en sont les exemples emblématiques. De même, Hachette lance en 1973 sa collection « Ariane », qui « s'adresse à toutes les jeunes filles qui apprécient les histoires d'amour ayant le goût de l'espoir, la saveur de la vie qui commence »⁵.

Finalement, les maisons d'édition, spécialement les plus traditionnelles et conventionnelles, organisent une véritable sectorisation des livres par rapport à l'âge et au sexe du public ciblé. D'ailleurs, les parents choisissent des ouvrages censés correspondre à l'âge de leur enfant selon les indications des catégories et autres collections. Cependant, ce découpage en tranches d'âge s'avère source de polémique sur les plans psychologique et pédagogique⁶. Plusieurs types d'âge sont répertoriés par les chercheurs : l'âge de l'état civil, l'âge physiologique, l'âge mental, l'âge affectif et l'âge ludique. Ceux-ci n'évoluent pas de concert chez l'individu mais s'entrecroisent et se mêlent, rendant caduque l'idée d'une classe d'âge unique suivant l'âge physiologique. Il s'agit parfois pour quelques éditeurs davantage d'un moyen de multiplier les ventes de produits pratiquement assimilés à des consommables jetables, d'une courte période d'usage, que d'une

¹Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, *op. cit.*, n° 14, p. 63.

²La série *Caroline* est créée en 1953 et paraît aux éditions Hachette Jeunesse. Son succès est immense et ses aventures font encore de nos jours l'objet d'albums, bien que son auteur soit décédé en 1997.

³La série *Martine* est créée en 1954 par l'auteur Gilbert DELAHAYE et l'illustrateur Marcel MARLIER. Elle paraît aux éditions Casterman et perdure encore aujourd'hui.

⁴Chaque livre de la série traite d'un thème précis au travers de quinze histoires différentes.

⁵Citation extraite du catalogue *Les livres d'étrennes*, Paris, Cercle de la librairie, année 1975, p.56, dans l'ouvrage de Michèle PIQUARD, *L'édition pour la jeunesse en France, de 1945 à 1980*, Villeurbanne, Presses de l'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Référence, 2004, (thèse de doctorat, 2000), p. 312.

⁶Consulter l'article de Marc SORIANO, « Classes d'âge (notion psychologique et psychanalytique de) », *Guide de littérature pour la jeunesse*, nouv. éd., Paris, Delagrave, 2002, p. 116-121.

nécessité réellement fondée. Leurs politiques éditoriales apparaissent rigoureusement définies, cadrées et calquées sur des principes établis et mis en place pendant la première moitié du XX^e siècle afin de dégager des normes strictes, jugées par les plus avant-gardistes comme infantilisantes. Si la spécificité de l'enfant est reconnue, ce n'est souvent que pour souligner son infériorité face à l'adulte. L'existence d'une personnalité enfantine à part entière paraît improbable voire impossible au regard des éditeurs classiques. L'enfant reste considéré comme un être non fini, non réflexif, faible et dépendant des adultes qui jouent alors le rôle de médiateurs¹. Il nécessite par conséquent des histoires simples, « prémachées » selon l'avis de certains critiques.

Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani présentent dans leur article deux exemples de maisons d'édition pouvant être qualifiées de « traditionnelles » : Hachette et Bias². La définition de la petite enfance exposée par celles-ci est édifiante. Pour Hachette, « le petit enfant (cinq-sept ans) est un enfant (huit-treize ans) en réduction », tandis que Bias défend un réalisme documentaire des albums car « pour un jeune enfant, tout est neuf », il doit donc pouvoir aisément reconnaître ce qui lui est proposé³. Les éditions Hachette, fondées en 1826, conservent une vision limitée et tronquée de l'enfant. Leur définition demeure vague et le qualificatif employé a une valeur assez négative et dépréciative. La notion de réduction véhicule encore cette idée d'infériorité, d'être non fini. Cette position ignore les progrès en matière de psychologie, allant jusqu'à les nier pour privilégier le « bon sens de l'éditeur ». L'esthétique classique est ouvertement revendiquée. Hachette publie entre autres les célèbres aventures de *Babar* de Jean de Brunhoff en 1931. La maison d'édition Bias, créée en 1941, se situe, quant à elle, davantage du côté de l'apprentissage, refusant toute avant-garde esthétique au profit d'une précision et d'un graphisme soigné des illustrations dans un but essentiellement pédagogique. L'enfant possède d'emblée l'envie d'appréhender son environnement qui lui est encore inconnu. Les albums doivent être un des médiateurs permettant d'assouvir ce besoin primaire. La question de la morale livre également des caractéristiques nettement traditionnelles chez ces deux éditeurs⁴. Finalement, ceux-ci semblent davantage professionnels et techniciens que créateurs et inventifs. Ils demeurent dans le champ de l'adaptation aux modes, s'opposant ainsi aux maisons d'édition cherchant un renouvellement et un changement profond des formules jusqu'ici déployées. Ils ont pleinement conscience des impératifs économiques et commerciaux du marché et les acceptent sans essayer de les combattre comme les autres éditeurs. Les maisons d'édition traditionnelles tendent à représenter l'univers quotidien et familial de l'enfant afin de le rassurer et de faciliter l'acquisition du vocabulaire associé. Il s'agit en priorité de l'éduquer et de le protéger.

Il est cependant intéressant de noter que certaines maisons d'édition autrefois reconnues comme novatrices, sont considérées au début des années 1970 comme conservatrices et traditionalistes. Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani expliquent ce phénomène en partie par un « marché à renouvellement lent » qui facilite selon eux la coexistence de concepts et d'esthétiques issus de diverses époques, provoquant un décalage certain entre les différents pro-

¹Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, *op. cit.*, n° 14, p. 67-68.

²Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, *op. cit.*, n° 13, p. 71.

³*Ibid.*

⁴Pour la suite du paragraphe, consulter l'ensemble de l'article de Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, *op. cit.*, n° 13, p. 71-79.

jets éditoriaux¹. Les albums de l'atelier du Père Castor, fondé par Paul Faucher en 1931, sont un exemple probant². Diffusés par Flammarion, ils révolutionnent la littérature pour enfants en leur temps, grâce à leur assimilation des nouvelles connaissances pédagogiques et psychologiques, notamment des travaux de Piaget³. Ce dernier défend la thèse que l'enfant se construit lui-même grâce à la socialisation qui lui permet de passer du stade originel « égocentrique » à une phase de construction et de croissance en interaction avec son environnement, tant matériel qu'humain. Paul Faucher privilégie en effet des méthodes préconisées par le mouvement d'éducation nouvelle de Freinet⁴. Ce dernier prône l'idée selon laquelle l'enfant participe à sa propre construction sociale, spécialement à l'école, qui ne doit pas être le lieu d'un apprentissage pré-établi, mais un espace d'échanges constructifs⁵. Le succès de Paul Faucher est incontestable. Il publie au total plus de trois cent vingt albums entre 1931 et 1967 pour des enfants de trois à dix ans, son fils François prenant brillamment le relais après sa mort. Il revendique la lisibilité, la sécurisation et le caractère éducatif de ses ouvrages. Il demande ainsi aux illustrateurs de se contenter d'images claires, rassurantes, au graphisme dépouillé de tout élément superflu, au détriment de toute dimension artistique et esthétique qu'il juge inutile. Il refuse la notion d'œuvre d'art appliquée aux illustrations des albums et préfère privilégier leur aspect affectif, essentiel dans son projet ouvertement didactique.

Les images commencent néanmoins à prendre une indépendance relative vis-à-vis du texte et entrent en interaction avec lui en vue de faciliter leur association et le processus d'apprentissage de la lecture, comme en témoigne sa série d'*Imagiers* parus à partir de 1952. Paul Faucher développe ainsi certaines innovations au regard de la production de son époque. D'ailleurs, Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani qualifient dans leur article les albums du Père Castor non pas de traditionnels mais de « modernes »⁶. L'éditeur prend véritablement en compte l'enfant et sa spécificité pour créer des ouvrages adaptés à ce public particulier qu'il considère comme un « apprenti ». Il réduit la taille des albums pour une meilleure maniabilité. Les histoires racontées sont le fruit d'expériences vécues, concrètes, à caractère universel. L'objectif de Paul Faucher est d'instaurer une relation affective entre l'enfant et l'album qu'il peut emmener partout et où il reconnaît aisément des situations de sa vie quotidienne. Pour lui, « l'enfant est une étincelle qu'on allume »⁷. Néanmoins, les albums du Père Castor sont considérés dans les années 1970 comme conservateurs et traditionnels car véhiculant toujours une conception de l'enfant quelque peu rétrograde. L'infériorité de celui-ci reste prégnante et la pédagogie exacerbée des ouvrages nie les autres dimensions – réflexive, imaginative, esthétique –, pourtant essentielles dans la construction de la personnalité de l'enfant. Finalement, les auteurs et édi-

¹Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, *op. cit.*, n° 13, p. 73.

²Consulter l'article de Marc SORIANO, « FAUCHER », *op. cit.*, p. 232-243.

³Pour une approche synthétique des travaux de PIAGET appliqués à l'enfance, consulter l'ouvrage d'Egle BECCHI et Dominique JULIA (dir.), *Histoire de l'enfance en Occident, Tome 2. Du XVIII^e siècle à nos jours*, nouv. éd., Paris, Éditions du Seuil, Univers Historique, 1998, p. 361-363.

⁴Pour une présentation synthétique de ce pédagogue important ainsi que de ses théories sur l'éducation, consulter l'article « Freinet, C. » d'Antoine LÉON, dans *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur le site de l'encyclopédie à l'adresse suivante <<http://www.universalis-edu.com>>.

⁵Egle BECCHI et Dominique JULIA (dir.), *op. cit.*, p. 395-399.

⁶Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, *op. cit.*, n° 13, p. 71.

⁷*Ibid.*

teurs s'adaptent uniquement aux modes formelles, de type vestimentaire par exemple. Ils n'ont pas su assimiler et intégrer les révolutions conceptuelles et esthétiques des années 1960-70, expliquant leur critique de plus en plus véhémente de la part des plus avant-gardistes. Ceux-ci deviennent d'ailleurs numériquement majoritaires au cours des années 1970-80.

1.1.2 Les éditeurs dits d'« avant-garde »

À l'instar de la tradition, il convient de définir avant tout autre chose la notion d'« avant-garde » appliquée aux maisons d'édition. Il s'agit de l'attitude d'éditeurs entreprenant une profonde refonte des conceptions théoriques et formelles de la littérature de jeunesse. Ils sont au fait des avancées récentes concernant le statut du public enfantin, la production et les objectifs propres aux livres pour enfants, les innovations techniques et graphiques en relation avec l'image, et les différents courants de pensée contemporains. Dès les années 1950-60, ils s'intéressent aux découvertes en matière de psychologie et de psychanalyse. Le profil des éditeurs dits « avant-gardistes » modifie ainsi l'image habituelle de professionnels techniciens véhiculée jusqu'ici, au profit d'un modèle de créateur artisan charismatique. Indubitablement, une rupture s'installe. Ils évoluent davantage dans la sphère intellectuelle dont ils proviennent souvent et en sont encore les acteurs. Ils montrent d'ailleurs une tendance significative à justifier, théoriser et expliquer leurs principes et revendications au moyen de discours relativement nombreux¹, contrairement aux éditions traditionnelles dont les politiques éditoriales reposent sur des bases et concepts déjà anciens. Arthur Hubschmidt, directeur de la maison d'édition l'École des loisirs fondée en 1965 avec Jean Fabre et Jean Delas, décrit ces nouveaux éditeurs – dont il fait parti – comme des personnes « qui ont rompu avec la tradition du marketing, de la chaîne de produits centrés sur un personnage et débités en tranches de saucisson étiquetées et identifiables pour la plus grande masse possible »². Le refus de toute sectorisation normalisée, collections et séries, est catégorique et sans appel.

Si les protagonistes de l'édition enfantine changent, l'appréhension de l'enfant marque une deuxième révolution. Celui-ci devient un être, non plus incomplet comme l'expriment les éditeurs traditionnels, mais réflexif et digne d'intérêt au même titre que ses aînés. Les frontières entre adultes et enfants tendent à être abolies en vue d'une égalité des individus. Bien qu'une indéniable différence de connaissances et de maturité existe, les plus jeunes ne nécessitent pas pour autant des « sous-produits », davantage destinés à les infantiliser qu'à les aider dans leur construction psychique. C'est l'ensemble de la conception du livre de jeunesse qui est repensé au regard de cette nouvelle approche de son public. Qualité, créativité, réflexion et plaisir sont désormais les mots d'ordre de toute une génération d'éditeurs. La fiction occupe ainsi une place importante car elle suscite une participation active de l'imagination. Les thèmes sont variés, abordant sans complaisance la vie quotidienne et les situations les plus difficiles que peut rencontrer un enfant, afin de les dédramatiser et de préparer ce dernier. L'esthétique et le graphisme des albums sont, quant à eux, l'objet d'un renouvellement considérable. L'image acquiert une

¹Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, *op. cit.*, n° 13, p. 75.

²Citation de l'ouvrage *Images à la page : une histoire de l'image dans les livres pour enfants* de Christiane CLERC (dir.), Paris, Gallimard, 1984, p. 52, dans Michèle PIQUARD, *op. cit.*, p 51.

place centrale et joue un rôle moteur dans l'évolution de la conception des livres pour enfants pour conquérir enfin son autonomie face au texte. Il s'agit désormais moins de réalisme que de symbolisme requérant distance et interprétation. La notion d'avant-garde renvoie finalement à la volonté d'appliquer à l'album l'ensemble des théories nouvelles touchant à l'enfant, à ses besoins quant à la construction de sa personnalité et à l'influence que le livre déploie dans ce processus, à l'esthétique et aux innovations techniques. L'album n'est plus l'instrument d'un apprentissage à caractère scolaire à l'image de la production du Père Castor mentionnée précédemment¹. Il doit ouvrir l'enfant au monde, sans contraintes, sans normes rigides, librement.

Un bref historique s'avère nécessaire pour comprendre l'évolution qui amène dans les années 1970 une affirmation voire une radicalisation des positions. Ce mouvement d'innovation naît dans les années 1950 avec deux petites maisons d'édition : Tisné et Delpire. Celles-ci reposent entièrement sur les épaules de leur fondateur respectif, Laurent Tisné et Robert Delpire. Le premier publie des livres d'art avant de se tourner vers la littérature enfantine entre 1969 et 1971. Cet attrait pour le monde artistique est fondamental. Il insuffle en effet une nouvelle dynamique à l'image, produite dès lors par de véritables artistes ne craignant pas de se lancer dans cette aventure. L'album apparaît pour eux comme un formidable support pour laisser libre cours à leur imagination. De ces participations découle l'intrusion de l'art contemporain dans les livres pour enfants. Art nouveau, Expressionnisme, Surréalisme, Pop'art, les courants les plus avant-gardistes de la première moitié du XX^e siècle sont représentés². L'image quitte ainsi le domaine étriqué de la pure illustration pour prendre son indépendance par rapport au texte et le supplanter. Une véritable relation étroite voire fusionnelle s'instaure entre écrit et image afin de former un ensemble graphique complexe. Robert Delpire reprend les avancées ébauchées par Tisné pour les amplifier et les conceptualiser davantage. Il privilégie la dimension esthétique et visuelle des livres pour enfants. Il publie notamment *Les larmes de crocodile*, un livre-objet réalisé par André François en 1956³, et un album de Maurice Sendak désormais célèbre, *Max et les maximonstres*, en 1963⁴. Ce livre fit scandale à l'époque car jugé effrayant pour les enfants en raison de la présence de monstres. En réalité, il est le précurseur d'un des phénomènes les plus significatifs de cette génération d'avant-gardistes : la réhabilitation de l'imagination, revenue en force grâce au développement de la psychanalyse.

Les psychanalystes mènent en effet une nouvelle réflexion sur l'inconscient qui acquiert une place centrale dans la construction psychique de l'individu, dès sa petite enfance. L'inconscient devient le symbole de la libération de l'homme, levant tous les tabous et acceptant enfin sa personnalité dans toute sa complexité. Cet affranchissement des convenances et contraintes de la société passe principalement par le développement de l'imagination, qui apparaît comme le reflet le plus proche de l'inconscient. Crainte jusqu'ici pour son aspect incontrôlable, elle prend une place prépondérante dans la production dès les années 50, pour devenir essentielle une quinzaine d'année plus tard. Les éditions Harlin Quist, nées en 1963 aux États-Unis, en sont

¹Voir la section 1.1.1, p. 7-9.

²Voir la section 2.3 pour une analyse précise des rapports entre art contemporain et littérature enfantine, p. 68-72.

³André FRANÇOIS, *Les larmes de crocodile*, Paris, Delpire, 1956, réédité par Gallimard en 1980.

⁴Maurice SENDAK, *Max et les maximonstres*, Paris, Delpire, 1963, réédité à l'École des loisirs en 1967.

un des fleurons, véritable fer de lance¹. Elles symbolisent la position de leader de cette nation dans le champ de la littérature pour enfants, comme l'illustrent par exemple les albums *Aesop's fables* de Joan Hirschmann et Ralph Pinto² ou *The Selfish giant* d'Oscar Wilde et Herbert Danska³. Associées à François Ruy-Vidal en France de novembre 1967 à 1972, elles témoignent d'une grande vivacité et d'un indéniable goût du risque. Les éditeurs font appel à des auteurs de livres pour adultes, notamment Robert Graves, Richard Hughes, Marguerite Duras ou Eugène Ionesco car ils prônent l'abolition des frontières entre adultes et enfants. François Ruy-Vidal, avec Patrick Couratin, directeur artistique des éditions, privilégie la qualité des textes et des images⁴. Il contribue d'ailleurs de façon essentielle à la diffusion d'une nouvelle esthétique qui prend sa source dans le domaine des arts plastiques et appliqués, particulièrement les arts décoratifs et la publicité. Le graphisme psychédélique et ses explosions de couleurs envahissent les albums, influencés par les dessinateurs du Push Pin Studio américain⁵. Les thèmes se veulent le reflet de l'inconscient enfantin et témoignent d'une grande liberté d'esprit, refusant les tabous et les conventions dans un esprit clairement contestataire et provocateur. La production des éditeurs d'avant-garde s'avère ainsi sujette à polémique et certains spécialistes ou critiques n'hésitent pas à qualifier les albums de nocifs, particulièrement en matière d'image, envers les enfants. Telle est la réaction de la psychanalyste Françoise Dolto⁶ vis-à-vis des éditions Harlin Quist dont elle dénonce l'esthétique subversive qui aborde parfois des thèmes concernant davantage l'adulte, notamment la sexualité et les fantasmes connexes. La simplicité d'antan laisse place à un rapport complexe entre texte et image ainsi qu'à une richesse des interprétations possibles des histoires afin de stimuler et de développer pleinement l'imagination des enfants. Il ne s'agit plus uniquement d'éduquer mais de faire réagir et réfléchir.

Les éditeurs des années 1970 sont ainsi les héritiers de cette nouvelle conception du livre pour enfants qui s'inspire ouvertement de l'art contemporain et se rapproche du statut même d'œuvre d'art, bien que celui-ci soit généralement refusé. Une certaine radicalisation peut s'observer, prenant parfois l'apparence du militantisme. Les événements de mai 1968 amènent les individus à réfléchir sur des questions d'ordre socio-politique, qui trouvent un écho chez quelques maisons d'édition. Cependant, ce phénomène est déjà présent dès 1955 avec la création des éditions La Farandole, affiliées au parti communiste français (P.C.F.). Elles prônent la lutte des classes, s'adressant clairement à un public modeste et populaire – les enfants des prolétaires –, tout en demeurant assez classiques dans leur conception formelle de l'album. Elles diffusent des valeurs socialistes et un internationalisme exacerbé, générant une morale renouvelée et « avancée » selon les termes employés par Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani⁷. Ce militantisme reste minoritaire. On note surtout des maisons d'édition souhaitant renouveler de

¹Pour des informations complémentaires, consulter l'ouvrage de Michèle PIQUARD, *op. cit.*, p. 294-309.

²Joan HIRSCHMANN et Ralph PINTO, *Aesop's fables*, New York, Harlin Quist, 1964.

³Oscar WILDE et Herbert DANSKA, *The Selfish giant*, New York, Harlin Quist, 1964.

⁴Pour compléter ces informations, voir la section 1.3.2, p. 28-31.

⁵Voir la section 2.3.2, p. 68-72.

⁶Cette psychanalyste s'est farouchement opposée à François RUY-VIDAL. Pour des précisions supplémentaires, voir la section 1.3.2, p. 30-31.

⁷Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, *op. cit.*, n° 13, p. 73. Pour le reste du développement, consulter l'ensemble de l'article, p. 70-77.

manière concomitante l'album et le statut de l'enfant à travers lui, afin d'aider celui-ci au plein épanouissement de sa personnalité encore en construction. La structure restreinte de ces petites entreprises leur permet de garder une unité et une liberté totale dans leurs choix éditoriaux. Cependant, bon nombre d'entre elles ne survivent qu'un court laps de temps, des problèmes de rentabilité les obligeant soit à fermer définitivement, soit à s'associer ou à intégrer une société plus importante.

Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani proposent dans leur article deux exemples d'édition d'« avant-garde », à l'instar des éditeurs traditionnels précédemment évoqués. Il s'agit de l'École des loisirs et du département jeunesse des éditions Grasset¹. La première, bien que novatrice, reste toutefois « modérée » comme l'expriment les auteurs de l'article, souhaitant créer un « nouveau classicisme » des albums pour enfants². Elle désire en effet que sa production devienne désormais la référence en matière de littérature enfantine. Pour y parvenir, elle s'approprie certes les styles avant-gardistes, mais principalement ceux ayant déjà acquis une certaine reconnaissance et légitimité. D'ailleurs, elle reprend bon nombre d'ouvrages publiés par Robert Delpire pour les rééditer après la disparition de la maison d'édition. L'École des loisirs fait néanmoins preuve d'audace et de créativité en diffusant les œuvres d'artistes étrangers comme Léo Lionni, José Aruego, Iela Mari ou Tomi Ungerer. L'image prime nettement sur le texte. Selon les propos issus de leur entretien et rapportés par Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani, seul l'artiste peut inventer et produire « l'authentiquement enfantin »³. L'École des loisirs repense également le récit, et particulièrement le statut du héros dans celui-ci. Il devient unique et participe de l'individualisation de chaque album. Le héros véhicule parfois un caractère négatif, brisant le mythe de l'enfant modèle, afin de montrer que celui-ci n'est plus une idéalisation chimérique mais une réalité impliquant défauts et faiblesses. L'enjeu réside dans la socialisation de l'enfant, d'où l'importance de l'aspect relationnel dans les livres publiés. La force de la maison d'édition vient aussi de sa capacité à s'adapter aux lois économiques et commerciales du marché afin de s'assurer une certaine pérennité. Elle adhère ainsi dès 1970 au groupe des livres de jeunesse du Syndicat national des éditeurs.

Les éditions Grasset jeunesse sont quant à elles plus radicales, notamment dans leurs propos. Cela découle probablement de la personnalité du créateur du département spécialisé, François Ruy-Vidal, mentionné précédemment⁴. Il rejoint en effet l'équipe des éditions Grasset en 1973. Celles-ci se placent d'emblée sous le signe de l'art, l'enfant étant selon elles un artiste lui-même, à l'image des auteurs et illustrateurs des albums. Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani relèvent dans leur article une certaine connotation politique se référant à l'extrême-gauche⁵. Néanmoins, cette caractéristique demeure bien moins prononcée au regard des éditions ouvertement militantes telles La Farandole. Les éditions Grasset jeunesse privilégient l'image, la subversion et l'imaginaire en recourant au graphisme d'avant-garde le plus récent afin de lutter contre tout conformisme. Elles recherchent en réalité, non pas un renouvellement de

¹ *ibid.*

² *ibid.*

³ *ibid.*

⁴ Voir le § n° 4 de cette section, p. 10-11.

⁵ Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, *op. cit.*, n° 13, p. 73.

l'album qui aboutirait à l'établissement définitif de nouvelles conceptions, mais une « révolution permanente » car les choses ne peuvent être figées, de continuelles découvertes alimentant une perpétuelle remise en question¹.

Finalement, si le panorama de l'édition pour enfants dans les années 1970-75 semble au premier abord bipolaire, cette vision s'effrite et se révèle trop simpliste lorsqu'on se penche plus attentivement sur ce domaine. Les extrêmes existent ; néanmoins, la majorité des maisons d'édition se situent entre tradition et avant-garde. Elles revendiquent fréquemment une certaine modernité en renouvelant une partie des conceptions relatives aux livres pour enfants, tout en restant fidèles à quelques aspects plus conventionnels ou classiques. Ainsi en est-il des albums du Père Castor ou de l'École des loisirs. Peu de maisons d'édition prônent des positions radicales, totalement avant-gardistes ou conservatrices. Bien que cette brève synthèse permette de cerner plus précisément le champ éditorial de la littérature enfantine, toute tentative d'analyse doit impérativement prendre en compte la complexité ainsi que la diversité des opinions des protagonistes pour ne pas tomber dans le piège d'une sectorisation stricte, infondée et superficielle.

1.2 Les éditions Des femmes, une politique éditoriale militante issue du Mouvement de libération des femmes

Après ce rapide état des lieux de la littérature enfantine, il s'agit maintenant d'expliquer la naissance de la première maison d'édition de cette étude, les éditions Des femmes, ainsi que leur politique éditoriale. Le contexte de fondation de cette édition s'avère fondamental et complexe². En effet, les événements de mai 1968 jouent un rôle important car ils débouchent sur la constitution du Mouvement de libération des femmes (M.L.F.) en 1970, dont proviennent les protagonistes de la maison d'édition. Des réflexions pertinentes, notamment de la part du milieu intellectuel féminin – Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Françoise Sagan –, étaient déjà présentes dans l'immédiat après-guerre. Simone de Beauvoir demeure la figure de proue de ces premières tentatives visant à réveiller la conscience proprement féminine chez les femmes. Son célèbre ouvrage *Le deuxième sexe* paraît en 1949³, déclenchant un véritable scandale en raison de son ton ouvertement libre voire subversif, spécialement en matière de sexualité. La prise de conscience de leur condition par les femmes débute ainsi un long cheminement afin de se construire, de se rassembler, de s'épanouir. Si cet élan est significatif, les mentalités restent néanmoins globalement figées, particulièrement en ce qui concerne l'opinion publique, la masse de la société.

Il faut attendre les manifestations de mai 1968 pour observer un réel réveil des consciences. La « révolution » de 1968 agit en effet comme un révélateur. Les femmes s'engagent et exposent

¹Jean-Claude CHAMBOREDON et Jean-Louis FABIANI, *op. cit.*, n° 13, p. 77.

²Pour une synthèse générale du contexte et de l'évolution des femmes dans la société, consulter l'ouvrage de Françoise THÉBAUD (dir.), *Le XX^e siècle*, Tome V, dans Georges DUBY et Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, nouv. éd., Paris, Perrin, Tempus, 2002, 896 p.

Pour une approche du féminisme spécifiquement, voir la synthèse de Michèle RIOT-SARCEY, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, Repères, 2002, p. 90-115.

³Simone de BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1949, (399 p. – 583 p.).

clairement leurs idées politiques, sociales, économiques ou encore culturelles. Elles se révèlent, d'abord à elles-mêmes, ensuite aux hommes. Pourtant, ces derniers ne leur accordent encore qu'une maigre importance. C'est probablement ce comportement indifférent voire méprisant des militants eux-mêmes, de ces hommes aux côtés desquels les femmes se battent pour repenser leur monde, qui pousse ces dernières à se réunir au sein d'un unique mouvement, leur propre mouvement. Le rejet des hommes, position relativement radicale, n'est donc pas présente dans les esprits au départ. Finalement, les femmes les plus engagées fondent le Mouvement de libération des femmes en avril 1970 en rassemblant divers groupes pré-existants, dans l'objectif de créer enfin une structure, du moins un lieu de réunion, où la parole et la pensée des femmes sera pleinement reconnue, admise et respectée.

Le développement suivant se réfère principalement à l'ouvrage de Bibia Pavard, *Les éditions des femmes, histoire des premières années, 1972-1979* datant de 2005¹, et au catalogue établi en 2004 par la maison d'édition en vue de ses trente années d'existence, *Depuis 30 ans des femmes éditent..., 1974-2004 Mémoire de femmes*². Peu d'études sont en effet consacrées à la genèse ainsi qu'à la politique éditoriale des éditions Des femmes. Ces deux livres s'avèrent par conséquent précieux, notamment car ils présentent des témoignages directs de la vie de la maison d'édition – interviews rapportées, tracts reproduits – et des déclarations des principaux protagonistes, spécialement la fondatrice Antoinette Fouque – conférences de presses³.

1.2.1 Le groupe Psychanalyse et Politique au sein du M.L.F.

Il convient de revenir plus précisément sur la constitution de ce mouvement, puis au sein de celui-ci, du groupe Psychanalyse et Politique dont naît la maison d'édition étudiée. Le Mouvement de libération des femmes découle de la volonté de combattre l'exclusion dont elles sont victimes, tant sur le plan privé, que public. Leur capacité de réflexion et leur intelligence ne sont pas respectées dans une société entièrement pensée par et pour l'homme. Antoinette Fouque, chef de file du groupe Psychanalyse et Politique et principale fondatrice des éditions Des femmes, déclare d'ailleurs en 2003 dans un entretien avec Bibia Pavard : « le mouvement de libération des femmes est un mouvement qui s'attaque à l'omnipotence d'une culture phallogocentrée, c'est-à-dire qu'il fallait déconstruire »⁴. Les avancées instaurées dans la deuxième moitié du XX^e siècle ne semblent pas suffisantes. Si la législation se modifie en faveur des femmes – droit de vote, lois sur la famille et la maternité qui distinguent femme et mère, accès à l'enseignement supérieur et au monde du travail –, les mentalités, elles, n'ont pas encore changé en profondeur. L'émancipation des femmes s'en trouve considérablement freinée jusqu'en 1968, où les événements insufflent un nouvel élan et une nouvelle dimension, davantage médiatique et politique, aux revendications féministes. Il est intéressant de noter que si la majorité des protagonistes concourant à la

¹Bibia PAVARD, *Les éditions des femmes, histoire des premières années, 1972-1979*, Paris – Budapest – Torino, L'Harmattan, 2005, 229 p.

²Sylvina BOISSONNAS et Florence PRUDHOMME (dir.), *Depuis 30 ans des femmes éditent..., 1974-2004 Mémoire de femmes*, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2004, 451 p.

³Certains tracts et interventions figurent en annexe de ce travail. Voir les annexes A et B, p. 103-104 et p. 105-107.

⁴Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 35.

création du M.L.F. ont participé activement à mai 1968, elles mettent en place ce mouvement en réaction contre l'attitude même des partisans d'un monde nouveau et refondé. Les militants apparaissent en effet méprisants et assez machistes, y compris dans les cercles les plus gauchistes, vis-à-vis des femmes, pourtant leurs égales dans cette lutte. Les femmes demeurent, semble-t-il, cantonnées aux tâches secondaires à caractères domestiques – cuisine, ménage – ou purement exécutives – prises de notes et retranscription d'interviews ou autres déclarations. Finalement, mai 1968 joue pour ces dernières un rôle de formateur outre celui de révélateur. Les femmes développent véritablement leur esprit critique. Parallèlement, elles se forment, ou plus exactement elles exposent au grand jour, leur propre identité politique, culturelle et sociale. L'entité même de « la femme », au sens universel du terme, émerge. D'ailleurs, ce phénomène s'appuie sur une tendance plus largement européenne, quantité de pays vivant leur propre « mai 1968 » – Italie, Angleterre, Allemagne, etc. Les États-Unis sont bien évidemment également à la pointe dans ce domaine, symbolisé par le fameux « Women's lib ».

L'historique de la création du Mouvement de libération des femmes s'avère relativement complexe. De petits groupes semblent s'organiser dès 1968 mais la structure du M.L.F. apparaît seulement en 1970. Trois événements fondateurs jalonnent cette année clé. Le grand rassemblement organisé à l'Université de Vincennes en avril marque un véritable tournant dans l'affirmation de la nécessité d'un mouvement propre aux femmes. C'est en effet lors de cet événement que le principe de non-mixité est établi, en réaction contre les hommes présents, hostiles à l'existence éventuelle d'une telle structure destinée aux femmes. Les positions de ces dernières sont ensuite réaffirmées avec la parution en mai du texte collectif, « Combat pour la libération de la femme », dans *L'idiot International*¹. Enfin, elles passent à l'action, à la fois concrète et symbolique, lors d'une manifestation au mois d'août devant l'Arc de Triomphe, en déposant une gerbe à la femme du soldat inconnu. Quelques slogans provocateurs demeurent d'ailleurs encore célèbres : « Il y a plus inconnu que le soldat inconnu, sa femme », ou encore « un homme sur deux est une femme ». Il faut noter que ce sont les médias qui baptisent cet organisme émergent « Mouvement de libération des femmes », confirmant ainsi son double ancrage dans les sphères politique et médiatique. L'objectif est de lutter contre la bourgeoisie, la politique et la société actuelles, mais surtout le patriarcat latent environnant. Il faut déconstruire le monde d'alors, pour construire celui de demain qui reconnaîtra enfin toute la valeur des femmes.

L'école des Beaux-Arts de Paris devient le lieu privilégié de réunions régulières. Il s'agit de – re – donner la parole aux femmes, de leur permettre de s'exprimer ouvertement et librement, tout en ayant l'assurance d'être écoutées, respectées et non jugées. Ces premières réunions témoignent d'un certain chaos, tant dans les propos que dans l'organisation même. Le mouvement naissant se veut le reflet de l'autonomie de chaque individu, refusant toute forme de hiérarchie, considérée comme propre au patriarcat alors en vigueur. Il n'est plus question de domaine privé et de domaine public, de personnel et de politique. Bibia Pavard résume ainsi dans son ouvrage cet état d'esprit : « il faut désormais admettre que tout est politique, de la répartition

¹Monique et Gille WITTIG, Marcia ROTHENBURG et Margaret STEPHENSON, « Combat pour la libération de la femme », *L'idiot International*, n° 6, mai 1970.

des tâches ménagères à la sexualité »¹. Tous les sujets peuvent être abordés. Bien souvent, les intervenantes racontent des tranches de leur vie, leurs expériences, davantage dans un esprit de partage que de critique. La prise de conscience doit s'effectuer de manière concomitante au niveau de l'identité propre du « je » et au niveau de l'entité universelle de « la femme ». Parallèlement à ces rassemblements, le M.L.F. diffuse son idéologie aux moyens d'actions symboliques et provocatrices, s'assurant ainsi une large transmission relayée par les médias audiovisuels et la presse écrite. Les militantes dénoncent la société des années 1970, la considérant comme le lieu privilégié de l'oppression voire de la répression des femmes par les hommes. Le Mouvement de libération des femmes s'étoffe tout en élargissant son champ d'action et de réflexion dès 1971. La sphère culturelle, probablement en raison du nombre conséquent d'intellectuelles dans les rangs de l'organisme, occupe progressivement une place centrale. La créativité féminine semble brimée au regard du monopole masculin, notamment littéraire et artistique. Le journal *Le Torchon brûle* constitue la première tentative collective de production à caractère culturel². Il illustre parfaitement le chaos précédemment évoqué. En effet, ses parutions ne sont ni datées, ni régulières. Cependant, s'il ne paraît que six numéros au total, ce journal demeure fondamental dans le réveil du potentiel culturel féminin. En outre, il joue un rôle de diffusion essentiel des opinions du M.L.F. dont il devient en quelque sorte le porte-parole.

Après ce bref exposé expliquant la formation du Mouvement de libération des femmes, ses revendications, objectifs et mode de fonctionnement, il convient maintenant d'aborder plus en détail le Groupe Psychanalyse et Politique, à l'origine de la création de la maison d'édition Des femmes en 1972³. Constitué dès 1968, il réunit des femmes désirant orienter leurs réflexions et débats vers la psychanalyse et son influence dans le domaine politique. Les quatre années séparant la naissance du groupe de celle de la maison d'édition voient le premier accroître progressivement son influence au sein du M.L.F. tout en clarifiant son propos et augmentant le nombre de femmes assistant aux réunions. Une véritable tendance s'élabore ainsi à l'intérieur du mouvement. Ce dernier s'avère être en effet un lieu où cohabitent différentes visions du féminisme. S'il ne s'agit bien souvent que de simples nuances de propos, il faut noter que le groupe Psychanalyse et Politique se situe en marge, revendiquant une conception du féminisme et de la femme particulière, loin de faire l'unanimité au sein du M.L.F. Cela lui vaut d'ailleurs quelques ennuis et difficultés par la suite. La figure de proue de ce groupe est Antoinette Fouque, précédemment mentionnée⁴. Elle s'entoure au début de quelques femmes dont Marcia Rothenburg, Josiane Chanel ou encore Françoise Ducrocq par exemple. Ensemble, elles réfléchissent sur la question de la femme par rapport à la famille mais aussi à l'État en étudiant les théories de penseurs célèbres tels Marx, Freud, Simone de Beauvoir, Margaret Mead. Comme le précise Bibia Pavard dans son ouvrage, les activités du groupe à son commencement demeurent néanmoins très vagues en raison de la quasi absence de sources écrites.

La première action publique de Psychanalyse et Politique, une manifestation assortie d'un

¹Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 35.

²Pour de plus amples renseignements, consulter l'ouvrage de Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 41-44.

³Ce groupe connu divers abréviations de son nom : Psy et Pol, Psyképo, Psyc et Pol ou encore Politique et Psychanalyse. Pour un historique détaillé, consulter l'ouvrage de Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 44-54.

⁴Consulter la brève biographie proposée par Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 56-59.

débat à l'université de Vincennes, se déroule en 1970, soit deux ans après la réunion fondatrice. Cette initiative remporte un succès important. Mais elle reste surtout célèbre car c'est lors de cette réunion que la non-mixité, évoquée dans le paragraphe précédent, est instaurée. Ce sont également des membres du groupe qui rédigent le fameux article paru en mai dans le journal *L'Idiot International*. Le groupe d'Antoinette Fouque se situe donc aux avant-postes de la contestation féminine et joue un rôle essentiel dans la constitution du M.L.F. Cependant, il finit peu après par se scinder en deux, l'un autour de Monique Wittig – l'une des rédactrices de l'article – jugée plus féministe, l'autre avec Antoinette Fouque davantage tournée vers la réflexion théorique. Deux tendances se dessinent en effet, opposant les partisans de l'action provocatrice, à celles du débat d'idées. Ce n'est qu'à partir de cette séparation que l'on peut véritablement parler de l'existence du groupe Psychanalyse et Politique. Il symbolise le courant intellectuel et universitaire du M.L.F. L'appellation à proprement parler ne semble pas venir des membres eux-mêmes, mais des autres femmes du mouvement.

Le groupe Psychanalyse et Politique s'avère atypique au regard du M.L.F., tant dans sa structure que dans les idées qu'il défend. Cela résulte principalement de la présence d'Antoinette Fouque, personnage charismatique et imposant, qui occupe rapidement une place centrale de leader. La hiérarchie demeure ainsi bien présente, contrairement au rejet prôné par le M.L.F. dès sa naissance. Il convient néanmoins de nuancer ce propos. En effet, il ne s'agit en aucun cas d'un jugement de valeur classifiant les membres, mais plutôt de respect mutuel plaçant en toute connaissance de cause l'opinion d'Antoinette Fouque au dessus de celle des autres. De plus, cette « hiérarchie » reste secondaire par rapport à la collectivité, principe fondamental et primordial du groupe. L'anonymat, l'emploi de la première personne du singulier lors de communications orales ou écrites, les réunions et les échanges verbaux témoignent de cet engagement. L'importance d'Antoinette Fouque s'explique par le fait qu'elle est à l'origine des idées défendues par le groupe et qu'elle a acquis une certaine compétence dans le domaine psychanalytique en suivant elle-même une psychanalyse pendant cinq ans – de 1968 à 1973 – avec Jacques Lacan. Concrètement, le groupe Psychanalyse et Politique, qui n'a pas de structure juridique, repose uniquement sur des réunions. Bibia Pavard en dénombre trois types dans son ouvrage : celles restreintes aux fidèles d'Antoinette Fouque, celles ouvertes aux femmes en général et pouvant rassembler des centaines de personnes, et enfin, les « rencontres », concentrant plusieurs dizaines de femmes dans un même lieu durant les vacances, autour de thèmes de réflexion variés. Ce dernier genre d'assemblée est également marqué par la volonté de s'ouvrir aux autres groupes et mouvements internationaux.

Sur le plan théorique, le groupe prône le travail sur soi, notamment par le biais de la psychanalyse, car se remettre en question implique un questionnement plus large de la société et le refus de la domination masculine qui la sous-tend. Le féminisme fait également l'objet d'une redéfinition. Antoinette Fouque dénonce ainsi la vision diffusée par Simone de Beauvoir selon laquelle « on ne naît pas femme on le devient ». Si celle-ci développe l'idée selon laquelle la féminité est une construction sociale, issue du conditionnement appliqué par l'homme sur la femme, Antoinette Fouque prend le contre-pied de cette position en affirmant la spécificité

féminine, notamment en matière de libido. D'après elle, le besoin de domination éprouvé par les hommes proviendrait de leur impuissance face au pouvoir de procréation des femmes. Elle reprend d'ailleurs cette thèse dans son ouvrage *Il y a deux sexes, essai de féminologie* paru en 2004¹. L'égalité homme/femme passe donc inévitablement par la reconnaissance et l'acceptation des différences de chacun. Il ne s'agit pas d'une simple intégration au système, mais d'un renouvellement profond et total de la société afin de créer un monde ouvert aux spécificités des deux sexes. Le groupe formule clairement cette position dans l'article « D'une tendance », publié dans le troisième numéro du *Torchon Brûle* en 1971 :

Nous étions quelques-unes à penser que la différence sans l'égalité ne pouvait produire que de la régression psychique et de la réaction politique ; mais que l'égalité sans la différence ne produisait qu'une assimilation stérilisante, une amputation psychosexuelle.²

Le féminisme et l'universalisme qu'il revendique semblent mener à une impasse et finalement, desservir la cause des femmes en leur offrant uniquement une possibilité d'intégration au modèle masculin. Cela entraînerait en effet la négation des problèmes inhérents à la société patriarcale alors en vigueur. Antoinette Fouque perçoit le féminisme comme une menace conservatrice pesant sur les femmes, non comme la voie menant à l'acceptation pleine et entière de celles-ci. Le groupe Psychanalyse et Politique revêt en définitive l'aspect d'une tendance forte du M.L.F., face aux féministes et aux gauchistes. Le dialogue entre ces courants de pensée se durcit ainsi à l'orée de 1972, nécessitant la redéfinition des modes de réflexion et d'action, ce à quoi la création des éditions Des femmes paraît correspondre.

1.2.2 La naissance de la maison d'édition

Suite à cette présentation synthétique du groupe Psychanalyse et Politique au sein du Mouvement de libération des femmes, il convient désormais d'expliquer la naissance de la maison d'édition Des femmes et ses objectifs. Il est intéressant de noter qu'un seul précédent notable d'édition consacrée aux femmes existe. En réalité, il s'agit seulement d'une collection, intitulée simplement « femme », fondée chez Denoël par Colette Audry en 1964³. Cette dernière, écrivain féministe, permet au travers de cette collection de repenser le public féminin et ses attentes en publiant des ouvrages traitant véritablement de la condition féminine, sous forme de témoignages, d'essais plus théoriques et d'études de la société contemporaine. Colette Audry souhaite faire la promotion de la culture féminine, encore largement ignorée par les éditeurs masculins tenant le marché. Cette volonté marque aussi la limite de la collection, au regard des positions plus radicales des futures éditions Des femmes.

Ces dernières s'inscrivent ouvertement dans une lutte contre le monopole des éditions traditionnelles dirigées par des hommes, dans la lignée des revendications du M.L.F. mentionnées dans la précédente section⁴. En effet, le contexte de création s'avère différent. En 1972, les différentes tendances du mouvement tentent de trouver de nouveaux modes d'actions afin d'asseoir

¹Antoinette FOUQUE, *Il y a deux sexes, essai de féminologie*, Paris, Gallimard, 2004, 297 p.

²« D'une tendance », *Le Torchon Brûle*, n° 3, 1971.

³Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 32-33.

⁴Voir la section 1.2.1, p. 17-18.

leur influence en son sein. Au-delà de la parole libérée lors des diverses réunions, il faut désormais pouvoir toucher celles qui ne s’y rendent pas. En outre, le contexte éditorial général est propice à l’émergence de petites structures – nous l’avons évoqué à propos de l’édition pour enfants – qui se multiplient dans les années 1970-80. Comme le note Bibia Pavard dans son livre, la création d’une maison d’édition, entreprise publique par définition, peut pourtant paraître paradoxale pour un groupe qui affirme davantage une démarche subjective, spécialement au moyen de la psychanalyse¹. Il s’agit surtout d’étendre la diffusion des idées de Psychanalyse et Politique, particulièrement la culture féminine qui rejoint l’idée d’une spécificité des femmes. Encore une fois, Antoinette Fouque joue un rôle moteur crucial de par sa formation littéraire – elle occupe un poste de professeur de lettres. Rien n’est cependant prémédité. L’idée voit le jour avec une certaine spontanéité. Selon un entretien entre Bibia Pavard et Antoinette Fouque, cette dernière explique ce projet ainsi :

Je sentais que les choses dérapaient vers un gauchisme, pas tout à fait le terrorisme mais quelque chose de très violent, [...] il me semblait que la direction culturelle, si on voulait être un mouvement de civilisation plutôt qu’un mouvement social, était inévitable, mais parce que c’étaient mes choix, mes investissements personnels.²

Le terme « civilisation » revêt ici une importance capitale. Antoinette Fouque l’utilise à nouveau dans l’avant-propos du catalogue publié en 2004 pour qualifier sa vision personnelle du M.L.F. : « La maison d’édition Des femmes est née du M.L.F., que j’ai toujours envisagé comme un mouvement de civilisation, social et culturel, politique et symbolique »³. Ce mot illustre parfaitement le désir du groupe Psychanalyse et Politique de fonder un nouveau monde, ce qui implique un élan global, touchant tous les domaines, politique, économique, social, culturel. Pour y parvenir, la création d’une maison d’édition destinée à promouvoir la culture féminine semble indispensable. Les femmes doivent pouvoir écrire, être publiées et trouver un public. C’est le principal objectif, au-delà de la diffusion des revendications du groupe. Il faut noter le rôle précurseur joué par le journal *Le Torchon Brûle*, mentionné dans les paragraphes précédents⁴. Le succès du périodique motive et rassure l’ensemble des protagonistes, quelques unes provenant même de l’équipe de rédaction, à l’instar de Marie Dedieu, la directrice de publication.

Si l’idée de créer une maison d’édition dédiée aux femmes est présente dès 1972, les trois premiers ouvrages ne paraissent qu’en avril 1974. Il s’agit d’*Une femme* de Sibilla Aleramo, *O maman, baise-moi encore* d’Igreccque et *L’Age de femme* de Juliet Mitchell⁵. Ces trois livres sont présentés lors d’une conférence de presse se déroulant au Lutétia à Paris. Les éditions Des femmes entrent dès lors officiellement dans le champ éditorial français et international, d’autant plus qu’elles ouvrent une librairie à Paris en mai et créent dans le même temps le *Quotidien des femmes*⁶. Cette conférence est l’occasion pour les protagonistes de la maison d’édition de définir leurs projet et objectifs. Leur but est de « publier tout le refoulé, le censuré, le

¹Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 55-56.

²Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 60.

³Sylvina BOISSONNAS et Florence PRUDHOMME (dir.), *op. cit.*, p. 8.

⁴Voir la section 1.2.1, p. 16.

⁵Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 80-81.

⁶Le premier numéro paraît le 23 novembre 1974.

renvoyé des maisons d'édition bourgeoises »¹ afin d'endiguer la domination d'un modèle culturel patriarcal et capitaliste, principalement basé sur le monopole de quelques grandes éditions. Dès leur naissance, les éditions Des femmes revendiquent leur caractère militant, luttant pour un idéal. Antoinette Fouque déclare être influencée par trois maisons d'édition considérées comme avant-gardistes de par leur publication : José Corti, éditeur des surréalistes ; Maspero, affilié aux partis politiques révolutionnaires ; et les éditions de Minuit, diffusant les auteurs du courant littéraire du « Nouveau Roman »². Elle inscrit d'emblée la maison d'édition dans la lignée d'éditeurs engagés idéologiquement, alliant leurs convictions profondes avec leur métier.

Reste le problème du financement. La réussite des éditions Des femmes s'avère en effet indubitablement liée au soutien financier inconditionnel dont elles ont bénéficié. Cette recherche de capitaux aboutit relativement rapidement. Le groupe « édition » formé au sein du M.L.F., plus particulièrement de Psychanalyse et Politique, lance un appel à participer à la création d'une maison d'édition dans le numéro 5 du *Torchon Brûlé* de 1972³. Le projet est déjà clairement défini, tout comme le cadre de travail. Cependant, il ne rencontre pas un franc succès auprès des membres des autres tendances du M.L.F., dont les antagonismes ne cessent de croître. Il permet toutefois de trouver les fonds nécessaires à sa concrétisation, grâce au mécénat de Sylvie Boissonnas, partisane du M.L.F. et de Psychanalyse et Politique⁴. Celle-ci explique ainsi son choix :

Quand le projet de maison d'édition se précise et est divulgué en 72, j'y participe d'emblée, avec enthousiasme, comme je participais à la plupart des réunions, des actions politiques et des réalisations dont Antoinette était à l'initiative. Je tenais à mettre tous les moyens que j'avais à la disposition de ce projet dont je percevais bien l'importance.⁵

La S.A.R.L. Des femmes est créée le 14 décembre 1972, sur la base de sociétaires à parts égales, en dépit d'apports financiers différents. Cela illustre parfaitement le principe de sororité en vigueur au M.L.F., notion prônant l'existence d'une communauté féminine basée sur des rapports de solidarité. L'originalité réside aussi dans la composition de l'équipe de travail, ouverte à toutes celles souhaitant amener leurs compétences propres. Aucune n'est donc véritablement une « professionnelle » du milieu éditorial. Seules priment la motivation et la disponibilité. Enfin, il faut préciser que la maison d'édition se détache relativement rapidement du M.L.F., dont elle refuse d'être une simple émanation. À partir de 1979, la rupture est consommée, le groupe Psychanalyse et Politique créant sa propre association « Mouvement de libération des femmes ».

La politique éditoriale des éditions Des femmes tient en une phrase : il s'agit de créer une maison d'édition par et pour les femmes. Celles-ci doivent pouvoir diffuser leurs idées librement. La conférence de presse de 1974, précédemment mentionnée⁶, annonce les grandes lignes du projet éditorial. La maison d'édition souhaite combattre l'inégalité entre hommes et femmes présente dans le domaine littéraire et éditorial. Les choix de publication ne sont pas le fruit de comités de lecture stériles mais résultent de décisions collectives. Les bénéfices ne sont pas

¹Voir l'annexe B, p. 105-107.

²Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 62-63 ; Sylvina BOISSONNAS et Florence PRUDHOMME (dir.), *op. cit.*, p. 8.

³Voir l'annexe A, p. 103-104.

⁴Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 66-67.

⁵*ibid.*

⁶Voir le § n° 3 de cette section, p. 19-20.

recherchés. L'idée prévaut sur le profit et les lois du marché, comme en témoignent les contrats établis avec les auteurs. Ceux-ci n'engagent les écrivains que pour un livre, leur permettant de solliciter plusieurs éditions par la suite. Cela impulse une certaine dynamique et une plus grande liberté d'action pour chacun. Il s'agit d'une quête perpétuelle de nouveaux talents, jusqu'ici délaissés. Il faut d'ailleurs souligner, à l'instar de Bibia Pavard, que la démarche éditoriale, traditionnellement centrée sur le public ciblé et ses attentes, change d'optique au profit des auteurs, placés au centre de toutes les attentions¹. Outre les critères de publications et le nouveau rapport aux auteurs instauré, une troisième caractéristique fondamentale apparaît : la volonté d'internationaliser la maison d'édition. Celle-ci désire en effet diffuser toutes les luttes des femmes de toutes nationalités, renvoyant clairement à l'aspect militant à l'origine du projet.

Enfin, les éditions Des femmes doivent permettre de faire émerger la spécificité féminine, chère à Antoinette Fouque². Le catalogue de la maison d'édition demeure quant à lui fidèle à l'esprit militant du groupe Psychanalyse et Politique. De couleur rouge, il dévoile le logo et le sigle des éditions. Le premier s'avère être celui utilisé par tous les mouvements de libération des femmes du monde : le signe biologique de la femme avec un poing dressé à l'intérieur. On peut encore noter ici l'importance d'internationaliser l'engagement du groupe. Le sigle *des femmes* montre par son écriture cursive et l'absence de majuscule la volonté de se référer à l'ensemble des femmes, sans toutefois créer un modèle universel générique dénué d'âme. Antoinette Fouque explique ce choix dans l'ouvrage commémoratif paru en 2004 :

Ces lieux, j'ai tenu à les démarquer du féminisme par le choix de l'intitulé pluriel et partitif : il s'agissait de faire advenir *des femmes* pour subvertir un ordre symbolique monophallique, pour passer d'une civilisation du Un à une civilisation du deux, d'une économie phallique à une société hétérosexuée et génitale.³

Avec la sortie du catalogue, la publication des trois premiers ouvrages et la conférence de presse exposant le projet éditorial, la maison d'édition est officiellement lancée. Dès lors, elle ne cesse de s'accroître. Les années 1974 et 1975 voient la production démarrer doucement, avec respectivement quatorze et dix-sept titres parus. L'année 1976 marque un véritable essor, quarante-et-un livres étant publiés. Ce développement s'accompagne de la création de collections suivant les différents genres littéraires abordés, tels fictions, témoignages, essais. Il s'agit davantage de catégories typologiques que de collections au sens strict du terme, incluant unité théorique et formelle. Celles-ci apparaissent toutefois en nombre réduit, avec la naissance de la collection « Du côté des petites filles » en 1975, objet de notre étude.

1.2.3 Le projet éditorial de la collection « Du côté des petites filles »

Avant d'entamer l'analyse de la politique éditoriale de la collection pour enfants des éditions Des femmes, il convient de souligner le nombre très restreint de documents, articles et autres livres consacrés à celle-ci. En effet, les quelques ouvrages traitant de la maison d'édition n'abordent que sommairement – voire ignorent – la création de cette collection spécifique. Les

¹Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 79.

²Voir le § n° 4 de la section 1.2.1, p. 17-18.

³Sylvina BOISSONNAS et Florence PRUDHOMME (dir.), *op. cit.*, p. 8.

travaux de Bibia Pavard et de Michèle Piquard, bien que succincts eux aussi, sont les principales sources du développement suivant¹. Il est donc relativement difficile d'établir clairement les intentions et l'historique de cette dernière. Son devenir est d'ailleurs incertain à partir de 1982, année de publication du dernier album connu, *Noémie, la nuit*, de Michèle Daufresne. Il n'a pas été possible de déterminer avec certitude si les éditions Des femmes décident d'arrêter la collection – et le cas échéant pourquoi – ou s'il s'agit d'un abandon faute de succès suffisant, ou encore si la collection a fait l'objet d'un transfert vers une maison d'édition plus spécialisée². Toutes les éventualités demeurent envisageables. Devant l'absence de réponse de la part des éditions Des femmes, suite à notre sollicitation, la seule information tangible réside dans l'existence d'une association européenne nommée « Du côté des filles ». Fondée en 1994 par Adela Turin, co-fondatrice de la collection, elle lutte contre le conditionnement des livres pour enfants, spécialement dans le milieu scolaire. Peut-être s'agit-il d'un moyen de poursuivre l'action commencée avec les éditions Des femmes.

En 1974, la maison d'édition publie l'ouvrage d'une psycho-sociologue, Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*³. Face à l'immense succès de ce best-seller, elle décide de créer une collection éponyme, consacrée aux livres pour enfants, spécialement à destination des petites filles. L'ouvrage d'Elena Gianini Belotti aborde le conditionnement social des filles dès leur naissance, influençant leur construction psychique en fonction de leur sexe. L'auteur dénonce l'inégalité de traitement entre filles et garçons, tant de la part du cercle familial, que de la société, empreinte de préjugés et de traditions dépassés. Michèle Piquard cite dans son livre un passage intéressant d'une étude dédiée aux répercussions de mai 1968, qui synthétise l'ouvrage d'Elena Gianini Belotti de façon limpide :

L'identité sexuelle n'est pas un pur phénomène social. Se référant à l'anthropologie culturelle américaine et s'appuyant sur une observation détaillée des pratiques éducatives des enfants, elle met en lumière les conditionnements auxquels ces derniers sont soumis, dès leur naissance. Le conditionnement de la petite fille selon le modèle qui fait d'elle une servante de l'homme et une future mère intervient très tôt dans la famille, et il est renforcé à l'École maternelle. Jeux, jouets, littérature enfantine, activités scolaires... rien n'échappe à la normalisation des sexes qui a pour but de préparer les petites filles à leur rôle d'épouses et de mères, et les petits garçons à leur avenir de détenteurs du pouvoir.⁴

Une deuxième rencontre s'avère fondamentale dans l'élaboration d'une collection destinée aux petites filles, celle avec l'auteur-éditrice italienne Adela Turin. Installée à Milan, cette dernière est membre du mouvement « Rivolta femminile » et fréquente également le M.L.F. Elle fonde sa propre maison d'édition en 1975, « Dalla parte delle bambine », se référant encore une fois au titre de l'ouvrage d'Elena Gianini Belotti. Séduite par le talent et l'ambition de cette jeune italienne, Antoinette Fouque décide de créer une collection spécifique au sein des éditions Des femmes. En réalité, il s'agit de partenariat et de co-édition avec Adela Turin. Celle-ci s'occupe de toute la production en Italie comme en France, grâce aux droits d'auteurs payés

¹Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 88-91 ; Michèle PIQUARD, *op. cit.*, p. 309-315.

²À noter toutefois, la réédition par Actes Sud junior de quelques albums de la collection.

³Elena GIANINI BELOTTI, *Dalla parte delle bambine*, Milano, Feltrinelli, mai 1973, trad. fr. *Du côté des petites filles*, Paris, Des femmes, 1974, 261 p.

⁴Citation de l'ouvrage de Jean-Pierre LE GOFF, *Mai 1968 : l'héritage impossible*, Paris, La Découverte, 1998, p. 322, dans Michèle PIQUARD, *op. cit.*, p. 311.

par l'édition française. Cette collaboration rencontre un indéniable succès, débouchant sur une seconde association avec la maison d'édition espagnole Lumen à partir de 1976. Adela Turin explique d'ailleurs le rôle crucial joué par ses livres dans la popularité acquise par les éditions Des femmes :

Je ne pense pas qu'on aurait tellement parlé des éditions Des femmes s'il n'y avait eu que Cixous... Je veux dire, leurs éditions étaient vraiment destinées aux femmes du mouvement et aux intellectuelles. Mais, mes livres étaient des livres populaires. J'étais la partie tous azimuts de leur maison d'édition [...] Je peux vous dire qu'à en juger par les tirages, ça devait être les plus gros [...], je ne vois aucun de leurs titres tirés à 50 à 60 à 80 000 exemplaires.¹

Le premier album de la collection, *Rose Bombonne*, réalisé par Adela Turin, paraît en octobre 1975². Néanmoins, celle-ci n'est pas le seul auteur publié. Les écrivains et illustrateurs français sont aussi à l'honneur, particulièrement Agnès Rosenstiehl ou encore Benoîte et Flora Groult, dont les ouvrages exposent en général un message plus subtil.

La politique éditoriale demeure ouvertement militante. Il s'agit de diffuser au moyen de cette collection les idées et revendications des mouvements pour les femmes dès le plus jeune âge dans un but clairement éducatif. Le logo demeure d'ailleurs identique à celui utilisé pour les autres publications, avec toutefois l'ajout d'une fillette nue se tenant debout à côté du symbole féminin. La maison d'édition s'inscrit dans la lutte contre les stéréotypes diffusés dans les collections pour filles existantes jusqu'alors, qui enferment ces dernières dans un rôle prédéterminé de futures épouses et mères au foyer, destinées à effectuer les tâches domestiques et à élever leurs enfants³. Cela peut paraître paradoxal, car finalement, la maison d'édition souhaite soumettre les fillettes à son influence afin qu'elles se libèrent des traditions véhiculées par la société. D'une certaine manière, elle les conditionne elle aussi pour les dé-conditionner. Le reproche principal opposé aux éditions Des femmes réside d'ailleurs dans leur prétendu remplacement d'un stéréotype par un autre. Cependant, il convient de nuancer ce propos. Adela Turin qualifie la production de « livres militants [...] qui critiquaient la réalité. L'intention était d'ouvrir une discussion avec les enfants, de donner des argumentations aux adultes pour ouvrir avec les enfants le chapitre du sexisme »⁴. Les éditions Des femmes souhaitent ouvrir les yeux des enfants – et des parents – afin de les aider à construire leur personnalité librement en évitant toute contrainte qui serait liée à leur sexe. L'objectif est de faire réfléchir et d'amener un questionnement sur la situation actuelle, non pas d'imposer radicalement et sans dialogue une nouvelle conception de la société. Elles ne souhaitent pas inverser pas le schéma en dénigrant les petits garçons ou même l'homme en général. Elles aspirent à l'égalité entre homme et femme, notamment grâce à la reconnaissance des qualités intellectuelles féminines. C'est la société, son fonctionnement et les comportements induits qu'elles dénoncent.

Bien souvent, les livres mettent en scène, plus ou moins explicitement, le processus de libération des femmes tant recherché par les divers mouvements internationaux. Ils concrétisent par l'image et le verbe un idéal à atteindre. Dans cette optique, la métaphore occupe une place

¹Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 89.

²Adela TURIN et Nella BOSNIA, *Rose Bombonne*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1975.

³Voir le § n° 2 de la section 1.1.1, p. 5-7.

⁴Bibia PAVARD, *op. cit.*, p. 90.

importante afin de transmettre les valeurs féministes de manière plus accessible et attrayante pour les petites filles. Ainsi, les histoires sont fréquemment transposées dans le monde animal par exemple¹. Finalement, l'éducation demeure le but essentiel de la collection « Du côté des petites filles ». Il s'agit de former et de préparer la future génération au nécessaire changement de mentalité qui l'attend vis-à-vis du monde existant. Selon Bibia Pavard, l'ambition de la maison d'édition Des femmes est « de susciter une révolution culturelle »². Il faut d'ailleurs noter la création en décembre 1977 d'une collection destinée aux adolescentes, « Du côté des filles », sur le même principe de co-édition avec Adela Turin, dans la perspective de pouvoir toucher les femmes à tous les âges de leur vie. Les livres de la collection « Du côté des petites filles » se veulent finalement davantage des interpellations propices au questionnement, que des réponses édictées, visant au renouvellement des rapports entre hommes et femmes.

1.3 Le Sourire qui mord, un projet éditorial novateur héritier des avant-gardes des années 1950-60

Si le propos de la maison d'édition Le Sourire du mord diffère de celui des éditions Des femmes, des similitudes apparaissent quant à leur objectif. Elle aspire elle aussi à susciter la réflexion plutôt qu'à imposer un point de vue figé et clos. Un second parallèle peut s'établir par rapport à la naissance des éditions, créées toutes deux par des groupes issus des événements de mai 1968. La maison d'édition Le Sourire qui mord est le fruit du collectif Pour un autre merveilleux, bien qu'elle résulte essentiellement de la volonté d'un homme, Christian Bruel. Ce dernier revêt le rôle fondamental de leader, à l'instar d'Antoinette Fouque dans le cas des éditions Des femmes.

Cependant, la maison d'édition Le Sourire qui mord s'inscrit davantage dans le contexte de rénovation profonde touchant le livre pour enfants. Ici, l'album ne représente pas un simple moyen de communication et de diffusion en vue de faire passer des revendications ou une quelconque lutte – aussi importante soit-elle. Il s'agit véritablement de repenser le livre pour enfant en même temps que le statut de ce public particulier, afin d'en transformer durablement les conceptions et objectifs. Dans cette optique, les éditions Le Sourire qui mord s'affirment comme les héritières de l'avant-garde se propageant à partir des années 1950-60. Elles découlent particulièrement des innovations et du renouvellement instaurés par François Ruy-Vidal, déjà brièvement évoqués dans la première section du chapitre³. Christian Bruel souhaite insuffler, à l'image de ce dernier, une nouvelle dynamique aux albums pour enfants pour qu'ils deviennent réellement un appui dans la construction psychique et le développement réflexif de ceux-ci. La qualité et l'ouverture sur le monde sont les maîtres mots, amenant parfois un certain caractère subversif et provocateur.

Encore une fois, peu d'ouvrages sont consacrés véritablement à la maison d'édition et à son projet éditorial. Il s'agit principalement d'articles ou de chapitres succincts. Néanmoins, les

¹ Consulter la section 2.1, p. 35-52.

² Bibia PAVARD, *ibid.*

³ Voir le § n° 2 de la section 1.1.2, p. 10-11.

éditions elles-mêmes se sont attachées, du moins à leurs débuts, à communiquer avec le public médiateur et lecteur de sa production – éducateurs, bibliothécaires, enseignants, parents, etc. – au moyen de bulletins de liaison¹. Ceux-ci demeurent de précieux témoignages, à l’instar des diverses interviews de Christian Bruel disponibles dans quelques revues spécialisées². Les propos suivants se basent par conséquent sur ces documents hétéroclites.

1.3.1 Le collectif Pour un autre merveilleux et la naissance de la maison d’édition

Christian Bruel est à l’origine de l’aventure du Sourire qui mord. Il gère l’agence de presse Im-media, créée au début des années 1970, avec deux amis Patrick Fillioud et Pierre Jacquin. Les trois activités de l’entreprise sont alors la publication d’un journal en affiche, *Le Cri des murs*, un magazine sonore en arabe, *Radio-Assifa* et un projet encore informel touchant la littérature jeunesse. Il finit par quitter l’agence en avril 1974 afin d’animer un groupe d’étude chargé de ce domaine, le collectif Pour un autre merveilleux³. Ce collectif découle directement des mouvements gauchistes de mai 1968. Il rassemble des intellectuels d’origines diverses : universitaires, journalistes, artistes, psychologues. Comme le laisse entendre son nom – un « autre » merveilleux –, ce groupe souhaite proposer une alternative à la société des années 1970, passant par une refonte des valeurs et conceptions, ainsi que par un changement des mentalités. Michèle Piquard cite dans son ouvrage un passage de *Mai 68 : l’héritage impossible* de Jean-Pierre Le Goff synthétisant l’esprit novateur de ces mouvements issus des événements de 1968 :

Tout un courant libertaire, critique de la vie quotidienne et de la société de consommation, va cheminer à travers réseaux et revues, à côté des groupes d’extrême gauche. Ce courant disparate se désintéresse de la conquête du pouvoir et n’attend nul salut de la classe ouvrière. Il s’attaque à la morale et aux institutions au nom de la référence à la « vie », de la libération du désir, de l’épanouissement des individus.⁴

Pour comprendre le rapport qu’entretient la littérature enfantine avec la société, le collectif entreprend d’étudier son contenu, notamment la façon dont elle aborde les thèmes contemporains tels les statuts de la femme et de l’enfant, les représentations du monde du travail et des relations sociales entre individus. Trente-deux personnes au total contactent le groupe pour participer à ces réflexions après la parution dans *Libération* d’un manifeste. Cela aboutit finalement à l’élaboration d’un premier album, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, par Christian Bruel et deux figures importantes des futures éditions Le Sourire qui mord, l’auteur-illustrateur Anne Bozellec et l’illustratrice Anne Galland, entre 1975 et 1976⁵. Sans connaissances particulières du monde éditorial et surtout des circuits de diffusion, ils impriment l’album en 1975. Plus de cinq mille exemplaires sont vendus en un an. Dès lors, le projet de

¹Voir les annexes C et D, p. 108-109 et p. 110-111.

²Consulter la section Sources secondaires des Sources, p. 143-144.

³Pour des renseignements complémentaires sur l’agence de presse et le collectif, consulter les propos recueillis par Nathalie BEAU et Éliane MEYNIAL, « Rencontre avec Christian Bruel », *Revue des livres pour enfants*, n° 212, 2003, p. 66-70.

⁴Citation de l’ouvrage de Jean-Pierre LE GOFF, *op. cit.*, p. 267, dans Michèle PIQUARD, *op. cit.*, p. 315.

⁵Christian BRUEL, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d’enfance, 1976.

création d'une maison d'édition est en marche. Le premier bulletin de liaison paru avec l'album en 1976 explique clairement ce processus :

À force de discussions, de recherches, d'enquêtes, l'idée s'est imposée : il fallait tenter de créer une collection en rupture, changer le contenu des livres bien sûr, mais aussi changer la façon de les faire et prendre à bras-le-corps l'organisation d'une diffusion réellement populaire. Créer la possibilité d'une alternative, ce n'était pas prendre le contre-pied de ce qui existait, c'était faire un autre livre, un livre d'intervention à la fois pour les enfants, et pour les adultes, un livre où chacun, quel que soit son âge, puisse trouver matière à rêver, à penser, à s'insurger, un livre qui ne fasse plus l'innocent.¹

Tous les objectifs fondamentaux de la maison d'édition sont ici exposés : l'abolition de la frontière enfant-adulte, l'exaltation de la réflexion et de l'imagination, le refus des stéréotypes et autres tabous.

Le collectif Pour un autre merveilleux cède la place à la maison d'édition Le Sourire qui mord en 1976. Celle-ci se situe d'emblée dans le champ des éditions militantes. Ses origines la lient étroitement tant à la « révolution » de mai 1968 qu'à celle, plus limitée, de la littérature infantine d'avant-garde des années 1950-60. Les éditions Le Sourire qui mord veulent poser de nouvelles bases concernant ce champ précis. Leur logo illustre parfaitement cet engagement, rejoignant d'ailleurs les éditions Des femmes par l'emploi d'un même symbole : le poing levé, représentant par excellence des luttes postérieures à mai 1968. Il s'agit d'un visage d'enfant contenu dans ce poing levé, terminé par une abondante chevelure frisée aux allures nuageuses, conférant également l'aspect général d'un arbre à l'ensemble. L'enfance apparaît à la fois enracinée, probablement dans le réel comme en témoignent les récits des premières publications², et rêveuse, tel que le suggère la chevelure diffuse de l'enfant³. Enfin, la notion de plaisir s'avère déjà présente au travers du sourire espiègle de l'enfant. L'appellation « Le Sourire qui mord » renvoie aussi à ce concept fondamental pour la maison d'édition. Elle fait référence à la volonté des éditeurs de dénoncer la mièvrerie ambiante de la littérature pour enfants alors en vigueur, au profit de livres dynamisant les rapports avec l'enfant et n'hésitant pas à aborder les sujets les plus subversifs. Elle transmet également une certaine idée de l'enfance qui, selon Christian Bruel, « n'est pas rose ; et derrière le sourire, se cachent [souvent] les dents... »⁴. Il s'agit de rendre accessible à tous la véritable nature des enfants, mêlant défauts et qualités, tout en facilitant dans le même temps l'acquisition par ceux-ci d'un certain plaisir dans la lecture. Un bulletin de liaison de la maison d'édition – non daté – présente deux phrases « titres » accompagnant le nom des éditions et particulièrement révélatrices des ambitions sous-jacentes :

des livres où les confitures ne sont pas perchées trop haut
des livres où enfants et adultes peuvent se retrouver avec leurs joies, leurs désirs, leurs
angoisses.⁵

La critique des éditions dites « traditionnelles » est relativement perceptible, bien qu'implicite. Il convient donc de lutter contre ces dernières qui ne propagent qu'une vision réductrice et

¹Citation extraite du premier *Bulletin de liaison du Sourire qui mord*, 1976, dans Michèle PIQUARD, *op. cit.*, p 316.

²Voir la section 2.1, p. 35-52.

³Voir la section 2.2, p. 52-63.

⁴Véronique CHABROL, « Petits éditeurs deviendront grands », *Enfants Magazine*, n° 154, juin 1989.

⁵*Bulletin de liaison du Sourire qui mord*, [s. d.]

stérile de l'enfance.

Le caractère militant de la maison d'édition s'observe également dans la méthode de diffusion relativement marginale mise en place. Elle choisit des modes alternatifs, au regard des grandes librairies commerciales. Elle organise un véritable réseau constitué d'associations à but pédagogique, de groupes de parents, de médiateurs culturels tels les bibliothécaires, etc. Tandis que les bulletins de liaison servent aux achats par correspondance. Ces derniers livrent l'explication de ce refus des circuits conventionnels :

Notre pratique et quelques autres qui tendent à bousculer ce bastion traditionnel qu'est la littérature enfantine ne peuvent s'en remettre aux bons soins de la diffusion classique dont la philosophie, les moyens et les intérêts sont ailleurs. Si notre démarche vous intéresse, nous vous demandons de la prendre en charge avec nous.¹

Finalement, la force de l'innovation des éditions Le Sourire qui mord réside dans sa capacité à repenser l'ensemble de la chaîne de production du livre pour enfants, de ses concepts théoriques, à sa diffusion, en passant par sa fabrication. Rien n'est laissé au hasard, afin que chaque étape participe du même élan fondateur.

La conception des albums présente là encore des similitudes avec les éditions Des femmes. Il s'agit avant tout d'un travail collectif où chaque individu apporte son expérience. Chaque livre est conçu au sein d'un groupe de plusieurs auteurs et illustrateurs. La maison d'édition Le Sourire qui mord franchit cependant une étape supplémentaire en soumettant régulièrement aux enfants les projets élaborés, par l'intermédiaire de professeurs et de bibliothécaires. Contrairement à certaines éditions prenant le parti de diffuser des livres créés par les enfants eux-mêmes, telles La Noria², elle désire simplement comprendre comment les histoires, les images et les mises en page proposées peuvent être comprises par le public auxquelles elles sont destinées. Christian Bruel explique ainsi cette démarche dans le *Bulletin de liaison* numéro 4 de 1979 :

Au départ de chaque livre, il y a eu l'envie d'un petit groupe d'adultes de faire ensemble, page par page, une histoire sur un sujet particulier : la recherche de l'identité (Julie), les pleurs (Qui pleure ?), les parents qui font semblant (Lison), l'acte culinaire comme pratique sociale et magique (La manginoire), les relations amoureuses et tumultueuses d'une petite fille, d'un garçon, d'un arbre (Le cheval dans l'arbre). Pour ces cinq livres, en interprétant les réactions des enfants au fur et à mesure de l'évolution des maquettes, nous n'avons certainement pas adapté les histoires à une compréhension moyenne des enfants établie de manière statistique. Nous avons simplement cherché à savoir si notre façon de raconter les histoires, tant au niveau du thème que de l'articulation du texte et des dessins éveillait chez eux un intérêt et un attachement profonds. Il n'y a pas d'infailible et de scientifique dans cette démarche qui reste très subjective.³

Il s'agit donc de « tester » les livres auprès de leur public sans pour autant se conformer strictement aux remarques des enfants, afin de ne pas tomber dans la facilité et de continuer à éveiller un questionnement chez eux. La présentation des maquettes vise à améliorer la diffusion et la compréhension du message essentiel du livre, mais il ne doit en aucun cas être modifié.

¹ *ibid.*

² Pour des renseignements complémentaires sur cette maison d'édition et sa démarche, consulter l'ouvrage de Michèle PIQUARD, *op. cit.*, p 319-320.

³ Citation extraite du *Bulletin de liaison du Sourire qui mord*, n° 4, 1979, voir l'annexe D, p 110-111.

Michèle Piquard propose l'exemple de l'album *Qui pleure ?* paru en 1977¹. Ce dernier nécessite quatre maquettes successives pour que les enfants saisissent le fil conducteur qui sous-tend l'histoire : la dédramatisation de l'acte de pleurer². Les albums des éditions Le Sourire qui mord ne sont donc pas conçus dans un souci de faciliter l'accès des enfants à leur contenu en simplifiant celui-ci. C'est la manière dont est présenté ce message qui est repensée et fait l'objet de réflexions en vue de rénover et de renouveler les moyens existants. Face à cette recherche, l'histoire conserve sa force, au-delà des éventuels tabous ou stéréotypes, ainsi que des difficultés de prime abord. Cette démarche demeure longue et quelque peu laborieuse ainsi qu'en témoigne le paragraphe dédié à la conception des albums dans les bulletins de liaison de la maison d'édition : « Depuis quatre ans, à raison d'une année par livre, chaque projet de livre est présenté à plusieurs centaines d'enfants dans des classes, des bibliothèques, des ateliers de lecture »³. La consultation des enfants demande en effet un certain temps, notamment lorsque les moyens déployés pour raconter l'histoire doivent être revus.

1.3.2 L'héritage de François Ruy-Vidal

Christian Bruel apparaît comme le successeur légitime de François Ruy-Vidal du fait de toutes ses recherches. Afin de comprendre plus finement la politique éditoriale et les concepts instaurés par le premier, il s'avère primordial de revenir sur les innovations théoriques et formelles mises en œuvre par le second dans les années 1960-70⁴. Sa carrière chez Harlin Quist puis Grasset a été évoquée brièvement dans la première section du chapitre⁵. Il convient de préciser maintenant quelques notions fondamentales de son travail – et de sa pensée. François Ruy-Vidal révolutionne la conception du livre pour enfants dans le même temps que le statut du public enfantin. Il pose le principe de qualité, comme inhérent à toute production artistique, littéraire et d'une manière générale culturelle, indifféremment de l'âge des destinataires. Ainsi, l'enfant acquiert les mêmes droits que l'adulte en matière de livres. Il ne doit plus se contenter de « sous-produits », conçus pour une « sous-catégorie » d'individus. En ce sens, François Ruy-Vidal nie la spécificité de l'enfant, dont l'acceptation légitime la production des éditeurs classiques. L'enfant devient un être à part entière, au même titre que son aîné, doué d'une capacité réflexive. Les frontières relatives à l'âge des individus semblent alors infondées et doivent être détruites. En témoignent ces quelques phrases de François Ruy-Vidal :

Il n'y a pas d'arts pour l'enfant, il y a l'Art.
Il n'y a pas de graphisme pour enfants, il y a le graphisme.
Il n'y a pas de couleurs pour enfants, il y a les couleurs.
Il n'y a pas de littérature pour enfants, il y a la littérature.
Et partant de ces quatre principes, on peut dire qu'un livre pour enfants est un bon livre quand il est un bon livre pour tout le monde.⁶

¹Christian BRUEL, Anne BOZELLE et Anne GALLAND, *Qui pleure ?*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1977.

²Michèle PIQUARD, *op. cit.*, p. 318.

³Citation extraite du *Bulletin de liaison du Sourire qui mord*, [s. d.], voir l'annexe C, p. 108-109.

⁴Marc SORIANO, « RUY-VIDAL, FRANÇOIS », *op. cit.*, p. 459-465.

⁵Voir le § n° 2 de la section 1.1.2, p. 10-11.

⁶Citation extraite de l'article de Marc SORIANO, *op. cit.*, p. 461.

La revendication primordiale de l'éditeur se résume donc à l'inutilité d'un traitement particulier lorsqu'il s'agit d'une production à destination des enfants. Ces derniers ne sont plus inférieurs et faibles, bien au contraire. Force et intelligence peuvent désormais les qualifier.

L'enfant n'a pas besoin de protection mais d'ouverture sur le monde, afin d'affronter celui-ci. Cette capacité de réflexion et de distanciation vis-à-vis de l'album doit être stimulée continuellement. Cela passe nécessairement par des histoires ouvertes, sollicitant une participation active du lecteur pour saisir l'ensemble du propos. François Ruy-Vidal explique ainsi sa théorie :

[...] les livres ne sont jamais fermés, il y a une participation de l'enfant à chaque page. Il va poser des questions et l'adulte va choisir une interprétation. Il y en a au moins trois. D'où trois possibilités d'interprétation pour l'enfant, plus la quatrième qui est la sienne [...] Évidemment, ça peut être embarrassant parce que les adultes préfèrent en général donner aux enfants des livres qui leur permettent d'avoir une demi-heure de tranquillité. Mais là, c'est le contraire ; l'enfant a besoin d'être sur les genoux de l'adulte avec une certaine participation, une certaine complicité de ce dernier.¹

L'adulte s'apparente à un soutien, et n'assène plus de vérités absolues et définitives. Il symbolise le chaînon manquant entre l'enfant et la littérature, le médiateur.

Cette nouvelle conception s'accompagne d'une évolution des thèmes traités. L'abolition des stéréotypes et tabous en tout genre se concrétise, notamment par l'irruption de l'imagination et des émotions plus violentes telles le désir, les pulsions, et autres sentiments à connotations *a priori* négatives. François Ruy-Vidal traite de sujets jusqu'ici inconnus de l'édition enfantine : la mort, la sensualité, la sexualité et l'homosexualité, la notion de temps qui passe inexorablement. En collaboration avec Harlin Quist, il dédramatise le comportement de l'enfant, le banalise, dans tous ses penchants et travers, comme dans ses qualités. Les héros des albums acquièrent par la même occasion une nouvelle épaisseur psychologique du fait de leur aspect indubitablement réel, au regard des modèles d'enfants parfaits, utopiques et irréels véhiculés jusqu'ici. Il continue son travail à partir de 1973 chez Grasset. Marc Soriano qualifie les publications de François Ruy-Vidal d'« albums pleins d'invention et d'agressivité créatrice »². Les auteurs-illustrateurs font bien preuve d'« agressivité créatrice », d'une sorte de dynamisme militant, mêlant énergie et revendications, ne reculant devant aucune prise de risque.

François Ruy-Vidal bouleverse le statut de l'image et ses rapports avec le texte au sein des livres pour enfants. Il lui confère une importance nouvelle, prolongeant de façon radicale l'évolution entamée par les éditeurs Tisé et Delpire dans les années 50. L'image n'accompagne plus le texte, telle une simple illustration descriptive. Elle participe véritablement à l'élaboration de l'histoire, supplantant fréquemment le texte. Si elle continue à éclairer le récit, elle offre désormais davantage. Il s'agit de proposer une histoire parallèle à la trame écrite, en privilégiant les interactions entre texte et image. Marc Soriano cite une déclaration de François Ruy-Vidal expliquant clairement sa conception des rôles du texte et de l'image dans l'album :

La littérature et le texte vont à la partie acquise de l'individu et (par là) nécessitent forcément une certaine formation ; tandis que l'image, l'illustration s'adressent en général à la nature première de l'individu, comme la musique, peinture, sculpture... Partant de là, lorsque l'on fait un livre pour enfants, qui est une espèce de chevauchement texte-image, on doit utiliser

¹Citation extraite de l'article de Marc SORIANO, *op. cit.*, p. 463.

²Marc SORIANO, *op. cit.*, p. 460.

le texte avec ses valeurs propres, ses impacts propres et ses suggestions, ses stimulations d'intelligence. Et de l'autre côté (...) par l'illustration, on doit arriver à aller plus loin dans les zones qui ne sont pas des zones logiques de l'individu. Ce qui fait que normalement, un livre illustré bien conçu, pour enfants ou pour adultes, devrait cerner toutes les parties logiques et non logiques de l'individu.¹

Des rapports de complémentarité entre texte et image remplacent la subordination passée. François Ruy-Vidal s'assure la collaboration d'artistes, plasticiens ou publicistes, et d'écrivains *a priori* pour adultes, afin de mener à bien cette évolution. Marguerite Duras, Eugène Ionesco côtoient des illustrateurs tels Nicole Claveloux ou Bernard Bonhomme. Ces derniers travaillent d'ailleurs pour les éditions Le Sourire qui mord par la suite.

Le rôle de l'éditeur prend également de l'importance, dans la mesure où celui-ci devient un « catalyseur de création » au-delà de la simple coordination des protagonistes². Il doit avoir à la fois une vision globale de la production et en connaître chaque étape. En outre, il a pour mission de découvrir et de promouvoir les nouveaux créateurs en rendant possible la publication de leurs livres. Chercheur d'innovation et d'originalité, révélateur de nouveaux talents, gérant d'entreprise, chargé de communication, directeur artistique, telles sont les multiples facettes du métier d'éditeur prôné par François Ruy-Vidal et repris ensuite par Christian Bruel.

François Ruy-Vidal reçoit les mêmes critiques que Christian Bruel quelques années plus tard. Beaucoup de professionnels – enseignants, bibliothécaires, psychologues – et de critiques dénoncent ces livres, en raison d'une difficulté trop importante des textes et d'images trop conceptuelles, davantage empreintes de courants artistiques avant-gardistes que d'une esthétique traditionnellement descriptive. Les albums défient toutes les normes alors en vigueur. Ces dernières, influencées par les pédagogues, sont formatées pour favoriser l'apprentissage des enfants. Ils répondent à des critères réducteurs et entravants : simplicité, « bon sens », transmission des valeurs classiques, notion du beau qui s'apparente plus à celle de « joliesse ». Le contenu du livre doit avant tout être reconnaissable par l'enfant. L'incompréhension au regard des albums édités par François Ruy-Vidal devient ainsi limpide. L'évolution des mentalités s'avère trop inégale.

L'image demeure le terrain des principaux désaccord. Son graphisme explosif tranche sur la mièvrerie ambiante. Certains n'hésitent pas à tirer la sonnette d'alarme face à ces albums jugés perturbants, terrifiants et malsains. L'évocation explicite ou implicite des fantasmes apparaît comme un point de non retour, allègrement franchit par l'éditeur. La facilité cède le pas à l'effort de réflexion, provoquant une certaine confusion que quelques critiques refusent catégoriquement. Françoise Dolto, célèbre psychanalyste, exprime dans une interview accordée au journal *L'Express* sa crainte quant à la perturbation des enfants par ces ouvrages :

Dans la plupart des dessins les arbres sont minéralisés, les animaux végétalisés, et les hommes sont l'un ou l'autre, au choix. Rien n'est aussi nocif pour un enfant que cette confusion des règnes. Il importe qu'un homme soit un homme, qu'un arbre soit un arbre.³

¹Citation extraite de l'article de Marc SORIANO, *op. cit.*, p. 462.

²*ibid.*

³Citation d'une interview de Françoise DOLTO réalisée par Janick JOSSIN pour *L'Express*, dans Marc SORIANO, *op. cit.*, p. 460.

François Ruy-Vidal va à l'encontre de ce besoin de clarté omniprésent dans la littérature enfantine. Il revendique le droit de solliciter les capacités réflexives des enfants, en vue de former leur esprit critique. Il ne s'agit pas pour lui de traumatisme mais d'éveil des consciences. Les psychologues tels Françoise Dolto voient davantage ici une libération de la propre conscience des adultes. Cette dernière affirme que le risque de « bloquer l'évolution du psychisme infantin » est tangible. Cette peur de sortir des sentiers battus et banalisés de l'édition traditionnelle demeure au cœur des polémiques, Christian Bruel essayant les mêmes reproches.

1.3.3 Une politique éditoriale engagée afin de rénover les livres pour enfants

Il convient désormais d'expliquer la politique éditoriale des éditions Le Sourire qui mord. Elle demeure constante, en dépit de l'intégration de la maison d'édition à partir de 1985 aux éditions Gallimard. En réalité, Gallimard intervient uniquement dans la diffusion des albums, soutenant financièrement leur publication. La maison d'édition n'intervient d'aucune manière dans les choix éditoriaux. Ces derniers reprennent les grandes lignes des évolutions conceptuelles et formelles élaborées par François Ruy-Vidal, en les prolongeant de façon significative. À l'instar de ce dernier, Christian Bruel considère l'enfant comme un être réflexif. L'enfant recouvre selon lui « d'abord un sexe, et un statut psychologique précis qui s'inscrit bien sûr dans une réalité sociale, mais qui se définit par un être en état de changement, de devenir, ce qui implique une très grande sensibilité aux représentations, aux propositions idéologiques »¹. S'il admet que la maturité de l'enfant n'est pas aboutie, l'idée d'un individu, égal de ses aînés, reste fondamentale. L'abolition de la frontière adulte-enfant est essentielle.

Il annonce dans cette expression « être en devenir » le processus de construction psychique de l'enfant, auquel les albums des éditions Le Sourire qui mord tentent d'apporter un soutien. La personnalité de l'enfant – et son intelligence – est déjà présente en lui, mais nécessite un certain laps de temps afin de s'épanouir totalement. Il s'agit plus de mutation que d'un apprentissage qui comblerait un vide chez l'enfant. La différence fondamentale de la perception de l'enfant selon Christian Bruel par rapport aux éditeurs traditionnels réside donc dans l'« absence de manque » qu'il revendique. Pour lui, l'enfant est « complet » dès sa naissance. Il nécessite seulement un appui et des stimuli afin de déployer ses pleines capacités. En aucun cas, il n'est inférieur aux adultes. La matrice est là en quelque sorte, il faut simplement apprendre à l'exploiter. La notion d'acquis ne recouvre pas la même nuance chez les deux types d'édition, puisqu'il s'agit davantage de compréhension chez les éditions Le Sourire qui mord que d'acquisitions pures et simples, scolaires. Finalement, on passe d'un champ plutôt technique à un domaine de l'ordre de la réflexion, de la pensée. Les livres ne sont pas uniquement destinés aux enfants mais à tout lecteur intéressé, car chacun peut « quel que soit son âge, y trouver matière à rêver, à penser, à changer son rapport à l'autre »². La notion de destinataire ciblé est remplacée par celle de l'accessibilité, s'adressant à l'ensemble des individus. Les critiques et autres opposants à la littérature enfantine d'avant-garde utilisent cette caractéristique pour qualifier les albums

¹Bernard ÉPIN, *Les livres de vos enfants, parlons-en !*, avec le concours de Pef pour l'illustration de quelques idées et pratiques mal reçues par l'auteur, Paris, Éditions Messidor/La Farandole, 1985, p. 150.

²Voir l'annexe C, p. 108-109.

de « difficiles », renversant le concept de livre ouvert et d'interprétations multiples pour pointer un manque de clarté et une confusion qu'ils jugent traumatisante, comme nous l'avons vu au sujet de François Ruy-Vidal¹.

Dans cette nouvelle optique relative au public, l'album rassemble des objectifs nouveaux. Le bulletin de liaison n° 4 de la maison d'édition livre ainsi les trois « règles générales » à suivre : « donner à lire, c'est dire [...] donner à lire, c'est prendre position sur le statut des enfants [...] donner à lire, c'est donner du plaisir [...] »². L'ancrage des albums dans le réel occupe une place primordiale chez les éditions Le Sourire qui mord. Celles-ci reprennent et dépassent sur ce point la position de François Ruy-Vidal, qui axe surtout ses recherches sur la réhabilitation de l'imagination. Le premier bulletin de liaison de la maison d'édition exprime clairement ce but et ses raisons d'être :

Nous voulons faire des livres qui sachent s'ancrer dans le réel, dans la condition des enfants, qui sachent user du merveilleux et du fantastique comme d'un révélateur et non plus comme d'une échappatoire.

Nous voulons rompre avec ces livres où l'on charge les animaux de résoudre nos problèmes, où après des révoltes fugaces, les conclusions obligent à rentrer dans le rang, à s'enfuir dans une mort plus ou moins symbolisée et toujours vécue par le lecteur comme un « juste retour des choses ».

Nous parlerons de la tendresse, de l'angoisse, des jouissances, du divorce, de la douleur, de l'anormalité, de l'eau, du feu, de la vie, de la mort... plus que des gentils papillons ou des vilains petits canards.³

La maison d'édition refuse les stéréotypes et les tabous en tous genre, à l'instar de François Ruy-Vidal. D'une certaine manière, l'album doit préparer l'enfant à vivre dans la réalité en lui proposant de la découvrir sous toutes ses facettes, y compris les plus sombres, les plus dramatiques, les plus effrayantes. La crédibilité des personnages s'avère très importante. Elle repose essentiellement sur la densité et la profondeur de leur psychologie. Christian Bruel les qualifie d'ailleurs dans une interview de « denses, conflictuels, ambigus, sulfureux, capables de douter, de se tromper, de revenir en arrière, de n'être pas forcément porteurs de toutes les valeurs positives [...] d'un système social »⁴. C'est le refus d'une perfection utopiste qui permet d'ancrer les personnages – et les histoires par la même occasion – dans une réalité quasi palpable, que les enfants retrouvent aisément autour d'eux, dans leur vie quotidienne. Si Christian Bruel véhicule tout de même un certain modèle d'enfant, celui-ci vise à « conforter l'intime » en leur permettant d'appréhender de manière plus sereine les échecs et autres malheurs inhérents à toute vie⁵.

Les éditions Le Sourire qui mord prônent également la création de livres « ouverts », à l'instar de François Ruy-Vidal. Elles s'inspirent de la rénovation des relations texte-image entreprise par celui-ci pour proposer des albums à interprétation multiple. Aucun point de vue ne s'impose, laissant l'enfant ou tout autre lecteur, libre d'orienter sa compréhension du livre comme il

¹Voir le § n° 3 de la section 1.3.2, p. 30-31.

²Voir le détail dans l'annexe D, p. 110-111.

³*Bulletin de liaison du Sourire qui mord*, 1976.

⁴Lucette SAVIER, « Dans la forêt qui cache les arbres : entretien avec Christian Bruel », *Autrement*, n° 97 : « L'enfant lecteur », mars 1998, p. 57.

⁵Bernard ÉPIN, *op. cit.*, p. 151-152.

l'entend. L'observation prime ici sur la lecture proprement dite du texte, qui n'est plus suffisante. Elle doit s'accompagner d'une réflexion et d'un examen attentif, notamment en ce qui concerne l'image, afin de saisir l'œuvre dans sa globalité. Le principe des lectures multiples et des histoires parallèles – l'une écrite, l'autre représentée – prend tout son sens. D'ailleurs, selon Christian Bruel, « Il y a des choses qui ne passent que par l'image et d'autres que par le texte »¹. Il s'agit également d'un moyen de provoquer la discussion entre adulte et enfant, d'établir un dialogue constructif. Christian Bruel souhaite « construire des tremplins aux rêves, pour comprendre le réel, en ouvrant au maximum sur les possibilités d'appréhension par l'enfant »². La réhabilitation de l'imagination semble essentielle à la réussite de cet objectif car elle permet de développer les capacités intellectuelles de l'enfant.

Dans cette optique, les éditions Le Sourire qui mord créent une collection, « Plaisirs », offrant des livres sans texte – ou n'excédant pas quelques mots par pages. Si Christian Bruel refuse l'idée des collections, au sens traditionnel de sectorisation en fonction de l'âge et du sexe, il en instaure néanmoins quelques unes. Mais celles-ci reposent sur d'autres critères, indépendants du lecteur potentiel, se référant au contenu ou à la structure formelle des albums. La plus célèbre, celle des débuts de la maison d'édition, s'intitule « À propos d'enfance » et renvoie à des héros enfants, mis en scène dans des situations actuelles, telles le divorce ou la fugue³. La collection des « Grands petits livres » illustre quant à elle parfaitement la notion de livre ouvert, dans la mesure où elle propose généralement uniquement des images, jouant d'un caractère assez énigmatique pour provoquer questionnements et interprétations diverses chez le lecteur. Elle s'apparente à la collection « Plaisirs » d'une certaine façon, bien que cette dernière soit dépourvue de couleurs et traite de sujets différents. Christian Bruel développe également une collection au titre pour le moins révélateur : les « documenteurs ». Il s'agit d'aborder des thèmes à la manière d'un documentaire, sans toutefois avoir une crédibilité scientifique véritable, et en privilégiant l'aspect ludique. La notion de plaisir s'avère très importante pour Christian Bruel, pour qui l'album doit être considéré comme un terrain de jeu, non de contraintes et d'apprentissages stricts. Le reste de la production est classé « hors collection ». Les collections établies reprennent finalement chaque grand principe éditorial cher à la maison d'édition : ancrage dans la réalité, réhabilitation de l'imagination suscitant la participation active du lecteur pour construire sa propre interprétation, notion de plaisir exacerbée au moyen de livres ludiques. Il n'y a donc pas de catégorisation stérile mais une affirmation des choix éditoriaux, soulignant ainsi la clarté des revendications. Malgré le succès des albums des éditions Le Sourire qui mord, et la politique éditoriale innovante vis-à-vis de l'enfant, Christian Bruel finit par déposer le bilan en 1996, payant ainsi le prix de son refus de se soumettre aux lois du marché. Il faut néanmoins noter qu'il fonde dès l'année suivante une nouvelle maison d'édition, Être, perpétuant l'esprit du Sourire qui mord, en reprenant les grandes lignes de sa politique éditoriale et en rééditant certains titres. Il n'est donc pas véritablement question d'échec.

¹Véronique CHABROL, *op. cit.*

²Bernard ÉPIN, *op. cit.*, p. 153.

³Voir l'explication de cette expression dans l'annexe D, p. 110-111.

Ce premier chapitre a permis d'exposer le contexte culturel, particulièrement en ce qui concerne la littérature enfantine, afin de comprendre dans quel cadre s'inscrivent les deux maisons d'édition lors de leur création. La bipolarité consistant à séparer éditions traditionnelles et éditions avant-gardistes semble trop simpliste car les innovations comme le classicisme ne sont jamais globaux. Ils ne touchent qu'un aspect de la production en général. Les deux maisons d'édition étudiées se positionnent néanmoins clairement en rupture, principalement d'un point de vue idéologique. Leur politique éditoriale, tout comme leur constitution matérielle, témoignent d'un ancrage dans le militantisme issu de mai 1968. Constant chez les éditions Des femmes du fait de la lutte qui les anime, ce dernier évolue rapidement chez Le Sourire qui mord pour quitter la sphère proprement politique, et se transformer en une recherche appliquée à la littérature enfantine. Cette différence résulte également de la place occupée par la production de livres pour enfants. En effet, les éditions Le Sourire qui mord sont exclusivement consacrées à l'édition jeunesse, tandis qu'il ne s'agit que d'une simple collection pour les éditions Des femmes. Le domaine de la littérature enfantine s'avère par conséquent de moindre importance au sein de ces dernières. Finalement, il n'est pas question de faire réellement table rase des expériences passées, mais de proposer une alternative à la production existante afin de la rénover et d'engager un processus de constante remise en question. Les deux chapitres suivants vont permettre de comprendre comment les politiques éditoriales se sont traduites concrètement dans les albums. L'enjeu est de comprendre dans quelles mesures l'adéquation entre théorie et pratique s'opère.

Chapitre 2

Réflexion et ouverture, des albums accompagnant la construction psychique de l'enfant

2.1 Les thématiques développées

Le corpus étudié se compose des vingt-trois albums de la collection « Du côté des petites filles » des éditions Des femmes et des cinquante-six édités par Le Sourire qui mord¹. Ces soixante-dix-neuf livres sont publiés entre 1975 et 1995, durant la période d'activité des maisons d'édition, soit respectivement sept² et vingt ans. Cette différence de longévité peut sembler problématique quant à l'intérêt d'une analyse conjointe. Cependant, des parallèles s'observent notamment en matière de politique éditoriale, comme énoncés dans le premier chapitre³. Cela se retrouve particulièrement dans le choix des thèmes traités. Par ailleurs, la part occupée par la littérature enfantine dans la production, précédemment évoquée, prend ici toute son importance. Il paraît en effet logique qu'une maison d'édition perdure davantage qu'une simple collection. Si l'engagement et les convictions sont indéniables de part et d'autre, la collection « Du côté des petites filles » s'apparente tout de même plus à une expérience, avec tous les risques, les interrogations et les échecs potentiels que cela implique, visant à diversifier les moyens d'action et élargir le public du groupe Psychanalyse et Politique. En tant que maison d'édition spécialisée dans la littérature de jeunesse, Le Sourire qui mord se consacre, pour sa part, entièrement aux livres pour enfants et à leur rénovation. Ce qui n'est qu'une simple tentative pour la première, s'avère la véritable – et seule – raison d'être de la seconde. Ces remarques expliquent probablement la courte existence de la collection des éditions Des femmes.

Les albums du corpus ne font pas l'objet d'une présentation précise et exhaustive en raison de leur nombre. Néanmoins, outre la liste récapitulative des sources étudiées en fin d'ouvrage,

¹Consulter la liste complète des albums dans la section Corpus des Sources, p. 139-143. Concernant les deux chapitres à venir, nous choisissons d'indiquer les références des albums en note de bas de page, uniquement lors de leur première mention. Par la suite, nous renvoyons les lecteurs à celles-ci.

²Les éditions Des femmes abandonnent la collection dès 1983.

³Voir les sections 1.2.3 et 1.3.3, p. 21-24 et p. 31-33.

l'annexe « Résumés des albums du corpus » permet d'avoir une vision d'ensemble synthétique grâce au résumé proposé pour chaque livre, facilitant ainsi leur compréhension globale¹. Les deux chapitres suivants analysent les caractéristiques et concepts émergeant des albums en lien avec la politique éditoriale de chacune des maisons d'édition, sans pour autant entrer systématiquement dans le détail de chaque album. Les livres servent ainsi d'exemples pour illustrer le propos en fonction de leurs traits significatifs. Il convient de préciser que tous les albums ne seront pas cités. Il n'est pas question de réaliser un catalogue mais de sélectionner les livres qui seront mentionnés pour leur pertinence. En effet, la totalité de la production ne témoigne pas d'une qualité conceptuelle et formelle homogène, spécialement pour Le Sourire qui mord, en raison de la période relativement longue sur laquelle s'étale la publication des livres. Certains apparaissent clairement plus aboutis ou mettent davantage en exergue telle ou telle caractéristique, et de ce fait, sont plus intéressants. Il ne s'agit pas d'un jugement de valeur. Cela participe d'une volonté de synthèse visant un exposé simple et lisible.

Les thèmes abordés dans les albums revêtent une importance particulière du fait de leur lien étroit avec la politique éditoriale de chaque maison d'édition dont ils sont le prolongement direct. Leur choix, ainsi que leur mode de traitement s'avèrent fondamentaux. Ils illustrent concrètement les objectifs éditoriaux. Ils permettent en effet de comprendre ce que sous-tendent les revendications affirmées par les divers protagonistes des maisons d'édition, spécialement Antoinette Fouque et Christian Bruel, et surtout les moyens déployés pour les mettre en place. Le choix des thèmes apparaît ainsi comme la première étape d'un cheminement allant de la parole et de la réflexion à l'action concrète et à la production matérielle. Le sujet d'un album est à la fois son origine et la fin vers laquelle il tend. Il oriente et régit le livre.

2.1.1 Des thèmes actuels et revendicateurs : abolir tabous et stéréotypes

Les deux maisons d'édition accordent un intérêt tout particulier à la détermination des sujets à traiter à cause de leur caractère militant et contestataire affirmé. Si elles dénoncent la littérature enfantine alors produite, elles se font un devoir de publier des albums témoignant de leurs nouvelles théories et conceptions de celle-ci, spécialement Le Sourire qui mord. Il souhaite ouvrir la voie à une rénovation profonde des livres pour enfants. Le choix des thèmes s'inscrit par conséquent dans une volonté d'abolir les stéréotypes de la société des années 1970-80. Il participe également de l'ouverture sur le monde prônée par les deux maisons d'édition.

Les relations humaines

Les rapports humains sont logiquement au cœur de cette démarche, particulièrement les relations hommes/femmes et le cercle familial, minutieusement examinés. La presque totalité des albums des éditions Des femmes recouvrent d'ailleurs ce sujet. Cela s'explique bien évidemment par l'origine de la maison d'édition, issue du groupe Psychanalyse et Politique et plus largement du Mouvement de libération des femmes, et la lutte qu'ils poursuivent : la réhabilitation pleine et entière de la femme, en tant qu'individu réflexif, au même titre que l'homme. Bien que les

¹Voir l'annexe E, p. 112-130.

albums se présentent fréquemment sous forme de fables, transposant l'action dans le monde animal, ce sont des situations proprement humaines qui sont décrites¹. Le premier livre publié illustre parfaitement ce phénomène. *Rose Bombonne*² aborde le conditionnement des petites « éléphantines », renvoyant directement aux propos de l'ouvrage d'Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*³. Les petites éléphantines vivent dans de perpétuelles contraintes afin de devenir « belles, avec une peau lisse et rose, et de grands yeux brillants comme [leur] maman », dans le but plus tard de trouver un époux. Enfermées toutes la journée dans un enclos, elles doivent se nourrir d'anémones et de pivoines au goût infâme, tandis que leurs pairs masculins profitent pleinement de leur environnement, jouant dans l'eau et se délectant de l'herbe fraîche et des fruits des arbres. La critique des règles et contraintes imposées au monde féminin transparaît clairement au travers du récit qui se conclut par l'affirmation d'un égalitarisme total, la distinction entre mâle et femelle n'étant plus possible. Cependant, ce livre prône une certaine uniformité, puisque le résultat final aboutit à la propagation de la couleur grise confondant les sexes. Cette position féministe va à l'encontre des théories d'Antoinette Fouque qui revendique, certes l'égalité homme/femme, mais au sein d'une reconnaissance de leurs particularités et différences intrinsèques. Consciente de cette contradiction, la maison d'édition choisit tout de même de publier les œuvres d'Adela Turin, fervente féministe, dans l'objectif de changer les mentalités, spécialement des femmes, dès leur plus jeune âge. Il s'agit davantage d'une concession que d'une trahison des convictions profondes du groupe.

Les éditions Le Sourire qui mord abordent également ce désir des parents de modeler leurs enfants selon les stéréotypes de la société dans laquelle ils évoluent. Leur premier album, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*⁴, pointe le trouble qui assaille une petite fille face aux remarques négatives de ses parents concernant son apparence et sa façon d'être, en raison de son caractère affirmé et de son penchant pour les bêtises, les cheveux ébouriffés et les vêtements confortables tels jeans et autres pulls larges, lui donnant une allure négligée. Les auteurs du livre matérialisent ce malaise par une ombre de garçon suivant la fillette. Ici, la problématique de l'identité est davantage fouillée, l'examen des comportements plus poussé⁵. Il en résulte un album moins caricatural – s'expliquant en partie par l'absence de transposition – dont la justesse de ton touche le lecteur. La résolution du problème diffère aussi. Si les éditions Des femmes n'expliquent pas véritablement le cheminement menant à l'acceptation de la différence, allant même jusqu'à nier celle-ci, Christian Bruel et ses consœurs créent un personnage qui affronte véritablement la situation. Julie cherche en effet un moyen de comprendre ce qui lui arrive et de se – re – trouver. Elle réalise finalement, après quelques péripéties, que chacun a le droit à cette différence et décide de se battre pour la tolérance et de braver les préjugés de

¹Concernant la transposition dans le monde animal, voir la section suivante 2.1.2, p. 46-48.

²Adela TURIN et Nella BOSNIA, *Rose Bombonne*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1975. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 112.

³Elena GIANINI BELOTTI, *op. cit.*

Voir le § n° 2 de la section 1.2.3, p. 22-23.

⁴Christian BRUEL, Anne BOZELLE et Anne GALLAND, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1976. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 118.

⁵Cette problématique de l'identité est récurrente dans la production de la maison d'édition. Voir l'étude proposée par Paul OBADIA, *op. cit.*, 151 p.

ses parents, illustrant ainsi le caractère constructif revendiqué par Le Sourire qui mord dans sa démarche.

La maison d'édition Des femmes continue aussi son exploration des rapports homme/femme. Les albums *L'histoire vraie des Bonobos à lunettes*¹ et *Clémentine s'en va*², se déroulant respectivement dans l'univers des singes et des tortues, présentent eux aussi des récits dénonçant la domination des mâles ainsi que leur volonté de réduire leurs homologues féminines aux tâches ingrates, notamment la cuisine, et les garder à leur disposition personnelle³. Arthur, le mari de Clémentine l'empêche ainsi d'assouvir son désir d'évasion, d'aventure et de découverte. Il veut annihiler sa curiosité pour conforter son mode de vie basé sur un quotidien dont la routine le rassure. Les auteurs témoignent d'une plus grande radicalité dans le dénouement de ce livre, conduisant Clémentine à quitter simplement son mari. Il en va de même pour les bonobées qui finissent par fonder leur propre foyer afin de vivre librement, dans une communauté où chacun participe au bonheur de son voisin.

Le travail

Il convient d'évoquer ensuite le livre d'Agnès Rosensthiel, *Les filles*⁴, qui traite de la découverte mutuelle d'une fillette et d'un garçon. D'un ton très libre, voire subversif, l'auteur introduit un autre thème lié au premier, celui du travail, de son rôle dans les relations homme/femme, de l'éventuel soumission d'un des deux partis qu'il implique. Ainsi, la petite fille, pleine d'ambition, se rêve en « architecte-mère et chef d'orchestre le soir », tandis que le garçon exécutera ses ordres. Et lui de rétorquer qu'il sera pompier afin d'empêcher les maisons conçues par celle-ci de brûler. On peut distinguer l'émergence d'un rapport de force entre homme et femme où chacun désire être reconnu non seulement pour sa valeur mais aussi pour sa bienveillante supériorité à l'égard de l'autre. D'ailleurs, le travail de l'homme s'avère fréquemment dénigré dans les albums de la collection « Du côté des petites filles ». L'affirmation de cette critique va généralement de pair avec l'émancipation progressive de la gent féminine. *Après le déluge*⁵ et *Histoire de sandwiches*⁶ constituent deux exemples probants⁷. Le premier album met en scène la famille Radeville, clan où le père occupe, en dépit de son ignorance et de son inactivité, une place centrale au regard de Sidonie, la mère, qui s'affaire toute la journée pour le satisfaire. Le travail de Sidonie n'est pas reconnu alors que celui de Radeville est encensé. Cette injustice se résout grâce au déluge, catastrophe qui met au jour les qualités de Sidonie et son esprit aventureux, ainsi que l'incompétence et surtout l'inutilité de Radeville. Celui-ci termine finalement aux fourneaux tandis que Sidonie étanche enfin sa soif de découverte avec leurs enfants.

¹Adela TURIN et Nella BOSNIA, *L'histoire vraie des Bonobos à lunettes*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles 1976.

²Adela TURIN et Nella BOSNIA, *Clémentine s'en va*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1976

³Voir les résumés dans l'annexe E, respectivement p. 114 et p. 113.

⁴Agnès ROSENSTHIEL, *Les filles*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1976. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 113.

⁵Adela TURIN et Nella BOSNIA, *Après le déluge*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1975.

⁶Adela TURIN et Margherita SACCARO, *Histoire de sandwiches*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1976.

⁷Voir les résumés dans l'annexe E, respectivement p. 112 et p. 113.

Histoire de sandwiches fonctionne sur un principe identique. Le travail laborieux des femmes, préparer des sandwiches pour leurs époux, est dénigré et minimisé. Celui des hommes, au contraire, l'élaboration de journaux, provoque admiration et enthousiasme. Il faut d'ailleurs noter que cet engouement pour le travail masculin s'apparente souvent à une certaine fascination pour cette activité qui demeure mystérieuse car personne, excepté les intéressés, n'y a accès. Aucune preuve d'une quelconque valeur n'est fournie et c'est justement la prise de conscience de la nature des occupations des hommes qui provoquent leur chute et la baisse d'estime féminine. Les éditions Des femmes poussent leur critique du travail masculin relativement loin, n'hésitant pas à s'attaquer à des mythes tels que le Père Noël. Le livre d'Adela Turin et Margherita Saccharo, *Le père Noël ne fait pas de cadeaux*¹, raconte ainsi l'histoire de Nicolas Nicolini, présumé futur Père Noël. Il renvoie une image excessivement négative, à la fois malhonnête, fainéant, manipulateur et opportuniste. Ce triste tableau, sans doute quelque peu perturbant pour les jeunes lecteurs, permet de mettre en exergue l'improbable rôle des femmes dans la fabrication et la diffusion des jouets. Le ton radical atteint ici ses limites, quant au bien fondé d'une telle entreprise de déconditionnement.

La maison d'édition Le Sourire qui mord s'avère plus subtile, rivalisant de finesse et d'ingéniosité pour amener ce sujet polémique. Toile de fond de l'album *La Manginoire* de Christian Bruel et Anne Bozellec, le travail de la mère d'Antoine, le héros, s'inscrit dans l'actualité². Les auteurs évoquent ouvertement les grèves ouvrières auxquelles participe la maman dans son usine, clin d'œil aux événements de mai 1968. Son absence à la maison est le point de départ d'une certaine émancipation passant par la découverte du milieu culinaire et de ses délices. Ici, le cliché de la soumission féminine cède la place à la modernité. Le livre se conclut sur le retour de la mère d'Antoine après l'aboutissement positif du mouvement syndical, à savoir l'obtention de congés supplémentaires. Les auteurs précisent que la maman ne compte pas pour autant passer davantage de temps avec son fils, mais penser à elle-même et à son bien-être en envisageant des loisirs personnels tels des cours de violoncelle. Plus que la lutte des femmes pour la reconnaissance de leur valeur et de leur travail abordée par la maison d'édition Des femmes, Le Sourire qui mord s'attache à l'élaboration subtile d'un équilibre au sein de la cellule familiale.

La cellule familiale

Cette recherche d'harmonie passe par l'acceptation des évolutions de la famille contemporaine. Les éditions Le Sourire qui mord dressent un portrait s'ancrant dans des situations actuelles, brisant encore une fois les tabous et stéréotypes. Un album plus tardif, *Papa Maman*, de Nikolaus Heidelberg³, propose une description douce-amère des pères et des mères, transposés dans le monde animal, où l'humour de l'auteur amène parfois des images incongrues ou absurdes. Il nous explique en effet que certains pères peuvent couvrir et accoucher eux-mêmes,

¹Adela TURIN et Margherita SACCHARO, *Le père Noël ne fait pas de cadeaux*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1977. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 115.

²Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, *La Manginoire*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1979. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 119.

³Nikolaus HEIDELBACH, *Papa Maman*, Paris, Le Sourire qui mord, 1994. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 129.

que des mères ont la faculté de se transformer en hamac et sont capables d'aimer la saleté de leur enfant. Derrière ce ton léger, Nikolaus Heidelbach abat les préjugés et clichés qui tendent à véhiculer un modèle parental parfait et infaillible, idéal que les enfants s'efforcent d'atteindre. Il montre sans concession leurs faiblesses et fragilité, ainsi que leur propension à faire, eux aussi, des bêtises. Le lecteur apprend par exemple que les pères peuvent discuter, et les mères abandonner leur enfant pour revenir le chercher un jour, ou encore placer un enfant dans le nid des autres – métaphore de l'abandon. D'une grande finesse, cet album permet de briser la distance entre enfant et parent afin de mettre en exergue leur humanité.

Christian Bruel, Anne Bozellec et Anne Galland abordent quant à eux le thème de la séparation et du divorce des parents du point de vue de l'enfant. L'héroïne de *Lison et l'eau dormante*¹ est confrontée à cette situation difficile à l'âge de huit ans. Mais plus que la séparation proprement dite, les auteurs s'attardent sur le moment précédent le départ effectif. Ils dénoncent ainsi l'idée que les enfants, ne pouvant comprendre la situation, doivent être tenus à l'écart de celle-ci, maintenus dans l'ignorance et l'illusion d'une union encore vivace. Lison présente sa perception des événements en soulignant son désarroi face à la distance s'installant entre ses parents et à la monotonie en découlant. Elle trouve alors refuge dans son imagination, dernier espace de fantaisie, de fraîcheur et de légèreté. Cependant, sa détresse et son impuissance ne cessent de croître pour finalement se traduire par une tentative de suicide, matérialisée au moyen d'une métaphore : un plongeon dans un étang. L'histoire se termine néanmoins sur une note optimiste puisque la mère de Lison, à son chevet, entend enfin la souffrance physique et psychique de sa fille et décide de clarifier la situation en quittant son époux. Finalement, à travers ce sujet sensible mais d'actualité, c'est le manque de communication au sein de la famille qui est stigmatisé. Lison souffre moins de la séparation de ses parents que de leur silence et de cette volonté de protéger à tout prix l'enfant, censé ne pas comprendre. Ce dernier apparaît ici tel que le revendique Christian Bruel, un être à part entière, réflexif et sensible, un « être en devenir »² qui saisit chaque évolution des rapports familiaux et pâtit de la mise à l'écart dont il est généralement victime « pour son bien ».

Les éditions Des femmes publient elles aussi des albums proposant une image moderne de la famille³. Si Christian Bruel s'attarde sur le moment précédent le divorce comme nous venons de le voir, elles privilégient au contraire la période suivant la séparation, qui coïncide avec l'instauration d'un nouvel équilibre familial. Deux livres sont particulièrement intéressants de ce point de vue. Le premier, *Salut, poupée*⁴, met en scène une famille monoparentale, composée de Danièle et de sa fille Marie. L'histoire conserve la trame critique propre aux productions de la maison d'édition, dénonçant les préjugés dont sont victimes les petites filles un peu trop « garçons manqués ». Elle s'accompagne néanmoins d'une évocation de la vie d'une fillette au

¹Christian BRUEL, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Lison et l'eau dormante*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1978. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 118.

²Voir la section 1.3.3, p. 31-33.

³Pour une analyse de la représentation de la famille moderne dans la collection « Du côté des petites filles », consulter le mémoire de Pascale MATHIEU-BONNASSIES, *op. cit.*, p. 59-99.

⁴Adela TURIN et Margherita SACCARO, *Salut, poupée*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1978. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 116.

sein d'une famille monoparentale, des joies qu'elle implique, synonymes d'une certaine liberté, mais aussi des difficultés qu'elle induit, spécialement le regard des autres – particulièrement de l'oncle et de la tante. L'album *La grippe de Nils... ou la famille éclatée*¹ s'inscrit dans cette optique en proposant les réflexions d'une petite fille de huit ans, Adelaïde Cerfeuil, sur sa vie et sa perception de sa famille et des diverses personnes gravitant autour. En racontant son quotidien, elle banalise la famille recomposée moderne et libérée. La maladie de Nils, son petit frère, n'est qu'un prétexte pour montrer les rapports cordiaux qu'entretiennent leurs parents en dépit de leur divorce, le père venant veiller son fils, et la mère n'hésitant pas à feuilleter les photographies anciennes de leur vie commune avec celui-ci. L'auteur va jusqu'à mentionner l'existence du nouveau compagnon de la maman, un photographe, source de remarques désobligeantes de la part de la concierge. Ce livre apparaît comme un plaidoyer en faveur de la famille moderne, insistant sur les multiples possibilités de sa composition, notamment au travers de Catherine, la collègue de bureau de la mère, qui vit avec « quatre papas, trois mamans et deux qui n'ont rien, et pleins d'enfants ». Avec ces deux livres, les éditions Des femmes réalisent un véritable hymne à la tolérance.

De son côté, Christian Bruel aborde dans son approche de la famille une autre manifestation taboue du mal-être enfantin : la fugue. L'album *Le cheval dans l'arbre*² raconte la rencontre entre une fillette et un garçon qui trouve refuge dans l'arbre fétiche de la première. La fugue n'est évoquée qu'implicitement, se déduisant des réactions du petit garçon, qui finit d'ailleurs par s'enfuir face au risque d'être découvert par un adulte. Dans ces albums, Christian Bruel brosse un tableau de la famille dans toutes les difficultés de sa réalité, loin des univers traditionnellement idylliques. Chez lui, les pères et les mères se séparent, les enfants fuguent ou tentent de mettre fin à leurs jours. Mais il transmet surtout une note positive, en insistant sur la nécessité de communiquer entre enfants et parents, d'expliquer clairement les choses, et non de les cacher ou de les omettre sous un faux prétexte de protection, qui en définitive n'arrange que les parents qui évitent ainsi toute discussion.

L'enfant, un être entier avec qualités et défauts

Les deux maisons d'édition ne pouvaient s'intéresser aux rapports humains sans proposer leur vision personnelle de l'enfant. Les albums précédemment évoqués témoignent déjà de leur volonté de développer des héros et héroïnes modernes, ancrés dans le réel, en proie à toutes sortes d'émotions, positives comme négatives, mais surtout, possédant une faculté de compréhension, une intelligence véritable. En effet, le temps des enfants gentiment naïfs voire niais semble révolu pour ces deux éditions. Le Sourire qui mord offre un regard particulièrement pertinent sur l'enfance, toujours étroitement lié à ses convictions profondes. Les albums *Jérémie*

¹Marie-France BOYER et Marie GARD, *La grippe de Nils... ou la famille éclatée*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1980. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 117.

²Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Le cheval dans l'arbre*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1980. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 119.

*du bord de mer*¹ et *Venise n'est pas trop loin*² mettent en exergue une caractéristique essentielle inhérente à tout enfant : sa recherche constante d'autonomie, son besoin insatiable d'indépendance³. Partant d'une situation improbable – la « naissance » subite d'un bébé dans le lit d'un petit garçon –, le premier raconte en condensé, le temps d'un été, la vie d'un bébé grandissant sous les yeux de Jérémie, le garçon qui en prend soin, jusqu'à devenir plus grand que celui-ci. Cet enfant, une petite fille, se développe en effet très rapidement, tant physiquement qu'intellectuellement. Cette histoire reflète l'évolution universelle des relations entre enfants et parents, qui pousse les premiers en avant alors que les seconds souhaiteraient conserver éternellement ce rapport de dépendance. Le livre se termine par le départ de la fillette devenue adolescente, du nid originel, laissant derrière Jérémie, seul, furieux et déçu, puis après réflexion, fier de ce qu'accomplit celle qu'il a élevée. La justesse des émotions et sentiments évoqués est frappante, d'une sincérité désarmante. Le deuxième album mentionné présente de manière plus sombre ce besoin d'autonomie. Ce désir irréprensible pousse ainsi l'héroïne à prendre des risques inconsidérés lors de ses flâneries quotidiennes dans Venise, destination annuelle de ses vacances avec sa mère⁴. Dans ce livre, la quête d'indépendance prend l'apparence du défi, outrepassant les règles fixées au préalable. En résulte une situation dangereuse où la fillette se retrouve obligée de donner deux heures de sa vie à l'homme contre lequel elle vient de perdre un jeu d'adresse. Il s'agit pour elle d'assumer ses actes tout en prenant conscience de son imprudence. En rapprochant ces deux albums, la force de Christian Bruel apparaît clairement. Il nous livre en effet les deux versants de cette recherche constante d'autonomie des enfants, insistant sur son caractère essentiel et incontournable, encourageant les adultes à l'accepter, tout en alertant les lecteurs sur les dangers d'un manque de vigilance et d'une inconscience manifestes.

Il est important pour lui de n'omettre aucune facette de la personnalité des enfants, qu'elle soit positive ou négative. Il n'hésite d'ailleurs pas à évoquer certains de leurs côtés peu flatteurs. Jonas, le héros de l'album *Hôtel de l'ogre*⁵ s'avère relativement insupportable, traitant tout le monde avec condescendance, supériorité et mépris. Il est même franchement odieux avec ses camarades, qu'il juge inintéressants. Sa rencontre avec un autre garçon séjournant dans l'hôtel de ses parents réveille sa jalousie mais révèle également une certaine sensibilité. Croyant que ses parents seront plus heureux avec ce garçon qui leur ressemble davantage, il se résout à partir pour les laisser tranquille. Finalement, le père de Jonas va le chercher à la gare avant qu'il ne soit trop tard. Christian Bruel joue ainsi sur l'ambiguïté des enfants afin de les réhabiliter dans leur entier, avec toutes leurs caractéristiques, bonnes comme mauvaises.

Les éditions Des femmes ne proposent qu'une ébauche de l'enfant, en raison notamment du

¹Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Jérémie du bord de mer*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1984.

²Christian BRUEL, Anne BOZELLE et Anne GALLAND, *Venise n'est pas trop loin*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1986.

³Voir les résumés dans l'annexe E, respectivement p. 121 et p. 122.

⁴Voir l'analyse de l'album et plus largement de la production de la maison d'édition par Jean PERROT, « Retable vénitien du Sourire qui mord », dans *Art baroque, art d'enfance*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, Littérature de jeunesse, 1991, p. 243-262.

⁵Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Hôtel de l'ogre*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1982. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 120.

nombre important de transpositions dans le monde animal, bien que ces dernières s’y réfèrent aussi. Elles évoquent l’instinct aventureux et la quête d’indépendance, à l’image du Sourire qui mord. Le dernier album qu’elles publient, *Noémie la nuit*¹, se situe dans l’univers des taupes et raconte l’acceptation progressive du besoin de découverte par l’ensemble de la communauté dont les enfants sont le moteur. Leur curiosité s’avère souvent la clé des livres de la maison d’édition, car elle pousse les adultes à prendre conscience de leur situation problématique et à agir pour y remédier, à l’instar d’*Histoire de sandwiches*², précédemment évoqué, ou du *Temps des pommes*³. Un autre album se révèle intéressant par son ton léger voire ironique. Il s’agit de *De la coiffure* d’Agnès Gay⁴, qui expose les rêveries d’une fillette imaginant les bouleversements qu’impliquerait une longue chevelure. Elle souffre en effet de ses cheveux « atrocement courts », l’obligeant à revêtir un béret en hiver. Le livre joue avec humour des clichés de la femme qui veulent que les cheveux courts soient symboles de libération tandis que les longs reflètent les contraintes de la condition féminine. L’auteur les inverse avec une certaine ironie, créant d’improbables coiffures, dont la complexité laisse perplexe. Et la fillette de conclure qu’avec « une belle coiffure, [elle serait] tellement plus à l’aise ».

La notion de plaisir chez l’enfant

Cet aspect ludique est également important pour les éditions Le Sourire qui mord. Leur collection « Plaisirs »⁵ offre des albums d’images sans texte, dont certains exaltent les jeux et le bien-être que les enfants en retirent. Il s’agit pour Christian Bruel de montrer des enfants heureux, épanouis, et de rétablir dans ses droits la notion de plaisir, fréquemment dénigrée par les adultes, et pourtant essentielle dans la construction de la personnalité de l’enfant. Les deux premiers livres de la collection illustrent magnifiquement ces intentions, en dépit du scandale que provoqua leur publication. Le premier, *Les chatouilles*⁶, présente les jeux tactiles entre une fillette et un petit garçon. Ils se découvrent mutuellement en se chatouillant, se touchant, se déshabillant, se léchant les oreilles. À l’époque, cette exploration physique choqua fortement une partie du public, tant les professionnels – enseignants, bibliothécaires, psychologues, pédagogues – que les parents, qui jugèrent ces images malsaines, reprochant aux auteurs de projeter leurs propres fantasmes dans ce livre pour enfants. Pourtant, il s’agit avant tout de faire partager de petits instants de plaisir, finalement relativement innocents.

Le deuxième album, *Crapougneries*⁷, reprend lui aussi cet objectif, de manière toutefois plus subversive, car il expose sans retenue les jeux, les expériences, et tout ce que les enfants adorent

¹Michèle DAUFRESNE, *Noémie la nuit*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1982. Voir le résumé dans l’annexe E, p. 118.

²*op. cit.*, p. 38.

³Adela TURIN et Sylvie SELIQ, *Le temps des pommes*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1977. Voir le résumé dans l’annexe E, p. 116.

⁴Agnès GAY, *De la coiffure*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1976. Voir le résumé dans l’annexe E, p. 112.

⁵Voir le § n° 3 de la section 1.3.3, p. 33.

⁶Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Les chatouilles*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980. Voir le résumé dans l’annexe E, p. 119.

⁷Christian BRUEL, Charlotte RUFFAULT et Nicole CLAVELoux, *Crapougneries*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980. Voir le résumé dans l’annexe E, p. 119.

faire, d'instinct, y compris les bêtises. Les auteurs veulent briser les interdits et réhabiliter ce que la société considère comme mal, sale ou tout simplement tabou. Les images célèbrent l'étonnante capacité des enfants à s'inventer un monde plein de fantaisie ainsi que ces situations souvent incongrues et délirantes qu'eux seuls arrivent à créer. Le lecteur voit par exemple un garçon lisant sous sa couette à la lumière d'une lampe, un groupe dont certains mangent ou sont encore habillés prenant un bain dans une baignoire débordante, un autre mangeant des pâtes très salement, etc. Ces deux albums expriment l'espièglerie de l'univers enfantin, dans ses extravagances les plus folles. Aucun jugement de valeur n'est émis, favorisant ainsi l'assouvissement des pulsions propres à l'enfance. Dans le livre *On serait des grenouilles*¹, Christian Bruel et Anne Bozellec vont jusqu'à faire admettre puis participer les parents à cette fantaisie ludique. Les personnages évoluent dans un monde où l'eau envahit peu à peu l'extérieur des maisons et immeubles pour simuler un étang avec un arbre majestueux au centre de la place. L'enthousiasme des enfants se répand chez les parents qui se décident à les rejoindre dans l'eau afin de profiter de cette improbable situation.

Les tabous de la société

Les maisons d'édition sont aussi très attachées à l'abolition des stéréotypes et tabous de la société touchant aux difficultés de la vie, ou bien au comportement humain. Le deuxième album du Sourire qui mord, *Qui pleure ?*², s'évertue à dédramatiser l'acte de pleurer. Le lecteur suit la conversation d'un petit garçon et d'une vieille femme assis l'un en face de l'autre dans le métro. Après avoir essuyé les remarques désobligeantes de sa mère car il pleure, le garçon remarque que la dame pleure également. Cette dernière lui explique alors que les larmes sont naturelles et n'ont rien de honteux. Elle brise ainsi quelques idées communément admises selon lesquelles les papas ne pleurent pas et les mamans en cachette. Elle affirme qu'il n'existe pas uniquement les « larmes de fessées ». Et le petit garçon de répliquer à la sortie du métro à sa maman : « Tu sais maman, ça ne va pas toujours mal quand on pleure ! ». Christian Bruel s'attaque donc au préjugé qui veut que pleurer soit un témoignage de faiblesse, acceptable uniquement en des cas extrêmes de douleur ou de grand malheur. Il rappelle d'ailleurs les phrases employées par les parents pour justifier ou signifier que pleurer est inapproprié, des expressions auxquelles tout individu a été un jour confronté : « tu dois être fatigué », « tout le monde nous regarde », etc. L'auteur diffuse encore une fois une image de l'enfance, et de l'homme en général, qui s'assume pleinement, ne se soumettant à aucun stéréotype infondé, contraignant et somme toute imbécile.

Il continue dans cette voie, spécialement avec le livre *Pour de rire*³ qui traite de la peur⁴. Ce sentiment est évoqué avec humour, par le biais des aventures de petits personnages à l'al-

¹Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, *On serait des grenouilles*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1983. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 121.

²Christian BRUEL, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Qui pleure ?*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1977. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 118.

³Christian BRUEL et Nicole CLAVELOUX, *Pour de rire*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1981. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 120.

⁴Consulter l'interview de Christian BRUEL concernant la notion de peur dans le livre pour enfants, Catherine RAGER, « La peur dans les livres pour enfants », *L'école des parents*, n° 4, avril 1988, p. 49-55.

lure de clowns arpentant une espèce de train fantôme de foire labyrinthique. Tous les types de comportement sont exposés, du plus téméraire au plus terrifié. L'album essuya lui aussi des reproches de la part de certains professionnels, critiquant cette histoire qu'ils pensent gratuitement effrayante. Pourtant, il s'agit davantage de montrer aux enfants qu'il est naturel d'avoir peur et qu'affronter celle-ci demeure inévitable pour avancer dans la vie. Ce livre les familiarise de façon légère avec ce sentiment difficile à apprivoiser et à surmonter.

La maison d'édition aborde également la mort dans un des derniers albums publiés, *Rien n'est trop beau pour les amies de Zorro*, de Christian Bruel et Zaven Paré¹. L'humour est toujours présent dans ce récit de la mort d'un taureau. Les commentaires du troupeau de vaches où celui-ci vivait permettent de présenter tout un panel de réactions face au décès d'un être proche. L'approche indirecte, du fait de la transposition dans le monde animal, évite une description frontale et abrupte des circonstances de la mort, tout en n'empêchant pas l'enfant de reconnaître éventuellement une situation déjà vécue. Finalement, ces différents albums visent à dédramatiser des sentiments et des émotions inhérentes à la vie en brisant les tabous et stéréotypes de la société, ainsi qu'à provoquer le dialogue et la discussion entre enfant et adulte.

Parodie et imaginaire

Le reste des albums produits par les deux maisons d'édition propose des thèmes variés qui ne seront évoqués que brièvement car développés dans les sections suivantes². Le Sourire qui mord s'illustre par l'humour et la dérision dont il fait preuve, jouant sur les parodies, à l'image de *Il court, il court, le Père Noël*³, recueil factice de lettres destinées au Père Noël. La collection des « Documenteurs »⁴ témoigne également de cet amour du second degré, particulièrement avec les albums sous forme de bandes dessinées réalisés par Nicole Claveloux, *Louise XIV : « Dur le pouvoir ! »* et *479 [Quatre cent soixante-dix-neuf] espèces de poux* par exemple⁵. Il s'agit à partir d'éléments réels de modifier un ou plusieurs de leurs aspects dans leur présentation – le ton employé, l'exagération d'un fait minime, etc. – pour aboutir à une histoire à mi chemin entre réalité et fiction⁶.

Les deux maisons d'édition s'attachent également à revisiter des genres classiques tels le polar ou le conte. *Mort accidentelle d'un commissaire*⁷ ou encore *Les cinq femmes de Barbargent*⁸

¹Christian BRUEL et Zaven PARÉ, *Rien n'est trop beau pour les amies de Zorro*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1995. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 130.

²Voir la section 2.2, p. 52-63.

³Lionel MOURAUX et Christian HANKE, *Il court, il court, le Père Noël*, Paris, Le Sourire qui mord, 1983. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 120.

⁴Pour davantage de précision, voir la section 2.1.2, p. 50-52.

⁵Nicole CLAVELOUX, *Louise XIV : « Dur le pouvoir ! »*, Paris, Le Sourire qui mord, Documenteurs, 1985. Nicole CLAVELOUX, *479 [Quatre cent soixante-dix-neuf] espèces de poux*, Paris, Le Sourire qui mord, Documenteurs, 1985. Voir les résumés dans l'annexe E, p. 121.

⁶Cette caractéristique est examinée dans la section 2.1.2, p. 46-52.

⁷Sue KHEEMO et Pierre HEZARD, *Mort accidentelle d'un commissaire*, Paris, Le Sourire qui mord, 1986. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 123.

⁸Adela TURIN, Francesca CANTARELLI et Nella BOSNIA, *Les cinq femmes de Barbargent*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1976. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 114.

et *Jamèdlavie*¹ réinventent ainsi le récit à suspens et le conte merveilleux et moralisateur². D'ailleurs, les éditions Des femmes entreprennent de redonner vie à deux contes et une nouvelle célèbres : *Poucette* et *La petite sirène* de Hans Christian Andersen³, et *Brise et Rose* de Georges Sand⁴. Les images qui en résultent exaltent une poésie et une fraîcheur intenses.

Dans une volonté esthétique similaire, Le Sourire qui mord publie des albums presque uniquement visuels en vue de former l'œil et le goût artistique des enfants. Ces livres, à l'instar de celui de Nicole Claveloux *Les dessous du sable*⁵, favorisent dans le même temps l'imagination des lecteurs, si chère à Christian Bruel. Il s'agit de propositions plastiques voire textuelles amenant une réflexion et une interprétation personnelles qui mettent en jeu les capacités créatrices et inventives des enfants⁶. Quelques albums des éditions Des femmes participent de cet objectif également.

Cette longue analyse des thématiques développées par les maisons d'édition était essentielle afin de prendre connaissance des albums de manière concrète et synthétique. En découle un premier constat : l'apparente fidélité des deux éditions aux convictions et choix établis dans leur politique éditoriale. Elles s'attachent principalement à étudier les rapports humains pour en donner leur propre vision, en rupture avec les stéréotypes de la société généralement véhiculés. Les éditions Des femmes exposent la lutte des femmes dans l'ensemble de leur production, d'où une certaine redondance à la lecture des livres. La thématique déployée demeure néanmoins novatrice, puisqu'aucune maison d'édition n'avait auparavant revendiqué la libération des femmes – et des petites filles – dans le domaine de la littérature enfantine. Les éditions Le Sourire qui mord explorent quant à elles l'être humain, particulièrement l'enfant, avec une grande finesse. Toutes les facettes de la personnalité sont examinées, positives comme négatives, ce qui s'avère également novateur à l'époque. Il s'agit de proposer une vision de l'enfance, de la famille, et des hommes en général, qui soit le reflet de la réalité. Les tabous et clichés sont ainsi minutieusement dénoncés afin d'aider les individus à s'assumer pleinement.

2.1.2 Le traitement des thèmes : fiction et/ou réalité ?

Le traitement de tous ces thèmes est essentiel, puisqu'il va influencer et déterminer l'impact qu'une histoire aura sur son lecteur. L'enjeu du développement suivant est de réfléchir sur les notions de fiction et de réalité afin de voir dans quelles mesures elles s'appliquent aux albums

¹Adela TURIN et Letizia GALLI, *Jamèdlavie*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1977. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 115.

²Consulter la section 2.1.2, p. 47-48 pour quelques précisions concernant l'usage des contes chez les éditions Des femmes ; et la section 3.1.1, p. 74-78 pour un développement complet de la typologie des genres abordés.

³Hans Christian ANDERSEN et Nicole CLAVELOUX, *Poucette*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1978.

Hans Christian ANDERSEN et Nicole CLAVELOUX, *La petite sirène*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1980.

Voir les résumés dans l'annexe E, p. 116.

⁴Georges SAND et Nicole CLAVELOUX, *Brise et Rose*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1977. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 114.

⁵Nicole CLAVELOUX et Anne GALLAND, *Les dessous du sable*, Paris, Le Sourire qui mord, Grands petits livres, 1986. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 122.

⁶Concernant l'importance de l'imagination dans les albums des maisons d'édition, consulter la section 2.2, p. 52-63. Pour la formation du goût esthétique, voir la section 2.3, p. 63-72.

et les conséquences qui en découlent. Cette observation critique s'accompagne d'une étude de la manière, implicite ou explicite, dont sont amenés les différents sujets. La thématique développée par les éditions Des femmes, la réhabilitation de la femme, est traitée de façon paradoxale. Si le lecteur la perçoit en général, elle ne transparait souvent qu'implicitement en raison des transpositions soit dans le monde animal, soit dans une époque ou un pays lointain. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer cette distanciation entre l'intention de départ et la forme concrète de l'album. Elle renvoie peut-être à une conception de l'enfance où la fantaisie semble indispensable lorsqu'il s'agit de s'adresser à ceux-ci. La réalité ne doit pas être abordée frontalement mais laisser une large place à l'imagination, au rêve. Dans cette optique, le traitement des thèmes par la maison d'édition peut paraître contradictoire, au regard de son objectif premier : provoquer la prise de conscience de la condition féminine et dans ce but déconditionner les fillettes. En effet, la présentation sous forme de contes ou de fables induit implicitement le sentiment que le récit est fictif, qu'il n'a pas, ou n'a pas pu exister effectivement. Or, comment prendre conscience d'un problème de la société actuelle s'il est présenté sous forme de fiction ? Certes, les enfants sont intelligents et élaborent eux-mêmes des parallèles avec leur quotidien. Le risque d'une incompréhension du message profond des albums demeure néanmoins important. Les lecteurs peuvent très bien apprécier l'histoire sans pour autant faire le rapprochement avec leur propre situation. En cela, la volonté de fantaisie et donc de recul dont fait preuve la maison d'édition nuit quelque peu à son dessein. Deux exemples illustrent ce constat : *Séraphine aime oiseau* et *Histoire de Fidèle*¹. Le premier raconte comment une petite fille comprend progressivement que pour garder l'oiseau qu'elle aime, elle doit lui faire confiance et le laisser libre. Le second relate le sauvetage d'un cheval condamné à l'abattoir par les deux enfants de son propriétaire, qui acceptent de le voir partir pour lui permettre de continuer à vivre. Ces deux histoires ne présentent aucun lien avec l'objectif de la maison d'édition, du moins explicitement. Un parallèle entre ces deux situations et celle des femmes s'avère pourtant possible. En effet, ces deux albums font l'apologie de la liberté comme témoignage et condition primordiale de l'amitié – et de l'amour – et du respect mutuel entre deux protagonistes. On peut ainsi reconnaître les revendications de la lutte des femmes en matière de confiance et de liberté, indispensables à leur épanouissement. Mais une question persiste : si un adulte comprend ce message, qu'en est-il d'un enfant qui malgré son intelligence ne possède pas encore les facultés de décoder de telles références car il n'a pas pleinement conscience de la situation des adultes ? Peut-il véritablement établir les correspondances nécessaires ? Seule une enquête sur le terrain – dont nous ne disposons malheureusement pas – permettrait de répondre à ces interrogations.

Une deuxième hypothèse, rejoignant la première, consiste à expliquer le paradoxe décelé par un désir de divertir l'enfant, et implicitement de le séduire et de s'assurer de la lecture des albums. Cette séduction passe d'ailleurs fréquemment par l'emploi du conte, genre traditionnellement destiné aux enfants, en raison de l'évasion et de la liberté qu'il induit. Ainsi, les

¹Anne SYLVESTRE et Anne CHAZOTTES, *Séraphine aime oiseau*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1977.

Benoîte et Flora GROULT, *Histoire de Fidèle*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1976.

Voir les résumés dans l'annexe E, respectivement p. 115 et p. 113.

albums *Les cinq femmes de Barbargent*¹, *Jamèdlavie*² et *Le temps des pommes*³ utilisent certaines caractéristiques du conte, notamment l'absence de dimension spatio-temporelle précise. Les personnages sont des rois, des princesses ou des sorcières ; les lieux des châteaux et autres palais ; l'époque inconnue, immémoriale. L'exotisme et la fantaisie de ces histoires captent sans contester l'attention des enfants mais là encore, la contradiction est prégnante. Les héros caricaturaux trahissent la politique éditoriale qui vise à la dénonciation et à l'abolition des stéréotypes propagés par la société. Finalement, le roi Barbar du *Temps des pommes* et le Maharadja Barbargent des *Cinq femmes de Barbargent* véhiculent des clichés tout aussi condamnables que ceux concernant la femme au foyer soumise et effacée. Bien qu'elles s'en défendent, les éditions Des femmes ont tendance à inverser les préjugés et idées reçues plutôt qu'à les annihiler.

Le Sourire qui mord aborde la situation différemment, en entamant une réflexion sur les notions d'enfance et de livre pour enfants. Dans cette optique, son approche est plus subtile et plus fine⁴. Elle cherche à éveiller un questionnement par rapport aux conceptions contemporaines de la littérature enfantine en s'ancrant fermement dans la réalité, facilitant l'identification du lecteur aux héros. La psychologie des personnages tant adultes qu'enfants s'avère fouillée, moins caricaturale. La collection qui lança la maison d'édition, « À propos d'enfance », est représentative de ce parti pris. Les livres évoqués dans la section précédente⁵ proposent des héros évoluant dans un quotidien calqué sur la réalité, rencontrant des situations actuelles, à l'instar de Lison, confrontée à la séparation de ses parents, ou d'Antoine, dont la mère est absente pour cause de grève⁶. Les enfants n'ont aucun mal à retrouver une part d'eux-mêmes dans ces personnages qui dévoilent toutes les facettes du caractère enfantin. Qui n'a jamais rencontré un « Jonas », condescendant et sensible à la fois, dans la cour de son école ? Qui n'a pas essayé d'obtenir chaque jour davantage d'indépendance comme l'héroïne de *Venise n'est pas trop loin ?* Qui, enfin, n'a jamais supporté les remarques désobligeantes de ses parents refusant que leur enfant « sorte de la norme » édictée par la société comme le font le petit garçon de *Qui pleure ?* ou Julie ? La maison d'édition tire sa force de sa capacité à retranscrire des émotions, interrogations ou événements que chaque enfant a déjà dû affronter et surmonter. Ici, les transpositions ne sont pas nécessaires, voire non souhaitées. L'enfant doit se reconnaître pour pouvoir appliquer les enseignements que les albums essaient de transmettre, à savoir, s'assumer et s'accepter pleinement, quelle que soit sa différence, tout en dédramatisant certaines situations, telles la recherche de plaisir ou l'acte de pleurer qui sont généralement l'objet de remontrances.

La collection « Plaisirs » va d'ailleurs dans ce sens puisqu'elle ose montrer les jeux des enfants, qu'ils soient anodins ou considérés comme malsains et sales. Des albums comme *Les*

¹ *op. cit.*, p. 45.

² *op. cit.*, p. 46.

³ *op. cit.*, p. 43.

⁴ Voir l'analyse effectuée par Bernadette POULOU, « Le Sourire qui mord, 12 ans déjà ! Le bel âge de la déraison », *Nous voulons lire !*, n° 79, mars 1989, p. 28-34.

⁵ Voir la section 2.1.1, p. 36-46.

⁶ Voir l'interview de Christian BRUEL réalisée par Charlotte RUFFAULT, « Pour des modèles conflictuels, ambivalents, ambigüs », *Trousse-livres. Des filles, des femmes, halte aux stéréotypes sexistes et à la misogynie dans la littérature et à l'école*, n° 37, février 1983, p. 15-25.

chatouilles et *Crapougneries*¹ furent révolutionnaires à leur parution, bien que vivement critiqués. Les éditions Le Sourire qui mord n'ont finalement pas peur de choquer, bien au contraire, et souhaitent que leurs récits soient ancrés dans la réalité pour provoquer une réaction chez le lecteur. En revanche, leurs messages n'apparaissent pas toujours explicitement, ce qui leur valut la réputation de publier des livres « difficiles »². Il est vrai que *Lison et l'eau dormante*³ n'aborde qu'implicitement le suicide et le divorce, puisque ces mots ne figurent pas dans le texte. Il en va de même pour la fugue dans *Le cheval dans l'arbre*. Cependant, à la différence des éditions Des femmes qui transposent et créent des parallélismes, Le Sourire qui mord, s'il ne nomme pas le problème, le décrit et l'identifie clairement. Le lecteur apprend effectivement que Lison a été alitée en raison de problèmes de santé à la fin du livre, et que le garçon du *Cheval dans l'arbre*⁴ est parti de chez lui. Si ces situations sont évoquées sommairement, plus ou moins explicitement, leur présence dans le récit est indubitable. L'enfant peut comprendre ce qui se passe même s'il ne désigne pas les choses. Cela participe de la volonté de la maison d'édition d'inciter au dialogue et à la discussion entre adultes et enfants.

Il convient maintenant de s'intéresser à l'autre partie de la production du Sourire qui mord, celle se référant davantage à la fantaisie, à l'imagination et à l'humour. Peu d'albums sont purement fantaisistes. Il s'agit de *Cocottes perchées* et *Nic, nac, noc* qui s'apparentent plus à des exercices de style⁵. Le premier fonctionne sur le principe de la variation textuelle et formelle d'un texte unique, la comptine « Une poule sur un mur... ». Il n'est pas possible de situer cet album par rapport aux critères de fiction ou réalité, d'implicite ou explicite. Il vise simplement à familiariser de manière ludique les enfants au langage et à sa diversité⁶. Le second livre se place clairement du côté de la fiction puisqu'il se présente sous la forme du conte. Cependant, il s'agit toujours de proposer des variations, cette fois-ci uniquement formelles, afin d'initier les lecteurs à la multiplicité des interprétations d'un texte. Un conte relatant les aventures fantastiques de trois petits personnages voyageant de châteaux en châteaux – d'ogres – est illustré successivement par trois artistes : Pascale Dolémieux, Claude Lapointe et Katy Couprie, qui composent chacun leur vision personnelle du récit. En résulte un album d'une grande richesse, ancré dans une fiction pleine de poésie exaltant l'imagination⁷. Ces deux livres témoignent donc d'une inventivité exacerbée, où le contenu est explicitement livré. Mais le traitement des thèmes ne renvoie ni à la réalité, ni à la fiction car la raison d'être de ces productions demeure la présentation, au travers d'exercices de style, de l'étendue du langage textuel et visuel en tant que vecteurs de message.

Quelques albums se situent à mi chemin entre ces deux pôles par l'emploi d'un élément

¹ *op. cit.*, p. 43. Voir les figures F.11 à F.14, p. 135-136.

² Pour de plus amples explications, voir le § n° 1 de la section 2.2.3, p. 60-61.

³ *op. cit.*, p. 40.

⁴ *op. cit.*, p. 41.

⁵ Thierry DEDIEU et Katy COUPRIE, *Cocottes perchées*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1992. Écrit par Le Sourire qui mord, croqué par Katy COUPRIE, Pascale DOLÉMIEUX et Claude LAPOINTE, *Nic, nac, noc*, Paris, Le Sourire qui mord, 1994.

Voir les résumés dans l'annexe E, respectivement p. 128 et p. 129.

⁶ Pour une analyse plus détaillée, consulter la section 3.1, p. 73-81.

⁷ Pour une analyse du conte en tant que genre, consulter la section 3.1, p. 73-78. Concernant l'illustration, voir la section 3.3.2, p. 96-100.

fictionnel intervenant dans un environnement réel. Les deux livres d'Ingri Egeberg et Christian Bruel, *La dame et la bestiole* et *Pas facile, l'amitié*¹, présentent ainsi des histoires cocasses et décalées. Le premier raconte la rencontre improbable entre une dame et « une bestiole » qui prend les traits d'un crocodile. Le second, dont le texte phonétique apparaît comme un exercice de style, relate les tentatives d'un loup pour devenir l'ami d'un homme. Ces récits semblent pure fiction en raison de l'impossibilité que de telles situations se produisent dans la vie quotidienne. Toutefois, elles s'enracinent également dans la réalité car si seulement l'un des protagonistes est remplacé par un être humain, respectivement la bestiole et le loup, alors tout devient possible. Finalement, ces albums apparaissent comme des transpositions dans un monde un peu farfelu, plus drôle et léger que le nôtre, de situations réelles relatives à l'amitié, au besoin de contact avec les autres et à l'influence qu'ils peuvent exercer. La manière implicite d'aborder le thème tend à faire basculer ces histoires basées sur la réalité dans le domaine de la fiction.

Le mode de traitement privilégié par Le Sourire qui mord pointe ici. En effet, si le récit n'est pas le reflet direct de la réalité, celle-ci demeure pour la maison d'édition le point de départ et le seul référent des livres. La fiction ne sert en général qu'à apporter des éléments visant à développer l'imagination du lecteur, autre notion très importante pour les éditions². Les livres de Nikolaus Heidelberg, tels *Au théâtre des filles* ou encore *Tout-petits déjà*³, illustrent parfaitement ce choix. Ses livres témoignent d'un certain réalisme dans leur présentation, tant textuelle que visuelle, qui contribue à rendre plausible les situations les plus incongrues, telles « Hortense [qui] apprivoise des hippopotames », « Roseline Suave [qui] jongle avec des objets dont le poids total est supérieur au sien » ou « Karine Prudence [qui] fabrique des anges gardiens ». Les albums des collections « Plaisirs » et « Grands petits livres » fonctionnent sur un principe similaire. Ils présentent des successions d'images ancrées dans le réel dont la lecture s'effectue soit à l'aide d'un fil conducteur lorsqu'une véritable « histoire » se déploie, soit au moyen d'associations d'idées. Quelle que soit la méthode privilégiée, ces livres sont encore une fois le prétexte à une exaltation de l'imagination des enfants. Ainsi, *Le jour de la lessive*, *Rouge, bien rouge* et *Vous oubliez votre cheval*⁴ proposent par exemples des images propices à l'utilisation par l'enfant de ses capacités créatrices et inventives. Leurs différentes caractéristiques seront analysées plus précisément dans les deux sections suivantes⁵.

Une dernière collection reste à étudier : les « Documenteurs ». Elle regroupe des albums al-

¹Ingri EGEBERG et Christian BRUEL, *La dame et la bestiole*, Paris, Le Sourire qui mord, 1989.

Ingri EGEBERG et Christian BRUEL, *Pas facile, l'amitié*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1989. Voir les résumés dans l'annexe E, p. 126.

²Pour une analyse précise de cette notion d'imaginaire, voir la section 2.2.2, p. 57-60.

³Nikolaus HEIDELBACH, *Au théâtre des filles*, Paris, Le Sourire qui mord, 1993.

Nikolaus HEIDELBACH, *Tout-petits déjà*, Paris, Le Sourire qui mord, 1994.

Voir les résumés dans l'annexe E, respectivement p. 128 et p. 130.

Nikolaus Heidelberg a réalisé au total cinq albums pour la maison d'édition.

⁴Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Le jour de la lessive*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1987.

Didier JOUAULT, Christian BRUEL et Nicole CLAVELOUX, *Rouge, bien rouge*, Paris, Le Sourire qui mord, Grands petits livres, 1986.

Didier JOUAULT, Christian BRUEL et Pierre WACHS, *Vous oubliez votre cheval*, Paris, Le Sourire qui mord, Grands petits livres, 1986.

Voir les résumés dans l'annexe E, respectivement p. 123 et p. 122.

⁵Voir les sections 2.2, p. 52-63 et 2.3, p. 63-72.

liant humour, réalité et fiction. Les livres se présentent sous la forme de documentaires traitant de sujets divers, à caractère historique ou scientifique. En fait, les auteurs s’amusent à détourner ce type de document pour proposer des histoires ludiques. Les bandes dessinées de Nicole Claveloux en témoignent parfaitement. L’album *Louise XIV : « Dur le pouvoir ! »*¹ raconte ainsi la vie d’une reine, parodie de Louis XIV. Le résumé au dos du livre est éloquent :

« Louise XIV (1638-1715). Arrivée au pouvoir en 1661, elle assura la charge des affaires de l’État en mêlant « l’énergie du macaroni cuit à la souplesse du menhir, le tout dans une ambiance d’incertitude permanente ». Nicole Claveloux, sa biographe, nous révèle le véritable portrait d’une reine odieuse, mesquine, tyrannique, pathétique, sournoise, inconsciente et surtout terriblement drôle. Mais tout de même... vivement la Révolution ! »

Sur un mode humoristique, l’auteur dénonce ces régimes absolutistes passés – et parfois encore d’actualité – tout en initiant les enfants à l’Histoire. De la même manière, elle se moque des documentaires scientifiques étudiant les différentes espèces d’une famille animale donnée. Ses 479 [*Quatre cent soixante-dix-neuf*] espèces de poux² en sont une imitation particulièrement drôle, notamment en raison des jeux de mots contenus dans les noms des poux. Le sujet lui-même prête à sourire puisqu’il s’agit d’insectes insignifiants, même s’ils sont redoutés par tous les parents – et les enfants dans une moindre mesure. Le résumé présente l’album comme s’il résultait d’une véritable étude scientifique :

« Recensement minutieux, observations patientes et délicates, audacieuses manipulations génétiques, l’équipe d’entomologistes dirigée par Nicole Claveloux livre enfin le résultat de ses travaux. Chaque lecteur, quel que soit son âge, trouvera dans sa tête ou dans celle des autres, matière à explorer et prolonger cet inépuisable catalogue. »

Les appellations des espèces renvoient à des noms de personnages célèbres ou encore à des expressions courantes comme « je suis pou de vous ». Le lecteur trouve par exemple : un « oncle pics-pou », un « pou-lidor », un « vieux pou de mer », etc. Derrière cette apparente légèreté ludique, le livre familiarise justement les enfants avec ces personnages célèbres et ces expressions – même si certaines ne sont pas fondamentalement essentielles, à l’instar de l’oncle Picsou. D’autres auteurs ont participé à cette collection. L’album de Christiane RENAULD et Ben-Ami KOLLER, *Traité de l’élastique (De Elastico)*³, est particulièrement savoureux. Il aborde de manière scientifique l’élastique, mais surtout le jeu de l’élastique, auquel toutes les petites filles ont un jour joué dans la cour d’école. Il s’agit d’un manuel révélant toutes les informations préalables et indispensables à connaître avant d’acheter un élastique : son historique, son procédé de fabrication, sa fiche technique, les lieux pour se le procurer, son entretien, les règles pratiques du jeu, etc. Son ton très informatif et objectif renforce l’humour qui émane d’un tel sujet.

Pour terminer, il convient de mentionner certains albums d’une grande poésie. L’album issu de l’adaptation du spectacle de Katy Deville, *Vingt minutes sous les mers*⁴, propose une

¹ *op. cit.*, p. 45.

² *ibid.*

³ Christiane RENAULD et Ben-Ami KOLLER, *Traité de l’élastique (De Elastico)*, Paris, Le Sourire qui mord, Documenteurs, 1986. Voir le résumé dans l’annexe E, p. 123.

⁴ Christian BRUEL et Mireille VAUTIER, *Vingt minutes sous les mers*, Paris, Le Sourire qui mord, Documenteurs, 1988. Voir le résumé dans l’annexe E, p. 124. Consulter l’interview de Christian BRUEL au sujet de l’élaboration du livre dans « Nous avons rencontré Christian Bruel. À bâtons rompus avec Christian Bruel », propos recueillis par Bernadette POULOU, *Nous voulons lire !*, n° 79, mars 1989, p. 25-27.

plongée féerique et fantastique dans le monde sous-marin, à l'aide de marionnettes animées dans un aquarium. Ce livre résume très bien la politique de la maison d'édition en ce qui concerne le traitement des thèmes abordés. Il mêle à la perfection fiction et réalité, informant les jeunes lecteurs des dangers de la mer tels tempêtes ou requins, des motivations poussant l'homme à l'explorer inlassablement – le profit –, mais évoquant également les raisons du goût salé de la mer ou encore l'existence des sirènes.

De toute cette analyse ressort l'idée que, pour *Le Sourire qui mord*, la réalité est primordiale pour permettre une identification pleine et entière des enfants aux personnages dans lesquels ils se reconnaissent facilement. Cependant, la fiction, comprise au sens où elle incite à l'imagination, à l'inventivité et à la création, demeure essentielle afin d'aider à la construction psychique de l'enfant qui passe nécessairement par son épanouissement intellectuel. Les éditions *Des femmes* témoignent, à l'instar du *Sourire qui mord*, d'un ancrage profond dans l'actualité. Le traitement des thèmes abordés diffère néanmoins. L'une privilégie la fiction au moyen de la fable ou du conte, tandis que le second plonge ses racines dans la réalité pour ensuite faire émerger grâce à l'imagination, fantaisie et merveilleux, qui n'apparaissent plus comme des échappatoires mais plutôt des révélateurs du réel.

2.2 Une participation active du lecteur : le concept de « livre ouvert »

Suivant le traitement appliqué aux thèmes, les albums des deux maisons d'édition se livrent plus ou moins facilement aux lecteurs, en particulier ceux du *Sourire qui mord*. L'utilisation de la notion d'implicite ne permet pas en effet de saisir pleinement le message véhiculé par le livre dès le premier abord. De ce fait, le lecteur ne peut demeurer passif, en situation de simple spectateur. Il doit être actif intellectuellement afin de recomposer ou découvrir la part cachée du livre. Le « non-dit », au sens où un élément n'est pas clairement formulé, revêt ici une importance primordiale, détenant souvent les clés de la compréhension de l'album. Dans cette optique, les éditions *Des femmes* sont en retrait par rapport au *Sourire qui mord*. Cela vient principalement de l'aspect caricatural de leur production qui n'utilise pas énormément de l'implicite, les auteurs souhaitant s'assurer du réveil des consciences concernant la condition féminine¹. Pour y parvenir, elles ont besoin que le contenu soit immédiatement saisissable. En revanche, la maison d'édition *Le Sourire qui mord* emploie fréquemment la notion d'implicite afin de développer l'imagination du lecteur. L'importance qu'elle voue à celle-ci vient de son désir d'ouvrir l'enfant au monde qui l'entoure. Elle revendique certes, une nouvelle conception de l'enfant, mais également un nouvel état d'esprit quant aux objectifs de la littérature enfantine. Celle-ci doit permettre l'élargissement des horizons perçus par l'enfant².

Pour parvenir à ses fins, la maison d'édition développe le concept de « livre ouvert » déjà présent en art et littérature. En 1962, Umberto Eco écrit un livre fondamental, *L'œuvre ouverte*³,

¹Voir la section précédente 2.1.2, p. 46-52.

²Voir la section 1.3.3 présentant la politique éditoriale de la maison d'édition, p. 31-33.

³Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Milan, Bompiani, 1962, trad. 1965, Paris, Éditions du Seuil, Points, 315 p.

qui tente de définir cette notion. Celle-ci fait appel à la participation active du spectateur ou lecteur devenu acteur. Ce dernier poursuit ainsi l'œuvre qui lui est donnée non achevée, et qui n'est finalement qu'un prétexte pour emmener le public ailleurs, au-delà de cet espace cadré. Cette volonté d'ouverture provoque généralement un prolongement de la réflexion, visant l'instauration d'un dialogue entre les protagonistes. L'œuvre s'apparente à un déclencheur, un révélateur, le point de départ d'un cheminement intellectuel plus large et plus profond. Le concept de livre ouvert recouvre trois caractéristiques : l'incitation au prolongement de la réflexion, l'exaltation de l'imaginaire et la compréhension évolutive voire infinie de l'œuvre. Les éditions Le Sourire qui mord s'inscrivent totalement dans cette perspective. Il s'agit même d'un des principes essentiels de leur politique éditoriale¹.

Les albums des éditions Des femmes, eux, ne présentent pas de façon identique cette volonté d'ouverture. En dépit des discours et du projet éditorial initial, la maison d'édition, du fait de son sujet ciblé et relativement restreint, peine à éviter l'écueil d'un manichéisme caricatural – l'entité masculine est négative et la féminité, positive – et l'impact immédiat visant à provoquer une réaction. En résulte une compréhension globale presque instantanée qui enferme quelque peu le lecteur dans une résolution figée du récit. Rien n'est caché, bien au contraire. Si la maison d'édition opère une distanciation, ce n'est que pour user de transpositions qu'elles supposent plus attrayantes². Il s'agit avant tout de montrer la condition de la femme dans ce qu'elle a de plus inacceptable, ainsi que le ou les moyens d'y remédier. Le but de l'album demeure néanmoins de déboucher sur une remise en question de la situation actuelle de la société, prolongeant les constats émanant du livre. Cela constitue par conséquent une certaine forme d'ouverture.

2.2.1 Des histoires suscitant un prolongement de la réflexion

La manière dont se termine les albums s'avère très intéressante dans bon nombre de cas, spécialement chez Le Sourire qui mord. Le dénouement de leurs livres n'est en général pas clos et fixé définitivement, mais appelle l'imagination du lecteur afin de réfléchir sur les suites éventuelles de l'action ou sur les sujets abordés. Les auteurs n'assèment pas de conclusion aux allures de vérité ultime et absolue. Ils préfèrent achever leur récit par un constat, une remarque, un état de fait ou de droit, interpellant le lecteur et le poussant à prolonger sa réflexion soit seul, soit en dialoguant avec son entourage. Les enfants sont le lectorat privilégié par les deux maisons d'édition. Ce public semble naturellement enclin à questionner ses proches, particulièrement les parents. Cet aspect, relevé dans la section précédente est cher aux éditions Le Sourire qui mord³. Il est présent dès le premier livre publié, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, qui se termine avec l'acceptation de sa différence par Julie et la perspective d'une confrontation avec ses parents. Cependant, on ne sait pas véritablement si la situation est résolue. Il ne s'agit que d'une ébauche de réponse, les auteurs ne désirant pas proposer une solution qui s'apparenterait à « La » solution idéale. Ils espèrent davantage susciter des interrogations chez leurs lecteurs sur ce sujet épineux. Comment surmonter ou du moins vivre sereinement avec les attentes des

¹Voir la section 1.3.3, p. 31-33.

²Voir le § n° 1 de la section 2.1.2, p. 46-48.

³Voir la section 2.1.2, p. 46-52.

parents, espoirs qui ne correspondent pas toujours à la réalité de la personnalité de l'enfant ? Le but est d'amorcer une réflexion débouchant sur une discussion entre les diverses parties concernées. La maison d'édition explique ce choix dans son bulletin de liaison n° 4 :

Avec les livres du Sourire qui mord, nous avons voulu ouvrir une communication, aider à des cheminements avec des livres, sources de plaisir pour chaque enfant mais aussi occasion d'un dialogue avec soi et avec les autres.¹

En ce sens, l'objectif des éditions Des femmes se rapprochent du Sourire qui mord. Elles veulent réveiller les consciences et donc déclencher un processus réflexif sur la situation féminine contemporaine. *Rose Bombonne*², *Après le déluge*³, *Clémentine s'en va*⁴, *Histoire de sandwiches*⁵, pour ne citer que les premières publications, sont autant d'albums exposant la condition des femmes de façon relativement grossière afin que la dénonciation soit clairement comprise et provoque un choc suscitant un questionnement chez les fillettes et un désir de changement chez leurs mamans⁶. Si la discussion critique s'engage, le mode d'action proposé demeure néanmoins sensiblement identique d'un livre à l'autre, et ce malgré l'utilisation de genres différents, fable ou conte. Il s'agit de renverser le pouvoir masculin, soit en démontrant la valeur féminine supérieure, soit en s'affranchissant purement et simplement de la tutelle des mâles pour mener ses propres expériences ailleurs et y fonder une nouvelle communauté. La radicalité de ces solutions s'avère une des principales faiblesses de la maison d'édition qui sur ce point, fait davantage preuve d'étroitesse d'esprit que d'ouverture. En effet, peu d'albums – il n'y a guère que *Séraphine aime oiseau* et *Histoire de Fidèle*⁷ –, présentent une résolution basée sur la conciliation, le dialogue et la compréhension mutuelle⁸. Cette radicalité prend sa source dans le militantisme dont est issue la maison d'édition. Antoinette Fouque ainsi que le groupe Psychanalyse et Politique mènent une lutte, un combat, d'où ne peut sortir qu'un seul vainqueur. Un troisième album de la maison d'édition tranche toutefois sur le reste de la production en proposant une fin ouverte. Le livre d'Agnès Rosensthiel, *Les filles*⁹, s'achève sur une question : « dis, et les garçons ? raconte... », incitant au prolongement de la réflexion entamée, afin de confronter les caractéristiques des fillettes à celles des garçons. Il montre également le penchant naturel des enfants à se découvrir mutuellement, prenant ainsi quelques distances avec les autres publications prônant l'opposition systématique homme/femme. Cet album fait figure d'exception, au même titre que les deux précédemment cités.

Le Sourire qui mord découle lui aussi du militantisme et ses convictions sont fermes et profondes. Il emploie pourtant des méthodes différentes. Cela vient essentiellement de l'objet de la lutte engagée. Si les éditions Des femmes sont aux prises avec une partie de la société, Le Sourire qui mord se bat contre les concepts véhiculés par la littérature enfantine dans son

¹Voir l'annexe D, p. 110-111.

²*op. cit.*, p. 37.

³*op. cit.*, p. 38.

⁴*ibid.*

⁵*ibid.*

⁶Voir l'article de Claire COLOMBIER, « L'école " Du côté des petites filles " », *Trousse-livres. Des filles, des femmes, halte aux stéréotypes sexistes et à la misogynie dans la littérature et à l'école*, n° 37, février 1983, p. 14-15.

⁷*op. cit.*, p. 47.

⁸Voir le § n° 1 de la section 2.1.2, p. 46-47.

⁹*op. cit.*, p. 38.

ensemble. Il paraît par conséquent légitime qu'il renouvelle le livre pour enfants dont il critique les manifestations contemporaines. De ce fait, c'est l'ensemble de l'album, le fond comme la forme, qui est repensé pour transmettre les idéaux de la maison d'édition, là où Des femmes ne s'intéresse qu'à diffuser un message, sans véritablement rénover le support utilisé et ses codes. Ici pointe certainement la différence majeure entre les deux éditions, ce qui amène l'une à exister durant vingt ans, tandis que l'autre – uniquement la collection « Du côté des petites filles » – ne tient que sept ans. Comme la section précédente l'a exposé, *Le Sourire qui mord* use fréquemment de la notion d'implicite afin d'inviter le lecteur à la réflexion¹. Il énonce d'ailleurs dans sa politique éditoriale sa volonté de combattre le principe selon lequel les livres pour enfants doivent proposer des histoires simples et immédiatement saisissables². Ses livres renferment nombre de non-dits, au sens où les situations, bien que décrites avec beaucoup de justesse, ne sont pas clairement désignées. Cette caractéristique joue sur la curiosité naturelle des enfants qui sont ainsi incités à questionner leurs parents – les adultes de manière générale – sur les histoires racontées. L'album *Lison et l'eau dormante*³ est un exemple particulièrement intéressant. Traitant de sujets graves, le divorce et le suicide, il décrit uniquement les événements sans jamais employer le mot exact. De ce fait, il se situe dans le concret, champ pleinement accessible à l'enfant, qui comprend bien mieux ces descriptions que l'idée impliquée par des termes encore abstraits pour lui. Il peut ensuite demander des explications et des précisions aux adultes pour une compréhension affinée. Il s'agit encore une fois de prolonger le récit par le biais du dialogue. En outre, ce type de livre permet aux parents d'aborder des sujets *a priori* difficiles. Cette première approche facilite en effet l'engagement d'une discussion.

D'autres albums fonctionnent sur le même principe. *Le cheval dans l'arbre*⁴ présente de manière détournée la fugue d'un garçon, ainsi que nous l'avons évoqué dans la première section du chapitre⁵. Le jeune lecteur ne saisit pas d'emblée ce fait important mais peut déjà sentir le malaise du garçon confronté au monde des adultes. Les parents peuvent aisément jouer le rôle d'intermédiaire avec ce livre, afin d'expliquer ce genre de situations à leur enfant et le mettre en garde par rapport aux dangers impliqués – solitude, dénuement. L'album *Rien n'est trop beau pour les amies de Zorro*⁶ s'avère précieux lui aussi. Sur un mode relativement léger et humoristique – du moins au début –, il évoque la mort, sujet grave et difficile. La transposition dans l'univers des vaches confère une certaine distance vis-à-vis du thème et évite un traitement abrupte de celui-ci. La justesse des émotions exposées, chagrin, désarroi, souffrance, colère, comme la diversité des attitudes, affectée, détachée, compatissante, révoltée, couvrent assez largement l'étendue des réactions suscitées par un tel drame. Le livre a un double intérêt. Il facilite l'ouverture du dialogue sur ce sujet, souvent délicat à aborder, satisfaisant par la même occasion la curiosité des enfants. Il rend également possible, si ce n'est l'identification, la reconnaissance par un jeune lecteur de sa propre expérience s'il a déjà été confronté à un

¹Voir la section 2.1.2, p. 46-52.

²Voir la section 1.3.3, p. 31-33.

³*op. cit.*, p. 40.

⁴*op. cit.*, p. 41.

⁵Voir la section 2.1.1, p. 36-46.

⁶*op. cit.*, p. 45.

drame similaire. Il peut ainsi comprendre que sa réaction personnelle n'a rien d'exceptionnelle. L'album comporte un côté rassurant pour l'enfant qui n'est plus plongé dans l'inconnu.

Enfin, certains livres amènent un prolongement de la réflexion à cause du mystère qu'ils distillent subtilement. Dans cette optique, les albums des éditions Le Sourire qui mord s'inspirant des polars démontrent une certaine habileté. *Mort accidentelle d'un commissaire* et *La mémoire des scorpions*¹ sont tous les deux centrés sur une enquête. Le mystère est présent de la première à la dernière page, poussant le lecteur à imaginer tous les scénarii, toutes les hypothèses possibles. Ce qui rend ces albums originaux, c'est l'absence de résolution véritable de l'intrigue à la fin. Si le suspens et l'enquête centraux se résolvent, ce n'est que pour dévoiler, enchaîner ou rebondir sur un autre constat étrange. Valérie et Anita, les héroïnes des deux récits parallèles de *Mort accidentelle d'un commissaire*, réussissent à résoudre leur problème immédiat, comprendre la mort du commissaire et trouver des lieux susceptibles d'accueillir le tournage du téléfilm. Cependant, leur avenir semble incertain à la fin du livre puisque Valérie se retrouve au cœur d'une affaire douteuse de jeu machiavélique, et Anita se laisse séduire par un mystérieux journaliste. Le frère de celle-ci décide d'ailleurs de partir la retrouver pour éclaircir la situation. Le second album s'avère encore plus énigmatique, son héroïne, Mu, étant frappée d'amnésie. Le lecteur découvre à travers sa quête de souvenirs de sombres chantages et manipulations visant à obliger de jeunes sportifs à combattre à mort pour satisfaire les téléspectateurs d'une chaîne pirate. Le mystère atteint ici son paroxysme puisque tous les personnages semblent cacher une part d'ombre. Le récit se termine par la mort du responsable de ces combats sanglants, mais persistent toujours des énigmes, notamment celles concernant l'amant de Mu, dont elle ne connaît apparemment que peu de choses. Les histoires de ces deux livres appellent donc un prolongement, incitant le lecteur à imaginer la tournure que peuvent prendre les événements, à inventer quelle pourrait être la résolution finale.

Pour terminer cette analyse, il faut mentionner un album à mi-chemin entre le non-dit, tel que nous l'avons défini précédemment, et l'intrigue. Jonas, le personnage principal d'*Hôtel de l'ogre*², déjà étudié dans la première section du chapitre³, comporte en effet une part de mystère, à l'instar de l'ensemble du récit. La mise en place de l'action est énigmatique, évoquant le déraillement d'un train, la disparition d'un passager puis de la journaliste venue enquêter. Une atmosphère teintée d'étrangeté s'installe d'emblée. Cette énigme est résolue relativement rapidement bien que jamais de façon explicite. Le lecteur déduit en effet au fil du livre que le passager et la journaliste sont tombés amoureux et que Jonas est leur fils. Les nouveaux clients de l'hôtel sont aussi entourés de mystère. Le lecteur ne sait que peu de choses sur eux, hormis leur nationalité suédoise. Ce n'est qu'à la fin du récit que le voile se lève sur ces personnages qui sont en réalité des acteurs. Une nouvelle incertitude apparaît néanmoins lorsque Jonas décide de quitter ses parents. Ces derniers viennent le récupérer à la gare mais le père sous-entend qu'il va laisser Jonas partir. Est-il sérieux? Le doute plane, permettant au lecteur d'imaginer

¹ *op. cit.*, p. 45.

Christian BRUEL et Xavier LAMBOURS, *La mémoire des scorpions*, Paris, Le Sourire qui mord, 1991. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 127.

² *op. cit.*, p. 42.

³ Voir la section 2.1, p. 35.

le dénouement dont il a envie. Toutes ces histoires énigmatiques, mêlant mystère et suspense, participent à cette volonté de prolonger la réflexion issue des albums, au même titre que les non-dits et l'ouverture finale manifeste de certains livres. Ce parti pris renforce l'implication de l'enfant dans sa lecture, encourageant, outre le dialogue avec les adultes – et d'autres enfants aussi –, sa créativité et son imagination.

2.2.2 L'imaginaire, un principe fondamental

La maison d'édition Le Sourire qui mord, et dans une moindre mesure les éditions Des femmes, instaurent le recours à l'imaginaire comme principe fondamental, voire primordial¹. Les livres ne proposent pas une simple histoire, avec une progression linéaire de l'action pour arriver à une conclusion donnée. Le texte et les images apparaissent davantage comme un point de départ impliquant une participation du lecteur afin qu'il crée lui-même à partir de cette matière première un développement relativement cohérent. La maison d'édition exprime cet objectif dans son bulletin de liaison de 1979 :

Nous aimons les zones d'incertitude car pour nous le livre est avant tout rythme individuel, espace intime, territoire généreux où randonner dans la pulpe des mots, la tête dans les images, pour se retrouver souvent étourdi ou souvent plus loin que la lecture, à cheval sur la vie.²

Le livre acquiert ainsi une pleine liberté d'expression, ses interprétations pouvant être différentes selon le lecteur, s'adaptant à la personnalité de chacun, à ses connaissances³. Pour cerner les enjeux de ce principe, il convient d'examiner l'exemple le plus probant des éditions Le Sourire qui mord : ses albums d'images des collections « Plaisirs » et « Grands petits livres »⁴. Si la première fait appel à l'imagination, ses albums présentent tous un fil conducteur précis, guidant d'une certaine manière leur lecture. L'imaginaire intervient ici, non pas pour construire véritablement le récit, mais pour aider l'enfant à se mettre en situation d'ouverture d'esprit afin d'appréhender le livre dans des conditions favorables. Ces albums suscitent l'imagination en présentant eux-mêmes un récit basé sur l'imaginaire. Ainsi en est-il du *Jour de la lessive*⁵. En montrant les aventures fictives d'un petit garçon parcourant le fil à linge du jardin, les auteurs de l'album encouragent le lecteur à mobiliser ses capacités créatrices pour laisser à son tour libre cours à son imaginaire. Ces livres rejoignent ici la première caractéristique analysée, à savoir la volonté d'amener l'enfant à prolonger le récit⁶.

La seconde collection propose des albums dont le fil conducteur est moins explicite. Les réalisations de Didier Jouault, Christian Bruel et Pierre Wachs d'une part, et de Dominique Marquet-Lausch d'autre part, dévoilent un fonctionnement identique. Elles se composent d'images sans liens apparents immédiats, invitant l'enfant à combler les espaces entre celles-ci en construisant

¹Pour une étude détaillée des relations entre imaginaire et littérature enfantine, consulter l'ouvrage très complet de Bruno DUBORGEL, *Imaginaire et pédagogie. De l'iconoclasme scolaire à la culture des songes*, Paris, Le sourire qui mord, 1983, 480 p.

²Voir l'annexe D, p. 110-111.

³Voir la section suivante 2.2.3, p. 60-63.

⁴Voir la section 2.1 pour les précédentes mentions de ces collections, p. 35-52.

⁵*op. cit.*, p. 50.

⁶Voir la section 2.2.1, p. 53-57.

ses propres images mentales. Le résumé présent au dos de *Vous oubliez votre cheval*¹ de Didier Jouault, Christian Bruel et Pierre Wachs explique ce principe :

Dans cet album, les images sont en stéréophonie. Entre la page de gauche et la page de droite, des dizaines d'histoires peuvent être entendues. Chaque image propose des indices, des échos, des pistes vraies ou fausses qui invitent à de nouvelles lectures, jamais définitives. Les plus jeunes lecteurs prendront plaisir à découvrir la famille secrète de l'ours en peluche, par exemple. Les autres, chemin faisant, retrouveront les émotions et les situations qui donnent envie de grandir encore. Ils pourront, ensemble, aller jusqu'à la Grande Ourse... ou se demander si les tortues sont plus anciennes que les châteaux de sable.

La maison d'édition privilégie une certaine discontinuité entre les images, au sens où la connexion entre celles-ci s'avère souvent mince, reprenant uniquement un élément. La participation active du lecteur prend toute son épaisseur dans ce cas, car lui seul peut produire un tout cohérent par l'interprétation imaginative et créative qu'il réalise. Devant de tels albums, il est impossible de rester passif, sous peine de passer à côté de leur richesse. Il en va de même pour *Puzzle sauvage*² de Dominique Marquet-Lausch. Comme son titre l'indique, le livre joue sur les caractéristiques du puzzle en proposant à chaque double page une nouvelle association plus ou moins claire. Une fois encore, le résumé au dos de l'album éclaire son contenu :

Dans cet album, les images forment une sorte de puzzle sans modèle où le monde ne se donne pas à contempler tout cuit. Dominique Marquet-Lausch nous invite à la découverte d'autres manières de voir. D'une case à l'autre, puis de page à page, le sens de chaque élément se transforme tandis que naissent de nouvelles lectures. Rapprochements éphémères, correspondances lointaines et justes, énigmes, frictions, aiguissent le regard sans rompre le charme d'images qui ne se laissent jamais complètement apprivoiser.

Cette logique d'association d'idées est développée dans nombre de livres d'images du Sourire qui mord.

Les éditions Des femmes s'essaient aussi à ce mode d'expression dans l'album *10 images un peu folles...* de Marie Gard³. L'héroïne, une fillette, raconte son passe-temps favori lorsqu'elle s'ennuie : s'inventer des « images un peu folles ». Le lecteur apprend ainsi que son pantalon large vole, qu'elle a découvert un éléphant apprivoisé dans l'herbe, ou encore que son ami canard joue du violon. Ces associations d'idées incongrues et surprenantes plonge l'enfant dans un univers où règne fantaisie et étrangeté. L'invitation à imaginer librement ses propres images est prégnante. Cependant, le livre s'accompagne d'un court texte descriptif, limitant quelque peu les éventuelles interprétations de l'enfant.

Il convient désormais de s'attarder sur la production particulièrement novatrice de l'illustratrice Nicole Claveloux⁴. Les divers livres qu'elle réalise sont un hymne à l'imaginaire, alliant

¹*op. cit.*, p. 50.

²Dominique Marquet-Lausch, *Puzzle sauvage*, Paris, Le Sourire qui mord, Grands petits livres, 1988. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 125. ; et la figure F.18, p. 138.

³Marie GARD, *10 images un peu folles...*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1980. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 117.

⁴Pour une approche de l'ensemble de son œuvre, consulter le catalogue d'exposition qui lui est consacré, Christian BRUEL et Bernard BONHOMME, *Nicole Claveloux et Compagnie*, cat. expo. (Villeurbanne, Maison du livre, de l'image et du son, 24 octobre-18 novembre 1995, Montreuil, Salon du livre de jeunesse, 29 novembre-04 décembre 1995, Bobigny, Bibliothèque municipale Elsa Triolet, 08 décembre 1995-06 février 1996), Paris, Le Sourire qui mord, 1995, 175 p.

mystère, recherche esthétique¹, et humour. Nous nous intéresserons principalement à ses albums sans texte présentant des images en couleurs. *Rouge, bien rouge*², réalisé en collaboration avec Didier Jouault et Christian Bruel, appartient lui aussi à la collection « Grands petits livres » et se base sur une logique d'association d'idées similaire à celle dégagée précédemment. Partant de la symbolique forte de la couleur rouge – le sang, la violence – l'auteur déploie une succession d'images étranges, contenant toutes au moins un élément rouge, et développant toutes sortes de connotations liées à cette nuance. Le lecteur découvre ainsi pêle-mêle un indien « peau rouge », le petit chaperon rouge – référence au célèbre conte de Charles Perrault –, des vampires, le sang d'une blessure, ou encore un enfant avec la varicelle. Ce livre permet à l'enfant d'exercer son imagination avec une grande liberté car chaque page dévoile une quantité de détails pouvant appeler de nouvelles associations, d'autres connexions. Un deuxième album paru dans cette collection, *Les dessous du sable*³, développe non plus une thématique abstraite telle qu'une couleur, mais prend un objet concret, une sculpture, pour point de départ. De ce fait, l'ancrage dans la réalité est incontestable. Le livre présente ainsi la découverte par un groupe d'enfants de cette étrange sculpture informelle, tout en courbe, qu'ils parcourent et explorent en laissant vagabonder leur imaginaire. Il s'agit ici plutôt d'une rêverie amenant le lecteur à essayer de construire lui aussi son interprétation de cette forme intrigante.

L'album *Dedans les gens*⁴ pousse ce processus encore plus loin. Ce petit livre de la « Petite collection », telle que les éditions Gallimard la nomment⁵, propose un cheminement concentrique dans une toile peinte par Nicole Claveloux. Désorienté, le lecteur peine à saisir un cadre spatio-temporel. Il laisse ainsi voguer son esprit en même temps que ses yeux lui dévoilent une succession d'images représentant toute une galerie de personnages fantasmagoriques, mystérieux et pleins de fantaisie. Ces différentes sections de tableau révèlent une multitude de détails, tant par rapport à ces petits êtres oniriques qu'à leur environnement énigmatique. Leurs visages s'avèrent intéressants en raison de leur structure composite, savant assemblage de divers éléments humain, animal, inorganique – objets de la vie quotidienne – ou simplement imaginaire – monstres. Toutes ces caractéristiques permettent à l'enfant d'aiguiser son regard et encouragent son inventivité et son imagination, constamment requises dans cet univers fantastique et inquiétant. Un dernier album de Nicole Claveloux doit être évoqué. Il s'agit de *Vaguement*⁶, livre rendant un hommage implicite à l'œuvre du célèbre peintre japonais Hokusai⁷. Il fonctionne sur le principe de la variation, proposant à chaque nouvelle double-page un paysage représentant la mer et ses vagues. Poésie et imaginaire sont sollicités à travers ces images colorées, dont le lyrisme est renforcé par la ligne de mots les accompagnant, énumération de noms, d'adjectifs, de

¹Sur ce sujet voir la section 2.3, p. 63-72.

²*op. cit.*, p. 50.

³*op. cit.*, p. 46.

⁴Nicole CLAVELOUX, *Dedans les gens*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1990. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 128.

⁵Gallimard devient le diffuseur des éditions Le Sourire qui mord à partir de 1985, en raison de difficultés financières. Cependant, la maison d'édition de Christian Bruel demeure pleinement autonome jusqu'à sa cessation d'activité en 1995.

⁶Christian BRUEL et Nicole CLAVELOUX, *Vaguement*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1990. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 126.

⁷Pour l'étude de cette influence japonaise, voir la section 2.3.2, p. 68-72.

verbes et de compléments séparés par un trait, sans logique apparente si ce n'est une corrélation relativement lointaine avec l'aspect de la vague qui leur succède. L'enfant peut ainsi créer ses connexions, ses propres histoires à partir de cette matière première brute, afin d'imaginer un tout cohérent entre le graphisme et les termes fournis. Les interprétations de ce livre semblent infinies, de par son ouverture et l'imaginaire qu'il déploie.

Les réalisations de Nikolaus Heidelbach¹ apparaissent au premier abord moins libres, moins ouvertes à la multiplicité des points de vue. Cela résulte du réalisme avec lequel l'auteur conçoit et présente ses livres. Ils doivent donner l'impression qu'ils sont plausibles, réels, voire objectifs. Pourtant, lorsque l'on se penche plus attentivement sur ces albums, l'on s'aperçoit qu'il s'agit d'un trait d'humour de Nikolaus Heidelbach qui souhaite nous transporter dans un monde onirique et fantastique dont l'existence semble indubitable. Ses livres² présentent en général des images précises et réalistes montrant une action qui elle, s'avère complètement fantaisiste, farfelue et impossible dans notre réalité. C'est ce décalage cocasse qui provoque amusement et sourire chez le lecteur. Ce dernier se retrouve embarqué dans un monde imaginaire, à l'instar d'un univers parallèle où les enfants ont des capacités hors normes comme dans *Tout-petits déjà*³, où la maison devient le théâtre de formidables aventures – *La chambre du poisson*⁴ –, et où les parents ont leurs propres faiblesses et imperfections – *Papa Maman*⁵. Une participation active de l'enfant n'est pas véritablement sollicitée dans ces albums, mais ils l'amènent à pénétrer dans un monde fantastique et par la même occasion l'incitent à développer son ouverture d'esprit quant à l'imaginaire. Cela rejoint l'intention de la maison d'édition qui exprime clairement dans sa politique éditoriale son choix de privilégier les capacités créatrices de l'enfant, soit en lui demandant une collaboration effective afin de comprendre les albums produits, soit en lui proposant des livres déployant une imagination exacerbée. Il s'agit de les maintenir dans un constant état d'éveil afin qu'ils saisissent un maximum de choses, et ne se cantonnent pas à la vision étroite de l'histoire primaire.

2.2.3 Une compréhension évoluant avec l'enfant

Ce choix éditorial s'accompagne d'un autre phénomène : la compréhension évolutive des albums selon la maturité et les connaissances de l'enfant. Comme le souhaite la maison d'édition, les livres ne sont pas destinés uniquement aux enfants d'une tranche d'âge précise mais à l'ensemble de la population, enfants, adolescents et adultes. L'abolition de la frontière enfant/adulte passe par cette ouverture du récit et de l'album en général afin que chacun puisse y voir ce qu'il veut, et « quel que soit son âge, y trouver matière à rêver, à penser, à changer son rapport à l'autre »⁶. Dans une enquête réalisée par Véronique Chabrol, Christian Bruel déclare

¹Voir la section 2.1.2, p. 50.

²Consulter leurs références complètes dans la section Corpus des Sources, et leurs résumés dans l'annexe E, respectivement p. 139-143 et 112-130.

³*op. cit.*, p. 50.

⁴Nikolaus HEIDELBACH, *La chambre du poisson*, Paris, Le Sourire qui mord, 1993. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 128.

⁵*op. cit.*, p. 39.

⁶Voir l'annexe C, p. 108-109.

d'ailleurs que les livres sont conçus « non pour imposer une histoire fixe et pré-déterminée, mais pour permettre à chacun de découvrir ses propres hypothèses de lecture en fonction de son sens de l'observation, de sa culture ou de ses fantasmes »¹. La qualification de « livres difficiles » par les critiques se fonde ainsi sur l'emploi de la notion d'implicite, analysé précédemment². Il s'agit davantage d'une incompréhension de leur part vis-à-vis des choix éditoriaux de la maison d'édition. Si celle-ci utilise l'implicite, c'est en vue de stimuler l'enfant et ses capacités créatrices et imaginatives, et d'instaurer le dialogue avec l'adulte. Les livres ne sont pas difficiles mais incitent à la réflexion et ne se donnent pas à voir – et à comprendre – d'emblée. La notion de temps s'avère importante. Contrairement à la tendance actuelle qui assimile de plus en plus le livre pour enfants à un produit de consommation d'usage rapide et éphémère, Christian Bruel s'inscrit dans la continuité et envisage sa production comme un accompagnateur de l'enfant qui grandit, évoluant de concert, suivant les progrès et les connaissances de ce dernier. Un enfant en situation d'apprentissage de la lecture, un lecteur débutant, un adolescent ou un adulte ne possèdent pas le même savoir, ni des références culturelle, historique et artistique identiques. Celles-ci sont en constante évolution, s'adaptant à la société et à l'environnement de l'individu. Le livre et son contenu ne sont donc pas figés dans une interprétation unique mais se prêtent à toutes sortes de lectures, de la plus sommaire à la plus recherchée, de la plus évidente à la plus lointaine. Les albums peuvent en général se comprendre à plusieurs niveaux, permettant aux adultes de s'y retrouver également. Le bulletin de liaison n° 4 exprime ce constat :

Parce que nos livres ne présentent pas des simples silhouettes mais des personnages qui ont une épaisseur psychologique, qui connaissent les doutes, les conflits et la tendresse, parce que nos livres content des situations et des relations sociales par le détour d'un merveilleux révélateur et non pas anesthésiant, nous croyons qu'il s'agit de livres où enfants et adultes peuvent se retrouver avec leurs joies, leurs désirs, leurs angoisses.³

Dans cette optique, Christian Bruel a pleinement réussi son pari concernant le renouvellement de la littérature de jeunesse dont il dénonce la simplicité infantilisante, inhérente aux « livres-miroirs anesthésiants, conformistes, sexistes et réactionnaires »⁴ qui inondent le marché à l'époque. La justesse du ton employé capte les jeunes lecteurs, qui reconnaissent leurs propres expériences, et les adultes, qui replongent dans leurs souvenirs de manière étonnamment « vraie ».

Les albums sont d'une telle richesse, tant visuelle que textuelle, que l'enfant peut toujours trouver un nouvel élément pour rebondir vers d'autres interprétations, vers son univers particulier, vers une signification plus recherchée et abstraite du contenu. Deux livres, *Cocottes perchées*⁵ et *Pas facile, l'amitié*⁶, en sont le parfait exemple⁷. En effet, ils jouent tous les deux sur un langage particulier. Le premier développe un panorama de la langue française, dans toute sa diversité, allant du langage descriptif scientifique, au théâtre, en passant par l'argot

¹Véronique CHABROL, *op. cit.*

²Voir la section 2.1.2, p. 46-52.

³Voir l'annexe D, p. 110-111.

⁴*Ibid.*

⁵*op. cit.*, p. 49.

⁶*op. cit.*, p. 50.

⁷Voir le § n° 3 de la section 2.1.2, p. 49-50.

ou l'onomatopée. Utilisant comme trame la comptine *Une poule sur un mur...*, bien connue des enfants, l'auteur facilite l'insertion du jeune lecteur dans cet univers quelque peu déroutant du langage et de ses différentes caractéristiques. D'ailleurs le livre comporte la dédicace suivante : « à Raymond Queneau ces quelques exercices de poule », hommage à l'écrivain célèbre pour ses jeux avec la langue française. Petit à petit, en accumulant les connaissances, l'enfant parvient à déchiffrer le sens de ces niveaux ou de ces types de langue, accédant finalement à la richesse de l'œuvre de Thierry Dedieu, à la fois subtile, drôle et légère. Il en va d'ailleurs de même pour les images proposées par Katy Couprie qui livrent à leur manière une interprétation du texte. La compréhension d'un tel album est bien évidemment subordonnée à la maturité du lecteur, intriguant les plus jeunes, amusant les adultes. Ce livre, dont les connotations ne sont certes pas d'un abord aisé, est conçu pour accompagner l'enfant durant son développement intellectuel. Une logique similaire préside à l'album d'Inгри Egeberg et Christian Bruel. Ici, le propos paraît encore plus difficile à comprendre car le texte balaie toutes les règles régissant la langue française. Il se présente sous forme phonétique, se référant au langage familier, et se découpe selon des mots imaginaires et abstraits. Pour comprendre, le lecteur doit lire à haute voix afin de saisir les termes de la phrase. Encore une fois, le concept de cet album implique une certaine maturité quant à la capacité d'associer son phonétique et sens. Cependant, le jeune enfant peut déjà accéder au livre car certains mots sont reconnaissables. L'album présente un avantage supplémentaire, celui d'initier le jeune lecteur au rythme et à la musicalité du texte. À défaut d'assimiler pleinement l'histoire, il se familiarise au côté sonore de la lecture et du texte, tout en se détachant du cadre formel stricte inhérent à tout apprentissage d'une langue. L'illustration fonctionne sur le même principe d'économie de moyens, de phonétique résumant l'essentiel. Les dessins au trait ne dévoilent que les lignes de force qu'ils schématisent et simplifient à l'extrême. L'enfant doit donc opérer une reconstruction de l'image comme du texte afin de comprendre totalement le livre. N'étant pas armé pour effectuer cette tâche en raison de son manque de recul et de connaissances, il pénètre dans l'espace de l'album par des voies détournées, davantage abstraites : celles du rythme et de la musicalité du texte et de l'image. Progressivement, il pourra établir des connexions entre le son émanant de sa lecture et les mots qu'il rencontre dans son quotidien. Ce n'est plus l'enfant qui s'adapte au livre mais bien l'inverse.

De manière générale, l'ensemble des livres évoqués dans cette section consacrée à la participation active du lecteur et à la notion de « livre ouvert » participent de cette compréhension évolutive. Le non-dit, les dénouements non figés ni fermés, ainsi que la sollicitation explicite de l'imagination favorisent en effet les relectures et les interprétations multiples. Tout est pensé pour aider l'enfant à développer ses facultés intellectuelles et créatrices. Le Sourire qui mord déploie des trésors d'imagination afin d'offrir des albums témoignant d'une ouverture d'esprit et d'une liberté d'interprétation propices à l'exaltation de l'imaginaire et à l'établissement d'un dialogue avec l'adulte. Il s'agit de prendre une certaine distance face au livre qui n'est plus un objet porteur d'une information précise, cadrée et unique, mais qui fonctionne comme un révélateur, déclencheur de sensations, d'émotions, de questionnements insatiables. La richesse de la production de la maison d'édition repose sur sa capacité d'évocation touchant enfant

comme adulte. Cette « universalité » permet l'émergence d'un sentiment d'intense liberté chez le lecteur qui est littéralement happé dans un monde tantôt onirique et fantasmagorique, tantôt réaliste et actuel. Si les éditions Des femmes empruntent parfois le chemin de l'imaginaire et témoignent d'une certaine ouverture, leur production demeure davantage dans le champ concret de la compréhension immédiate, relativement figée. Elles ne cherchent pas à accompagner le développement psychique des fillettes sur le long terme, mais à provoquer une rupture, un réveil brutal des consciences des mamans par l'intermédiaire du questionnement engendré par les livres chez leurs enfants. Les deux maisons d'édition prennent ainsi deux voies différentes, positions reflétant leur implication, essentielle pour l'une et secondaire pour l'autre, au sein de la littérature enfantine. Si *Le Sourire qui mord* construit sa démarche dans la longue perspective de la construction de l'enfant, les éditions Des femmes situent leur problématique dans le temps présent et actuel, désirant un bouleversement des mentalités immédiat.

2.3 Esthétique des images, vers la formation d'un goût artistique

Après avoir analysé les thématiques ainsi que le principe de la participation active du lecteur dans les albums, il convient d'étudier l'esthétique des images développée par les deux maisons d'édition¹. Celle-ci recouvre une variété impressionnante de styles, techniques et médiums, due en partie à la diversité des illustrateurs et de leurs inspirations. Ceux-ci proviennent en effet d'origines disparates, tantôt graphiste, tantôt plasticien, tantôt illustrateur. En résulte un panel très large des possibilités esthétiques et formelles de l'image. Celle-ci n'est plus un simple soutien visuel au texte, à l'instar de la nouvelle conception de l'image revendiquée par François Ruy-Vidal et exposée dans notre premier chapitre². Désormais, il s'agit véritablement d'une esthétique du livre pour enfants, non plus d'illustrations creuses et stériles, soumises au texte dont elles stigmatisent la juste interprétation, sans perturber la lecture. Le nouveau statut de l'image lui permet dorénavant de véhiculer sa propre version de l'histoire et son style, en toute indépendance et autonomie.

Cette libération graphique repose elle aussi sur ce principe fondamental selon lequel l'album doit ouvrir l'enfant au monde et l'épauler dans sa construction psychique. L'esthétique élaborée contribue ainsi à former et forger un goût artistique chez le lecteur dont elle aiguise le regard. Progressivement, l'enfant apprend à lire une image, au même titre que le texte. Il se familiarise avec les couleurs et les formes, mais également avec les courants d'art contemporains et leurs caractéristiques lorsque certains illustrateurs s'y réfèrent. Cette intrusion de l'art dans le livre pour enfants renouvelle totalement l'esthétique de ce dernier en lui apportant une profondeur et une richesse supplémentaires. L'album, déjà objet social et littéraire, apparaît maintenant comme un vecteur culturel et artistique à part entière³.

¹Pour cette section, voir l'annexe F, p. 131-138.

²Voir la section 1.3.2, p. 28-31.

³Pour une étude des rapports entre art, esthétique et littérature enfantine, consulter le livre très complet de Jocelyne BÉGUERY, *Esthétique contemporaine de l'album de jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2002, 256 p.

Les deux maisons d'édition n'abordent pas cette nouvelle esthétique de façon identique. Les éditions Des femmes s'engagent dans une moindre mesure, au regard de la position avant-gardiste du Sourire qui mord, qui continue ici sa rénovation de l'album. Si les premières reprennent certains éléments reflétant la modernité, leur images se cantonnent dans l'ensemble au rôle d'accompagnateur d'antan. L'image n'apporte pas véritablement de valeur ajoutée par rapport au texte qui demeure important. Quelques illustratrices, particulièrement Agnès Rosensthiel, émergent néanmoins et rejoignent les conceptions mises en œuvre par Le Sourire qui mord. Ce dernier, dans la lignée des avant-gardes entreprises dans les années 1960 par Harlin Quist et François Ruy-Vidal¹, considère l'album comme un support propice aux expérimentations techniques et graphiques afin d'aider l'enfant à appréhender les images et la vision de l'art qu'elles véhiculent. L'ouverture sur le monde – des arts – préside encore une fois les choix éditoriaux².

2.3.1 Styles et techniques mis en œuvre

Pour Le Sourire qui mord, il s'agit d'élargir au maximum la perception de l'enfant en lui proposant une esthétique nouvelle basée sur la multiplicité des styles et techniques employés. Notre propos n'est pas d'établir un catalogue exhaustif des procédés utilisés pour les images des albums, mais de montrer leur diversité afin de comprendre leur impact sur l'initiation de l'enfant à l'art et à l'esthétique, particulièrement sur la formation d'un regard avisé et critique vis-à-vis du contenu visuel des livres. D'un point de vue technique, la maison d'édition propose un large panorama, allant du dessin au trait à la peinture, en passant par la photographie et l'estampe – gravure principalement³. Cette intention est annoncée alors même que Le Sourire qui mord n'existe qu'à l'état de projet, comme en témoigne cet extrait du manifeste du collectif Pour un autre merveilleux :

le dessin ne sera pas le moyen privilégié : nous aurons recours au collage, à la photo, au montage.⁴

Des livres comme *Mon amour*⁵ de Paul Cox permettent à l'enfant de découvrir de nouveaux procédés, peu usités dans la littérature enfantine, tels la gravure sur bois ou linoléum, à l'apparence relativement grossière, ou encore la sérigraphie et l'impression offset avec leurs trames quadrichromes⁶, dont *Hôtel de l'ogre*⁷ est un exemple frappant. Les techniques dites « mixtes »

¹Voir la section 1.1.2, p. 9-13.

²Pour une analyse précise de l'esthétique du Sourire qui mord, consulter le chapitre 2 « Le Sourire qui mord ou le postmodernisme à l'œuvre » du livre de Jocelyne BÉGUERY, *op. cit.*, p. 46-112 ; et l'esthétique « baroque » proposée et développée par Jean PERROT, *op. cit.*, p. 243-262.

³Pour une approche synthétique des techniques et styles développés dans l'album pour enfants, voir l'ouvrage de Sophie VAN DER LINDEN, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006, p. 33-43.

⁴Citation extraite du manifeste du collectif Pour un autre merveilleux, dans Annick LORANT-JOLLY et Sophie VAN DER LINDEN (dir.), *Images des livres pour la jeunesse, lire et analyser*, Paris, Thierry Magnier et SCÉRÉN-CRDP académie de Créteil, 2006.

⁵Paul COX, *Mon amour*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1992. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 128.

⁶Ces techniques d'impression modernes se généralisent à partir des années 1960-70, permettant gain de temps, liberté totale des couleurs employées et moindre coût financier.

⁷*op. cit.*, p. 42. Voir la figure F.17, p. 138.

font également leur apparition. Il s'agit de mélanger plusieurs procédés, créant un ensemble d'une grande richesse et d'une complexité parfois importante. *Venise n'est pas trop loin*¹ joue ainsi sur le collage, les dessins et la peinture, mêlant réalité et fiction avec finesse et justesse. Plan de ville, tickets de transport en commun, photographies, portraits et paysages peints, le lecteur se retrouve dans une histoire liant subjectivité du travail de l'illustrateur et objectivité des papiers et brochures collectés durant ce voyage dont on ne sait plus très bien s'il est oui ou non fictif. Dans un objectif similaire, Anne Bozellec propose dans l'album *Jérémie du bord de mer*² une savante union de la photo et du dessin dans de subtils camaïeux de gris, bleu, ocre et brun. La précision du graphisme de l'illustratrice rend la distinction des procédés assez difficile, seule la douceur du premier le trahissant. L'évocation de ces deux albums rend compte de l'apparition de la photographie dans la littérature pour enfants, médium qui pénètre peu à peu le milieu encore très codé de l'illustration. Christian Bruel décide de l'exploiter pleinement dans le cadre des livres commandés par le Conseil général du Val-de-Marne pour l'opération « Un livre en cadeau de naissance »³, instaurée depuis 1989. Sollicité pour la seconde fois en 1991, Christian Bruel réalise avec Xavier Lambours et Katy Couprie *Petite musique de nuit*⁴ qui propose des photographies en noir et blanc parfois rehaussées de couleurs vives au pinceau. La même année, il s'essaie dans l'album *La mémoire des scorpions*⁵ à une technique particulière, le roman-photo, ou plus exactement le « photo-roman » tel qu'il l'affirme dans une interview⁶. Loin de la mièvrerie habituelle inhérente à ce genre, il construit une histoire noire, mystérieuse, teintée de suspens, entièrement basée sur des photographies⁷.

Ce goût pour les procédés généralement peu employés par les illustrateurs de jeunesse transparait également dans la large place occupée par le dessin graphique noir et blanc. En effet, jusque-là, la majorité des maisons d'édition privilégie les images colorées, aux douces teintes pastel. Christian Bruel révolutionne l'album dès son premier ouvrage, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*⁸ qui présente un graphisme dépouillé, au trait, avec pour seules touches de couleurs, du orange et du marron. Le dessin permet d'épurer la ligne pour ne garder que l'essence du modèle. Le contraste noir/blanc renforce l'impact de l'image qui peut désormais être comprise pour elle-même, en dehors de toute perturbation colorée. L'illustration⁹ retrouve force et relief. Le livre *Le cheval dans l'arbre*¹⁰ est lui aussi un exemple particulièrement frappant du pouvoir d'évocation du graphisme noir et blanc. La technique s'apparente ici davantage aux trames de l'estampe mais le souci principal reste bien le contraste noir/blanc. Le procédé per-

¹ *op. cit.*, p. 42.

² *ibid.*

³ Cette opération vise à donner chaque année un livre à tous les bébés nés cette même année. Christian BRUEL inaugure le projet en 1989 avec le livre *Mon grand album de bébé*, en collaboration avec Anne BOZELLEC, Anne GALLAND et Nicole CLAVELoux.

⁴ Christian BRUEL, Xavier LAMBOURS et Katy COUPRIE, *Petite musique de nuit*, Paris, Le Sourire qui mord, 1991. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 127.

⁵ *op. cit.*, p. 56.

⁶ Yvonne CHENOUF, « La morsure du sourire », *Les actes de lecture*, n° 34, juin 1991, p. 20-24.

⁷ Voir la section 2.2.1 pour des précisions concernant le contenu du livre, p. 56.

⁸ *op. cit.*, p. 37.

⁹ Le terme « illustration » est employé dans le développement suivant en tant que synonyme du mot « image », et non comme désignation d'une catégorie spécifique d'images traditionnellement subordonnées au texte.

¹⁰ *op. cit.*, p. 41. Voir la figure F.15, p.137.

met de matérialiser littéralement la lumière qui semble presque palpable, aveuglant à la fois le personnage et le lecteur. Dans cette optique, les éditions Des femmes recherchent également une certaine innovation en publiant les albums de deux illustratrices françaises, Agnès Rosensthiel et Agnès Gay. Toutes deux développent un style très graphique, dont la ligne est l'élément de base. Les images du livre d'Agnès Gay, *De la coiffure*¹, reposent sur la trame des cheveux de la fillette, constituant des compositions complexes à partir de tresses, de mèches et de boucles. La géométrie anguleuse des coiffures témoigne d'une rigueur qui tranche sur la fantaisie du récit². Les cheveux de la fillette deviennent de ce fait une matière quasi abstraite. Agnès Rosensthiel développe un style similaire géométrique, affirmant toutefois un dépouillement et une simplicité plus grands dans ses images. Ses deux albums, *Les filles*³ et *Mémoire d'une souricette*⁴, transportent le lecteur dans un univers graphique noir et blanc où les personnages sont découpés directement sur le fond, sans véritable « mise en scène » dans un environnement. Seuls quelques éléments apportent des précisions sur le lieu de l'action. En publiant ces divers albums, les deux maisons d'édition, Des femmes, comme Le Sourire qui mord, renouvellent l'illustration pour enfants en revendiquant une certaine simplicité que le noir et blanc suscite parfaitement, dans une économie de moyens qui laisse « respirer » l'image en utilisant le vide – l'arrière-plan – comme élément constitutif à part entière. Il ne s'agit plus de remplir l'espace dévolu à l'illustration, mais de le créer, de le rendre présent, presque palpable. Ce graphisme dépouillé renforce par ailleurs le message qu'il véhicule en supprimant toutes fioritures superflues, facilitant la perception directe des expressions, émotions, etc.

Parallèlement, les maisons d'édition révolutionnent l'emploi de la couleur, particulièrement Le Sourire qui mord. Une explosion de teintes vives se répand dans les albums, vectrice d'une énergie qui atteint son paroxysme, en partie grâce au progrès technique que représente la quadrichromie⁵. Les éditions Des femmes déploient dans la majorité de leur production – excepté les trois albums précédemment analysés – des couleurs vives et gaies. *Histoire de Fidèle*⁶, *Histoire de sandwiches*⁷, *Les cinq femmes de Barbargent*⁸, *Jamèdlavie*⁹, sont autant d'exemples. La maison d'édition demeure néanmoins relativement traditionnelle dans ses représentations classiques et parfois naïves des personnages et du milieu dans lequel ils évoluent. Seuls quelques styles spécifiques apparaissent chez un petit nombre d'illustratrices. Dans *Séraphine aime oiseaux*¹⁰, Anne Chazottes développe ses images selon le principe du motif dont elle use à profusion, mêlant fleurettes, pois et autres petits points. Chaque élément de l'illustration est « rempli »

¹ *op. cit.*, p. 43.

² Voir la section 2.1.1 pour des précisions concernant le contenu du livre, p. 42-43.

³ *op. cit.*, p. 38.

⁴ Alexandra Elizabeth SHEEDY et Agnès ROSENSTHIEL, *Mémoire d'une souricette*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1977. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 115.

⁵ La quadrichromie permet une totale liberté dans le choix des couleurs, qui ne sont plus subordonnées aux techniques d'impression. Elle permet en effet de couvrir l'ensemble du spectre en utilisant quatre planches selon les quatre couleurs fondamentales : cyan, magenta, jaune, noir. Voir la note se référant à l'impression offset, p. 64.

⁶ *op. cit.*, p. 47.

⁷ *op. cit.*, p. 38.

⁸ *op. cit.*, p. 45.

⁹ *op. cit.*, p. 46. Voir la figure F.6, p. 133.

¹⁰ *op. cit.*, p. 47.

de ces ornements décoratifs, unifiant l'espace en même temps qu'ils le brouillent en surcharge. Letizia Galli crée l'univers de *Jamèdlavie* en insistant sur le velouté du crayon et les contrastes de couleurs vives. Michèle Daufresne, quant à elle, exploite dans *Noémie la nuit*¹ la matérialité de l'aquarelle en laissant percevoir les gouttes comme les craquelures de la peinture translucide. Ces quelques exceptions rehaussent la production de la maison d'édition qui, en terme d'images, ne renouvelle que timidement les concepts existants. Les illustrations demeurent relativement plates, sans relief, au dessin réaliste et couleurs vives mais sans véritable parti pris innovant. Cela découle peut-être d'un intérêt davantage tourné vers le contenu intellectuel, le message à proprement parlé, visant à déclencher et propager la lutte des femmes. Le *Sourire qui mord*, pour sa part, aborde la couleur de la même façon que le graphisme noir et blanc. Il s'affranchit totalement des règles pré-existantes pour donner libre cours à son imagination et déploie un panel de tonalités vives et énergiques. La couleur devient une matière et acquiert un relief et une intensité rarement égalés. Les auteurs de l'album *Lison et l'eau dormante*² expriment ainsi la violence des sentiments de la fillette et la poésie de son imaginaire à l'aide de teintes éclatantes à dominante violette et brune. Cela contribue d'ailleurs à plonger totalement l'enfant dans ce monde onirique et fantastique. Les albums analysés dans la section consacrée à l'imaginaire³ illustrent eux aussi cette volonté de réhabiliter la couleur dans toute son extravagance, sans crainte de choquer. Elle semble en effet un médium tout à fait adapté à l'exaltation de l'imagination, de par son pouvoir d'évocation important, que l'image soit figurative ou abstraite. Cela rejoint le choix éditorial de Christian Bruel qui désire placer d'emblée la production dans le champ du sensible, de l'émotion, de la sensation, afin de former le lecteur tant sur le plan réflexif que visuel et physique.

Si *Le Sourire qui mord* envisage d'initier l'œil de l'enfant à de nouveaux styles et procédés, il n'en oublie pas pour autant les formes plus classiques du livre de jeunesse. Cependant, il les remanie et les repense afin d'en extraire l'essence. La maison d'édition publie ainsi quelques livres de Nicole Claveloux se présentant sous l'aspect de bandes dessinées. Deux de ses opus, *Louise XIV : « Dur le pouvoir ! »*⁴ et *Merci, Gabrote*⁵, témoignent d'une mise en page typique : une succession d'images avec un texte dans un espace spécifique encadré. Mais le format restreint – respectivement 17x24 centimètres et 13x16 centimètres – s'adapte aux jeunes enfants. Les albums, relativement dépouillés, sans couleur ni aplats, proposent des histoires drôles et courtes dont le texte est relégué au second plan dans un bandeau ou une bulle. L'enfant peut ainsi se familiariser avec cette esthétique particulière qui nécessite un type de lecture particulier. Nicole Claveloux va jusqu'à créer une interaction entre ses personnages et le lecteur, Gabrote interpellant celui-ci lors de ses sempiternelles lamentations. La maison d'édition s'intéresse également à la peinture et à sa matérialité au travers de l'œuvre de Katy Couprie. Les trois albums qu'elle

¹*op. cit.*, p. 43.

²*op. cit.*, p. 40. Voir les figures F.9 et F.10, p. 134-135.

³Voir la section 2.2.2, p. 57-60.

⁴*op. cit.*, p. 45.

⁵Nicole CLAVELOUX, *Merci, Gabrote*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1994. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 129.

réalise seule, *Anima*¹, *Robert Pinou*² et *Je suis un chien*³, sont un hymne à la matière picturale qu'elle manie avec une certaine virtuosité. Ils allient gestualité expressive, touche rapide et énergique, et intensité des couleurs, conférant à cette peinture un relief presque palpable. L'enfant découvre ce médium sous un jour totalement différent de celui-ci traditionnellement employé, constitué d'aplats neutres. Ici, le lecteur ressent littéralement la peinture et la violence du geste qui a produit ces images. Le réalisme ne préside plus ces dernières, la matière picturale devenant seule maîtresse, frôlant parfois l'abstraction. Katy Couprie n'hésite pas à mêler ce médium à d'autres techniques, telles que la photographie, évoquée dans le premier paragraphe⁴, ou le collage dans *Je suis un chien*.

L'esthétique mise en place par *Le Sourire qui mord* peut finalement se résumer au mot métissage. Techniques et styles recouvrent un large panorama artistique, allant de la photographie au graphisme épuré en passant par l'exaltation des couleurs et de la peinture. Il s'agit d'initier l'œil de l'enfant à l'étendue des possibilités plastiques et graphiques, cela impliquant un renouvellement de la conception de l'image dans la littérature enfantine. La maison d'édition revendique une liberté d'expression tant dans le choix des médiums que dans leur utilisation, qui exploite pleinement leur capacités et caractéristiques sans craindre de choquer l'enfant par la violence des couleurs ou la rigueur du dessin. Les éditions *Des femmes* semblent davantage en retrait même si le travail de quelques illustratrices, Agnès Rosensthiel, Anne Chazottes et Agnès Gard, entre autres, témoignent d'une volonté de rompre avec les images traditionnelles, plates et sans saveurs. Si le reste de la production ne reprend pas totalement l'esthétique classique alors en vigueur, il ne s'en détache que par l'usage de couleurs vives. La maison d'édition fait ainsi preuve d'uniformité, là où *Le Sourire qui mord* déploie variété et diversité.

2.3.2 Influences et références aux arts plastiques et appliqués

Ce foisonnement stylistique et technique résulte en partie des multiples sources d'inspiration des illustrateurs⁵. Toujours motivés par leur désir d'ouvrir l'enfant au monde de l'image, de l'art et de l'esthétique, ils reprennent les innovations conceptuelles des années 1960⁶ pour proposer des images faisant référence plus ou moins clairement aux mouvements d'art contemporains. Par le biais de l'album, l'enfant s'initie ainsi à une certaine forme d'histoire de l'art, s'habituant progressivement aux nouvelles formes esthétiques en vigueur dans la société. Dans cette optique, l'œuvre de Nicole Claveloux s'avère encore une fois très intéressante⁷. Dans ses adaptations des contes d'Andersen et de Georges Sand pour les éditions *Des femmes*⁸, l'illustratrice s'inspire

¹Katy COUPRIE, *Anima*, Paris, Le Sourire qui mord, 1991. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 127.

²Katy COUPRIE, *Robert Pinou*, Paris, Le Sourire qui mord, 1991. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 127.

³Katy COUPRIE, *Je suis un chien*, Paris, Le Sourire qui mord, 1993. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 128.

⁴Voir le développement p. 65.

⁵Pour l'ensemble de cette section, consulter en complément le catalogue d'exposition *Images à la page. Une histoire de l'image dans les livres pour enfants*, réalisé sous la direction de Christiane CLERC, Paris, Gallimard, 1984, 128 p.

⁶Voir la section 1.1.2, p. 9-13.

⁷Voir la section 2.2.2, p. 58-60. Consulter l'article « Nicole Claveloux », dans Christiane CLERC, *op. cit.*, p. 97-98 ; et le chapitre que lui consacre dans son ouvrage Jean PERROT, « Palette de grotesques : le féminisme de Nicole Claveloux », dans *op. cit.*, p. 194-197.

⁸Voir les figures F.5, p. 133 ; F.7 et F.8, p. 134.

largement de l'Art nouveau, courant artistique de la fin du XIX^e début du XX^e siècle¹. Ces trois livres sont d'ailleurs sans conteste les plus innovants et originaux de la maison d'édition, alliant tradition et modernité avec subtilité. La féerie et la poésie de ces albums plongent le lecteur dans l'univers onirique des contes, développant des personnages fantastiques et merveilleux. Nicole Claveloux reprend dans ses images la ligne « coup de fouet » caractéristique de l'Art nouveau, dont les œuvres se basent sur une observation et une étude minutieuse de la nature afin d'en extraire l'essence. Les végétaux élaborés par l'illustratrice témoignent de ces courbes dynamiques, où l'arabesque et l'élan longiligne sont rois. Le format vertical et parfois étroit des images rappelle lui aussi les productions de ce mouvement artistique. Le génie de Nicole Claveloux réside dans sa capacité à mêler ces références à la modernité des couleurs intenses voire psychédéliques, qu'il s'agisse de *Brise et Rose*², *La petite sirène* ou *Poucette*³, ainsi qu'à quelques éléments stylistiques de bande dessinée, particulièrement dans ce dernier. Pour la maison d'édition Le Sourire qui mord, l'illustratrice franchit encore une étape en rendant un hommage vibrant à un peintre japonais célèbre, Hokusai, dont elle offre une variation de son œuvre majeure, les fameuses *Trente-six vues du mont Fuji*⁴. Déjà évoqué précédemment, *Vagusement*⁵ décline trente-six fois un même paysage marin, à l'instar de la série gravée par l'artiste asiatique. Seules les couleurs et le graphisme varient, établissant une sorte de catalogue matériel et sensible de la mer. Il est intéressant de noter qu'Hokusai était considéré par les artistes du mouvement Art nouveau comme un précurseur, en raison de son approche à la fois subjective et réaliste de la nature, et de la technique utilisée, l'estampe, lui permettant la reproductibilité des images. Les courbes « coup de fouet » sont déjà présentes dans sa multitude de vagues majestueuses. Nicole Claveloux use finalement de ces références artistiques afin d'accentuer le caractère imaginaire, fantastique et féérique de ses albums.

Certains de ses livres se rapprochent également du courant surréaliste, particulièrement ceux réalisés pour les collections « Plaisirs » et « Grands petits livres », analysés dans la section relative à l'imaginaire⁶. Ce mouvement artistique majeur de la première moitié du XX^e siècle regroupe des personnalités telles Salvador Dalí, René Magritte, André Breton, Max Ernst, André Masson⁷. La sculpture informelle examinée dans *Les dessous du sable*⁸, ou encore le tableau dévoilé dans *Dedans les gens*⁹ renvoient à un univers irréel, fantaisiste et un peu farfelu, auquel Magritte, Dalí et leurs comparses ne sont pas étrangers. La galerie de personnages défilant dans le second album semble littéralement héritée des œuvres surréalistes dont ils reprennent

¹Pour des renseignements complémentaires sur ce courant artistique, consulter l'ouvrage de Stephen ESCRITT, *Art nouveau*, Paris, Phäidon, 2000, 447 p.

Voir également la courte synthèse intitulée « L'art nouveau et la couleur au pays des merveilles » proposée par Claude-Anne PARMEGIANI et Christiane CLERC dans, *op. cit.*, p. 10-12.

²*op. cit.*, p. 46.

³*ibid.*

⁴Hokusai (1760-1849) réalise cette série d'estampe en 1831. Pour des renseignements complémentaires sur cet artiste, consulter la monographie de M. FORRER et E. de GONCOURT, *Hokusai*, Paris, Flammarion, 1988.

⁵*op. cit.*, p. 59. Voir la section 2.2.2, p. 57-60.

⁶*ibid.*

⁷Pour des renseignements complémentaires sur ce courant artistique, consulter l'ouvrage de Gérard DUROZOI, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 1997, 759 p.

⁸*op. cit.*, p. 46.

⁹*op. cit.*, p. 59.

la précision du trait alliée à des représentations incongrues. L'inconscient et les expériences menées par les surréalistes en découlant – décalcomanie, écriture automatique, etc. – ne sont pas loin. La production de Nikolaus Heidelbach véhicule elle aussi un caractère surréaliste¹. Le ton décalé des images correspond à l'esthétique du mouvement qui joue avec humour et dérision sur la frontière mince et fragile séparant réalité et imaginaire. Ces différents livres paraissent tous plausibles mais comportent pourtant quelques éléments affectant cette rationalité pour la briser et renvoyer le lecteur vers l'horizon sans fin de sa propre inventivité.

Les maisons d'édition continuent également les rénovations entamées dans les années 1960 qui virent les illustrateurs prendre pour modèle le graphisme publicitaire et le courant psychédélique, principalement américain, que Harlin Quist et François Ruy-Vidal diffusèrent largement². Il faut d'ailleurs rappeler que Christian Bruel, fondateur des éditions Le Sourire qui mord, gère une agence de presse et travaille dans le domaine de la communication, au sens large, abordant divers médias – presse, radio, etc. – avant de se lancer dans l'aventure éditoriale³. Immergé dans l'univers du graphisme, de la publicité et plus généralement du visuel, son regard s'aiguise au contact de cette nouvelle esthétique venue des États-Unis. Le Push Pin Studio, atelier d'art graphique américain⁴, influence durablement toute une génération de créateurs, notamment Nicole Claveloux dont nous avons déjà évoqué la richesse de l'œuvre à maintes reprises. Fondé en 1954 par Milton Glaser, Reynold Ruffin et Seymour Chwast, tous trois graphistes, le Push Pin Studio contribue au renouvellement de l'image en s'inspirant lui-même des courants artistiques passés – Art nouveau, Surréalisme –, et contemporains – Psychédélimisme. Il témoigne d'une liberté exacerbée et revendiquée, permettant les interprétations les plus folles et les plus improbables grâce à une esthétique où l'image devient vectrice d'un expressionnisme unissant profondeur et provocation. La complexité des illustrations s'accroît, en raison de la multitude de détails présents, particulièrement affectionnés par leurs auteurs. L'esthétique rime désormais avec expressivité, non plus description froide, objective et mièvre. L'objectif de l'image devient la communication, visuelle et réflexive, en détriment du simple statut d'accompagnateur du texte. L'atelier du Push Pin Studio propage par ses réalisations l'emploi de couleurs vives, voire outrancières, faisant pénétrer l'univers psychédélique dans la littérature enfantine. Cela rejoint son intention de construire des images stimulatrices – de l'imaginaire – tranchant sur leur traditionnelle fonction directrice et restrictive visant à diffuser une lecture unique du livre. À cette époque, le Push Pin Studio instaure une politique d'expérimentation technique qui encourage l'émergence quelques années après de lignes éditoriales comme celle du Sourire qui mord, favorisant la diversité stylistique. En résulte des œuvres dont les illustrateurs, par exemple Nicole Claveloux ou Anne Bozellec, semblent réinventer leur style à chaque nouveau projet, à l'instar de Milton Glaser, graphiste de génie auquel le Push Pin Studio doit beaucoup de sa notoriété⁵.

¹Voir les sections 2.1.2 et 2.2.2, respectivement p. 50 et p. 60.

²Voir les sections 1.1.2 et 1.3.2, respectivement p. 9-13, et p. 28-31.

³Voir le § n° 1 de la section 1.3.1, p. 25-26.

⁴Voir le développement de Patrick ROEGIERS, « Le Push Pin Studio : une grammaire de styles et de techniques », dans l'ouvrage de Christiane CLERC (dir.), *op. cit.*, p. 25-26.

⁵Voir l'article de Patrick ROEGIERS, « Milton Glaser, virtuose des formes », dans l'ouvrage de Christiane CLERC (dir.), *op. cit.*, p. 26.

Les images composites de *Poucette*¹, l'univers marin délirant de *La petite sirène*², le graphisme lumineux du *Cheval dans l'arbre*³, ou encore la poésie féerique de *Lison et l'eau dormante*⁴ sont autant de témoignages de l'esthétique mise en place par le Push Pin Studio.

À l'instar de ce formidable atelier graphique, le Pop art, mouvement artistique des années 1950-70, trouve un écho certain dans quelques livres publiés par Le Sourire qui mord⁵. Encore une fois, il s'agit de déployer des couleurs énergiques, reposant sur la vivacité des contrastes. L'album *Hôtel de l'ogre*⁶ illustré par Anne Bozellec rend parfaitement compte de cette nouvelle esthétique qui se veut « populaire ». Les jaunes, bleus, rouges, violets et verts explosent littéralement aux yeux du lecteur, abasourdi par la lumière émanant du livre. L'influence du graphiste allemand Heinz Edelman, célèbre pour son animation *Yellow Submarine* prenant pour héros les membres des Beatles, est prégnante⁷. La fantaisie de ses teintes se retrouve dans l'album d'Anne Bozellec, malgré un sujet moins cocasse. Nicole Claveloux, quant à elle, développe dans ses livres pour enfants un univers fantasmagorique et imaginaire, qui entretient des similitudes avec le monde utopique d'Heinz Edelman. Tous deux n'hésitent pas à recourir à une esthétique extravagante, empreinte d'un décalage issu du *nonsense* britannique, où humour et délire s'associent pour donner naissance à une étrange fantaisie absurde et inconcevable. La production des éditions Des femmes exploite également la vivacité et l'énergie des couleurs, en vue de transmettre des images correspondant à l'esthétique de la société contemporaine, héritée du mouvement hippy dont l'album *Jamèdlavie*⁸ propose une vision relativement stéréotypée, au travers du personnage de la sorcière Capucine et de son mode de vie. La jeune femme porte ainsi des lunettes rondes, un mince bandeau autour de la tête, des vêtements amples dont les fameux pantalons « patte d'eph ». Féru de sciences les plus diverses, elle dispense son savoir à l'héroïne, la princesse Camélia, puis au reste de la communauté féminine. La liberté régit totalement sa vie, comme ce fut jadis le cas pour les hippies. En dépit de cet emploi de couleurs éclatantes, l'engagement esthétique de la maison d'édition demeure bien moins radical que celui du Sourire qui mord, animé d'une réelle volonté de renouvellement. Seules les contributions innovantes de Nicole Claveloux, Agnès Rosensthiel et Agnès Gay rehaussent la qualité visuelle des albums édités par Des femmes.

Au terme de ce second chapitre, les points de convergence entre les deux maisons d'édition étudiées, comme leurs différences, s'affirment. Fidèles à leur politique éditoriale respective, elles abordent des thèmes empreints d'actualité afin de rompre avec les thématiques infantilisantes et ressassées encore majoritaires à l'époque. Toutes deux accordent un intérêt particulier aux rapports humains qu'elles dépeignent minutieusement dans leurs productions. La faiblesse des

¹ *op. cit.*, p. 46. Voir les figures F.7 et F.8, p.134.

² *op. cit.*, p. 46.

³ *op. cit.*, p. 41. Voir la figure F.15, p.137.

⁴ *op. cit.*, p. 40. Voir les figures F.9 et F.10, p. 134-135.

⁵ Pour des renseignements complémentaires sur ce courant artistique, consulter l'ouvrage de Lucy R. LIPPARD, *Le Pop art*, Paris, Thames and Hudson, 1997 pour la traduction française, 251 p.

⁶ *op. cit.*, p. 42. Voir la figure F.17, p. 138.

⁷ Voir le développement de Patrick ROEGIERS, « Heinz Edelman médiateur d'une culture visuelle pop », dans l'ouvrage de Christiane CLERC (dir.), dans *op. cit.*, p. 28.

⁸ *op. cit.*, p. 46.

éditions Des femmes apparaît alors clairement. Aveuglées par leur désir de dénoncer les conditions féminines déplorables, elles ne proposent finalement qu'une succession de variations autour d'un thème unique, fonctionnant selon une trame identique et provoquant une certaine lassitude chez le lecteur. L'image masculine s'avère caricaturale, dans un schéma qui, plutôt que de construire une nouvelle vision des rapports homme/femme, inverse les clichés traditionnels, bien que la maison d'édition se défende de tout manichéisme. La femme devient l'incarnation des valeurs positives – intelligence, qualités humaines, respect –, tandis que l'homme concentre sur lui tous les attributs négatifs – malhonnêteté, méchanceté, bêtise, opportunisme, fainéantise, etc. Pourtant, certains albums témoignent d'une richesse étonnante et innovante, spécialement ceux d'Agnès Rosenstiel, Agnès Gay et Nicole Claveloux. Le travail de celle-ci est d'ailleurs fondamental car il permet de faire un lien intéressant entre les deux éditions puisque l'illustratrice réalise des livres pour elles deux. Le traitement des thèmes par Des femmes renforce l'aspect relativement classique de sa production, privilégiant une compréhension immédiate et explicite, même si le récit est transposé dans un monde fabuleux et merveilleux. Certes, les albums peuvent éveiller un questionnement chez leurs lecteurs, prolongeant leur impact primaire. Il demeure néanmoins davantage le fruit d'un étonnement face à la radicalité du propos, que l'expression directe d'une conscience du problème relatif à la condition féminine. Le message véhiculé par l'album requiert ainsi toute l'attention de la maison d'édition, au détriment de toute autre considération. Pointe ici l'un des problèmes majeurs de sa politique éditoriale appliquée à la littérature enfantine : comment communiquer ses revendications, d'ordre intellectuel, sans renouveler dans le même temps le vecteur de ceux-ci, à savoir le livre pour enfants ? Si le propos est radical et novateur de par son ancrage sans complaisance dans la société actuelle, son traitement matériel et esthétique demeure dans la lignée des autres maisons d'édition. La force du Sourire qui mord au regard des éditions Des femmes, réside donc dans sa capacité à rénover le livre pour enfants dans son ensemble. Il transmet au lecteur sa conception de l'enfant et des relations humaines, mais aussi celle de l'album. Devenu objet révélateur et déclencheur de réflexions et de sensations, il familiarise l'enfant au monde réel et imaginaire, et l'initie à l'esthétique et à l'art en formant son regard au travers d'une multitude de styles, techniques et influences artistiques. Témoignant d'une profonde cohérence, la maison d'édition remplit pleinement son objectif premier de participer activement à la construction psychique de l'enfant.

Chapitre 3

Structure formelle des albums : une lecture multiple des histoires

3.1 Analyse textuelle des albums

Après avoir examiné le contenu des albums et les objectifs qu'ils impliquent, ce dernier chapitre étudie la production des deux maisons d'édition d'un point de vue formel. Il s'agit de comprendre la structure interne des livres et les éventuelles innovations mises en œuvre, tant pour le texte que l'image. Au-delà de l'aspect attrayant que peut véhiculer un album, il est intéressant de réfléchir sur sa conception matérielle, concrète, afin d'observer comment les auteurs et illustrateurs ont donné corps et vie à leurs idées. De surcroît, l'enfant prend d'abord contact avec « l'objet livre » avant d'en saisir le sens et le contenu. Cette confrontation détermine l'avenir de l'ouvrage, selon qu'il le séduit ou l'indiffère.

L'album se compose de deux éléments fondamentaux : le texte et l'image. Chacun d'eux recouvre des caractéristiques propres que l'auteur¹ utilise pour faire aboutir son intention de départ. Il choisit leur apparence visuelle – typographie, technique de l'illustration – mais aussi leur lisibilité future – narration, images figuratives ou abstraites. Ces différentes considérations donnent naissance, une fois assemblées, à un troisième élément formel de l'album – probablement le plus important –, sa mise en page. Celle-ci renvoie aux relations entre texte et image et s'avère relativement délicate à analyser, en raison de son extrême variété d'un livre à l'autre. À la fois conception technique et reflet de la subjectivité et de la sensibilité personnelle de l'auteur, elle apparaît comme le maillon central qui sous-tend l'ensemble de l'album.

Le chapitre précédent a déjà mis au jour quelques caractéristiques formelles des albums des deux maisons d'édition, notamment en ce qui concerne l'esthétique des images et le traitement des thèmes². En résulte une première conclusion : si les éditions Des femmes témoignent dans la majorité de leur production d'un certain classicisme, Le Sourire qui mord apparaît novateur

¹Dans un souci de clarté, nous utiliserons dans ce chapitre le terme « auteur » pour désigner de façon générique les personnes réalisant les albums qu'il s'agisse d'auteur et/ou d'illustrateur. Le mot « illustrateur » sera uniquement employé pour indiquer spécifiquement cette fonction.

²Voir les sections 2.1.2 et 2.3, respectivement p. 46-52 et p. 63-72.

tant dans ses textes que ses illustrations, recherchant originalité et unité. Sa volonté d'ouverture, comme celle plus timide de la maison d'édition d'Antoinette Fouque, semble régir les albums. Il convient désormais d'approfondir cette question afin d'évaluer dans quelles mesures la structure formelle des livres participe de cet objectif.

3.1.1 Typologie des genres

Avant d'analyser spécifiquement le texte, il est indispensable d'examiner les genres narratifs auxquels se réfèrent les deux éditions dans leur production. Certains, comme le conte par exemple, ont été évoqués dans le second chapitre¹. Les maisons d'édition puisent librement dans l'ensemble du panel littéraire pour proposer des types de récits divers, témoignant de la richesse inhérente à ce domaine culturel. Cependant, les éditions Des femmes semblent encore une fois en retrait au regard du Sourire qui mord, faisant preuve d'une plus grande homogénéité dans leurs choix narratifs. Elles se réduisent essentiellement à l'emploi de la fable et du conte, dont elles respectent en général les codes. La maison d'édition Le Sourire qui mord opère dans une autre optique, privilégiant la variété et la parodie de genres bien établis. Elle continue ainsi son travail de rénovation en repensant chaque type de récit. Pour elle, il ne s'agit jamais d'application, mais d'appropriation en vue d'en extraire l'essence pour en fournir une vision nouvelle et personnelle, parfois empreinte d'humour et de dérision. Le développement suivant expose les genres principaux auxquels les maisons d'édition ont eu recours. Il n'est par conséquent pas exhaustif.

Le conte merveilleux

Genre de la littérature enfantine par excellence, le conte est pleinement exploité par les deux maisons d'édition, spécialement les éditions Des femmes. Celles-ci n'hésitent pas à reprendre des contes célèbres pour en réaliser une nouvelle adaptation. Précédemment mentionnés, les deux histoires d'Andersen, *Poucette* et *La petite sirène*², et la nouvelle de Georges Sand *Brise et Rose*³ font l'objet d'une relecture graphique de la part de l'illustratrice Nicole Claveloux⁴. Cette dernière contribue à réactualiser ces récits, les accordant visuellement avec l'époque contemporaine, sans toutefois trahir l'esprit féerique et merveilleux qui les anime⁵. Les éditions Des femmes décident néanmoins de modifier la fin des deux contes d'Andersen afin de les rendre conformes à leurs revendications prônant la libération de la femme. Elles énoncent ainsi sur la première page de *Poucette* :

¹Voir le chapitre 2, p. 35-72.

²*op. cit.*, p. 46.

Ces contes furent écrits au milieu du XIX^e siècle. Pour une version originale, consulter Hans Christian ANDERSEN, *Œuvres*, vol. 1 trad. du danois et édité par Régis BOYER, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade n° 394, 1648 p.

³*op. cit.*, p. 46.

Ce livre reprend un texte de Georges SAND, *Ce que disent les fleurs*, publié en 1876 dans le recueil, *Contes d'une grand-mère*, Paris, Calmann Lévy, 312 p.

⁴Concernant l'esthétique des trois albums, voir la section 2.3, p. 68-72.

⁵Voir les figures F.5, p. 133 ; F.7 et F.8, p. 134.

Le conte de Hans Christian Andersen échouait sur un mariage-heureux. Nous l'avons détourné en dernière minute : nous ne voulons plus raconter des histoires à nos petites filles.

À l'origine, l'histoire se termine en effet sur la rencontre et le mariage entre Poucette et le roi des fleurs, l'hirondelle continuant seule sa route jusqu'au Danemark. Mais les éditrices ont choisi de privilégier l'amitié à l'amour qui pousse les femmes à renoncer à leur liberté. Poucette refuse donc de se marier pour conserver son esprit aventureux et son amie l'hirondelle. Le récit se termine toujours sur la confrontation entre « l'homme qui raconte les histoires » – Andersen – et les deux amies, l'écrivain leur reprochant leur indépendance et leur désinvolture. En voulant inscrire ce conte dans sa lutte, la maison d'édition inverse encore une fois les stéréotypes en prêtant des pensées à Andersen, un homme, qui trahissent son incompréhension vis-à-vis de Poucette, comme s'il était impossible pour la gent masculine d'accepter l'autonomie et la liberté des femmes. Elle modifie également le dénouement de *La petite sirène*, indiquant au début de l'album :

En dernière minute nous avons détourné vers une issue plus heureuse la subtile histoire de Hans Christian Andersen. Le poète, consulté, a haussé les épaules : les luttes des femmes ne sont pas son affaire.

Ici, les éditions Des femmes ont préféré faire vivre l'héroïne, qui retrouve sa nature de sirène grâce aux gouttes de sang du poignard se dissolvant dans l'océan. Cette fin heureuse tranche sur la version originale qui voyait la sirène mourir, suite au mariage du prince avec une autre femme. Elle devenait ensuite une « fille de l'air » en raison de ses bonnes actions, obtenant une âme immortelle au bout de trois cents ans. Il s'agit toujours pour la maison d'édition de détourner le récit pour le faire adhérer pleinement à sa lutte. Le dénouement choisi transmet ainsi l'idée que les femmes ne se laissent pas détruire par une déconvenue sentimentale et *a fortiori*, par un homme. Ces deux contes contribuent à propager l'image de femmes fortes et libres, qui décident de leur vie sans être influencées par quiconque.

Le reste de la production des éditions Des femmes utilise simplement les codes du conte pour conférer un aspect merveilleux aux histoires, celles-ci se déroulant dans des palais incroyables, comme dans *Les cinq femmes de Barbargent*¹ par exemple. Il faut noter particulièrement l'album *Jamèdlavie*² qui reprend les personnages traditionnels du conte, la princesse, le roi et la reine, le prince charmant et la sorcière, pour inverser le schéma habituel. La sorcière devient ainsi le symbole de la lutte des femmes, rejetée pour son intelligence. De même, le prince charmant se révèle en réalité un grossier personnage imbu de lui-même et méprisant. Quant au roi et à la reine, ils apparaissent plus intéressés par l'argent que par le bonheur de leur fille. Seule la princesse conserve sa candeur légendaire. Cette parodie des contes de fées se termine sur la déchéance de la famille royale, ruinée par la perte de la bague de fiançailles de la princesse – que la sorcière a simplement cachée dans un pot de miel. Celle-ci part avec la sorcière et fonde finalement un lieu d'enseignement destiné aux femmes. La maison d'édition détourne dans cet album les contes traditionnels en mêlant dérision et revendications.

¹ *op. cit.*, p. 45.

² *ibid.*

Seul un livre du Sourire qui mord se réfère explicitement à ce genre. Il s'agit de *Nic, nac, noc*¹ qui raconte les aventures fantastiques de trois petits personnages. En fait, ce conte s'avère un prétexte à la confrontation de trois illustrateurs afin d'exposer la variété des interprétations à partir d'un même point de départ. Nous reviendrons sur cet album dans la dernière section de ce chapitre². L'histoire ne témoigne pas d'innovations profondes, utilisant les ressorts dramatiques usuels du conte pour enfants : personnages merveilleux tels les ogres ou la grenouille parlante, aventures dangereuses, résolutions rocambolesques des situations. La phrase finale indique la clé du récit « les ogres ne nous mangent pas si on les aide à dire ce qu'ils ont sous la langue », affirmant l'universalité du conte. Certains albums de la maison d'édition utilisent quelques traits caractéristiques de ce genre, sans toutefois s'y conformer totalement. Par exemple, *Lison et l'eau dormante*³ déploie l'imaginaire propre aux contes de fées lorsque Lison plonge dans ses rêves et s'invente un monde parallèle où elle vit dans un château entouré d'une immense forêt, ses parents devenant roi et reine. Ce genre littéraire intervient dans la production du Sourire qui mord comme un contre-poids de la réalité, vecteur d'imaginaire et de merveilleux.

La fable

Les éditions Des femmes affectionnent particulièrement la fable, dont le récit transpose l'action dans le monde animal et se termine par une morale. En effet, ce type narratif semble le plus adapté à la transmission de leurs revendications, en dépit de la distanciation qu'il induit⁴. Il leur permet de construire une trame parfaitement compréhensible⁵, exposant dans un premier temps la condition féminine et la position dominatrice masculine, pour ensuite provoquer un retournement de cet état de fait grâce à un élément révélateur extérieur ou interne. Le dénouement s'accompagne logiquement d'un constat final à caractère moral. Les premiers albums en témoignent parfaitement. Plusieurs univers animaliers sont ainsi le théâtre des récits : les éléphants pour *Rose Bombonne*⁶, les rats pour *Après le déluge*⁷, les tortues pour *Clémentine s'en va*⁸, etc. Ces transpositions facilitent la diffusion du message de la maison d'édition sans pour autant aborder de front le problème. De surcroît, elles séduisent les enfants – au même titre que le conte –, du fait de leur caractère fantaisiste et merveilleux, à l'instar des célèbres *Fables* de Jean de La Fontaine⁹. Les éditions Des femmes peuvent ainsi amener en douceur le thème délicat qui leur tient à cœur. Il faut néanmoins rappeler leur tendance à inverser simplement les stéréotypes, frôlant fréquemment la caricature. Celle-ci se retrouve en général dans la morale finale qui exalte les vertus féminines et l'échec de la domination masculine¹⁰.

¹ *op. cit.*, p. 49.

² Voir le § n° 3 de la section 3.3.2, p. 96.

³ *op. cit.*, p. 40.

⁴ Voir la section 2.1.2, p. 46-48.

⁵ Voir l'article de Michel DEFOURNY, « 1975, du côté des petites filles », *Lectures*, n° 114, mai-juin 2000.

⁶ *op. cit.*, p. 37.

⁷ *op. cit.*, p. 38.

⁸ *ibid.*

⁹ Jean de LA FONTAINE, *Œuvres complètes*, vol. 1, *Fables, contes et nouvelles*, édité par Jean-Pierre COLLINET, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade n° 10, 1991, 1728 p.

¹⁰ Pour une analyse précise, voir la section 2.1, p. 35-52.

Le Sourire qui mord, quant à lui, n’use pas réellement de ce genre dans sa production, se refusant à imposer toute forme de morale et autres vérités absolues. Seul l’album *Pas facile, l’amitié*¹ semble s’en rapprocher, en raison de son héros, un loup, et de sa conclusion relativement universelle, exaltant l’amitié et le besoin de contact avec l’autre que l’on éprouve irrésistiblement. La maison d’édition revisite cependant ce genre de manière implicite et lointaine, réinventant et adaptant ses codes en fonction des besoins du livre.

La nouvelle

La majorité des albums des éditions Le Sourire qui mord se réfère au type littéraire de la nouvelle, de par leur récit court et centré généralement sur un évènement unique. La collection « À propos d’enfance » renvoie spécialement à ce genre en regroupant des livres dont les histoires développent chacune une situation propre à l’enfance et à ses aléas, à l’image du premier album de la maison d’édition, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*², qui évoque les difficultés de construire son identité, entre sa personnalité et les attentes des parents. Chaque récit traite d’un sujet relativement grave : divorce et suicide, insertion du travail dans les relations familiales, indépendance et autonomie, fugue, quête de soi, préjugés de la société. Ce genre littéraire permet une certaine liberté à la maison d’édition, qui peut ancrer ses albums à la fois dans la réalité et dans l’imaginaire, comme nous l’avons remarqué³. Elle développe également des histoires plus légères dans sa collection « Plaisirs ». Celle-ci, dont nous avons analysé les premiers albums sans texte, propose par la suite des livres avec une courte histoire, toujours à mi-chemin entre réel et fiction, mais déployant davantage de fantaisie. En témoignent par exemple *Olga, Mado, Mimi*⁴, *Ce que mangent les maîtresses*⁵ et *Premières nouvelles*⁶.

Les éditions Des femmes publient aussi quelques albums dont le récit s’apparente au genre littéraire de la nouvelle. Il s’agit notamment des livres *Les filles* d’Agnès Rosensthiel⁷, *De la coiffure* d’Agnès Gay⁸, ou encore *La grippe de Nils... ou la famille éclatée* de Marie-France Boyer et Marie Gard⁹. Selon les auteurs, ces histoires se réfèrent à la réalité – Rosensthiel et Boyer –, ou induisent un élément fantaisiste faisant pencher les albums vers la fiction et le merveilleux – Gay. Elles comportent toutefois les caractéristiques du genre, brièveté du récit centré sur une situation précise. Ces livres tranchent sur le reste de la production en abordant de manière plus frontale les divers sujets, qui se déroulent dans la vie quotidienne et réelle. Cela permet à la maison d’édition de varier le mode de diffusion de ses revendications, en facilitant l’identification des lecteurs aux héroïnes.

¹ *op. cit.*, p. 50.

² *op. cit.*, p. 37.

³ Voir les sections 2.1 et 2.2 du second chapitre, respectivement p. 35-52 et p. 52-63.

⁴ Christian BRUEL et Mireille VAUTIER, *Olga, Mado, Mimi*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1987. Voir le résumé dans l’annexe E, p. 124.

⁵ Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Ce que mangent les maîtresses*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1988. Voir le résumé dans l’annexe E, p. 124.

⁶ Christian BRUEL et PEF, *Premières nouvelles*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1988. Voir le résumé dans l’annexe E, p. 124.

⁷ *op. cit.*, p. 38.

⁸ *op. cit.*, p. 43.

⁹ *op. cit.*, p. 41.

Les genres parodiés : polar, documentaire, recueil épistolaire

Pour terminer ce rapide panorama des genres littéraires développés par les deux éditions, il convient de s'intéresser aux diverses parodies réalisées. Le Sourire qui mord, dans sa volonté d'ouvrir l'enfant au monde – spécialement celui de la littérature –, s'attache à proposer des types de livres variés. Il explore ainsi le polar, mêlant suspens et mystère, dans deux albums déjà étudiés¹, *Mort accidentelle d'un commissaire*² et *La mémoire des scorpions*³. Ces derniers reprennent les traits significatifs du genre, tout en exagérant certains aspects, à l'image de l'histoire improbable, noire et machiavélique, qu'ils racontent : un jeu de piste mortel auquel s'adonnent les personnalités en vue de la ville pour le premier, et des combats à mort entre de jeunes sportifs contraints d'obéir pour sauver leurs proches menacés par un mystérieux poison à retardement pour le second. Suspens, rebondissements, secrets, trahisons et révélations émaillent ces récits.

Le Sourire qui mord continue son exploration littéraire avec l'album *Il court, il court, le Père Noël*⁴, qui se présente sous la forme d'un recueil épistolaire. La maison d'édition introduit une touche d'humour en choisissant le Père Noël pour thème des lettres. Il s'agit en effet de courriers lui étant destinés et faisant part de remarques, suggestions et autres réclamations en vue des fêtes de Noël. En réalité, les auteurs détournent les traditionnelles lettres des enfants au Père Noël pour dépeindre la société, notamment ses travers. Le lecteur apprend par exemple les problèmes de pauvreté d'une famille, la méchanceté d'une autre, les difficultés relationnelles des enfants avec leurs parents, les envies de cambriolage ou de meurtres de certains, la recherche de l'âme sœur et la solitude pesante d'autres. Ironique et drôle, cet album joue sur l'aura mythique du personnage du Père Noël, bienfaiteur par excellence. D'ailleurs, le livre se termine sur un véritable cri de désespoir : « Cher Père Noël, On a besoin de toi ».

Dans une optique similaire de dérision, la maison d'édition instaure la collection « Documenteurs ». Ces albums imitent les documentaires classiques, à visée scientifique. Précédemment étudiée⁵, il semble inutile de revenir davantage sur cette collection. Si les éditions Des femmes n'exploitent pas les ressources de la parodie, il faut mentionner leur unique tentative de produire un documentaire. Le livre *Les enfants du Polisario*⁶ propose en effet d'informer les enfants de l'histoire et de la situation actuelle du peuple Sahraoui vivant au Maroc. L'ouvrage retrace chronologiquement la lutte des Sahraouis, société bédouine, pour retrouver leur indépendance perdue lors du débarquement espagnol de 1956. Bilingue, il se veut le pont entre deux univers, celui des petits Sahraouis dont les dessins illustrent le livre, et celui des lecteurs potentiels occidentaux. Ce documentaire rompt avec les productions habituelles de la maison d'édition, montrant son intérêt pour toutes les formes de lutte, ainsi qu'elle l'exprime dans sa politique éditoriale.

¹Voir le chapitre 2, p. 35-72.

²*op. cit.*, p. 45.

³*op. cit.*, p. 56.

⁴*op. cit.*, p. 45.

⁵Voir la section 2.1.2, p. 46-52.

⁶Djamila OLIVESI, *Les enfants du Polisario*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1978. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 116.

3.1.2 Les modes de narration

Les deux maisons d'édition utilisent les genres littéraires existants pour les repenser et en livrer leur vision personnelle. Les éditions Des femmes se réfèrent principalement aux formes classiques de la littérature enfantine, conte et fable, tandis que Le Sourire qui mord privilégie la variété, la nouvelle et la parodie, fidèle à son objectif d'ouverture. Il souhaite donner à l'enfant une première approche de la diversité littéraire. Il s'agit maintenant d'analyser plus spécifiquement le texte et la narration mise en œuvre dans les albums des deux éditions. Les images, vectrices de récit également, ne sont pas traitées ici, faisant l'objet de la seconde section de ce chapitre¹. Traditionnellement, le texte occupe une place restreinte au sein de l'album pour enfants au regard de celles-ci, dont il dépend généralement d'un point de vue spatial². Cependant, il demeure essentiel dans la transmission de l'histoire ou du fil conducteur s'il n'y a pas de véritable narration au sens usuel du terme. Il s'avère difficile d'étudier le texte tant les livres sont variés et différents les uns des autres. Notre objectif est d'exposer quelques traits qui nous ont parus significatifs de la manière dont les maisons d'édition ont abordé la partie textuelle de leur production.

Il convient de s'intéresser en premier lieu aux livres « racontant une histoire ». Les éditions Des femmes emploient le système narratif correspondant aux genres qu'elles développent, à savoir le conte et la fable. L'énonciation reste ainsi traditionnelle, utilisant un narrateur extérieur, qui amène une certaine distance vis-à-vis du récit. Il relate les événements au passé, temps habituel de ce type littéraire, conférant un caractère universel à l'histoire, qui dépasse le stade de la simple anecdote. Cependant, les quelques albums innovants contrastent par leur originalité. *Le père Noël ne fait pas de cadeaux*³ rompt avec la distance affichée dans la majorité des livres en mettant en scène un narrateur ouvertement subjectif et partial par rapport au personnage central de Nicolas Nicolini, en raison de son lien de parenté avec l'héroïne – la femme de Nicolini. L'album ne se contente pas de raconter les faits, mais il en donne une interprétation personnelle sous-entendant un aspect réducteur et potentiellement falsifié de la réalité. D'autres livres, *Les filles*⁴ et *Salut, poupée*⁵ par exemple, présentent le récit de façon plus dynamique, favorisant le dialogue animé entre les différents personnages dont les propos sont contenus dans des bulles, à l'instar des bandes dessinées. Le lecteur s'implique ainsi davantage dans la lecture qu'il peut vivre et ressentir. L'album de Marie Gard, *10 images un peu folles...*⁶ franchit encore un pas en l'interpelant directement avec des mots et expressions tels que « ici, j'ai », « voici », « et me voilà », créant une certaine connivence entre lui et la narratrice. Les éditions Des femmes ne s'enferment donc pas dans l'uniformité d'un mode narratif, bien que le modèle traditionnel soit prépondérant dans leurs publications.

L'étude textuelle et narrative des albums du Sourire qui mord s'avère plus complexe en raison de leur diversité. Quelques caractéristiques émergent toutefois au regard des différentes

¹Voir la section 3.2, p. 82-90.

²Voir l'ouvrage de Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 47-49.

³*op. cit.*, p. 39.

⁴*op. cit.*, p. 38.

⁵*op. cit.*, p. 40.

⁶*op. cit.*, p. 58.

collections. La première, « À propos d'enfance », affirme son ancrage dans la réalité en utilisant le narrateur comme un transmetteur implicite des pensées et émotions de l'enfant héros de chaque récit. Malgré sa position extérieure aux événements, il livre toujours le point de vue sensible de ce dernier, se plaçant d'emblée dans le champ de l'affect et de la subjectivité. La tradition qui veut que le narrateur soit l'émanation de l'auteur est ici balayée, ainsi que Christian Bruel l'explique dans une interview accordée à Charlotte Ruffault pour la revue *Trousse-livres*¹. D'ailleurs, l'éditeur se joue de l'ensemble des codes du livre pour enfants, n'hésitant pas à s'affranchir du ton généralement rassurant et bienfaisant du mode de narration habituel tel que le présente Jean Perrot dans son ouvrage *Culture, texte et jeune lecteur*². Le narrateur apparaît fragile, touchant l'enfant dont il renvoie la propre image. Ce parti pris s'accompagne de l'emploi du temps présent, inscrivant le récit dans l'actualité et facilitant l'identification du lecteur au personnage. Cette proximité accroît l'aspect concret de l'album. Les auteurs n'utilisent le temps passé que lorsqu'il s'agit véritablement d'un fait qui a déjà eu lieu, à l'image de *La Manginoire*³ qui fonctionne sur le principe de la remémoration d'un souvenir. Cette collection semble conçue pour se mettre à portée de l'enfant.

Pourtant, la maison d'édition est accusée de produire des « livres difficiles »⁴. Cela résulte du langage déployé, qui ne s'adapte pas à l'enfant comme le veut la tradition, mais cherche à l'initier à la variété de la langue, développant par la même occasion pleinement le rôle de médiateur de l'adulte, qui fait le lien entre l'album et le jeune – apprenti – lecteur. La maison d'édition pousse ce concept à l'extrême avec deux albums déjà étudiés, *Cocottes perchées* et *Pas facile, l'amitié*⁵. Les jeux de mots sont au cœur de la démarche des auteurs qui, dans le premier, établissent un catalogue de la langue française, et dans le second, la déstructurent pour ne conserver que son aspect sonore. *Il court, il court, le Père Noël*⁶ rejoint les intentions de *Cocottes perchées* en utilisant la forme épistolaire comme support de la diversité du langage, tantôt familier et cru, tantôt soutenu et poétique. Le livre *Pas facile, l'amitié* familiarise également l'enfant au genre théâtral en présentant les interventions du narrateur entre parenthèses à la manière des didascalies, à l'instar de *Mon amour* de Paul Cox⁷. Cette remarque nous amène à considérer une caractéristique récurrente de la production du Sourire qui mord : sa volonté d'inscrire le récit dans un dynamisme vivant. En effet, le dialogue s'avère souvent mis en exergue, clairement séparé des commentaires et autres interventions descriptives du narrateur. Outre les bandes dessinées de Nicole Claveloux utilisant le système des bulles, deux albums de Christian Bruel et Mireille Vautier, *Olga, Mado, Mimi*⁸ et *Tchou-tchou connexion, « Attention au départ !*

¹Charlotte RUFFAULT, *op. cit.*, p. 15-25.

²Jean PERROT (dir.), *Culture, texte et jeune lecteur*, Actes du X^e Congrès de l'International Research Society for Children's Literature, Paris, septembre 1991, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Littérature de jeunesse, 1993, p. 29-36.

³*op. cit.*, p. 39.

⁴Voir le § n° 1 de la section 2.2.3, p. 60-61.

⁵*op. cit.*, p. 50.

Voir la section 2.2.3, p. 60-63.

⁶*op. cit.*, p. 45.

⁷*op. cit.*, p. 64.

⁸*op. cit.*, p. 77.

... »¹, développent ce système. Seuls les échanges entre les personnages sont ainsi mentionnés, exacerbant le caractère oral et vivant du texte. D'ailleurs, le second album distingue visuellement les parties se référant au roman que lit l'une des héroïnes en employant l'italique. Finalement, la force du Sourire qui mord consiste à proposer plusieurs types de texte renvoyant à différents niveaux de lecture en les séparant clairement, qu'il s'agisse d'une mise en abîme du récit, de dialogues ou encore de l'expression du narrateur.

Il convient maintenant d'étudier les albums dont le texte ne présente qu'un fil conducteur, et non pas une histoire au sens propre. La collection « Documenteurs »², se singularise par l'objectivité revendiquée du narrateur, qui rapporte un travail prétendument scientifique. Il s'agit toutefois davantage d'un ton ironique, comme l'illustre le livre *Traité de l'élastique (De Elastico)*³. Le texte du reste de la production s'apparente généralement à une énumération descriptive se référant à l'image. Il semble de ce fait secondaire au regard de celle-ci même s'il permet d'insister sur certains de ses aspects. Les albums de Nikolaus Heidelbach tels que *Au théâtre des filles*⁴ ou *Papa, Maman*⁵ en sont un exemple probant. Enfin, quelques livres se démarquent par la poésie manifeste de leur texte. *Vaguement*⁶, offre simplement une succession de mots au lecteur, à raison d'une ligne par page, dans un style télégraphique accentuant la notion de rythme inhérente à la lecture. Cette dernière peut d'ailleurs s'effectuer à différents niveaux, suivant que l'on choisit pour unité basique la ligne ou le mot. Le lecteur peut ainsi laisser libre cours à son imagination pour associer ces termes et en extraire le sens qu'il désire. Cela rejoint la volonté de la maison d'édition de le faire participer activement⁷.

L'analyse textuelle des albums révèle l'homogénéité des éditions Des femmes, qui demeurent fidèles à la tradition en recourant à des genres typiques de la littérature enfantine, le conte et la fable, dont elles respectent les codes et le mode de narration. Elles explorent toutefois d'autres voies en publiant des livres davantage ancrés dans le réel et le dynamisme propre au dialogue. Elles modifient ainsi le rapport des enfants à l'album, qui devient plus concret, délaissant la sphère du merveilleux intemporel et relativement inaccessible. Le Sourire qui mord se rapproche de cette position en racontant les histoires du point de vue de l'enfant héros, instaurant ainsi une complicité entre narrateur et lecteur. La maison d'édition se distingue également par la variété dont elle témoigne dans l'ensemble de sa production, initiant l'enfant à la multiplicité des formes textuelles et narratives, allant du récit à l'énumération descriptive, en passant par les jeux de langage et la poésie. Là encore, il s'agit pour elle d'ouvrir l'enfant au monde littéraire.

¹Christian BRUEL et Mireille VAUTIER, *Tchou-tchou connexion*, « Attention au départ! ... », Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1989. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 125.

²Voir la section 2.1.2, p. 50-52.

³*op. cit.*, p. 51.

⁴*op. cit.*, p. 50.

⁵*op. cit.*, p. 39.

⁶*op. cit.*, p. 59.

Voir la section 2.3, p. 63-69.

⁷Voir la section 2.2 du chapitre 2, p. 52-63.

3.2 La lecture des images

À l’instar du texte, les images présentes dans les albums véhiculent généralement un récit, ou un fil conducteur amenant le lecteur à construire lui-même l’histoire. Les deux maisons d’édition conçoivent différemment leur rôle, Des femmes se conformant plus étroitement à l’usage habituel, tandis que Le Sourire qui mord cherche toujours à rénover en profondeur le livre pour enfants. Nous avons d’ailleurs précédemment étudié les albums sans texte de ce dernier dont le fonctionnement repose sur la participation active du lecteur, sollicitant son imaginaire¹. L’objectif du développement suivant est d’examiner désormais les moyens déployés pour transmettre l’histoire visuellement, au sein de l’image puis dans l’ensemble homogène que représente l’album. Il s’agit d’observer comment les deux maisons d’édition appréhendent ce support spécifique au regard de leur politique éditoriale respective, et l’utilisent pour diffuser leur message.

Le public auquel leur production est destinée, les enfants prioritairement, implique différents stades quant à la capacité de lire le texte ou non. Dans cette optique, l’image acquiert un statut particulier, dépassant le simple cadre illustratif ou esthétique, car elle est accessible à l’enfant dès son plus jeune âge. Il possède en effet très tôt la faculté de la « lire », même s’il ne la saisit pas véritablement en profondeur. Rappelons d’ailleurs qu’il s’exprime lui-même par l’image et le dessin, ce langage lui est donc familier. Les maisons d’édition, conscientes de l’importance de ce support, lui accordent un grand intérêt, notamment Le Sourire qui mord qui exploite toutes ses possibilités narratives. La narration, tant textuelle que visuelle, passe d’abord par l’élaboration de la notion spatio-temporelle. Le temps, l’espace et le mouvement – au sens où une action en produit nécessairement – sont les trois éléments fondamentaux, indispensables à toute histoire.

Il convient par conséquent d’analyser la – re – présentation de ceux-ci dans l’image afin de saisir les éventuelles innovations mises en œuvre par les maisons d’édition. Notre propos s’appuie sur certains concepts développés par Sophie Van der Linden dans son ouvrage *Lire l’album*². Les catégories d’images qu’elle établit nous ont ainsi permis d’aborder les albums de manière précise, et d’éviter toute dispersion face à la multiplicité des approches personnelles de chaque illustrateur.

3.2.1 L’image narrative

Les images narratives renvoient à deux niveaux de lecture distincts. Elles proposent en premier lieu des éléments narratifs intrinsèques, servant à communiquer une certaine notion spatio-temporelle. Elles s’insèrent ensuite dans une logique globale où l’enchaînement successif des séquences visuelles élabore une histoire, pleinement compréhensible sans texte. Cette section s’attache à étudier l’image narrative en tant qu’unité autonome. Sophie Van der Linden distingue trois types d’images narratives en fonction de leur dimension temporelle³. Elle s’intéresse spécialement à l’instant de l’action représentée. La première catégorie concerne l’image regroupant dans son espace interne un ensemble d’événements. L’illustrateur choisit différents

¹ *ibid.*

² Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, 166 p.

³ Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 102-104.

moments qu'il rassemble dans une composition fabriquée et artificielle suggérant une certaine durée. Les deux maisons d'édition utilisent peu ce mode condensé. L'album de Michèle Daufresne, *Noémie la nuit*¹ le déploie néanmoins avec ingéniosité. L'action se déroulant dans l'univers des taupes, l'illustratrice en profite pour exploiter pleinement leur milieu naturel, à savoir les tunnels sous terre. Elle réalise ainsi des images réunissant en général deux évènements selon l'endroit du tunnel, instaurant une dimension spatio-temporelle concrète, qui tranche sensiblement sur la traditionnelle juxtaposition souvent confuse. Ici, le décor participe à l'unité de l'espace et matérialise presque le temps linéaire de l'histoire.

Le second type, à l'inverse, se réfère à des images fixant le temps, qui semble s'arrêter dans un instant suspendu. Si la notion de durée demeure présente, la linéarité du temps s'avère rompue. Il s'agit plus de diffusion que de progression. Sophie Van der Linden écrit d'ailleurs que les images « relèvent davantage de la description d'une situation que de la figuration d'une action »². Elle illustre son propos en citant notamment le travail de Nikolaus Heidelberg³. L'illustrateur fige en effet ses personnages dans un moment se rapprochant de l'instant photographique, afin d'ancrer ses images dans la réalité, ou du moins la vraisemblance, en dépit du message intrigant voire absurde qu'elles véhiculent. Il n'est plus véritablement question de mouvement, la dimension spatiale n'entrant plus en jeu, comme c'était le cas avec les tunnels de *Noémie la nuit*, où le lecteur⁴ déplace son regard à l'intérieur d'un environnement donné. Nikolaus Heidelberg appelle directement l'imagination de celui-ci pour produire mentalement l'action dont il ne fournit que l'essence, non pas la réalisation concrète. Par exemple, pour figurer dans l'album *Au théâtre des filles*⁵ « Roseline Suave [qui] jongle avec des objets dont le poids total est supérieur au sien », il représente la fillette dans un instant fixe, avec divers articles figés au dessus de sa tête – une poubelle, une télévision, un batteur électrique et un grille-pain. Le lecteur doit donc reconstituer lui-même et mentalement le mouvement ascensionnel du jonglage. Ici, il n'y a pas de lecture proprement dite, mais un élément amenant par l'intermédiaire de l'imagination à visualiser l'action, et au-delà, le récit.

La dernière catégorie d'images distinguée par Sophie Van der Linden se rapporte directement à la notion de mouvement et s'oppose au premier type abordé. Si celui-ci véhicule une dimension spatio-temporelle linéaire en condensant plusieurs faits successifs d'une durée indéterminée au sein d'une seule unité visuelle, ce troisième groupe privilégie la brièveté de l'instant clé d'un évènement donné, qui se réduit ainsi à son essence. Tout le travail de l'illustrateur repose alors sur le pouvoir évocateur et suggestif de l'image, appelant encore une fois la participation imaginative du lecteur. La majorité des albums de la maison d'édition Des femmes proposent ce genre d'illustration, qui fige les moments essentiels du récit. Ainsi en est-il des livres *Après*

¹ *op. cit.*, p. 43.

² Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 103.

³ Voir l'étude de ses albums édités par Le Sourire qui mord dans les sections 2.1.2 et 2.2.2, respectivement p. 50 et p. 60.

⁴ Nous choisissons d'utiliser le terme « lecteur » pour désigner indifféremment l'individu – généralement l'enfant – lisant le texte mais aussi l'image.

⁵ *op. cit.*, p. 50.

*le déluge*¹ et *L'histoire vraie des Bonobos à lunettes*². Les illustratrices jouent sur le nombre important de personnages pour représenter plusieurs actions concomitantes, à la manière d'un arrêt sur image. Les albums du Sourire qui mord conçus par Katy Couprie tels *Je suis le chien*³ ou *Robert Pinou*⁴ fonctionnent sur un principe identique. Elle fige ses personnages dans une attitude suscitant, malgré la brièveté de l'instant représenté, une impression de mouvement. Cette dernière est renforcée par le style pictural de l'illustratrice, dont la touche imprime un geste énergique⁵. Ce type d'image met en avant la dynamique et le rythme de l'histoire qui ne paraît plus suspendue ou concentrée dans une seule unité, mais qui insiste sur les moments essentiels.

Sophie Van der Linden isole un quatrième type d'images qu'elle qualifie de « succession simultanée »⁶. Il se singularise par la répétition d'un personnage pour suggérer visuellement la progression de son action. En ce sens, l'image se rapproche de l'animation proprement dite. Toutefois, cette technique peut rendre confuse la lecture, en raison de la multiplication d'un protagoniste de l'histoire. De surcroît, Sophie Van der Linden souligne à juste titre la possible difficulté de l'enfant à comprendre que tous ces individus n'en forment qu'un seul. Les deux maisons d'édition s'y essaient toutefois, démontrant une grande finesse quant à leur utilisation, qui évite tout malentendu ou contresens. Le premier album du Sourire qui mord, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*⁷ emploie ainsi cette « succession simultanée » pour mettre en exergue un instant crucial du livre : celui de la métamorphose physique de l'héroïne qui se conforme peu à peu aux exigences de ses parents. Quatre portraits s'enchaînent, dévoilant l'évolution de l'expression de Julie suivant les modifications de son apparence. À mesure que ses cheveux sont coiffés, parés d'un nœud, et qu'elle revêt une robe, son regard devient triste, son sourire s'estompe et finalement la gaieté et l'espièglerie laissent place à la résignation impuissante. Cette image permet de transmettre avec justesse la richesse de la situation, conjuguant l'action pure – les changements de coiffure et de vêtements – au changement d'état d'esprit de la fillette, rendant presque palpable ses émotions. Les illustrateurs dépassent ici le simple cadre spatio-temporel pour raconter outre les événements, ce qui relève du psychisme, du cheminement de la pensée, des bouleversements sentimentaux. La maison d'édition Des femmes reste davantage dans le champ du mouvement physique, dont elle livre d'intéressantes propositions. L'album *Jamèdlavie*⁸ utilise la « succession simultanée » dès le début pour visualiser la dimension spatio-temporelle linéaire. Il rejoint ainsi le premier type d'images évoqué, mais s'en démarque par la répétition du même personnage. Il n'est pas question d'une séquence d'événements imbriqués impliquant différents individus. Il s'agit plutôt de suivre un seul protagoniste pour insister sur la dimension spatiale au travers de ses déplacements. Le lecteur peut par exemple observer l'héroïne auprès de sa grand-mère, puis sur le pas de la porte du château et

¹ *op. cit.*, p. 38.

² *op. cit.*, p. 38. Voir les figures F.3 et F.4, p. 132.

³ *op. cit.*, p. 68.

⁴ *ibid.*

⁵ Voir le § n° 4 de la section 2.3, p. 67-68.

⁶ Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 105-107.

⁷ *op. cit.*, p. 37.

⁸ *op. cit.*, p. 46.

enfin à table avec son père, amplifiant l'idée d'une continuité de l'action. De même, une autre image présente dans sa partie gauche la princesse dans la tour de la sorcière avec celle-ci, puis à droite, les deux femmes roulant dans une voiture¹. Ces raccourcis insufflent une certaine dynamique au sein de l'image qui présente finalement les temps forts du récit et laisse au lecteur le soin de combler les espaces vides.

Il convient désormais d'approfondir cette notion d'espace dont nous venons d'évoquer l'importance. Certains albums des maisons d'édition jouent en effet sur la profondeur pour suggérer la simultanéité et la multiplicité des actions, indépendantes cette fois-ci. *Histoire de sandwiches*² développe par exemple une dernière image aux allures de plan de ville, déployant divers magasins, bâtiments, personnages, etc. Une observation minutieuse et attentive du lecteur est nécessaire pour saisir tous les détails et ainsi inventer selon ses envies une histoire. Les éditions Des femmes témoignent ici d'une volonté d'ouverture relativement rare. Sophie Van der Linden avance l'hypothèse pertinente d'une filiation de ce type d'images avec des peintres tels que Jérôme Bosch ou Pieter Bruegel³ qui affectionnaient les grands paysages exposant une multitude de personnages dans des assemblées regroupées ou disjointes, amenant le regard du spectateur à scruter chaque parcelle du tableau pour ne manquer aucun détail. D'autres albums ont recours, inversement, à l'absence de décor, préférant l'espace du fond blanc de la page pour fixer le regard du lecteur sur les personnages et leurs actions, niant ainsi la dimension spatiale du récit. Le livre d'Ingri Egeberg, *La dame et la bestiole*⁴ s'inscrit dans cette optique tout en la poussant à l'extrême. L'illustrateur dispose simplement les divers éléments du récit dans la page blanche, obligeant le lecteur à établir des connexions. Le cadre spatio-temporel apparaît comme secondaire, noyé dans la multitude de composants soumis au regard.

Enfin, il est indispensable de revenir sur les albums sans textes du Sourire qui mord, précédemment étudiés⁵. S'ils appellent une lecture globale du fait de fils conducteurs ou d'associations d'idées, ils fonctionnent également en tant qu'unités autonomes. *Crapougneries*⁶ est significatif. Au-delà de la thématique générale, chaque image « raconte » une anecdote. L'illustratrice utilise notamment le procédé de l'arrêt sur image pour fixer un instant de vie commun à plusieurs personnages. Par exemple, elle présente une baignoire remplie d'enfants effectuant chacun une action différente⁷. La notion spatio-temporelle est pleinement développée pour que le lecteur chemine à travers l'image et établisse éventuellement des relations entre les individus, aidé par le jeu des regards entre ceux-ci. La profondeur est également exploitée afin de créer des espaces à la fois distincts et simultanés, correspondant à l'arrière-plan et au premier plan. Quelques images proposent également des moments figés, où le temps semble suspendu, ainsi que nous l'avons mentionné dans le deuxième paragraphe de ce développement. Nicole Claveloux déploie encore

¹Voir la figure F.6, p. 133.

²*op. cit.*, p. 38.

³Jérôme BOSCH (1453-1516), peintre flamand d'origine allemande.

Pieter BRUEGEL, dit l'Ancien (vers 1525-1569), peintre flamand.

Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 106.

⁴*op. cit.*, p. 50.

⁵Voir le section 2.2, p. 52-63.

⁶*op. cit.*, p. 43.

⁷Voir la figure F.14, p. 136.

la simultanéité des actions dans *Les dessous du sable*¹, livre réalisé pour la collection « Grands petits livres », chaque personnage étant prétexte à une attitude spécifique. Pour terminer, il faut signaler les albums *Vous oubliez votre cheval*² et *Puzzle sauvage*³. Le premier offre des compositions mettant en scène divers éléments dans un environnement donné, amenant le lecteur à imaginer tout un récit à partir de l'action représentée. Le deuxième fonctionne sensiblement sur le même principe, mais utilise également la « succession simultanée », particulièrement adaptée à l'idée de puzzle, permettant, au sein de chaque double page, d'indiquer une progression spatio-temporelle. Finalement, de cette analyse sommaire, ressort l'idée que les deux maisons d'édition emploient tous les types d'images narratives possibles afin de transmettre le récit, familiarisant ainsi l'enfant à la lecture visuelle réfléchie et attentive. Elles se démarquent toutefois des éditions traditionnelles, spécialement Le Sourire qui mord, par leur tendance à mélanger ces différentes catégories pour obtenir un ensemble cohérent et varié, et enrichir leur production, ne se contentant pas d'une simple technique. Il s'agit encore une fois de penser véritablement les moyens mis en œuvre afin de créer des albums dont le sens – textuel et surtout visuel – ne se donne pas à voir au premier abord, mais s'élabore progressivement, sollicitant l'imaginaire, l'inventivité, l'attention et la réflexion.

3.2.2 Le récit au sein d'un groupe d'images

Au-delà de l'unité représentée par l'image narrative, les deux maisons d'édition cherchent à raconter visuellement les histoires, indépendamment du texte. Il s'agit maintenant d'étudier l'enchaînement des images pour comprendre comment les illustrateurs transmettent un récit qui, *a priori*, relève davantage des mots que du graphisme. En créant une alternative à la lecture textuelle, les deux maisons d'édition facilitent l'accès des enfants à leur production, qui ne nécessite plus obligatoirement de médiateur. Lors de l'élaboration du projet éditorial du Sourire qui mord, Christian Bruel et son collectif Pour un autre merveilleux formulent clairement cet objectif :

Dans les livres du Sourire qui mord, l'image ne sera pas la plate illustration du texte : nous chercherons à donner toute son autonomie au graphisme, à le libérer du récit [textuel] toujours perçu comme " histoire officielle ", pour permettre ainsi à l'enfant, avec ou sans adulte, d'avoir sa propre lecture, celle de l'image.⁴

Cette quête d'autonomie donne naissance à des livres sans texte, ou du moins, véhiculant par l'image la dimension spatio-temporelle de manière prégnante. Les notions de temps et d'espace, et surtout leur représentation, s'avèrent encore au cœur du processus amenant l'enfant à percevoir visuellement l'histoire en jeu dans l'album. La succession des images communique l'idée d'une progression, en dépit d'une apparente segmentation, due en partie aux contraintes du format de la page⁵. S'appuyant sur l'ouvrage de Sophie Van der Linden, cité antérieurement,

¹ *op. cit.*, p. 46.

² *op. cit.*, p. 50.

³ *op. cit.*, p. 58. Voir la figure F.18, p. 138.

⁴ Citation extraite du manifeste du collectif Pour un autre merveilleux, dans Annick LORANT-JOLLY et Sophie VAN DER LINDEN (dir.), *op. cit.*

⁵ Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 107-109.

notre analyse reprend la notion d'images séquentielles qu'elle propose¹.

Ce type d'images véhicule au moyen d'un enchaînement logique un sentiment de progression plus ou moins linéaire du temps. Il se rapproche de l'animation en fractionnant l'action, dont les images représentent chacune une étape. Elles reproduisent à l'échelle d'un ensemble, voire du livre entier, le procédé de la « succession simultanée ». Examiné dans la section précédente², celui-ci consiste à répéter un même personnage au sein d'une image pour montrer le déroulement de ses activités. Développée à l'échelle d'un groupe d'images, cette technique remplace la simultanéité par une décomposition image par image. Les éditions Des femmes l'emploient rarement, se conformant en général à un enchaînement d'illustrations figeant les protagonistes en pleine action. L'illustratrice de *Séraphine aime oiseau*³ l'utilise toutefois pour mettre en exergue les événements importants de l'histoire. La notion spatio-temporelle linéaire induite par des images conjuguant chacune plusieurs actions se trouve à la fois dilatée et condensée par la décomposition de certains faits essentiels. Ainsi, lorsque la fillette réduit progressivement la cage de son oiseau, l'illustratrice insiste sur cela en proposant une suite d'images montrant une cage de plus en plus petite. Le rythme de l'histoire demeure toujours continu mais l'enfant comprend d'autant mieux cet événement majeur qu'il est développé visuellement de façon dynamique. L'idée générale est à la fois résumée et détaillée dans cette séquence où l'illustratrice raccourcit la durée réelle de l'action tout en la soulignant en dévoilant quelques étapes successives, et non pas uniquement le début et la fin, comme c'est en général le cas.

Le Sourire qui mord s'intéresse à ce procédé dans le cadre des bandes dessinées réalisées par Nicole Claveloux. Les images sont alors clairement articulées entre elles, notamment en raison de leur interdépendance. Seules, elles ne peuvent en effet fonctionner. L'album *Quel genre de bisous ?*⁴ déploie cette technique, sans pour autant s'enfermer dans les contraintes formelles de ce genre spécifique. Chaque page ne comporte qu'une image, sans cadre ni décor. Les deux personnages se détachent simplement sur le fond blanc, le sol étant matérialisé par leur ombre. L'illustratrice ne s'attache qu'à communiquer l'histoire, c'est-à-dire les interactions entre ces deux individus, sans se soucier du temps et de l'espace proprement dit. La dimension spatio-temporelle réside toute entière dans la dynamique et la progression de l'histoire, qui passe autant par l'image que le texte, sans s'inscrire dans un milieu précis. Le photo-roman élaboré par Christian Bruel, *La mémoire des scorpions*⁵, fonctionne sur un principe similaire, mais il situe concrètement le récit en exploitant les qualités descriptives propres au médium photographique. Les instants de l'action sont fixés par le photographe, et leur combinaison donne sens à l'histoire. Là encore, bien que le récit visuel soit linéaire et progressif, les auteurs jouent sur la dynamique inhérente aux images séquentielles pour insister sur certains événements à l'instar des ralentis et gros plans cinématographiques, ou au contraire accélérer le flux temporel, engendrant des raccourcis laissant ainsi au lecteur le soin de combler ces ellipses.

¹Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 44-45 et p. 107-109.

²Voir le § n° 4 de la section 3.2.1, p. 84-85.

³*op. cit.*, p. 47.

⁴Nicole CLAVELOUX, *Quel genre de bisou ?*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1990. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 126.

⁵*op. cit.*, p. 56.

Certains albums explorent d'autres voies, privilégiant cette fois davantage la progression spatiale que temporelle – même si l'une implique forcément l'autre. Plusieurs livres de la collection « Plaisirs » du Sourire qui mord usent de procédés visuels pour marquer un déplacement continu dans l'espace. L'illustrateur de *Premières nouvelles* crée l'illusion d'un environnement panoramique en enchaînant ensemble les pièces d'un appartement. Les lieux ne diffèrent pas d'une page à l'autre comme c'est traditionnellement le cas, mais les changements se produisent au sein des doubles pages. L'illustrateur conçoit l'espace comme s'il ne s'agissait que d'un endroit unique. Les murs sont ininterrompus, ne faisant qu'un, alors même que les pièces se succèdent. Cette continuité artificielle trouble d'autant plus le lecteur que certains lieux reviennent sous un angle de vue différent, placés à la suite de ceux qu'ils précédaient auparavant. En dépit des difficultés que peut ressentir l'enfant pour appréhender l'espace et son agencement, ce procédé unifie l'histoire qui semble défiler sous les yeux de celui qui progresse dans le récit en lisant littéralement les images. L'illustrateur ne recherche pas une vision réaliste qui l'obligerait à des ruptures visuelles pour changer de pièce, mais une cohésion parfaite entre histoire et images, toutes deux progressant linéairement dans un flux continu. Si l'album *Pour de rire*¹ tend vers un objectif similaire, il s'avère moins complexe. Nicole Claveloux – l'illustratrice – déploie un habile système de rappels pour lier les images d'une double page à l'autre. Le lecteur suit les aventures des six petits personnages dont les actions se déroulent de gauche à droite – sens usuel de la lecture en Occident –, à l'instar de *Premières nouvelles*. Afin de limiter au maximum l'impression de rupture provoquée par le passage à la page suivante, l'illustratrice amorce la situation de celle-ci dans la partie droite de la première. Ainsi, les héros pénètrent dans un espace noir, puis se retrouvent effectivement dans l'obscurité dans l'image postérieure. Parfois, cette continuité est moins explicite. Un œuf est par exemple présenté sur une table et dans la double page consécutive, les personnages font face à une autruche entourée de ses œufs. La répétition d'un élément crée ici la connexion entre les images. Nicole Claveloux mêle unité spatiale et progression de l'action, toute l'histoire semblant s'agencer logiquement.

L'album *Le jour de la lessive*² pousse ce processus à son paroxysme en établissant un fil conducteur clairement identifiable : le fil à linge. Ce dernier parcourt le livre dans sa totalité, matérialisant le flux temporel continu. L'illustratrice Anne Bozellec réussit ici à représenter dans une union parfaite la progression spatiale et temporelle du personnage principal. Les images racontent véritablement une histoire, au même titre qu'un texte. Il s'agit bien de lire l'image, et non de la regarder seulement. Certains éléments sont répétés ou perdurent d'une page à l'autre, suscitant parfois une incompréhension du fait d'un détail insolite, qui trouve son explication quelques images plus loin. Le lecteur remarque au début du livre, suspendu au fil à linge, un poisson d'où part une seconde ficelle. Cette situation relativement incongrue et étrange trouve sa résolution deux pages après, avec la présence d'un pêcheur endormi sur un rocher et appuyé sur sa canne à pêche. Ainsi que nous l'avons relevé dans *Pour de rire*, la partie droite de l'image amène souvent l'action de la prochaine, qui apparaît alors comme sa conséquence. Par exemple, le petit garçon observe avec attention un robot géant. Ne regardant pas où il marche, il ne voit

¹*op. cit.*, p. 44.

²*op. cit.*, p. 50.

pas la marre à ses pieds. À la page suivante, il tombe dedans. La totalité de l'album participe à la fois d'une irrésistible progression linéaire, et de perpétuels retours en arrière induits par la référence à des éléments passés.

Il convient maintenant de s'attarder sur quelques albums particuliers de la maison d'édition Le Sourire qui mord. Le premier livre sans texte, *Les chatouilles*¹, témoigne d'une grande richesse quant aux moyens déployés pour transmettre le récit. Il allie ingénieusement la continuité de la dimension spatio-temporelle et le dynamisme des images séquentielles de bande dessinée. L'illustratrice, encore Anne Bozellec, joue sur les différents formats des images ainsi que sur la mise en page. Elle superpose par exemple les trois étapes menant la fillette de la tête au pied du lit, montrant l'action selon le procédé de la décomposition image par image, même si elle condense celle-ci aux trois moments fondamentaux. Seuls les personnages bougent dans un décor quasi immobile. Conjointement à cette technique, Anne Bozellec emploie également l'arrêt sur image pour mettre en exergue des faits spécifiques, qui occupent en général l'espace entier d'une page. La conjugaison de ces traitements visuels du récit instaurent une forte dynamique dans la lecture. Si cette dernière demeure toujours linéaire du fait de la progression temporelle, sa fluidité laisse place à une succession de temps forts et de raccourcis. La dimension spatiale s'apparente quant à elle davantage à une unité de lieu, essentiellement le lit du garçon et les alentours immédiats – lampe et table de nuit.

L'album *Les dessous du sable*² présente lui aussi cette caractéristique. Tout l'enjeu du livre est de traduire visuellement le temps qui passe en ne proposant qu'un endroit unique, à savoir une sculpture informelle sur une plage en bord de mer. Un groupe d'enfants explore celle-ci, amenant ainsi un point de vue différent à chaque nouvelle double page, mais pas de réel mouvement. L'illustratrice recourt à une autre composante de l'image pour véhiculer l'idée du temps qui s'écoule : la couleur – et son corrélat, la lumière. Elle déploie en effet toute une palette de teintes pour signifier que cette mystérieuse exploration se déroule l'espace d'une journée, du rouge orangé flamboyant de l'aube, au bleu vert sombre du crépuscule. Elle initie par la même occasion l'enfant à l'immense variété chromatique des couleurs et à leur important pouvoir évocateur. Le récit s'élabore ici à partir de la sensibilité du regard de chacun, où la dimension temporelle devient diffuse, à l'instar des nuances lumineuses qui la suggèrent.

Un dernier album requiert notre attention. Il s'agit de *Dedans les gens*³, conçu par Nicole Claveloux à partir d'une de ses peintures⁴. La lecture des images transmet une progression spatio-temporelle liée à l'impression de voir défiler toutes ces petites créatures étranges et monstrueuses, qui semblent muées d'un même mouvement vers la droite. Ce panorama est basé sur des unités comprenant une feuille recto-verso. S'insère entre chacune un élément de ce tableau

¹ *op. cit.*, p. 43. Voir les figures F.11 à F.13, p. 135-136.

Consulter l'étude intéressante de Bruno DUBORGEL : Bruno DUBORGEL, *Images et temps : quatre études sur l'espace du sens*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC Université de St-Étienne), Travaux 44, 1985, p. 15-48.

² *op. cit.*, p. 46.

³ *op. cit.*, p. 59.

⁴ Nicole CLAVELOUX n'est pas simplement illustratrice. Elle développe d'autres activités, notamment de peintre. Pour des renseignements complémentaires, consulter le catalogue de l'exposition qui lui fut consacré : Christian BRUEL et Bernard BONHOMME, *op. cit.*

qui ne figure pas encore sur les bandes panoramiques dévoilées jusque-là. La compréhension cohérente de l'ensemble s'en trouve compliquée d'autant plus. La lecture doit donc être attentive afin de repérer d'éventuels fragments récurrents. En effet, une observation minutieuse permet de déceler un enchaînement logique par la répétition à gauche du verso, des personnages situés initialement à droite du recto. De même, le lecteur s'aperçoit qu'il ne s'agit pas d'une progression linéaire, mais d'une progression concentrique, à l'instar du tableau de Nicole Claveloux où le défilé des individus s'articule sur deux rangs par rapport au point central de la toile. Les bandes panoramiques exposent d'abord la première rangée de créatures, puis la seconde, « tournant » ainsi autour de la peinture pour rétablir un flux spatio-temporel rectiligne.

Les deux maisons d'édition utilisent finalement toutes les ressources de l'image pour transmettre le récit visuellement. Cela leur permet de toucher directement l'enfant, pour qui ce langage formel est familier. Les éditions Des femmes se conforment davantage aux usages habituels de l'image narrative, sans véritablement chercher à rénover les codes existants. D'ailleurs, tous leurs livres possèdent une partie textuelle, qui occulte ainsi la nécessité de proposer au lecteur une histoire véhiculée par les images. Leurs albums s'apparentent majoritairement à une succession d'illustrations jouant sur la dynamique de l'arrêt sur image. Quelques-uns se distinguent néanmoins par leur volonté d'exposer clairement la linéarité de la dimension spatio-temporelle. Le Sourire qui mord exploite, au contraire, pleinement les possibilités narratives de l'image, tant au sein d'un groupe, qu'à l'échelle d'une unité simple. Les albums semblent être pour lui le terrain d'expérimentations fertiles, à la fois ludiques et imaginatives, visant à impliquer toujours plus l'enfant dans la construction de l'histoire, qui ne peut découler que d'une lecture active et attentive.

3.3 La mise en page des albums : concilier texte et image

Si le texte et les images communiquent l'histoire par des moyens qui leur sont spécifiques, l'objectif primordial des auteurs de livres pour enfants demeure la transmission du récit par la combinaison de ces deux supports. En effet, la caractéristique fondamentale de l'album est de comporter texte et images, dans des proportions diverses. Peu se basent uniquement sur la communication visuelle, à l'instar des quelques exemples produits par Le Sourire qui mord que nous avons étudiés précédemment. De même, un album n'offrant qu'un langage textuel devient un roman ou une nouvelle, suivant la longueur de l'histoire. La seule exception consiste à conférer au texte une valeur iconique, de par sa typographie et sa mise en page. Ce dernier véhicule alors un double sens renvoyant à la signification des mots, et à l'apparence formelle qu'il prend¹. La majorité des albums des deux maisons d'édition concilient texte et image, dans un rapport de force qui donne une prépondérance certaine à l'impact visuel.

Après avoir analysé les caractéristiques narratives de chacun de ces éléments, il convient désormais de réfléchir sur leur agencement et l'influence qu'il implique sur la lecture de l'histoire. Dans cette optique, l'unité formelle et sémantique que représente la double page est essentielle.

¹Pour approfondir cette notion d'iconicité du texte, voir l'ouvrage de Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 93-97.

Celle-ci est la composante basique de l'album, puisqu'elle correspond à ce qu'un enfant voit lorsqu'il ouvre un livre, peu importe l'endroit. Bien que certains auteurs fragmentent leur récit en fonction de la simple page, ils ne peuvent ignorer cet espace dans leur mise en page, un verso – page de gauche – côtoyant obligatoirement un recto – page de droite. Il s'agit de comprendre les interactions entre le texte et les images ainsi que leurs potentielles relations d'interdépendance ou de soumission – et de domination. Cet examen de la composition à l'échelle de la double page est indispensable en vue d'analyser dans un second temps le cheminement proprement dit du récit dans l'ensemble de l'album.

Comme pour la section antérieure concernant l'image, notre propos s'appuie sur le travail effectué par Sophie Van der Linden pour éclairer la lecture formelle des albums¹. Notre objectif est de considérer la façon dont les deux maisons d'édition ont abordé le problème de la relation texte/image, spécialement du point de vue de la transmission du récit, afin de repérer les innovations éventuelles mises en œuvre. Cette étude vise à déterminer dans quelles mesures la structure formelle proposée dans les albums s'inscrit dans la politique éditoriale des deux éditeurs et participe à la diffusion de leurs revendications.

3.3.1 La relation texte/image dans la double page

Les livres du Sourire qui mord et dans une moindre importance des éditions Des femmes témoignent d'une grande liberté dans l'organisation du texte et de l'image au sein de la double page qui recouvre une variété considérable de compositions. Cela complique d'autant plus notre analyse qu'il est difficile de dégager des caractéristiques communes. Cet exposé propose une synthèse des traits les plus significatifs, soit du fait de leur récurrence dans plusieurs albums, soit en raison de leur originalité. Dans un souci de clarté, nous reprenons les types d'agencements formels établis avec pertinence par Sophie Van der Linden. La mise en page de la double page conduit la lecture de l'enfant à la fois de manière physique en orientant son regard plus ou moins ouvertement, et sémantique en construisant l'histoire à partir de deux éléments. Traditionnellement, les albums dissocient ces derniers, en dépit de l'unité de la double page. Ils respectent ainsi la coupure matérielle que constitue la pliure du livre. Le texte se retrouve généralement sur la page gauche tandis que l'image occupe la « belle page » telle que la nomment les typographes, en raison de l'usage qui veut que le regard se pose instinctivement sur celle-ci lors de l'ouverture d'un ouvrage.

Quelques albums du Sourire qui mord se conforment à cette disposition. Cela peut sembler étonnant pour une maison d'édition qui prône la rénovation complète de la littérature enfantine, y compris dans ses aspects formels. Cependant, ces livres se distinguent par la légitimité de cette mise en page, qui n'est plus l'application d'une habitude dont le fondement peut être discuté, mais participe du message intrinsèque véhiculé. *Vaguement*², utilise cette configuration pour

¹Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 65-135.

Pour une approche plus théorique concernant la manière d'aborder la relation texte/image et le cheminement du récit dans l'album, voir le livre de Denise ESCARPIT (dir.), *L'enfant, l'image et le récit*, La Haye-Bordeaux, Mouton et Co-la Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 1977, 155 p.

²*op. cit.*, p. 59.

Voir le chapitre 2, p. 35-72, et le dernier § de la section 3.1.2, p. 73.

insister sur le thème de la variation autour d'un thème, la vague. Les images ne diffèrent que par la couleur et le graphisme du dessin noir du paysage, le cadrage demeurant identique. L'auteur, Nicole Claveloux, se sert de cette mise en page pour communiquer l'idée d'une progression temporelle au sein du livre, facilitée par l'emplacement stable de celles-ci. La présentation de la double page n'est ici que le reflet de son intention globale. Dans *Mon amour*¹, Paul Cox choisit cette composition dissociée pour mieux souligner *a contrario* les rapports d'interdépendance qui régissent texte et images. Les secondes explicitent et complètent le premier qui joue sur la théâtralité en usant de didascalies et autres ellipses. Au-delà de l'illustration, elles visualisent littéralement l'idée sous-tendue par les mots, qui se résument parfois à un terme ou à un signe de ponctuation – par exemple « ! ». Un troisième album, *Il court, il court, le Père Noël*², s'avère particulièrement intéressant car chaque double page fonctionne comme une unité autonome, l'ensemble ne reposant que sur un fil conducteur, la lettre au Père Noël. Le texte témoigne d'une variété de style, propre à chaque rédacteur, compliquant parfois la compréhension. De surcroît, il est fréquemment question de réclamations par rapport à des faits passés dont le lecteur n'a pas connaissance. Il ne peut, par conséquent, saisir aisément le contenu de la lettre. L'image apparaît comme un complément éclairant le texte, soit en présentant l'évènement à l'origine de cette missive, soit en renseignant sur l'auteur, notamment son caractère. Seule la combinaison de ces deux langages véhicule pleinement le récit.

La présence de la mise en page dissociée dans les albums du Sourire qui mord permet également la mise en valeur de l'image au regard du texte qui tend à s'identifier à une simple légende. Il s'agit de commentaires aidant à l'appréhension visuelle. Nikolaus Heidelberg élabore certains de ses livres, tels que *Tout-petits déjà*³, sur ce principe. Ce n'est plus l'image qui précise le texte mais l'inverse, la valeur illustrative se reportant sur le support textuel. Cette caractéristique se retrouve aussi dans d'autres livres, comme *Liberté nounours*⁴ qui privilégie l'unité de la page à celle de la double page. Deux actions différentes se côtoient donc, dynamisant une mise en page *a priori* figée et cadrée. Le même personnage se retrouve généralement sur les deux images mais dans des lieux différents, marquant ainsi la progression temporelle⁵. Le texte apparaît clairement secondaire, voire inutile, si ce n'est pour son caractère pédagogique et didactique, familiarisant l'enfant avec des phrases simples dont il saisit le sens grâce à l'image.

Dans son ouvrage, Sophie Van der Linden relève un second type de composition reposant sur l'association des deux langages au sein de la double page, indépendamment de l'unité formelle de la page⁶. Le texte occupe alors diverses positions. Il peut être séparé de l'image, la surplombant, ou la suivant. Lorsque celle-ci est à fond perdu⁷, le texte se situe alors dans un espace

¹ *op. cit.*, p. 64.

² *op. cit.*, p. 45.

³ *op. cit.*, p. 50.

⁴ Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Liberté nounours*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1987. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 123.

⁵ Pour des précisions concernant l'expression de la dimension spatio-temporelle au sein des images, voir la section précédente 3.2, p. 82-90.

⁶ Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 68-69.

⁷ L'image à fond perdu occupe tout l'espace de la page ou double page, sans marges apparentes.

« désémantisé » de l'image, c'est-à-dire une partie ne comportant pas d'éléments signifiants¹. Cette mise en page est la plus courante dans la production des éditions Des femmes. Deux présentations s'observent. Certains albums proposent des doubles pages avec image et texte contenus dans des cadres respectifs, le second se superposant au premier. Si le visuel prévaut, il n'y a pas d'interaction réelle entre les deux composantes, le récit étant livré principalement par le texte. Cette formule rigide est mise en œuvre dans *Après le déluge*² ou encore *L'histoire vraie des bonobos à lunettes*³. D'autres livres témoignent d'une plus grande liberté, résultant de l'absence de cadre. Le texte s'insère dans un espace blanc de l'image, ou du moins monochrome, car se référant souvent au ciel, au sol, ou à tout autre élément de décor de grande dimension et sans détail interne. Le premier album édité, *Rose bombonne*⁴ en est un exemple probant. Peu d'albums juxtaposent simplement texte et image. C'est le cas des deux adaptations de Nicole Claveloux, *Brise et Rose*⁵ et *La petite sirène*⁶. Utilisant le système des cadres, celle-ci organise la page de manière rigoureuse. Dans le premier livre, l'image occupe une large moitié supérieure, et le texte, la partie inférieure restante, amenant une progression linéaire. Il faut toutefois noter la présence de pages entièrement dévolues au support visuel. Le second album, à l'inverse, s'avère basé sur la verticalité des blocs de texte et d'images qui s'alternent dans un rythme instaurant une dynamique au sein de la double page.

Le Sourire qui mord, quant à lui, use de ce type de mise en page avec plus de liberté mêlant dans une même double page, texte et image superposés ou juxtaposés, cadrés ou non. L'objectif réside dans la cohérence de celle-ci, généralement obtenue par la présence de vide, agissant telle une respiration ou une pause, facilitant ainsi la circulation du regard de l'enfant qui crée lui-même l'unité formelle et sémantique grâce à la proximité des divers éléments. Cela amène encore une fois une participation active du lecteur, qui doit lire le texte, l'image, mais aussi l'espace entre eux. Les deux langages, visuel et écrit, se complètent alors et interagissent pour apporter toutes les précisions nécessaires à l'élaboration de l'histoire. La collection « À propos d'enfance » propose des exemples particulièrement pertinents, à l'instar du premier opus, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*⁷. Un album se distingue par son originalité, *Venise n'est pas trop loin*⁸. Le texte, sous forme de bloc, est entouré d'une multitude d'images prenant des apparences variées : peintures et dessins simulant des photographies, plan de ville, tickets divers, annotations sur des morceaux de papiers fictifs, etc. Le livre est conçu comme un carnet de voyage, expliquant le foisonnement d'éléments soi-disant récupérés. Cette composition complexe est très intéressante car les images et le texte véhiculent deux versions de l'histoire différentes, l'une prenant ses distances avec l'objet du récit dont elle n'offre qu'une restitution parcellaire, suscitant une reconstruction dynamique, et l'autre davantage subjective puisque retranscrivant les pensées et émotions de l'héroïne, en dépit de la narration à la troisième

¹ Voir la définition de Sophie VAN DER LINDEN dans son livre, *op. cit.*, p. 69.

² *op. cit.*, p. 38.

³ *op. cit.*, p. 38. Voir les figures F.3 et F.4, p. 132.

⁴ *op. cit.*, p. 37. Voir les figures F.1 et F.2, p. 131-132.

⁵ *op. cit.*, p. 46.

⁶ *ibid.*

⁷ *op. cit.*, p. 37.

⁸ *op. cit.*, p. 42.

personne du singulier. La richesse sémantique de chaque double page implique une mobilité et une attention exacerbées du regard du lecteur, tout en initiant l'enfant à la multiplicité des moyens formels de transmettre un récit.

Un troisième type de mise en page est dégagé par Sophie Van der Linden. Il s'agit du compartimentage ou présentation tabulaire, renvoyant à la bande dessinée et à son découpage séquentiel de l'histoire, constituée de cases dans lesquelles s'inscrit le texte, contenu dans un phylactère¹. Les albums de Nicole Claveloux exploitant les ressources de ce genre littéraire ont déjà été analysés, nous ne reviendrons que brièvement dessus². Les livres de l'illustratrice se singularisent par la liberté avec laquelle celle-ci manipule les codes formels de la bande dessinée. Ainsi, elle ne matérialise pas toujours les cases relatives à l'enchaînement séquentiel, réduisant parfois la page à une seule image, comme dans *Quel genre de bisous ?*³. Elle construit ses histoires généralement en plusieurs scènes successives, chacune se développant sur l'espace de la double page. *Gabrote*⁴ tire parti par exemple de l'idée que la page droite est celle qui attire naturellement le regard⁵. Nicole Claveloux compose l'action au moyen de quatre cases sur la page gauche, et expose sa conclusion en une seule image sur la « belle page », la mettant par conséquent en exergue. Un autre livre, *La ballade des bigorneaux*⁶, recourt à des bandes horizontales bordant les parties supérieures et inférieures des images – deux par double page – pour suggérer la progression de l'action, au détriment de la traditionnelle disposition tabulaire. À l'instar de l'ensemble de la production du Sourire qui mord, Nicole Claveloux ne se contente pas d'appliquer des règles et usages pré-établis mais revisite et repense chaque élément formel ou sémantique auquel ses créations font référence, témoignant ainsi d'une originalité sans cesse renouvelée. Il est intéressant de noter que quelques auteurs d'albums publiés par les éditions Des femmes utilisent le phylactère pour présenter leurs textes, rompant avec la rigueur formelle habituelle afin de dynamiser le récit qui repose alors sur le dialogue vivant des personnages. Les livres singuliers d'Agnès Rosensthiel et d'Agnès Gay, respectivement *Les filles*⁷ et *De la coiffure*⁸, l'illustrent, tout comme *Salut, poupée*⁹.

Il convient maintenant de revenir sur la question de l'iconicité du texte, évoquée dans l'introduction de cette section. Cela rejoint le type de mise en page désigné par Sophie Van der Linden de « conjonction »¹⁰. Ce dernier se caractérise par l'intégration du texte dans l'image, devenant littéralement une de ses composantes intrinsèques. Cette forme demeure peu usitée par les deux maisons d'édition. Toutefois, deux albums, *Robert Pinou*¹¹ et *Histoire de Fidèle*¹²,

¹Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 69.

²Voir le chapitre 2, p. 35-72, et la section 3.2.2, p. 86-90.

³*op. cit.*, p. 87.

⁴*op. cit.*, p. 67.

⁵Voir les explications dans le premier § de cette section, p. 91.

⁶Nicole CLAVELOUX, *La ballade des bigorneaux*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1994. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 129.

⁷*op. cit.*, p. 38.

⁸*op. cit.*, p. 43.

⁹*op. cit.*, p. 40.

¹⁰Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 69-70.

¹¹*op. cit.*, p. 68.

¹²*op. cit.*, p. 47.

édités par Le Sourire qui mord pour le premier et le second par les éditions Des femmes, s'approchent de cette configuration. Leurs textes ne se contentent pas de se superposer à l'image, ils se fondent véritablement à l'intérieur pour constituer un tout homogène. Plus que d'iconicité, il s'agit ici de plasticité du langage textuel, qui ne représente pas réellement quelque chose mais développe une qualité plastique due à sa matérialité, au même titre que l'image¹. D'ailleurs, les illustratrices élaborent leur album respectif en insistant sur le caractère pictural de la peinture. Benoîte et Flora Groult réalisent dans *Histoire de Fidèle* des doubles pages d'une grande cohérence, en raison de l'harmonie entre les teintes bleu-vert des paysages du littoral et la police bleue du texte. Les deux langages fusionnent pleinement. Il en va de même dans le travail de Katy Couprie pour *Robert Pinou*, dont nous avons déjà analysé la technique, exacerbant la matérialité de la peinture². Le texte se retrouve ainsi intégré dans les éléments de l'image, tels la chemise du personnage, sa serviette de table, ou encore sa télévision. Il ne perturbe pas la lecture visuelle, mais l'accompagne. Son aspect, cursif et manuscrit, s'apparente lui-même à la matière picturale dont il épouse la vivacité et l'énergie. Ces deux essais permettent à l'enfant de considérer le texte sous un autre jour. Il apparaît désormais comme un élément sensible et vivant, non plus froid et détaché. Un troisième album du Sourire qui mord se démarque par son aspect foisonnant, mêlant des caractéristiques relevées dans *Venise n'est pas trop loin* et dans *Robert Pinou*. Il s'agit du *Traité de l'élastique (De Elastico)*³. Le texte acquiert en effet une valeur plastique, bien qu'il se présente sous forme de blocs. L'auteur joue sur une typographie variée, tantôt manuscrite, tantôt dactylographiée. Le texte se confond avec les différentes parties de l'image qui l'entourent, amenant un déplacement dynamique au sein de la double page.

Enfin, certains albums proposent une mise en page basée sur une correspondance plus lointaine entre texte et image, voire une opposition sémantique. Cela s'observe davantage dans le livre entier, comme nous le verrons dans la section suivante. Cependant, un des derniers albums publiés par Le Sourire qui mord, *Rien n'est trop beau pour les amies de Zorro*⁴, déploie cette composition à l'échelle de la page. Chacune montre l'image d'une vache, le récit se déroulant dans l'univers des bovins, avec un texte dévoilant l'action. L'image apparaît alors comme une variation qui ne se rapporte pas véritablement à l'histoire, évoluant ainsi en parallèle. En dépit de ce fil conducteur reliant les deux éléments sémantiques, ils demeurent néanmoins autonomes et indépendants, pleinement intelligibles l'un sans l'autre. Ce type de présentation demeure relativement rare dans la production du Sourire qui mord qui privilégie des dispositions jouant sur l'interaction entre texte et image. Si l'espace qu'ils occupent s'avère souvent inégal, l'un prenant l'ascendant sur l'autre – en général l'image –, ils dégagent tous deux l'essence même de l'histoire, avec une intensité similaire. La force de la maison d'édition réside dans cette faculté à concevoir la double page comme une unité cohérente où texte et image ne se contentent pas de cohabiter et de s'illustrer au sens stricte du terme, mais se répondent dans un échange sollicitant perpétuellement le regard de l'enfant pour comprendre le récit qu'ils contiennent. Alors que les

¹Voir le développement de Sophie VAN DER LINDEN à ce sujet, Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 93-96.

²Voir la section 2.3.1, p. 67-68.

³*op. cit.*, p. 51.

⁴*op. cit.*, p. 45.

éditions Des femmes se cantonnent principalement à accompagner par l'image la lecture du texte, de façon plus ou moins rigide, Le Sourire qui mord cherche à créer de véritables relations, tant formelles que narratives, entre les deux langages déployés.

3.3.2 Le cheminement du récit dans l'album : unité ou histoires parallèles ?

L'imbrication plus ou moins étroite du texte et de l'image au sein de la double page vise avant tout à transmettre l'histoire de l'album. Cet objectif régit également et à plus forte raison la totalité du livre. Il s'agit maintenant d'analyser les moyens mis en œuvre pour y parvenir. Ce développement s'inspire de la présentation des compositions de la double page de la section précédente, typologie qui se retrouve fréquemment dans l'ensemble de l'album. Répétition, collaboration et opposition sont ainsi les trois rapports entre texte et images utilisés pour construire l'histoire au sein du livre¹. Le cheminement du récit semble donc multiple, participant tantôt d'une progression unie globalement linéaire, tantôt de la juxtaposition de deux entités parallèles. Seule la réflexion de l'enfant – ou de l'adulte – relie les éléments pour faire émerger l'histoire, le sens véritable du livre. La lecture intervient dans ce processus à deux niveaux, visuel et réflexif, avec éventuellement un troisième renvoyant à la vocalisation orale du texte².

La majorité des albums des éditions Des femmes transmettent le récit par le texte essentiellement. Les images n'interviennent que pour mettre en exergue les actions et événements principaux, qu'elles illustrent de façon dynamique, comme nous l'avons indiqué auparavant³. Elles répètent le texte, produisant une certaine redondance, et n'amènent pas réellement un supplément d'information essentiel. Elles donnent simplement un aperçu visuel du récit, limitant par la même occasion le pouvoir évocateur des mots, qui se figent dans une représentation unique. Leur apport demeure secondaire. L'enfant pourrait facilement se passer de ces images tout en comprenant parfaitement l'histoire en jeu. Il n'est pas question de cheminement de récit ici, puisque ce dernier est entièrement contenu dans le support textuel, à l'instar de *Rose Bombonne*⁴, *Après le déluge*⁵, *Le temps des pommes*⁶ ou *Planète Mary : année 35 (2019 de l'ère chrétienne)*⁷. Ce type de narration répétitive restreint finalement de manière considérable la participation active du lecteur.

Contraire à sa politique éditoriale, Le Sourire qui mord utilise peu ce procédé. Un album toutefois, *Nic, nac, noc*⁸, l'emploie dans le but d'en jouer et d'en montrer les limites. Il propose en réalité trois livres en un, chacun présentant une interprétation visuelle différente d'une histoire unique. D'une richesse étonnante, il expose clairement la fonction réductrice que peut avoir l'image sur le texte. En effet, l'enfant prend conscience que la première oriente la compréhension

¹Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 120-121.

²Denise ESCARPIT (dir.), *op.cit.*, p. 1-94.

³Voir la section 3.2.1, p. 82-86.

⁴*op. cit.*, p. 37.

⁵*op. cit.*, p. 38.

⁶*op. cit.*, p. 43.

⁷Adela TURIN et Anna MONTECROCI, *Planète Mary : année 35 (2019 de l'ère chrétienne)*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1980. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 117.

⁸*op. cit.*, p. 49.

du second. S'il n'y a toujours pas de cheminement proprement dit du récit, le lecteur se retrouve face à trois façons distinctes de le lire et de le comprendre. Ainsi, l'illustration de Pascale Dolémieux se compose de photographies mettant en scène des personnages en pâte à modeler dans un décor façonné à partir d'éléments naturels, tels le château d'Esgourdu en sucre, etc. Sa mise en page combine habilement texte et images qui s'alternent dans une progression linéaire. Les trois héros s'apparentent à des petits lutins relativement informes, en harmonie avec l'esthétique fantastique de l'ensemble. L'illustratrice nous plonge dans le monde féerique et onirique propre aux contes. *A contrario*, Claude Lapointe propose une interprétation davantage réaliste où la poésie cède la place à l'humour. Ses illustrations occupent toute la double page, le texte se superposant dans des espaces désémantisés¹. Les dialogues sont contenus dans des bulles tandis que les passages purement narratifs et descriptifs sont fondus dans l'image. Les petits lutins de Pascale Dolémieux sont devenus des enfants, facilitant l'identification du lecteur, vivant littéralement leurs aventures. Cette impression est renforcée par le rythme de la composition et du graphisme qui reprennent le dynamisme de la bande dessinée. Katy Couprie dispose également le texte sur ses images. Cependant, il n'y a pas de séparation claire, le premier pouvant apparaître sur un fond non uniforme. Fidèle au style pictural qui la caractérise, l'illustratrice offre une vision énergique du récit, le transposant dans le monde animal. Les trois héros sont désormais des poussins, pleins de fraîcheur, et les ogres, des animaux disproportionnés – rhinocéroce, hippopotame et cochon. Seul la grenouille se transforme en homme, inversant ainsi toutes les formes visuelles induites par les termes du texte. Le récit prend alors les allures d'une fable, où Katy Couprie laisse libre cours à son tracé nerveux et rapide guidé par son imagination débordante. Le pari de cet album est finalement pleinement réussi, l'enfant lisant trois histoires radicalement différentes grâce à l'image. Ce dernier réalise que l'image, qui semble à première vue innocente, influence indubitablement la lecture et la manière dont il perçoit le récit.

La plupart des autres livres du Sourire qui mord fonctionnent sur une étroite collaboration entre texte et image. Chacun des deux éléments est porteur d'une partie du sens, qui n'apparaît complètement qu'en combinant leurs lectures. Dans ce type de complémentarité, des bribes du récit cheminent d'un support à l'autre afin de reconstituer, une fois assemblées, l'histoire commune. Sophie Van der Linden explique clairement l'enjeu d'une telle mise en page du récit :

Plus les messages respectifs paraissent éloignés les uns des autres, plus le travail du lecteur sera important pour faire émerger la signification.²

Dès lors, l'intérêt du Sourire qui mord pour ce cheminement conjoint s'avère limpide, au regard de son projet éditorial. Plusieurs albums procèdent à une séparation du texte et de l'image d'ordre sémantique. Le premier véhicule en général les événements et actions, recourant à la dynamique du dialogue entre les personnages. Tandis que la seconde plante le décor et l'atmosphère, mettant à profit ses qualités descriptives et évocatrices. Cette méthode est poussée à l'extrême dans *Mort accidentelle d'un commissaire*³, les individus ne pénétrant jamais dans la sphère de l'image. De plus, le texte se divise en deux entités distinctes, en raison de la

¹Voir la définition dans la section précédente, p. 92-94.

²Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 121.

³*op. cit.*, p. 45.

mise en abîme du scénario d'un téléfilm dans la conversation téléphonique entre un frère et sa sœur, chargée du repérage des lieux pour le tournage. Le lecteur doit donc rétablir le fil conducteur, agencer les deux récits pour n'en faire qu'un et le replacer dans son environnement à l'aide des images. La compréhension n'est plus immédiate, donnée, presque facile. C'est le lecteur – l'enfant – qui l'élabore. Deux livres, fruits de la collaboration entre Christian Bruel et Mireille Vautier, fonctionnent sur un principe analogue, représentant toutefois les personnages dans l'image. Il s'agit de *Olga, Mado, Mimi*¹ et *Tchou-tchou connexion*, « *Attention au départ! ...* »² dont nous avons déjà rapidement évoqué cette caractéristique³. Dans le premier, le texte n'indique que le dialogue entre les trois héroïnes. L'image intervient pour construire l'environnement, à l'instar de *Mort accidentelle d'un commissaire*, mais aussi pour montrer au lecteur ce qu'il se passe entre ces échanges oraux. Ce découpage sémantique se fonde entièrement sur l'oralité du langage humain. Les dialogues peuvent en effet être lus à haute voix – par un adulte –, si l'enfant n'a pas encore acquis ce savoir-faire, se conformant ainsi à leur nature intrinsèque. Les actions et déplacements des personnages, appartenant au domaine du mouvement, sont uniquement traduits visuellement, car ne nécessitant pas la dimension sonore propre aux paroles. Le cheminement du récit demeure toujours linéaire mais résulte de la succession du texte et de l'image, qui apportent chacun une partie de l'histoire. Le deuxième album comporte un deuxième type de texte se référant au livre que l'une des héroïnes est en train de lire, instaurant une mise en abîme similaire à celle relevée dans *Mort accidentelle d'un commissaire*. Il se distingue néanmoins visuellement par l'emploi d'une police italique. Le lecteur ne peut saisir le récit qu'en interprétant les trois éléments conjointement.

Quelques albums des éditions Des femmes s'appuient également sur la collaboration entre texte et image. Agnès Rosensthiel use de ce procédé dans son livre *Les filles*⁴ pour créer entre eux un rapport dynamique, le texte appelant l'image. La fillette par exemple interpelle le petit garçon en lui disant « Montre » et l'image suivante dévoile l'anatomie de ce dernier. Encore une fois, il s'agit de séparer la parole et le geste au moyen des deux langages à disposition, textuel et visuel. Il convient de s'attarder sur l'un des albums de Nicole Claveloux, adapté d'Andersen, *Poucette*⁵. Bloc de texte et images alternent à chaque nouvelle double page. Celles concernant le récit ne présentent qu'une bande supérieure illustrative répétant en général un même personnage. Celles déployant les images proprement dites témoignent d'un foisonnement exceptionnel. L'espace de la double page est investi des composantes principales du passage raconté juste avant⁶. Elles s'organisent selon un ordre rigoureux, en bandes parallèles, horizontales, verticales ou obliques. Parfois, elles apparaissent au contraire davantage comme un amalgame désordonné. Deux images – une sur chaque page – peuvent également venir se superposer pour exposer l'évènement marquant raconté dans le texte précédent. Ces pages d'images tenant *a priori* plus du motif répétitif que d'un agencement faisant sens, proposent en réalité une lecture plastique

¹ *op. cit.*, p. 77.

² *op. cit.*, p. 81.

³ Voir le § n° 4 de la section 3.1.2, p. 80-81.

⁴ *op. cit.*, p. 38.

⁵ *op. cit.*, p. 46.

⁶ Voir les figures F.7 et F.8, p. 134.

de l'histoire, conjuguant les faits essentiels sous forme d'images séquentielles à la représentation des personnages en jeu dans l'extrait en question. Elles fournissent à l'enfant les pièces d'un puzzle qu'il doit reconstituer à partir du récit qu'il vient de lire. L'album repose sur l'interaction entre texte, image et lecteur, enrichissant considérablement l'apport traditionnel du conte. Marie Gard joue aussi sur cette caractéristique dans *La grippe de Nils... ou la famille éclatée*¹. L'image ici fonctionne à deux niveaux. Elle illustre le texte, dans un rapport de relative redondance, mais matérialise également la narratrice. La fillette se déplace au sein de la double page, interpellant le lecteur par ses gestes relevant du discours oratoire, s'appuyant sur les cadres contenant l'illustration ou le texte, prenant diverses positions – assise, à genoux, marchant, etc. Dans une optique identique, le texte apparaît sous deux formes différentes. La narration de l'héroïne renvoie au cadre, tandis que les paroles des protagonistes directs de l'histoire sont énoncées dans des bulles, à l'instar des bandes dessinées. Le récit chemine ainsi parmi quatre éléments sémantiques distincts.

Certains albums s'appuient, non pas sur la collaboration étroite entre texte et image, mais sur leur disjonction². Celle-ci crée deux histoires parallèles qui ne semblent converger à aucun moment. Il revient au lecteur d'appréhender le sens global du livre. Cette élaboration particulière de l'album s'observe rarement chez les maisons d'édition étudiées. Le Sourire qui mord en publie néanmoins quelques exemples, dont *Premières nouvelles*³ et son dernier opus, *Pour faire un ours bleu, choisir un beau lion...*⁴. Ce dernier repose sur l'opposition radicale entre le texte et l'image. Ainsi, lorsque le premier mentionne la grand-mère du héros – un lion nommé Léon – et son aptitude à monter à cheval, la seconde remplace l'animal par un vélo qui est harnaché comme une monture. De même, Léon aime sa cousine Zoé et réciproquement, mais l'image les montrent se chamaillant vigoureusement. En réalité, le texte énonce les qualités du lion, tandis que visuellement apparaissent ses défauts. De la lecture parallèle des deux supports, naît deux visions opposées du héros, un bon et un mauvais. L'absurdité et l'ironie des situations successives déroutent l'enfant qui ne sait pas trop quelle voie choisir entre le texte et l'image. Sophie Van der Linden résume parfaitement l'objectif de ce type de construction :

La contradiction flagrante interroge le lecteur, [...] elle laisse ouvert le champ des interprétations, sans que le lecteur ne soit orienté vers un sens défini.⁵

Cela rejoint parfaitement la volonté d'ouverture fondamentale pour Le Sourire qui mord⁶. *Premières nouvelles*, dont nous avons précédemment analysé les moyens visuels mis en œuvre pour véhiculer le récit⁷, use de ce procédé avec plus de légèreté. Il ne s'agit pas d'opposition, mais simplement de deux récits cheminant parallèlement. L'image dépeint la préparation d'une famille le matin avant de partir au travail et à l'école. Elle transmet l'effervescence de ces instants où chaque individu veut accéder à la même pièce, la salle de bain, qui devient le lieu stratégique

¹ *op. cit.*, p. 41.

² Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 121.

³ *op. cit.*, p. 77.

⁴ PELTON, *Pour faire un ours bleu, choisir un beau lion...*, Paris, Le Sourire qui mord, 1995. Voir le résumé dans l'annexe E, p. 130.

⁵ Sophie VAN DER LINDEN, *op. cit.*, p. 121.

⁶ Voir la section 2.2, p. 52-63.

⁷ Voir le § n° 4 de la section 3.2.2, p. 88.

de la maison, au même titre que la cuisine. De son côté, le texte, se référant encore une fois à la parole, se révèle être le discours radiophonique d'une quelconque station, dont la continuité est matérialisée par des points de suspension ou bien une ligne droite d'une page à l'autre. Les deux récits indépendants recouvrent en fait le même sujet : le temps qui passe. Un second thème transparait à la fin du livre, grâce au dernier échange entre les animateurs de la radio : la routine quotidienne, où nos actes ne sont finalement qu'un éternel recommencement. En effet, le texte « on change de cassette? Non.!. On la remet...elle est trop bien! » peut se comprendre à deux niveaux, celui, basique, concernant la cassette du journal, et celui, plus abstrait, pouvant être assimilé au train-train matinal habituel. Ces deux histoires parallèles cachent un sens commun, que seule la réflexion du lecteur peut mettre à jour.

Les deux maisons d'édition font preuve d'une grande diversité dans la structure formelle des albums publiés. Les éditions Des femmes, en dépit de leur apparente conformité à la tradition, essaient ponctuellement de renouveler quelques caractéristiques relatives à la narration par l'image et au cheminement du récit. De surcroît, cette application des codes usuels s'explique par leur politique éditoriale, qui vise avant tout à transmettre un message. Il s'agit pour elles de réhabiliter la femme et de s'assurer la meilleure diffusion possible de cette revendication. Le livre pour enfants n'est finalement qu'un support à leurs yeux, un moyen et non une fin. Le Sourire qui mord, lui, s'évertue dans sa production à questionner également la forme même de l'album. Il ne recherche pas la clarté du propos, trop facile à saisir. Il privilégie la nouveauté, tant au niveau du texte, de l'image que de la mise en page. Guidé par son désir d'éveiller au maximum l'enfant, il attache une grande importance à la publication d'albums entièrement constitués d'images, pleinement accessibles, et sollicitant des capacités réflexives et imaginatives. La cohérence des livres est également fondamentale. Le texte et l'image entretiennent des rapports étroits, qu'ils construisent conjointement le récit, ou se présentent parallèlement. Le sens ne peut émerger que de leur mise en relation.

Conclusion

Au sein du domaine de la littérature enfantine, les éditions Des femmes ainsi que la maison d'édition Le Sourire qui mord se situent en marge de par leur politique éditoriale et leur production. Découlant des courants libertaires et militants issus de mai 1968, elles s'ancrent d'emblée dans la contestation des modèles alors en vigueur. Ouvertes aux découvertes des disciplines connexes, tant culturelles, psychologiques, que politiques, elles insufflent un vent de nouveauté dans leur approche de l'enfant, de l'album et des objectifs de ce dernier.

Les éditions Des femmes se démarquent par leur projet éditorial, qui originellement n'inclut pas les enfants dans le public destinataire. Seul le message prime – la libération et la réhabilitation de la femme. La littérature enfantine apparaît plus tard, simplement comme moyen d'étendre la diffusion des revendications, le support n'étant que secondaire. Ainsi, deux remarques principales ressortent de notre étude. La collection « Du côté des petites filles » est tout d'abord en accord avec la politique éditoriale. La production met en avant la lutte des femmes de manière prégnante. Le reproche majeur opposé à la maison d'édition, sa simple inversion des schémas existants, provient d'ailleurs de cette caractéristique. Il est en effet indéniable que les auteurs proposent davantage une vision manichéenne de la réalité, où la femme devient supérieure à l'homme, qu'une image prônant le respect et la compréhension mutuelle. Cependant, ce fait tient probablement au besoin de clarté du message qui les animent. Cela rejoint le deuxième point émergeant de notre analyse. Si le propos est innovant, notamment par sa radicalité, l'album lui-même demeure relativement fidèle à la tradition, hormis quelques exceptions – Agnès Rosensthiel, Marie Gard, Nicole Claveloux, Agnès Gay essentiellement. Ce classicisme nuit quelque peu au message véhiculé, qui tombe dans la caricature, parfois outrancière, au lieu d'amener un véritable questionnement des rapports homme/femme et une discussion constructive. D'ailleurs, les faits sont révélateurs : l'expérience ne dure que sept ans, alors même que la maison d'édition existe encore de nos jours. Il ne s'agit pas pour autant d'un échec, mais plutôt du résultat d'une volonté trop forte de faire passer un message, sans prendre réellement en compte le support. La collection « Du côté des petites filles » demeure une aventure hybride, où l'innovation du propos côtoie le classicisme d'une forme utilisée simplement comme vectrice.

Le Sourire qui mord témoigne lui aussi d'une adéquation entre politique éditoriale et contenu des albums. Cependant, il va beaucoup plus loin en repensant et rénovant toute la chaîne de production, de la conception à la diffusion. Cette originalité lui vaut une place marginale dans un champ éditorial reposant encore sur la tradition véhiculée par quelques grandes maisons

d'édition. La cohérence de son propos avec sa réalisation concrète permet à l'album de développer de nouvelles qualités plastiques et conceptuelles, qui lui donnent un véritable statut d'objet culturel. Initialement à destination de l'enfant, sa richesse sémantique et formelle s'adressent en définitive à tous. Certes, il convient de nuancer ces « innovations » en rappelant qu'elles sont surtout le résultat d'un changement de mentalité qui débute dans les années 1950-60 avec des éditeurs tels que Delpire, Harlin Quist ou François Ruy-Vidal. Christian Bruel et sa maison d'édition amènent néanmoins l'album à un degré de cohésion entre message, forme et objectif implicite, rarement atteint. Le livre pour enfant apparaît désormais comme un réel soutien pour l'enfant. Il l'aide concrètement à construire sa personnalité en sollicitant sans cesse ses capacités réflexives, imaginatives et créatrices pour saisir des histoires actuelles, qui osent montrer la réalité de la vie, dans ses bons, comme ses mauvais côtés. Ainsi que nous l'avons vu se dessiner tout au long de cette étude, le maître mot de la maison d'édition s'avère l'ouverture, de l'esprit mais aussi du regard. Finalement, la plus grande faiblesse du Sourire qui mord est de ne pas avoir su ou pu s'adapter aux lois du marché pour perdurer, bien que les éditions existèrent pendant vingt ans, ce qui pour une petite structure se révèle déjà fort long.

Devant la variété, tant du point de vue de la forme que du contenu, des soixante-dix-neuf albums du corpus, notre analyse demeure globale et générale. La rareté des sources, témoignages et autres publications rédactionnelles, ainsi que l'absence d'enquêtes sur le terrain touchant la réception des albums ont malheureusement limité notre travail. Il est évident que chaque livre mériterait une étude plus poussée, particulièrement ceux du Sourire qui mord qui recouvrent une grande diversité. Il serait notamment intéressant de s'attarder sur la mise en page et les relations texte/image, dont nous n'avons donné que les traits les plus significatifs. Après avoir considéré la cohérence des deux maisons d'édition au regard de leur projet initial et de sa traduction concrète dans leur production, il serait également pertinent de poursuivre cette étude par une réflexion sur l'accueil de ces albums par le public, dernier maillon du processus éditorial. Au-delà du succès potentiel, il serait en effet judicieux d'observer si ces livres remplissent véritablement leurs objectifs auprès des enfants, à savoir provoquer un questionnement, une discussion, ou encore épauler ceux-ci dans leur construction et leur ouverture au monde. S'il permet de répondre aux questions soulevées initialement quant à la position des deux maisons d'édition au sein de la littérature enfantine, et à l'adhésion entre politique éditoriale et production, ce travail se révèle être davantage une première étape mettant au jour leurs caractéristiques essentielles en vue d'un futur approfondissement concernant les moyens plastiques et conceptuels déployés pour transmettre l'idée présidant la réalisation de l'album.

Annexe A

Tract annonçant la création d'un groupe « édition » du M.L.F., septembre 1972¹

Éditer... Lire... Écrire... Dessiner... Traduire... Photographier... Penser... Faire...

Nous sommes un certain nombre à vouloir tenter d'éditer nous-mêmes les textes que nous écrivons.

C'est sur cette base que s'est faite pour nous l'expérience du *Torchon*, et elle a réussi.

Éditer nous-mêmes, pourquoi ?

... parce que jusqu'à maintenant, les idées que les femmes ont, les textes qu'elles écrivent quand elles se révoltent, quand elles luttent, quand elles se mettent en mouvement, ces idées, les éditeurs capitalistes, paternalistes, opportunistes, les exploitent, les contrôlent, les censurent, les légitiment. En ayant encore l'air de nous flatter ou de nous faire des cadeaux (...« je ferai de vous un écrivain »...), ils s'enrichissent sur notre corps et sur nos textes.

En plus, il y a ceux qui, militants, avant-gardistes, féministes et bienveillants, offrent d'inscrire notre lutte dans leur révolution.

Les grou(cré)pusculaires avertis, angoissés et essouffés veulent oxygéner leur théorie asphyxiée et asphyxiante avec nos cris.

Nous commençons par crier, par prendre la parole. Beaucoup maintenant se mettent à prendre la plume. Nous la prendrons d'autant mieux qu'il n'y aura pas à demander la permission, à avoir des idées séduisantes et commerciales, qu'il n'y aura pas à passer d'examen d'écriture.

Comment réaliser aujourd'hui ce projet déjà ancien ? ... en nous donnant les moyens matériels et politiques non seulement de nous attaquer à un système traditionnel d'édition, mais encore d'en mettre un autre à la place. Nous sommes conscientes d'être particulièrement opprimées dans notre rapport à la lecture, à l'écriture, à l'objet-livre et à tout ce qui touche à une culture et à un savoir monopolisés de tous temps par les hommes.

Il nous faudra aussi nous affronter à des contradictions administratives, juridiques, financières, techniques et commerciales : comment arriver à diffuser le plus largement possible, au plus bas prix, des témoignages, des études, des poèmes, des dessins, des romans, des textes théoriques, des photos ?

Et comment le faire de telle manière que les femmes qui n'ont pas encore les moyens de lire, d'écrire, de dessiner, de penser, de faire (leur histoire), y parviennent ?

¹Sylvina BOISSONNAS et Florence PRUDHOMME (dir.), *Depuis 30 ans des femmes éditent..., 1974-2004 Mémoire de femmes*, Paris, Éditions Des femmes - Antoinette Fouque, 2004, p.36-37. Tract distribué lors des assemblées générales du M.L.F. se tenant à l'École des Beaux-Arts de Paris.

Nous pouvons déjà décider de n'exercer aucune censure d'opinion pour sélectionner les textes, de travailler collectivement et massivement à la réalisation de ce projet en écrivant et en rassemblant des textes et des idées, d'organiser des réseaux d'information, de coordination et de distribution dans toute la France et dans les pays où existe le mouvement, de recueillir des fonds auprès de toutes les femmes qui se sentent concernées.

Dès maintenant toutes les propositions peuvent être faites, sans attendre d'avoir une boîte postale, à Marie-Claude Grumbach – 106, rue Mouffetard, Paris, v^e– Trois projets de livres collectifs sont en chantier ; les groupes de travail sont ouverts : le viol – le corps – l'homosexualité... Les lieux et heures de réunion de ces groupes seront annoncés en AG et à la prochaine réunion du groupe édition qui aura lieu le 12 octobre à Montsouris.

Annexe B

Transcription de la conférence de presse des éditions Des femmes, 17 avril 1974¹

La maison d'édition aura-t-elle une orientation précise, féministe ou pro-féministe ?

Il faudrait préciser ce qu'est le féminisme... Le livre de Sibilla Aleramo, *Une femme*, par exemple, est une autobiographie de 1906 ; c'est l'histoire de la révolte d'une Italienne, une révolte individuelle mais non individualiste... C'est un moment d'une révolte qui peut être aussi bien celle de toutes les femmes, puisqu'il s'agit de se libérer des servitudes domestiques, familiales...

Ce n'est pas une maison d'édition féministe au sens où notre lutte et notre pratique ne sont pas de revendication. Au point de vue idéologique, la maison d'édition est ouverte à toutes les démarches de luttes que font les femmes, luttes individuelles ou collectives, dans quelque champ que ce soit. Mais à aucun moment il ne s'agit de faire de la promotion d'auteur, d'écrivain, ni de patronner la lutte des femmes et leurs textes, en tant qu'éditeurs : ce qui se lit, s'inscrit dans le choix que nous avons fait, pour désigner cette maison d'édition, de ce nom commun et de ce partitif : « des femmes ».

Quels sont les critères de lecture ?

Il n'y a pas de critères *a priori*. L'écriture est le problème le plus frontal de notre lutte ; nous travaillons depuis plusieurs années sur le rapport des femmes – peuple sans écriture – à l'écrit, au texte, à leur inscription dans l'histoire qui les censure, d'où elles sont absentes. Les femmes n'ont que leurs cris, leurs symptômes comme textes...

D'où viennent les fonds ?

Nous avons une pratique politique depuis cinq ans : chacune apporte ce qu'elle a, met « ses compétences » en jeu, en circulation, et ceci à tous les niveaux, pouvoir-faire, pouvoir-penser, pouvoir-agir. Certaines ont apporté de l'argent ; il est collectivisé, nous avons ainsi pu faire une société et trouver des locaux.

Quelle est la forme de la société ?

La société est une Sarl composée de 21 sociétaires à parts égales. Pour cela les fonds collectivisés ont été redistribués aux sociétaires qui se sont engagées ainsi à prendre en charge le travail et les choix de la maison d'édition.

Combien y a-t-il de salariées ?

Deux pour le moment, et nous sommes une quarantaine à travailler... il s'agit d'une pratique politique ; elle ne se calcule pas en temps ou en honoraires ; nous y mettons chacune le temps

¹Sylvina BOISSONNAS et Florence PRUDHOMME (dir.), *Op. Cit.*, p.40-44. Conférence de presse tenue à l'hôtel Lutétia de Paris dans le cadre de la publication des trois premiers ouvrages de la maison d'édition.

et l'énergie dont nous disposons à un moment donné, c'est mobile... Il ne s'agit absolument pas de bénévolat, nous ne faisons pas une « œuvre sociale » : c'est une pratique et une lutte, une pratique de lutte qui se fonde sur le désir... La rémunération n'est pas là, et sous la forme où on l'attend habituellement...

Pendant environ un an, nous avons fait de grandes réunions ouvertes à propos de la maison d'édition ; c'est donc un travail pris dans la pratique massive de 400 ou 500 femmes. Depuis quelques mois, les réunions sont suspendues, du fait de la tendance à leur institutionnalisation. Nous sommes maintenant une vingtaine à travailler de façon continue à la fabrication des livres et à leur sortie...

Vous avez bien une gérante comme responsable légale ?

Les statuts sont tout ce qu'il y a de plus légal, de même que le fonctionnement, mais celle qui fait fonction de gérante n'a pas de pouvoir de décision particulier ; toutes les décisions sont politiques et donc instituées collectivement.

Avez-vous un comité de lecture ?

Il n'y a pas de comité de lecture, avec sa grille (de lecture) et son pouvoir (de décision) comme dans les maisons d'édition capitalistes. Les manuscrits sont lus par toutes celles qui en ont envie. Le groupe est très hétérogène, même au niveau de la « formation » de chacune ; on lit les textes différemment selon que l'on est universitaire, que l'on a une formation technique, ou que l'on a fait des études secondaires : on n'a pas les mêmes critères de lecture, de lisibilité, ce qui fait sauter les critères classiques des éditeurs... On a intérêt à être le plus nombreuses et le plus différentes possible pour lire les manuscrits.

Il n'y a aucune professionnelle parmi nous, aucune spécialiste, ce qui permet de faire aussi sauter la division du travail, la hiérarchie des fonctions.

Quels sont les rapports que vous entretenez avec les auteurs ?

Nous souhaitons travailler avec les auteurs à la fabrication de leur livre (maquette, couverture, mise en page), chaque fois que ce sera possible, c'est-à-dire, en fait, autant qu'ils le désireront.

Quels types de contrats passez-vous avec les auteurs ?

Pour ce qui est des conditions des contrats, nous avons gardé des contrats classiques d'édition ce qui respectait le travail de l'auteur (pourcentages, droits, etc.). Mais contrairement aux maisons d'édition bourgeoises nous ne faisons de contrat à l'auteur que pour le texte qu'il nous apporte, et pas pour les suivants. Il garde ainsi sa liberté.

Si vous avez un best-seller, vous ferez des bénéfices...

Les bénéfices des éditeurs se font sur une exploitation... celle de l'auteur qui se trouve redoublée s'il s'agit d'une femme, et celle de ceux qui travaillent pour eux. Nous avons déjà dit que les bénéfices étaient nuls sur les premiers tirages ; s'il y a des bénéfices sur certains tirages, ils seront réinvestis dans la fabrication de nouveaux livres. Les sociétaires ne sont pas des capitalistes qui vivent sur ce que leur rapporte leur « part » dans la société ; les « parts » sont fictives, elle ne rapportent rien ; elles engagent à un travail.

Pensez-vous faire des publications de l'histoire des mouvements de femmes dans le monde ?

Bien sûr. L'histoire des luttes, l'histoire des femmes qui ont produit une avancée dans quelque champ que ce soit... Nous pensons aussi à des republications de manuscrits. Publier Madame de La Fayette aux éditions *des femmes* n'a pas le même sens que si c'est une maison d'édition publiant les auteurs classiques qui la réédite...

Vos premières publications sont étrangères ?

Igrecque est tout ce qu'il y a de plus parisienne... Mais ce n'est pas un hasard s'il y a une traduction italienne et une traduction anglaise, plus un inédit français, cela répond à un projet « d'internationalisme » ; la lutte des femmes se mène dans tous les pays, et de manière différente...

Combien tirez-vous d'exemplaires ?

Cinq mille. Le prix des livres est le plus bas possible, nous avons calculé nul le bénéfice sur les premières publications ; les livres sont très peu chers par rapport au soin apporté à la fabrication, aux maquettes...

Comment trouvez-vous les manuscrits ? Il y a des femmes qui ne s'intéressent pas au M.L.F. et qui ne s'adresseront pas à votre maison d'édition...

Ce n'est pas une maison d'édition « féministe » comme nous l'avons déjà dit, et la proposition, qui s'adresse aux femmes, ne s'adresse pas seulement à celles qui ont « pris conscience » ou qui sont d'accord... Ce n'est pas la maison d'édition du M.L.F. mais celle *des femmes*...

Il s'agit de faire apparaître une écriture spécifiquement de femmes, non pas féminine, mais plutôt « femelle » : ce qui se met au jour dans notre travail.

Nous n'avons de limitations que d'ordre technique, économique, nous ne faisons aucune « censure d'opinion »...

Bien sûr, beaucoup de femmes continueront à vouloir faire carrière ; nous savons déjà que les féministes préfèrent se faire publier par les éditions paternalistes qui leur font un nom. Elles affirment lutter contre le patriarcat alors même qu'elles revendiquent ce désir de paternité.

Comment établissez-vous vos critères de publication ?

Notre projet serait de publier tout le refoulé, le censuré, le renvoyé des maisons d'édition bourgeoises. Celles-ci fonctionnent sur une exploitation des femmes là où elles sont dans un certain rapport à l'écriture, au texte, ce qui produit inévitablement un refoulement très concret de leurs manuscrits.

Pourquoi n'avez-vous pas publié le manuscrit des Trois Maria ?

Nous n'avons pu être en contact direct avec les auteurs. Leur manuscrit avait été confié à des féministes qui connaissaient bien notre travail, mais qui ont choisi de porter le texte à un éditeur paternaliste. Nous avons fait une proposition financière supérieure à celle de cet éditeur. Elle a été refusée par celles qui représentaient les auteurs ici...

Pensez-vous publier des hommes ?

Nous sommes dans une nécessité tactique et politique, historique de publier prioritairement des femmes. À long terme, sinon à moyen terme, nous publierons sans doute des textes d'hommes, de ceux qui rallieront notre lutte.

Avez-vous des contacts avec des auteurs déjà « en place » ?

Jusqu'à maintenant les auteurs ont préféré ne pas faire le pas qui les situerait politiquement du côté des femmes et qui ferait du même coup sauter leurs privilèges bourgeois et individualistes, leurs privilèges d'intégration à la masculinité contre laquelle nous luttons et qui est oppressive et répressive pour toutes les femmes. Nous ne faisons aucune proposition particulière aux auteurs... Nous faisons une offre de travail collectif, politique et massif à toutes les femmes...

Annexe C

Bulletin de liaison des éditions Le Sourire qui mord, [s. d.]¹

Des livres à propos d'enfance

– Sources, outil

« Notre pari est de permettre à une partie de tout ce qu'on est trop petit pour dire de s'ordonner l'espace d'un cri, d'une illusion, d'un livre. Nous voulons faire des livres où les enfants puissent se reconnaître, comme nous, avec leurs rêves, leurs joies, leurs désirs, leurs hésitations, leurs problèmes, leurs angoisses. N'est-il pas réconfortant de voir représenté dans les livres ce que l'on ressent d'une manière plus ou moins confuse ou coupable ? Ces livres rassurent, ils deviennent prétexte et support à une communication : communication avec soi, communication avec les autres.

C'est en ce sens que nous disons que les livres du Sourire qui mord sont des livres autant pour les adultes que pour les enfants. Chacun pouvant, quel que soit son âge, y trouver matière à rêver, à penser, à changer son rapport à l'autre. »

– Conception, naissance

« Depuis quatre ans, à raison d'une année par livre, chaque projet de livre est présenté à plusieurs centaines d'enfants dans des classes, des bibliothèques, des ateliers de lecture. En travaillant avec les enfants, nous vérifions si notre façon de raconter les histoires, tant au niveau du thème que de l'articulation texte-image, éveille chez eux un intérêt et un attachement profonds. »

– Diffusion

« Notre pratique et quelques autres qui tendent à bousculer ce bastion traditionnel qu'est la littérature enfantine ne peuvent s'en remettre aux bons soins de la diffusion classique dont la philosophie, les moyens et les intérêts sont ailleurs. Si notre démarche vous intéresse, nous vous demandons de la prendre en charge avec nous :

- en commandant nos livres par correspondance ou en soutenant de vos achats les libraires qui nous diffusent ;
- en faisant connaître notre travail autour de vous ;
- en posant publiquement la question de l'accès démocratique à la littérature et à l'ensemble des activités et loisirs culturels en direction de la jeunesse »

– Exposition, animation

« Outre les animations auxquelles elle participe depuis quatre ans, l'équipe du Sourire qui mord est partie prenante d'une association qui regroupe critiques, éditeurs, libraires, illustrateurs et auteurs.

¹Transcription de la partie retraçant la démarche des éditions Le Sourire qui mord.

Cette association a réalisé une exposition en sept panneaux avec illustrations en couleurs, à propos de la littérature enfantine : fonction du livre et plaisir du livre, influences de la libération des prix des livres sur l'accès démocratique à la lecture, structure du marché, etc. Cette exposition susceptible d'être accompagnée d'interventions, d'animations, et de débats, peut-être commandée par l'intermédiaire du Sourire qui mord. »

Annexe D

Bulletin de liaison des éditions Le Sourire qui mord, n° 4, 1979¹

« Nous croyons qu'un livre ne doit pas être pré-mâché. Nous aimons les zones d'incertitude car pour nous le livre est avant tout rythme individuel, espace intime, territoire généreux où randonner dans la pulpe des mots, la tête dans les images, pour se retrouver souvent étourdi ou souvent plus loin que la lecture, à cheval sur la vie.

Mais il ne faut pas se faire trop d'illusions. Notre pratique et quelques autres qui tendent à bousculer ce bastion traditionnel qu'est la littérature enfantine ne peuvent s'en remettre aux bons soins de la diffusion classique dont la philosophie, les moyens et les intérêts sont ailleurs. Si notre démarche vous intéresse, nous vous demandons de la prendre en charge avec nous :

- en commandant nos livres par correspondance ou en soutenant de vos achats les libraires qui nous diffusent ;
- en faisant connaître notre travail autour de vous ;
- en posant publiquement la question de l'accès démocratique à la littérature et à l'ensemble des activités et loisirs culturels en direction de la jeunesse

À défaut de pouvoir nous appuyer concrètement sur le mouvement pédagogique et sur les mouvements associatifs et syndicaux qui ont en main, avec certains libraires, les clefs d'une diffusion populaire de qualité, à défaut de pouvoir compter sur l'aide critique des « forces vives », notre effort n'aura servi qu'à créer des poissons-pilotes pour les requins à la recherche de fructueuses (et stérilisantes) récupérations. »

- Adultes, nous sommes concernés par la littérature enfantine

« Le livre occupe une place importante dans l'éveil de la sensibilité, de la réflexion, du sens critique et des goûts des enfants. C'est d'abord par l'image puis avec le texte et l'image que les enfants confortent leur apprentissage d'une société, de sa culture et de ses lois. Parce que le livre est un agent du processus de socialisation, car il propose des modèles et des représentations qui ne sont jamais neutres, il faut en finir avec la coupable indulgence qui préside à la sélection d'un livre « pour enfants », sans se réfugier pour autant dans une prétendue liberté de choix laissée aux enfants ; nous croyons qu'il y a un apprentissage du choix et que donner à lire c'est prendre une responsabilité.

Malgré l'ampleur des sujets abordés et la liberté de ton qui existe en littérature enfantine depuis une quinzaine d'années, les adultes, peu informés et avouons-le peu soucieux de communication réelle quand ils facilitent l'accès d'un livre à un enfant, choisissent encore un titre en fonction de trois critères : âge, sexe, prix. Ils sont aidés en cela par certains éditeurs qui indiquent parfois le sexe et souvent l'âge du lecteur potentiel du livre sur la couverture. Si bien qu'on est en droit de se demander si, sous couvert d'arguments de bon sens et de

¹Transcription du bulletin de liaison n° 4 datant de 1979 des éditions Le Sourire qui mord.

soucis pédagogiques, la succession serrée des classes d'âges ne vise pas surtout à accélérer la consommation de livres manifestement prévus pour être éphémères.

Il n'y a certes pas de recettes pour choisir un livre : chaque enfant est unique et la littérature est multiple. On peut cependant s'en tenir à quelques règles générales :

- donner à lire, c'est dire et dire c'est prendre des risques. C'est risquer de se découvrir soi-même en réfléchissant sur ses propres critères de sélection de tel ou tel livre. C'est aussi risquer de commettre des erreurs mais ne vaut-il pas mieux un livre qui peut se tromper que mille qui hurlent avec les (grands méchants) loups ?
- donner à lire, c'est prendre position sur le statut des enfants : en refusant les livres-miroirs anesthésiants, conformistes, sexistes et réactionnaires. C'est reconnaître les enfants comme personnes et comme acteurs sociaux.
- donner à lire, c'est donner du plaisir, c'est-à-dire pouvoir et savoir encore en prendre soi-même en lisant.

Car finalement, pour changer la littérature enfantine et notre rapport aux enfances, il faut bien sûr réclamer une politique démocratique de la lecture, la suppression de la T.V.A. sur les livres, des tarifs postaux spéciaux. Il faut bien sûr tenter d'enrayer la tendance qui fait d'un livre une simple marchandise régie par la recherche du profit, instaurer un débat de fond sur la production et la diffusion (nationalisation des monopoles ? prix unique du livre quel que soit le point de vente ? centrale de diffusion coopérative sous le contrôle d'associations de consommateurs ?). Tout cela est certes essentiel mais d'un même mouvement, c'est aussi lorsque les adultes découvriront que les « petits livres » ne constituent pas un secteur mineur de la littérature, c'est quand ils exigeront pour les enfants des œuvres qui ne soient plus des sous-produits culturels interchangeable et répétitifs, c'est quand enfin ils pourront prendre eux-même un plaisir réel et non condescendant à lire de tels livres, c'est alors seulement qu'aura volé en éclat la littérature infantile. »

- Le Sourire qui mord : des livres à propos d'enfance

« Il y a quelque chose de tragiquement faussé dans le principe même de littérature enfantine, monde des médiations et de la prudence. Il ne faut pas effaroucher l'adulte-acheteur. Il ne faut pas avoir l'air de vouloir se glisser entre l'adulte et l'enfant. Il ne faut surtout pas tout dire aux enfants d'eux-mêmes.

Avec les livres du Sourire qui mord, nous avons voulu ouvrir une communication, aider à des cheminements avec des livres, sources de plaisir pour chaque enfant mais aussi occasion d'un dialogue avec soi et avec les autres.

Parce que nos livres ne présentent pas des simples silhouettes mais des personnages qui ont une épaisseur psychologique, qui connaissent les doutes, les conflits et la tendresse, parce que nos livres content des situations et des relations sociales par le détour d'un merveilleux révélateur et non pas anesthésiant, nous croyons qu'il s'agit de livres où enfants et adultes peuvent se retrouver avec leurs joies, leurs désirs, leurs angoisses. »

[...]

« Au départ de chaque livre, il y a eu l'envie d'un petit groupe d'adultes de faire ensemble, page par page, une histoire sur un sujet particulier : la recherche de l'identité (Julie), les pleurs (Qui pleure ?), les parents qui font semblant (Lison), l'acte culinaire comme pratique sociale et magique (La manginoire), les relations amoureuses et tumultueuses d'une petite fille, d'un garçon, d'un arbre (Le cheval dans l'arbre). Pour ces cinq livres, en interprétant les réactions des enfants au fur et à mesure de l'évolution des maquettes, nous n'avons certainement pas adapté les histoires à une compréhension moyenne des enfants établie de manière statistique. Nous avons simplement cherché à savoir si notre façon de raconter les histoires, tant au niveau du thème que de l'articulation du texte et des dessins éveillait chez eux un intérêt et un attachement profonds. Il n'y a pas d'inafaillible et de scientifique dans cette démarche qui reste très subjective.

Nous avons choisi de créer des livres « à propos d'enfances » depuis notre positions d'adultes en essayant d'assumer cette positions. »

Annexe E

Résumés des albums du corpus¹

Des femmes

– Adela TURIN et Nella BOSNIA, *Rose Bombonne*, 1975.

La tribu des éléphants conditionne les petites éléphantes dès la naissance pour qu'elles deviennent belles, avec une peau lisse et rose, et de grands yeux brillants comme leur maman, afin de trouver un futur époux. Elles sont parquées dans un enclos toute la journée, affublées de chaussons, collerettes et nœuds sur la queue roses, et doivent se nourrir d'anémones et de pivoines. Ces fleurs sont en effet responsables de la coloration rose mais sont infectes au goût. La vie des éléphantes n'est donc que contraintes. Elles observent avec envie les petits éléphants, frères ou cousins, s'amuser toute la journée dans le fleuve et les flaques de boues, et manger l'herbe fraîche ou les fruits délicieux des arbres. Pâquerette, une petite éléphante, ne rosit pas, bien qu'elle mange des fleurs. Sa mère se désole, tandis que son père est furieux. Devant cette situation persistante, ils finissent par la laisser tranquille. Pâquerette sort alors de l'enclos, ôte sa collerette, ses chaussons et son nœud, et va jouer comme les mâles dans le fleuve et la boue. Elle mange enfin ce qui lui plaît. Les autres éléphantes sont d'abord contre cette initiative, puis envieuses. Elles la suivent finalement et ne veulent plus retourner dans l'enclos. Et de conclure que depuis, on ne peut plus distinguer les petits éléphants des petites éléphantes.

– Adela TURIN et Nella BOSNIA, *Après le déluge*, 1975.

La famille Radeville est composée de huit enfants, Sidonie, la mère soumise qui fait tout dans la maison, toute seule, et Radeville, le père qui travaille mais occupe en réalité un poste où il n'y a rien à faire. Celui-ci est très exigeant, n'aidant pas Sidonie. Il veut simplement avoir tout ce qu'il aime et désire le soir en rentrant. Il critique gentiment – mais tout le temps – la cuisine excellente de Sidonie, alors qu'il n'y connaît absolument rien. Il raconte ensuite des histoires sur ses soi-disant prouesses tandis que Sidonie fait la vaisselle, toujours sans bruit. Un jour, il y a le déluge dans leur habitat à cause d'une fuite d'eau. Sidonie sauve alors ses enfants et trouvent un refuge de fortune. Radeville se débrouille seul pour son diner après les avoir cherchés longtemps. Finalement, les rôles s'inversent. Sidonie part dorénavant tous les jours à l'aventure avec ses enfants pour explorer les lieux, et c'est Radeville qui cuisine. Sidonie et les enfants se mettent également à la musique et au chant, répandant une ambiance de fête tous les soirs. Le père a perdu son statut de dieu aux yeux de ses enfants.

– Agnès GAY, *De la coiffure*, 1976.

Une fillette imagine ce qu'elle pourrait faire avec des cheveux longs et comment elle pourrait les coiffer. Elle adore en effet se coiffer mais ses cheveux sont courts – un carré. Elle pourrait

¹Nous avons choisi un ordre chronologique. Afin d'éviter toute répétition superflue, nous avons uniquement mentionné les auteurs – et illustrateurs –, le titre, ainsi que l'année d'édition. Consulter les références complètes dans la section Corpus des Sources, p. 139-143.

se faire un chignon pour l'école, sa vie serait transformée, elle réussirait à tricoter un pull, cela serait utile pour le sport et commode pour le ménage, etc. Mais ses cheveux sont atrocement courts. Et quand il fait froid, la fillette doit mettre un ridicule béret, alors qu'avec une belle coiffure, elle serait tellement plus à l'aise.

– Benoîte et Flora GROULT, *Histoire de Fidèle*, 1976.

Le livre présente l'histoire d'un cheval gris, Fidèle, vivant dans une ferme en Bretagne. Les jumeaux de la ferme, Tyves et Tyvettes, aiment ce cheval qui lui-même aime la mer. Mais leur père, en vue d'un meilleur rendement, achète un tracteur. Fidèle doit donc être vendu au boucher, à moins qu'une solution ne soit trouvée. Les enfants se désolent lorsqu'ils entendent à l'école parler des hippocampes. Ils font un rêve la nuit et réussissent à sauver Fidèle en l'amenant à la mer et en lui disant d'aller dans l'eau. Celui-ci se transforme en hippocampe et s'en va. Finalement, les enfants l'ont sauvé en acceptant de le perdre.

– Agnès ROSENTHIEL, *Les filles*, 1976.

Le résumé présent au dos du livre expose son contenu : « C'est dure pour nous de voir qu'une si belle amorce d'émancipation s'achève sur une situation conjugale millénaire ! Nous espérons une suite plus militante et subversive. Vivent les luttes des femmes ». Une fillette aborde un garçon. Ils commencent à se découvrir mutuellement, particulièrement avec leur sexe car c'est la seule preuve de l'appartenance à l'un ou l'autre sexe. Ils se comparent, s'observent, se chatouillent, etc. Puis la fillette annonce ce qu'elle sera quand elle sera grande : elle aura des enfants, ses règles dans 5 ans – le garçon l'interroge pour savoir ce que c'est –, sera « architecte-mère et chef d'orchestre le soir ». Mais le garçon la traite de menteuse et lui prédit un avenir identique à celui de sa mère. La fillette lui rétorque qu'il ne connaît pas les filles et ne sait rien de ce qu'elles aiment : plonger à cent à l'heure, faire du baby-sitting pour un dollar par heure, jouer au rugby, changer de robes, lire tout, etc. Puis elle inverse les rôles traditionnelles des hommes et des femmes. Elle sera architecte, fera les plans de la maison et le garçon exécutera. Après s'être disputés, le garçon la console finalement lui disant qu'il l'aime et qu'elle a raison. Lui sera pompier et empêchera que ses maisons brûlent. La fillette s'attendrit, tout en pensant que ce garçon est un phallocrate mignon. Le récit se termine sur la phrase : « dis, et les garçons ? raconte... », inversant encore un fois la situation.

– Adela TURIN et Nella BOSNIA, *Clémentine s'en va*, 1976.

Clémentine et Arthur sont deux tortues. Après leur rencontre, elles se marient. Clémentine est pleine de projets, d'énergie, avec un esprit d'aventure et de découverte. Arthur, quant à lui, ne désire que poursuivre sa vie routinière et soumettre Clémentine qu'il rabaisse sans cesse. Il lui offre des tas de choses en relation avec les envies d'évasion de sa femme mais qui ne sont que des liens lointains. Par exemple, un tourne disque au lieu de la flûte souhaitée par Clémentine pour apprendre à jouer de la musique ; un vase en verre de Venise au lieu de se rendre dans la ville proprement dite, etc. Les objets s'entassent ainsi sur la maison de Clémentine, l'empêchant progressivement de bouger. Clémentine est en train de dépérir. Un jour, elle part se promener durant l'absence de son mari. Elle retrouve peu à peu le goût de vivre et finalement, quitte Arthur. Celui-ci, vexé et rancunier, continue après son départ à se plaindre de son ingratitude. Peut-être Clémentine est-elle toujours en voyage.

– Adela TURIN et Margherita SACCARO, *Histoire de sandwiches*, 1976.

Les femmes et les filles sont pas plus hautes que la main. Elles vivent dans un village minuscule, passant leur journée à confectionner des sandwiches énormes pour leurs maris qui se trouvent dans la grande maison des hommes. Ita, une fillette curieuse, veut savoir ce qu'ils y font. Devant l'ignorance des mères, elle se cache dans le camion de livraison des sandwiches et pénètre dans la maison. Elle finit pas arriver dans un bureau où des groupes d'hommes se réunissent pour préparer les journaux. Ils lui attribuent la tâche de tailler les crayons. Ita remarque qu'ils n'accordent aucune importance aux sandwiches, les mangeant simplement, alors que les mères se cassent la tête pour qu'ils soient parfaits et originaux. Elle finit par leur faire la remarque, mais ils ne l'écoutent pas. Elle retourne donc au village

et informe les femmes, qui finissent par faire grève, écoeurées. Alors, les femmes et le village commencent à grandir. Devenues égales des hommes, ceux-ci sont mécontents. Cependant, le scandale passé, les pères jouent avec leurs enfants et travaillent avec les mamans.

– Adela TURIN, Francesca CANTARELLI et Nella BOSNIA, *Les cinq femmes de Barbargent*, 1976.

Le Maharadja de Bingalor, Jadavindra Cobourboun, dit Barbargent, est vaniteux. Le peuple le craint et le déteste profondément. Un jour, il décide de se marier et demande conseil à son père, Chandoulah Cobourboun dit Pansebête. Il épouse alors Lisah, fille du Maharadja de Maribon. Elle est soumise, douce mais analphabète donc ennuyeuse pour Barbargent. Celui-ci veut divorcer alors il construit un palais vert émeraude dans les environs où Lisah peut chanter. Il se marie ensuite avec Hanna, fille du grand vizir de Bikanora. Poétesse, spirituelle et intelligente, la jeune femme joue de la cithare et témoigne d'un grand sens de la répartie. Après une dispute avec Barbargent en raison d'une parodie, elle rejoint Lisah. Puis Barbargent épouse Zelda, fille d'un riche prince de Baroda, qui voyage tout le temps. Elle aussi finit dans le palais vert. Barbargent se marie alors avec Flor-Inda, fille du palefrenier, simple, modeste, pauvre et docile. Un jour, elle demande à son mari d'étudier pour ne pas lui faire honte. Cependant, elle devient une étudiante insatiable, vexant Barbargent. Elle rejoint donc les précédentes femmes de Barbargent. Malheureux, ce dernier consulte un médecin qui lui conseille d'épouser une femme très jeune qu'il éduquera. Il se marie donc avec Lil Yana, princesse de 18 ans. Mais elle se moque de lui dès le lendemain de leurs noces car il est bedonnant et pâle. Elle rejoint elle aussi le palais vert. Les cinq femmes décident de monter un orchestre avec voix, cithare, violon, violoncelle et hautbois. Hanna propose de faire le tour du pays avec leur spectacle. Il s'agit d'un opéra-bouffe en deux actes « Barbentoc et ses sept épouses », parodie burlesque de la vie de Barbargent. Elles rencontrent un grand succès. Désormais, tout le monde rit de Barbargent et personne ne le craint plus, ni ne le respecte.

– Adela TURIN et Nella BOSNIA, *L'histoire vraie des Bonobos à lunettes*, 1976.

Le livre raconte l'histoire des Bonobos. Les mâles ne font rien que parler et faire du bruit, tandis que les bonobées ramassent à manger pour eux et les bonobins. Les pangolins et les loris se plaignent de ne pouvoir faire leur sieste. Les bonobos se lassent de leur vie et veulent faire autre chose. Alors les quatre plus beaux sont envoyés à Belfast pour apprendre l'anglais. Ils reviennent avec des lunettes noires et une valise. Ils apprennent quatre mots d'anglais aux autres « full, stop, ring, black » et leur offrent des lunettes s'ils réussissent à les dire. Les bonobées veulent faire pareil mais les lunettes ne tiennent pas en raison du foulard qu'elles portent sur la tête. Les mâles se moquent d'elles lorsqu'elles essaient de l'enlever. Elles quittent donc le bouquet de palétuviers et installent un vrai havre de paix, un petit coin de paradis. L'endroit est calme, sent bon les fleurs et aromates. Les bonobées fabriquent des jouets pour les petits, des hamacs, des instruments de musique, des ombrelles pour la pluie, etc. Le bonheur est total. Elles ne cherchent à manger que pour elles et les plus petits, aidées des aînés. Les bonobos doivent alors chercher eux-mêmes à manger mais ne savent pas comment faire. Certains, intrigués, seraient venus voir les bonobées ; certains auraient voulu y rester. Cependant, on ne peut pas réellement savoir car cette histoire date de très longtemps.

– Georges SAND et Nicole CLAVELOUX, *Brise et Rose*, 1977.

Une fillette écoute ce que disent les fleurs. Elle entend le récit de Brise, qui raconte sa rencontre avec la Reine la Rose. Ce récit se déroule au temps des dieux. Brise était le fils aîné du roi des orages, semant la destruction. Le roi veut lutter contre l'esprit de la vie qui exerce sur terre. Il envoie donc ses fils se disperser. Brise est envoyé en Extrême-Orient et en Inde. Là, il sent le parfum de la rose et est pris de pitié. Il ne peut la détruire et l'emmène avec lui voir le roi. Ce dernier le bannit, furieux de la pitié de son fils. Il détruit la rose et arrache les ailes de Brise. Celui-ci se retrouve anéanti dans une clairière et s'aperçoit que la rose renaît, l'esprit de la vie étant plus fort que tout. L'esprit apparaît alors et fait de lui

la brise, lui donnant le corps d'un enfant et les ailes d'un papillon. Brise reste l'ami de la rose et des fleurs. La fillette raconte cette histoire à son précepteur, mais il la croit malade. Sa grand-mère lui dit alors que sa petite fille a raison et qu'elle aussi entendait ces voix lorsqu'elle était jeune. Il s'agit d'une faculté de l'enfance.

– Alexandra Elizabeth SHEEDY et Agnès ROSENTHIEL, *Mémoire d'une souricette*, 1977.

Le résumé présent au dos du livre expose son contenu : « Cette histoire est celle d'Esther, souricette dotée non seulement d'un esprit littéraire et d'une histoire, mais encore de fort longues moustaches dont elle n'était pas peu fière. C'est aussi l'histoire d'une petite femme d'immense renommée, et célèbre par son caractère, la reine Elisabeth I^{re}. Un livre écrit par une petite fille de douze ans, à lire comme ce que produit de meurtre inévitable la rencontre des mots femme et pouvoir. » Une souricette, Esther, vit dans une rue non loin de Buckingham. Elle et ses amies sont des aristocrates. Elle reçoit un jour un colis, provenant de l'héritage de sa tante américaine défunte. Ce sont les mémoires d'une aïeule qui vécut au palais du temps d'Elizabeth I^{re}. Elle raconte son histoire d'amitié avec la reine et surtout la vie de celle-ci qui, voyant son favori Essex charmé par sa nièce Arabelle Stuart, les éloigna. Rongée peu à peu par la jalousie et la colère, elle finit par envoyer Essex en guerre contre l'Irlande. C'est un échec et il est fait prisonnier dans ses propres terres. Malade, il essaie de marcher sur le palais. Défait, il est finalement décapité. La reine ne s'en remet pas et elle se meurt. Esther devant cette ascendance royale veut tenir son rang et s'installe alors à Buckingham. Et de conclure : « La Reine du Palais était Elisabeth Deux. Quelle coïncidence ! ».

– Anne SYLVESTRE et Anne CHAZOTTES, *Séraphine aime oiseau*, 1977.

Une petite fille, Séraphine, aime un oiseau mais fait tout pour le changer en lui donnant un nom, le mettant en cage de peur qu'il ne la laisse. D'ailleurs les adultes lui ont répété que les oiseaux se mettaient en cage et qu'ils continuaient à chanter. Elle réduit de plus en plus la cage et l'oiseau n'a plus le cœur à chanter. Ils deviennent tous les deux malheureux. L'oiseau finit par dire à Séraphine qu'il ne la quittera pas même sans cage mais qu'il ne peut rester en cage. Elle le relâche enfin. Il chante alors pour elle et ne la quitte pas car ils s'aiment.

– Adela TURIN et Letizia GALLI, *Jamèdlavie*, 1977.

Camélia, une princesse très belle, grandit en entendant de la bouche de tout le monde « qu'un jour un prince viendra, beau comme un astre, bon comme le bon pain, riche comme Crésus », qu'ils se marieront et seront toujours heureux. La sorcière Capucine, enfermée dans une tour car dénigrée par les savants en raison de ses connaissances et de son intelligence, est son amie. Quand Camélia est en âge, son père lui annonce son futur mariage avec le prince de Gorgonzola, beau mais bête, arrogant et inintéressant. Camélia jette alors la bague de fiançailles. Capucine la récupère et la jette dans un pot de miel. Les parents de Camélia se ruinent à chercher l'anneau tandis que Camélia, réfugiée chez Capucine, vit des jours heureux, en apprenant et voyageant avec elle. Elles fondent un endroit où elles enseignent à toutes les femmes secrets et découvertes.

– Adela TURIN et Margherita SACCARO, *Le père Noël ne fait pas de cadeaux*, 1977.

La narratrice raconte l'histoire vraie du Père Noël quand il était encore Nicolas Nicolini, fripouille malhonnête et fainéant. Il gérait un manège délabré et arnaquait les enfants. La plus belle fille du village, Léonie, cousine de la narratrice, veut l'épouser. Elle finit par se rendre compte qu'il est mauvais et se met au travail pour réparer le manège. En résulte un gros succès. Elle fabrique ensuite des jouets. Devant l'intérêt qu'ils suscitent, Nicolini transforme sa maison en usine mettant toutes les femmes de la famille à profit. Ce travail à la chaîne produit des jouets de qualité médiocre et se clôt par un échec. Il décide alors de se rendre sur les toits pendant la nuit pour balancer par la cheminée des jouets et le soir, faire la quête déguisé en Père Noël afin d'obliger les parents à payer. Léonie recommence finalement ses fabrications de qualité et avec les enfants, construit une poupée géante dans laquelle ils peuvent entrer. Nicolini, abandonné, est en grande difficulté. Les parents, pris de pitié, acceptent d'acheter ses jouets une fois par an, à Noël, en faisant semblant de pas le

reconnaître. Les enfants le surnomment alors Père Noël.

– Adela TURIN et Sylvie SELIQ, *Le temps des pommes*, 1977.

Le roi Barbar en est à la vingt-et-unième guerre et ne vit que pour ça. Tout n'est que désolation et violence. La reine Delphine et la princesse Philippine restent isolées avec les veuves et orphelins toute la journée au dernier étage – cinquantième. Elles ressentent une grande monotonie, de la tristesse, mangeant toujours la même chose, entendant les nouvelles désastreuses du front continuellement. Philippine, curieuse, pose sans cesse des questions, ne sachant même pas ce qu'est une pomme ou encore un poisson. Delphine ne sait pas comment lui expliquer, alors décide de lui apprendre à lire. Elle cherche un livre mais n'en trouve pas. Alors elle en fabrique un avec des illustrations pour davantage de clarté. Cela ramène la joie et la vie au sein des femmes. Le roi est de plus en plus mécontent, regrettant d'avoir une fille qui pleurniche quand il raconte ses horreurs et menaçant de détruire le livre. Lorsqu'une nouvelle guerre éclate, il en profite pour expédier femmes et enfants au palais du roi Abondant, père de Delphine. Le convoi s'arrête en cours de route dans un château abandonné, où poussent encore des fruits, vivent des animaux, etc. Petit à petit, les femmes s'installent et finalement ne repartent jamais. Plus tard, le château et ses alentours deviennent un village.

– Hans Christian ANDERSEN et Nicole CLAVELOUX, *Poucette*, 1978.

Poucette naît d'une graine magique que sa mère a embrassé. Un crapaud l'enlève pour la marier à son fils, mais elle est sauvée par les poissons qui coupent la queue du nénuphar la retenant. Puis un gros hanneton la kidnappe à son tour avant de l'abandonner après les remarques désobligeantes des plus jeunes. Elle trouve alors refuge l'hiver chez une souris des champs qui lui présente un ami, la taupe. Celle-ci veut leur montrer une hirondelle morte en les amenant dans son palais pour les faire visiter. Poucette sauve l'hirondelle, qui était juste engourdie de froid, avec une couverture qu'elle fabrique. L'oiseau s'en va au printemps. La taupe veut épouser Poucette et la priver de soleil. Pendant qu'elle dit au revoir à l'astre, l'hirondelle revient. Elles s'enfuient ensemble. L'oiseau la dépose dans une fleur, choisie par Poucette, pour la nuit. Le roi des fleurs, charmant, lui demande alors de l'épouser. Elle refuse car elle est trop éprise de liberté et aime voyager avec l'hirondelle. Elles arrivent au Danemark, voient l'homme qui raconte les histoires – Andersen – et lui relatent leurs aventures. Mais il transforme la fin car il trouve les deux amies trop indépendantes et désinvoltes.

– Djamila OLIVESI, *Les enfants du Polisario*, 1978.

Le livre raconte l'histoire du peuple Sahraoui vivant au Maroc dans le Sahara. Il s'agit d'une société bédouine. Le livre offre le récit chronologique de la lutte des sahraoui pour retrouver leur indépendance perdue en 1884 lors du débarquement espagnol. Il présente également des dessins d'enfants sahraouis qui illustrent leur histoire.

– Adela TURIN et Margherita SACCARO, *Salut, poupée*, 1978.

Danièle et sa fille Marie vivent seules et font ce qui leur plaît. C'est l'anniversaire de Marie, et l'oncle et la tante doivent venir. Marie préférerait passer la journée tranquille avec sa mère. Elle rêve de la venue de l'oncle et la tante. Ils lui offrent une poupée car « malgré toutes les théories de ta maman, tu es bien une petite fille ». Marie, ravie, emmène Maribelle, sa poupée presque aussi grande qu'elle. Elles commencent à parler ensemble. Marie, qui la trouve très belle contrairement à elle, lui demande d'échanger cheveux, robe, genoux, main et coude, puis finalement tout. Maribelle accepte tout en la prévenant des contraintes qu'impose une telle beauté. Puis elle l'abandonne. Marie se réveille alors de ce cauchemar en pleurant dans les bras rassurants de sa mère. Finalement, l'oncle et la tante arrivent et lui offrent une bicyclette.

– Hans Christian ANDERSEN et Nicole CLAVELOUX, *La petite sirène*, 1980.

Le roi des mers, veuf, a six filles. La plus jeune est aussi la plus charmante. Près du palais, se trouve un jardin avec un petit espace pour chacune des filles. La jeune, douce, pensive et

singulière, aime surtout entendre le récit du monde d'en haut. Quand les sirènes ont quinze ans, elles ont le droit de monter à la surface de la mer se reposer au clair de lune sur les rochers pour contempler. Chacune raconte ce qu'elle a vu. La petite sirène arrive au soleil couchant et observe un grand trois mâts. Elle regarde un beau prince, lorsqu'une tempête brise le navire. La sirène sauve le prince, l'embrasse, le dépose dans une baie près de jeunes filles et se cache. Le prince est sauvé par une fille qui l'aperçoit. La sirène finit par avouer son secret à ses sœurs. L'une connaît ce prince, et indique où il se trouve. La petite sirène qui aime le prince va voir la sorcière de la mer pour avoir de l'aide ou un conseil pour avoir des jambes. La sorcière est d'accord mais prévient que ça sera très douloureux et qu'aucun retour ne sera possible. Si le prince épouse une autre femme, à la première aurore suivant le mariage, son cœur éclatera et elle se changera en écume. Pour obtenir ses jambes, elle doit donner sa voix. Arrivée chez le prince, elle boit l'élixir, puis s'évanouit suite à la douleur. Quand elle revient à elle, le prince la regarde, charmé. Il décide de la garder pour toujours auprès de lui et lui permet de coucher derrière la porte de sa chambre sur un coussin de velours. Ensemble, ils voyagent. Le prince ne veut toutefois pas en faire sa femme car il aime la jeune fille du pensionnat qui l'a récupéré sur la plage. Lorsque ses parents veulent le marier, il part. Il rencontre la princesse du pays voisin, qui s'avère être la fille du pensionnat. Ils se marient sur un bateau. Les sœurs de la sirène viennent la rejoindre la nuit. La sorcière leur a donné un poignard pour tuer avant le lever du soleil la princesse. Mais la sirène ne peut pas et lance le poignard dans l'eau. Il se transforme en sang, dont quelques gouttes touchent les pieds de la petite sirène. Au même moment, ses jambes se transforment en queue de poisson et elle retrouve sa voix. Redevenue sirène, elle vit toujours là-bas, heureuse.

– Marie GARD, *10 images un peu folles...*, 1980.

Une fillette raconte que quand elle s'ennuie elle s'invente des images un peu folles : un pantalon large volant, une maison de crayons et bonbons, un éléphant apprivoisé trouvé dans l'herbe, une petite maison cachée dans le fond du grenier, un canard ami qui joue du violon, etc.

– Adela TURIN et Anna MONTECROCI, *Planète Mary : année 35 (2019 de l'ère chrétienne)*, 1980.

Une vieille femme raconte son enfance et ce qui a mené à l'installation sur cette planète. Enfant, elle vivait dans une capsule autour de Vénus, n'ayant jamais connu la Kerre. Son père était parti toute la journée dans un module et sa mère était nostalgique. Puis survint une pénurie d'énergie. Les hommes entreprirent la construction d'une Cité Spatiale pour rassembler tout le monde. Le Grand cerveau était une machine énorme qui savait tout, organisait tout, synthétisait tout, apprenait tout aux autres. Progressivement, les mères s'y intéressèrent aussi. Elles discutèrent, calculèrent, écrivirent et cherchèrent une planète comme la Kerre. Elles trouvèrent la Planète Mary, mais gardèrent cette surprise. À Noël, les pères revinrent et offrirent des cadeaux pendant que le grand cerveau les emmenaient sur Mary. Cette surprise n'enthousiasma pas les pères qui repartirent la journée dans les modules autour de Mary. Le Grand cerveau aida la première année puis devint la bibliothèque de l'école.

– Marie-France BOYER et Marie GARD, *La grippe de Nils... ou la famille éclatée*, 1980.

Adélaïde Cerfeuil a huit ans, son frère six. Ils vivent avec leur mère, divorcée de leur père. Leur mère travaille tard, ils sont donc gardés par des baby-sitters différentes – trois au total. Adélaïde n'aime pas trop que sa mère rentre tard car elle n'est pas de bon poil parfois. Mais ils adorent prendre un bain tous les trois. En racontant son quotidien, la petite fille banalise la vie moderne d'une famille éclatée mais libérée. Par exemple, elle dénonce l'étroitesse d'esprit de certains qui ne se montrent pas nus devant leurs enfants. La maladie de Nils, son petit frère, est le prétexte à des allées et venues dans la maison. La mère reste pour le garder et lui montre des photos, dont celles du temps de la vie commune avec leur père. Celui-ci vient à la maison. Un ami des parents vient dormir chez eux car il vient là quand il est à Paris. S'en suit tout un défilé de personnages, dont le nouveau compagnon de la maman,

source de commérages.

– Michèle DAUFRESNE, *Noémie la nuit*, 1982.

Noémie est une taupe qui rêve de devenir acrobate, clown ou exploratrice. Mais sa mère lui dit que c'est trop dangereux, qu'on ne verra pas son nez rouge ou encore qu'elle se perdra dans les galeries. Elle doit l'aider à ranger les provisions comme sa grand-mère et son arrière grand-mère lui ont auparavant appris. Devenue adulte, elle se marie « comme dans toutes les histoires sages ». Elle a une petite fille, Lucie. Lucie est comme sa mère à son âge : vive, curieuse, fureteuse. Un jour, elle sent l'odeur exquise d'un ver de terre et le suit jusqu'à la sortie de la galerie. Elle est émerveillée par le monde qui s'offre à elle. Elle raconte le soir ses aventures mais se heurte aux critiques de la vieille taupe et à l'enthousiasme des jeunes. S'en suit une bataille de glands et de marrons. Noémie est pensive, Lucie lui propose d'y aller avec elle. Finalement, toute la communauté des taupes s'amuse dehors.

Le Sourire qui mord

– Christian BRUEL, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, 1976.

Julie est une petite fille énergique au caractère affirmé de « garçon manqué », cumulant les bêtises et un goût pour une certaine originalité – elle lit avec ses patins à roulettes ou parle à son chat par exemple. Ses parents, surtout sa mère, veulent la modeler selon l'image stéréotypée des petites filles modèles de l'époque : jolie robe, cheveux coiffés avec soins. Cependant, à force de modeler Julie, celle-ci ne se reconnaît plus lorsqu'elle devient enfin conforme aux attentes de ses parents. L'incompréhension s'installe puisque quand elle est Julie, on lui fait des reproches. Elle ne sait plus qui elle est, qui elle doit être. Finalement, Julie se réveille un matin avec une ombre de garçon, mais personne ne la croit pas. Elle veut s'en débarrasser car elle sait qu'elle est une fille. Elle cherche alors comment ne plus avoir d'ombre et arrive à la conclusion que la seule issue est d'aller sous terre. Elle part donc creuser un trou dans un parc puis finit par rencontrer un garçon. Celui-ci pleure car il a le même problème qu'elle : on le traite de fille à cause de ses larmes. Après une longue conversation, ils finissent par conclure qu'ils ont droit à la différence et au mélange des genres. Ils s'endorment et se réveillent confiants même s'ils doivent affronter leurs parents.

– Christian BRUEL, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Qui pleure ?*, 1977.

Un petit garçon en train de pleurer monte dans le métro avec sa mère. Il s'assied en face d'une vieille dame qui pleure aussi. Sa mère lui reproche ses pleurs arguant des traditionnels « tu dois être fatigué », « tout le monde nous regarde », etc. Puis l'enfant nous embarque dans une sorte de rêverie avec la vieille dame qui lui explique comment elle a compris enfant qu'il n'y avait pas que les « larmes de fessées », mais qu'on pouvait pleurer pour beaucoup d'autres raisons. Elle lui avoue aimer pleurer. Elle raconte alors le comportement de ses parents qui ne la comprenaient pas et déclaraient eux aussi les phrases habituelles : « tu pleures comme un bébé », « tu vas recevoir une claque. Au moins tu sauras pourquoi tu pleures ! ». Au fil de l'histoire, la vieille dame dénonce ainsi les stéréotypes et les clichés instaurés par la société : les papas ne pleurent pas, les mamans pleurent en cachette, etc. Finalement, après un clin d'œil de la vieille dame, le petit garçon sort du métro avec sa maman. Sa dernière phrase reprend la formulation de la dame : « Tu sais maman, ça ne va pas toujours mal quand on pleure ! »

– Christian BRUEL, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Lison et l'eau dormante*, 1978.

Lison a huit ans et aime que ses parents lui racontent des histoires fabuleuses avant de dormir. Progressivement, la situation change, les relations entre ses parents deviennent superficielles et la fantaisie cède la place à la monotonie. Lison se réfugie dans son imagination et transpose sa vie dans un monde merveilleux où elle devient une princesse, ses parents un roi et une reine, et où elle vit dans un château. Finalement, elle part à la recherche de ses parents dans une forêt et découvre qu'ils souhaitent divorcer mais s'y refusent à cause du jeune âge de

Lison. Après sa vaine tentative pour leur donner son accord, elle s'enfuit et plonge dans un étang, où elle ressent un grand bien-être – image rappelant le retour à l'état de fœtus et le ventre de la mère, mais aussi métaphore du suicide. Ce rêve aboutit à l'affirmation de la séparation des parents. Lison vit désormais avec sa mère et elle est totalement épanouie et heureuse de cette situation. En réalité, la dernière page de l'album semble montrer que Lison était malade et qu'elle a raconté cela pendant son sommeil fiévreux. Sa mère décide donc de se séparer du papa car elle a compris la tristesse de sa fille.

– Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *La Manginoire*, 1979.

Toute l'histoire tourne autour de la cuisine, lieu et activité à la fois. La mère d'Antoine, un petit garçon qui vient de perdre une dent, cuisine moyennement, car elle n'est pas inventive. Mais tout bascule lorsqu'elle décide de faire grève à l'usine et ne rentre pas pendant quelques jours à la maison. La famille est livrée à elle-même, c'est la panique. Antoine alterne alors ses repas du midi chez deux sœurs voisines, l'une étant le stéréotype de la modernité avec une cuisine fantastique entièrement automatisée, l'autre étant celui de la tradition où la ferme s'installe dans l'appartement. Cependant, toutes deux souhaitent la même chose : ne pas devenir esclaves de leur famille. Antoine, d'abord émerveillé, finit par se lasser car il regrette l'imperfection de sa mère. Il découvre que ce qu'il mange a été vivant avant, lorsqu'il voit que Philomène veut tuer le coq du futur souper. Après le choc passé, Antoine se met lui aussi à cuisiner. Finalement, sa maman revient après avoir obtenu gain de cause – davantage de congés – et tout le monde part manger à la campagne. Le fin mot de l'histoire est que la maman d'Antoine malgré ses nouveaux congés ne passe pas plus de temps avec lui mais se fait plaisir dans des loisirs personnels.

– Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Les chatouilles*, 1980.

Ce livre ne contient aucun texte.

Une petite fille, n'arrivant pas à dormir, suit son chat sans bruit jusqu'à la chambre d'un petit garçon, – probablement son frère. Il dort. Elle prend une plume de sa couette et joue avec le chat puis chatouille le visage de garçon qui se réveille pour mieux se rendormir du côté opposé. Déçue, elle se glisse alors sous la couette elle aussi, puis va chatouiller les pieds du garçon qui se réveille pour de bon et la rejoint sous la couette. Il essaie de prendre la plume puis tire la petite fille, lui arrachant des boutons de sa chemise de pyjama. Ils rient ensemble et se chatouillent mutuellement les pieds. La fillette enlève le bas de pyjama du garçon et se met sur lui pour le chatouiller. Elle lui lèche l'oreille, met son doigt dedans. En retour, il lui met le doigt dans le nez et lui enlève le haut de son pyjama pour lui chatouiller l'aisselle. Ils terminent tous les deux sous la couette à chahuter et finalement s'endorment tout deux.

– Christian BRUEL, Charlotte RUFFAULT et Nicole CLAVELOUX, *Crapougneries*, 1980.

Ce livre ne contient aucun texte.

Il s'agit d'une succession d'images exposant des situations où les enfants font ce qui leur est généralement interdit car considéré comme mal, sale ou tabou. Le livre présente tout ce que les enfants ont tendance à faire instinctivement, mais que les parents et la société condamnent. Il montre également leur grande imagination et leur capacité à s'inventer un monde unique et fantastique. Par exemple, des enfants mangent dans un décor qui rappelle étrangement le « pays » d'*Alice au pays des merveilles* ; un enfant lit à la lumière d'une lampe sous sa couette ; des enfants prennent un bain dans la baignoire qui déborde, certains sont habillés, d'autres mangent, se mettent le doigt dans le nez, etc. ; des enfants attablés mangent des pâtes de façon dégoutante, en répandant partout ; un enfant est vêtu d'une superposition de vêtements, etc. Un monde onirique et espiègle émane de chaque page du livre, qui se veut le reflet du monde enfantin, dans toutes ses extravagances.

– Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Le cheval dans l'arbre*, 1980.

Une fillette passe ses vacances d'été à se réfugier dans un arbre près de chez elle, au milieu d'un champ délaissé après l'arrêt des activités sur la colline. Cet endroit secret n'appartient

qu'à elle. L'arrivée d'un garçon qui se cache dedans perturbe cependant ce lieu. Lui aussi a un secret : c'est bientôt la fin du monde. Il faut donc construire un cheval noir dans l'arbre pour se protéger. La fillette rejette violemment cette idée puis, petit à petit, tisse des liens avec le garçon, acceptant de l'aider dans son projet. Elle vole les outils du garage de son père pour lui. Mais quand elle apprend que le nouvel ouvrier a des problèmes à cause d'elle, elle prévient le garçon qu'il faut rendre les outils. Celui-ci veut venir se dénoncer mais elle refuse, rendant seule les outils. Quand elle revient, le garçon s'est enfui. Elle espère qu'il sera là le lendemain mais il ne revient jamais. L'arbre est déraciné, c'était vraiment la fin du monde.

– Christian BRUEL et Nicole CLAVELOUX, *Pour de rire*, 1981.

Ce livre ne contient aucun texte.

Il s'agit d'un récit métaphorique sur les peurs des enfants, à l'image d'un parcours initiatique. Six personnages – des enfants avec un nez de clown ? – entrent dans une espèce de labyrinthe, attraction de foire. Plongés dans le noir effrayant, ils réagissent de manières diverses. Passant par un trou éclairé dans le plafond, ils se retrouvent sur une table géante, doivent traverser une assiette sous la menace d'un couteau, en liaison avec l'œuf du coquetier. Puis, menacés par une autruche, ils creusent des trous, sortent du tunnel et montent ce qui ressemble à un escalier mais est en réalité une queue, celle d'un chien monstrueux à l'air féroce, sans poils, recouvert de boutons. Les personnages s'en amusent. Ils arrivent alors dans une sorte de palais des glaces, déformantes voir effrayantes. Vient ensuite une pièce aux multiples portes dont certaines s'ouvrent. Devant échapper à un insecte géant, les six clowns se retrouvent perchés sur des tuyaux – labyrinthiques. Arrivés dans un château, cinq décident de monter, tandis qu'un descend. Les premiers se réjouissent d'être déjà sortis du labyrinthe pendant que le sixième sort en courant, effrayé. Ils passent ensuite sous un train mais le premier est stoppé et terrifié par une tête sur ressort sortie du sol. Ils traversent finalement une salle de musée où un tableau les représente à l'instant même. Ils sortent enfin de ce tunnel, qui a révélé la diversité de leurs attitudes face à la peur : fierté, indifférence, sourire, terreur. L'arrière-plan présente un autre groupe, tout aussi effrayé, qui s'apprête à pénétrer dans le tunnel.

– Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Hôtel de l'ogre*, 1982.

La mise en place de l'action est étrange et mystérieuse : un train déraile, un passager reste, la journaliste enquêtant sur ce fait disparaît – en réalité, elle vit avec ce passager et ils ont un enfant, Jonas. Les parents tiennent un hôtel-café avec « Tonton ». Jonas, le fils, est un garçon qui semble surdoué. Il n'aime pas l'école où il s'ennuie et traite tout le monde avec condescendance, supériorité, mépris. Il est odieux avec les autres enfants et ne perd jamais à leurs jeux. Sa vie est bouleversée avec l'arrivée de nouveaux clients, des étrangers – suédois –, qui occupent la chambre la plus chère. Leur garçon est totalement indifférent envers Jonas. Ce dernier ne le supporte pas, le jalouse et engage bientôt une lutte contre lui pour se venger, puis pour lui ressembler. Il pense que ses parents, qui chantent avec cet étranger, le préfère pour fils puisqu'il correspond davantage à leurs attentes. Il décide donc de partir. Il le fait, bien qu'il apprenne que les étrangers, en réalité des acteurs, ont quitté l'hôtel. Arrêté par les employés de la gare, ses parents sont convoqués. Finalement, le père affirme à l'employé qu'il s'agit d'un acteur et qu'il l'accompagne sur le quai. La fin demeure mystérieuse : le père rentre-t-il dans le jeu de Jonas pour lui faire plaisir, ou le laisse-t-il réellement partir ?

– Lionel MOURAUX et Christian HANKE, *Il court, il court, le Père Noël*, 1983.

Le livre se présente comme un recueil de lettres destinées ou émanant du Père Noël, rédigées par des enfants ou des adultes. Chacun présente sa requête : problème de pauvreté ; difficultés avec les parents ; méchanceté ; lettre « officielle » concernant les rennes ; divorce, séparation voire meurtre ; cambriolage ; lettre du Père Noël à propos des voies d'entrée ; mafia et jeux d'argent ; jeux d'enfants un peu méchants ; amours et solitude. Le livre se termine par une mise en abîme qui montre un vieil homme – le Père Noël ? – avec une liasse de feuilles – des

lettres ? – et le texte raconte : « Cher Père Noël, On a besoin de toi ».

– Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *On serait des grenouilles*, 1983.

Ce livre ne contient aucun texte.

Une petite fille s'ennuie en regardant sa grenouille dans un aquarium à l'extérieur, elle rêve. On la retrouve chez elle avec sa petite sœur devant son poisson rouge, l'aquarium étant rentré car il pleut. La grenouille saute et sort dehors, il pleut désormais à torrent. Un frère et sa sœur regardent l'eau qui arrive juste sous leur balcon. La fillette du début est sur son balcon et sa sœur enfle une culotte de bain. Peu à peu, les enfants des maisons environnantes enfilent également leur maillot de bain. Tout les enfants du quartier sont aux bords des fenêtres et commencent à jouer avec l'eau, ravis, et s'adonnent aux distractions habituelles des vacances à la mer : bouées, ballon, glace. Les enfants sortent tous les jouets de bains : matelas, bouées, sceau, cube avec des lettres dessus, cerceau, etc. La grenouille est toujours présente, bientôt rejointe par les libellules. Un jeune arbre commence à pousser au milieu de l'eau. Les enfants grimpent dans les bateaux pneumatiques et vont sur l'eau pendant que l'arbre grossit. Tout le monde se dirige vers l'arbre au centre de la place. Ils s'amuse dedans et dans l'eau. Les parents apparaissent soudain aux fenêtres, horrifiés et mécontents. Les enfants continuent à jouer dans l'eau. Finalement, les parents se préparent pour les rejoindre – une mère enfle son maillot de bain. Les parents arrivent dans l'eau, tout le monde sourit. La joie et le bien-être sont les maîtres mots.

– Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Jérémie du bord de mer*, 1984.

Jérémie est en vacances au bord de la mer chez ses grands-parents avec son frère. Il a peur du noir et une nuit il découvre un bébé sous ses couvertures, une fille. Il la cache alors, prenant soin d'elle. Elle grandit très rapidement – en deux jours elle a sept ans. Elle prend peu à peu de l'indépendance et décide de dormir dans la tente d'indien toutes les nuits. Elle fait tout de même des bêtises. Finalement, elle finit par avoir envie de liberté et de découverte du monde. Elle ne veut plus être cachée et enfermée. Elle commence alors à faire des escapades dehors pendant la nuit. Jérémie n'est pas content car il ne veut pas qu'elle fasse des choses que lui ne fait pas – l'enfant dépasse le parent. Pourtant, une nuit, elle quitte Jérémie. Il ne sait pas vraiment pourquoi, puis comprend enfin et en est fier.

– Nicole CLAVELOUX, *Louise XIV : « Dur le pouvoir ! »*, 1985.

Le résumé présent au dos de cette mini bande dessinée expose son contenu : « Louise XIV (1638-1715). Arrivée au pouvoir en 1661, elle assura la charge des affaires de l'État en mêlant " l'énergie du macaroni cuit à la souplesse du menhir, le tout dans une ambiance d'incertitude permanente ". Nicole Claveloux, sa biographe, nous révèle le véritable portrait d'une reine odieuse, mesquine, tyrannique, pathétique, sournoise, inconsciente et surtout terriblement drôle. Mais tout de même... vivement la Révolution ! » Le livre raconte des épisodes de la vie de Louise XIV, reine tyrannique et odieuse, renvoyant implicitement à l'absolutisme de Louis XIV, mais traité avec humour à la façon d'une bande dessinée. Le personnage est imbu de sa personne et égocentrique.

– Nicole CLAVELOUX, 479 [*Quatre cent soixante-dix-neuf*] *espèces de poux*, 1985.

Le résumé présent au dos de cette mini bande dessinée expose son contenu : « Recensement minutieux, observations patientes et délicates, audacieuses manipulations génétiques, l'équipe d'entomologistes dirigée par Nicole Claveloux livre enfin le résultat de ses travaux. Chaque lecteur, quel que soit son âge, trouvera dans sa tête ou dans celle des autres, matière à explorer et prolonger cet inépuisable catalogue. » Le livre propose une énumération de 479 espèces de poux, chacune qualifiée par un adjectif – pou mère, pou triste, etc. Les jeux de mots sont très présents : « pou D.G. » pour P.D.G., « je suis pou de vous », « oncle pics-pou », « le pourire qui mord », « pou-lidor », « vieux pou de mer », etc.

– Christian BRUEL, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Venise n'est pas trop loin*, 1986.
Une fillette de treize ans part en vacance avec sa mère à Venise comme chaque année. Elle dispose d'un périmètre autorisé délimité avec mère, où elle peut déambuler seule. Elle doit cependant toujours respecter le couvre-feu établi. Un jour, elle découvre des adultes jouant près d'un canal. Un morceau de sucre est cassé en deux, deux joueurs lancent chacun l'un des morceaux, gagne celui dont le morceau se rapproche le plus du bord du canal. Intriguée, la fillette ne peut s'empêcher de revenir les voir quotidiennement. Les joueurs finissent par la remarquer, veulent qu'elle s'en aille puis acceptent finalement qu'elle regarde. Elle trouve ce jeu facile. Grisée par l'envie de succès, elle demande à participer mais se heurte au refus du vieil homme organisateur. Ce dernier accepte tout de même. Elle joue avec l'homme à la chevelure corbeau mais perd. Elle doit donc deux heures à cet homme. Ne pouvant pas honorer sa dette tout de suite, elle doit se rendre à son adresse le lendemain. Cela la perturbe, elle se rend compte du danger de se rendre chez cet inconnu. Malgré ses regrets, elle est décidée à assumer ses actes. Le jour fatidique arrive. Une réception a lieu autour de la piscine. L'homme s'avance vers elle, mais elle le pousse finalement dans la piscine et s'enfuit en courant. Elle est soulagée. Le livre se termine par une lettre de Christian Bruel – éditeur du Sourire qui mord et auteur du livre – expliquant la genèse du livre : la fillette l'aurait contacté, lui fournissant les photographies utilisées pour raconter son histoire.

– Nicole CLAVELOUX et Anne GALLAND, *Les dessous du sable*, 1986.
Ce livre ne contient aucun texte.

Le résumé présent au dos du livre expose son contenu : « Sous le sable est enfouie une grande forme étrange. Sept petits personnages la découvrent, un matin, très tôt. Les uns la désensablent aussitôt : ils veulent la regarder, la toucher, la caresser. Ils explorent, ils jouent, ils imaginent, ils rêvent. Les autres plus réservés, se laisseront apprivoiser petit à petit. Au fil des heures, de nouvelles relations se nouent entre les personnages qui évoluent. La matière même de la sculpture semble changer. Quand vient le soir, ils s'éloignent, ravis, tandis qu'un léger vent de sable recouvre l'œuvre dans l'attente de nouvelles rencontres. » Le point de départ du récit est une sculpture d'Anne Galland, forme étrange, sinueuse. L'histoire se déroule l'espace d'une journée : de l'aube au crépuscule.

– Didier JOUAULT, Christian BRUEL et Nicole CLAVELOUX, *Rouge, bien rouge*, 1986.
Ce livre ne contient aucun texte.

Le résumé présent au dos du livre expose son contenu : « Rouge ! C'est le mot de passe pour entrer dans les images de cet album. Rouge, bien rouge, la main du chef indien ? La petite fille vérifie... à moins qu'elle ne le soigne. Ou peut-être efface-t-elle un dessin. Ou encore... Allez savoir ! Chaque image met en scène les nuances de cette couleur puissante et secrète, attirante et menaçante, paisible et tendue comme la vie. Page après page, pour un instant, se soulève un coin du rideau... rouge. » Il s'agit d'une succession d'images contenant un élément de couleur rouge. Le lecteur peut alors créer sa propre histoire selon son angle de vue. Chaque image reprend un élément de la précédente. L'idée du sang et du flacon se retrouve ainsi dans de nombreuses images : le flacon de vernis à ongles se déversant dans le lavabo ; la blessure de l'indien soigné par la fillette ; la piqûre de la guêpe au bout du doigt ; les parents déguisés en vampires ; la référence au petit chaperon rouge avec le rideau rouge, le loup, l'homme et le diable ; l'enfant à la varicelle, etc.

– Didier JOUAULT, Christian BRUEL et Pierre WACHS, *Vous oubliez votre cheval*, 1986.
Ce livre ne contient aucun texte.

Le résumé présent au dos du livre expose son contenu : « Dans cet album, les images sont en stéréophonie. Entre la page de gauche et la page de droite, des dizaines d'histoires peuvent être entendues. Chaque image propose des indices, des échos, des pistes vraies ou fausses qui invitent à de nouvelles lectures, jamais définitives. Les plus jeunes lecteurs prendront plaisir à découvrir la famille secrète de l'ours en peluche, par exemple. Les autres, chemin faisant, retrouveront les émotions et les situations qui donnent envie de grandir encore. Ils pourront, ensemble, aller jusqu'à la Grande Ourse... ou se demander si les tortues sont plus

anciennes que les châteaux de sable. » Les images du livre possèdent toujours un lien avec un animal : ours, vache, loup, grenouille, singe, autruche, canard, tigre, éléphant, dauphin, dragon, castor, poule, tortue.

– Sue KHEEMO et Pierre HEZARD, *Mort accidentelle d'un commissaire*, 1986.

Le résumé présent au dos du livre expose son contenu : « Accidentelle, la mort du commissaire ? Les vies mouvementées de Valérie et de la tendre Anita se croisent dans une odeur de poudre et d'encre. Même les images sont carnivores dans cette histoire. Hervé sera-t-il piégé à son tour ? Lecteurs, soyez prudents. Si le film n'a pas encore été tourné, il y a peut-être un rôle pour vous ! » Deux histoires sont imbriquées, relatant deux pseudo enquêtes. D'une part, le scénario met en scène Valérie, stagiaire à la police criminelle, dont le commissaire « Papyrus » est mort. Elle découvre un jeu impliquant les personnalités importantes de la ville, qui consiste à aller de lieu en lieu pour trouver le code se référant à l'endroit où la personne se trouve, et une boîte noire où elle tape ce code ainsi que son code personnel, puis recommence le processus si elle ne meurt pas dans la demi-heure suivante. D'autre part, Anita téléphone à son frère Hervé afin de connaître son opinion sur le scénario pour lequel elle est partie en repérage. Resté seul chez eux car leurs parents sont en voyage, il critique le scénario qu'il juge prévisible. Anita, quant à elle, décide de rester car elle est tombée amoureuse d'un journaliste qui lui promet monts et merveilles. Son frère part alors pour éclaircir la situation. Le livre joue sur la mise en abîme des enquêtes et le mystère omniprésent.

– Christiane RENAULD et Ben-Ami KOLLER, *Traité de l'élastique (De Elastico)*, 1986.

Le résumé présent au dos du livre expose son contenu : « Tous les élastiques ne sont pas de bons Élastiques... L'Élastique ne se rencontre jamais à l'état sauvage... Un Élastique est et doit rester un Élastique... ... etc. » Le livre se présente sous forme de manuel pour tout savoir et tout comprendre sur le jeu de l'Élastique, qui fait fureur dans les cours de récréation de l'école primaire : historique ; procédé de fabrication ; fiche technique de l'élastique idéal ; lieux pour se le procurer ; entretien ; jeu et pratique ; avantages découlant de sa possession ; que faire en cas d'oubli, de perte, de découverte ; les accidents et la notion de danger, etc.

– Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Liberté nounours*, 1987.

Ce livre ne contient qu'une courte phrase de texte exposant la situation de chaque image. Un enfant esquisse les grands traits de caractère et la vie de son nounours. Un certain parallèle avec la vie souhaitée par l'enfant s'observe : liberté de voyager, de se coucher tard, de ne pas avoir peur la nuit. La relation parents/enfants est évoquée rappelant ce qui est défendu et permis, et en permettant à l'enfant d'inverser les rôles : le nounours peut être l'enfant, l'enfant peut être le parent. L'album fait allusion au comportement de l'enfant qui ne veut pas partir sans son nounours mais doit tout de même apprendre à s'en détacher. L'enfant projette sa propre vie dans le nounours, qui va à la crèche, aime les histoires qui font peur (donc n'a pas peur ou du moins la surmonte), aime la lecture, ne comprend pas quand une personne crie, etc. Mais le nounours représente en même temps ce que l'enfant rêve de pouvoir faire : il dort quand il veut, connaît Zorro, n'a pas peur la nuit, et finalement aime l'enfant qui l'aime.

– Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Le jour de la lessive*, 1987.

Ce livre ne contient aucun texte.

Un petit garçon triste est dans le jardin avec sa mère qui étend du linge. Il suit le fil, passe derrière le drap que sa mère étend et se retrouve dans un monde imaginaire fantastique. Il continue de suivre le fil, prétexte pour de folles aventures. Il découvre une assemblée de nounours en peluche, les vêtements deviennent fantaisistes, un poisson est étendu. Le garçon part alors à l'aventure avec son ours, rencontrant des personnages merveilleux ou anachroniques : un lutin, un robot géant étendant du linge avec une reine âgée, trois oiseaux avec leurs chaussettes, un chevalier en armure sur son cheval avec un étendard, un singe, des Pygmées, etc. Finalement, il retrouve les jambes de sa maman et sourit. Le fil conducteur de l'histoire, le fil à linge, permet une certaine linéarité, particulièrement des décors.

– Christian BRUEL et Mireille VAUTIER, *Olga, Mado, Mimi*, 1987.

Olga, Mado et Mimi vivent ensemble. Mado va avoir un chien, elle en rêve, alors les trois femmes vont fêter l'évènement. Mais leur voiture tombe en panne. Après avoir pris un taxi, elles découvrent sous la pluie que le restaurant est fermé. Elles décident donc d'aller au cinéma puis recherche un autre lieu pour dîner. Elles essaient une pizzeria mal famée, où elles perdent leur porte-monnaie, puis choisissent un restaurant chic et cher. Lorsqu'elles réalisent la perte de leur argent, elle font la plongée pour payer leur dette. Les trois femmes repartent au petit matin, et découvrent leur ascenseur en panne et leur appartement cambriolé. Seul reste un chien, dont Mado rêvait. Elles décident donc de le garder.

– Christian BRUEL et Anne BOZELLE, *Ce que mangent les maîtresses*, 1988.

Chaque enfant de la classe – ou par groupe – émet un avis sur la maîtresse, une chose qu'elle fait, qu'elle aime, etc. Le livre expose pêle-mêle quelques caractéristiques de celle-ci : elle mange ses élèves « aux petits oignons le matin », n'a pas de maison, reste dans la classe la nuit, a des poules pour mère, sait nager sous l'eau, fait des réunions avec les parents pour les consoler, embrasse son papa sur la bouche matin et soir, n'est jamais malade alors que les élèves ont toutes sortes de maladies, peut raconter pendant des jours et des nuits et ne pas dormir, etc. Finalement, le livre se termine sur l'affirmation du narrateur qu'il « se mariera avec la maîtresse d'abord sauf s'il change pendant les vacances ».

– Christian BRUEL et PEF, *Premières nouvelles*, 1988.

Le livre présente deux récits parallèles : les informations à la radio et la préparation d'une famille avant le départ du matin. La radio énumère les nouvelles entre 7 et 8 heures : la circulation routière, la météo, le journal international, puis national, les finances et l'économie, les pauses publicitaires et musicales, les nouvelles de la société, les faits divers, les sports, la culture, etc. La famille, quant à elle, est en effervescence : le père déjeune pendant que la mère prend sa douche et que le fils aîné se lève. Puis, le père réveille le cadet tandis que le fils aîné embrasse sa mère qui déjeune et le benjamin court aux toilettes. Le père se rase et les trois enfants se bousculent derrière lui pour se laver les dents, mécontents. La mère donne de l'argent à l'aîné et le père se fâche. Les enfants chahutent, le père râle, tout le monde hausse le ton et se bouscule. Ils terminent leur préparation tandis que le père est hors de lui. Finalement, toute la famille se pousse dehors et descend l'escalier.

– Christian BRUEL et Mireille VAUTIER, *Vingt minutes sous les mers*, 1988.

Il s'agit de l'adaptation d'un spectacle pour enfants de Katy DEVILLE. Une femme met en scène des marionnettes dans un décor d'aquarium. Elle raconte la vie sous-marine et l'influence exercée par l'homme sur celle-ci. Elle évoque la chaîne alimentaire des poissons, répond à la question « pourquoi la mer est-elle salée ? ». Elle expose les explorations de l'homme, la menace des requins illustrant ainsi la force invincible de la mer et de ses « habitants » – requins mangeurs d'hommes, naufrages des bateaux lors de tempêtes, etc. Et de conclure que l'homme explorateur n'est motivé que par son propre profit et l'idée de trouver un quelconque trésor. Le livre met en image le spectacle, dévoilant l'animatrice dans sa loge et montrant le public et le décor autour de l'aquarium, théâtre de l'action. Une phrase résume l'histoire au dos de l'album : « Une actrice, un aquarium, des poissons mal élevés, des amours impossibles et le goût de sel d'un album en apnée ».

– Nicole CLAVELOUX, *Des hauts et des bas*, 1988.

Ce livre ne contient aucun texte.

Le fil conducteur de l'histoire est l'ascenseur. Il dévoile des situations différentes à chaque étage – quatorze au total –, se déroulant devant deux ascenseurs côte à côte. Les personnages, des cochons et des pingouins, témoignent d'un univers onirique et fantaisiste où tout est possible, puisque les deux cabines communiquent entre elles. Elles sont le théâtre d'une effervescence illustrée par des décors et des actions extravagants et curieux, voire improbables pour un tel lieu : bal, salon d'essayage, cuisine, ou encore entassements parfois assez violents, escalier menant à une cave, échelle, etc. Au quatorzième et dernier étage, la foule sort enfin

de l'ascenseur pour entamer la descente de l'escalier.

– Dominique MARQUET-LAUSCH, *Puzzle sauvage*, 1988.

Ce livre ne contient aucun texte.

Le résumé présent au dos du livre expose son contenu : « Dans cet album, les images forment une sorte de puzzle sans modèle où le monde ne se donne pas à contempler tout cuit. Dominique MARQUET-LAUSCH nous invite à la découverte d'autres manières de voir. D'une case à l'autre, puis de page à page, le sens de chaque élément se transforme tandis que naissent de nouvelles lectures. Rapprochements éphémères, correspondances lointaines et justes, énigmes, frictions, aiguissent le regard sans rompre le charme d'images qui ne se laissent jamais complètement apprivoiser. » Le livre fonctionne selon une logique d'association d'idées et de liens formels : bateau, eau, idée de flotter, barques ; ou encore roue, mécanique, rouages ; trois visions différentes sur un élément composant un éléphant ; etc. Seule la forme du puzzle sert de véritable fil conducteur. Le livre invite à la réflexion et à l'imagination.

– Christian BRUEL, Anne BOZELLE, Anne GALLAND et Nicole CLAVELOUX, *Mon grand album de bébé*, 1989.

Une maman lionne raconte – commente – les étapes importantes des trois premières années de la vie de son deuxième bébé, Camille, sur le mode de l'album de photographies souvenirs. Elle présente son récit sous forme de pseudo-chapitres suivant les grandes étapes de la vie : « avant la naissance », « le bébé s'appelle », « la famille », « l'album de famille », « la maison », « au fil des jours » – crèche, nounou, repas, coucher, premiers mots, vacances, habitudes, premiers pas, etc. Le livre se termine sur l'arrivée d'un nouveau bébé dans un chapitre intitulé « grandir ».

– Christian BRUEL et Mireille VAUTIER, *Tchou-tchou connexion, « Attention au départ ! ... »*, 1989.

Le livre relate deux histoires parallèles se déroulant dans un train et se rejoignant au cours de la lecture. Le lecteur suit le trajet de deux fillettes dont une toute jeune, dans deux compartiments côte à côte. Nicole, la petite, voyage seule et doit surmonter sa tristesse et la solitude. Anastasia, la plus grande, dévore un livre. Ce dernier intervient dans la réalité, faisant pénétrer le lecteur dans une atmosphère mystérieuse et aventureuse, tel que l'indique le titre *Sonia et le diamant vert*. Anastasia voit désormais les événements du point de vue de l'héroïne de l'histoire, Sonia. Parallèlement, Nicole joue au train, essaie de passer par la fenêtre, puis finit par tirer la sonnette d'alarme. Les deux récits se rejoignent alors. Anastasia aperçoit Nicole, la suit jusqu'au wagon restaurant où elles se présentent et mangent ensemble. Anastasia continue de lire son livre. Lorsqu'elles arrivent, elles se donnent rendez-vous et Anastasia promet à Nicole de terminer sa lecture.

– John COVEN et Christian BRUEL, *L'autre moitié*, 1989.

Une jeune fille triste, mélancolique, reçoit alternativement pour le thé et le goûter Franck, « aventurier sincère et volubile », et Ernest, discret et timide. Ils cachent tous un secret. Franck et Ernest vivent ensemble et ne font qu'un en réalité. Pour être plus grand et se sentir « à la hauteur de la situation », l'un est perché sur les épaules de l'autre alternativement. Progressivement, ils se rendent compte qu'ils visitent et convoitent la même fille. Leur amitié est mise à rude épreuve, mais ils ne peuvent pas révéler leur secret. Un jour où Ernest est avec elle, celle-ci lui demande de descendre un cadre qui se trouve au-dessus de la bibliothèque. Ernest chute du tabouret. S'il est en proie à la honte, la jeune femme sourit et déboutonne sa robe. Elle dévoile alors le même stratagème que celui employé par Ernest et Franck. Il s'agit de deux jumelles, Marie et Prudence. Ils sont enfin amoureux et heureux : Franck avec Marie, Ernest avec Prudence. Le livre se termine sur la moralité suivante : « Avant d'avoir connu l'amour, on n'est que la moitié de soi-même. »

– Ingrid EGEBERG et Christian BRUEL, *La dame et la bestiole*, 1989.

Une dame travaillant à la banque aime ses petites habitudes et a une peur bleue de l'inconnu et d'un potentiel hold-up. Craintive, elle examine son appartement tout les soirs avant de dormir. Mais un soir, une bête – à l'apparence de crocodile – est sous son lit. Elle lui donne un poisson et veut qu'il parte mais il s'incruste, et le lendemain, l'attend sur le pas de la porte. Il devient très exigeant, voulant un petit déjeuner complet le matin. La dame réussit à s'en débarrasser grâce à une fillette faisant la quête pour la kermesse de son école. L'animal est vexé, la dame est heureuse de retrouver son train-train. Cependant, la bête la retrouve à l'heure du déjeuner à la banque. La dame partage alors son sandwich à contre cœur, quand entre un bandit. La bête l'effraie avec sa gueule ouverte pleine de dents. Ils sont tous les deux récompensés et partent en congé pour la journée. La bête pousse la dame à dépenser sans compter, à manger pour le plaisir et non suivant un régime, etc. Finalement, il finit par se lasser car la dame est absorbée par un match de volley féminin, et la quitte tout simplement après un sourire. En fait, il a réussi à la débloquer par rapports à ses petites habitudes.

– Ingrid EGEBERG et Christian BRUEL, *Pas facile, l'amitié*, 1989.

Le livre présente très peu de texte, seul le début étant intelligible : « de l'autre côté viennent les signes qui veulent dire : donner et recevoir, c'est agréable et si difficile. » La suite fonctionne phonétiquement. L'album raconte la rencontre entre un loup et un homme. Le loup aimerait devenir l'ami de l'homme mais ce dernier ne lui prête aucune attention. Le loup lui offre un lapin en cadeau mais il le refuse. L'homme trouve le lapin mignon pendant que le loup lui tend un oiseau qui se moque de lui. Là encore, l'homme aime l'oiseau et le loup est désappointé. L'homme tend finalement un sucre au loup, puis engage la guerre. La nuit voit la trêve s'installer. Le loup essaie alors autre chose et amène un poisson à l'homme qui le traite d'assassin, lui demandant de le rapporter. L'homme souhaitant partir à l'aventure, il s'embarque dans un petit bateau avec le loup, le poisson, l'oiseau et le lapin. Ils mènent une belle vie et partent loin. Cependant, ils ont faim et soif donc ils décident d'explorer ce qui les entoure et vont à la nage jusqu'à l'île déserte à proximité. Ils s'y sentent bien mais la solitude leur pèse. Ils finissent enfin par s'en retourner.

– Christian BRUEL et Nicole CLAVELOUX, *Vaguement*, 1990.

La première page indique : « Elles passent. Juste un air de famille, informulé et vague, qui nous donne des nouvelles et change selon l'humeur. » Le livre présente une succession de variations formelles et textuelles décrivant les vagues plus ou moins explicitement : leurs formes, couleurs, aspects, etc. L'album est empreint d'une grande poésie lyrique et visuelle, s'inspirant des célèbres *Trente-six vues du mont Fuji* d'Hokusai.

– Fabienne BURCKEL, *Nécessaire de toilette*, 1990.

Ce livre ne contient pas de texte.

Une maman se prélassait au soleil en maillot de bain sur une serviette, sa fille à côté. Après un regard, la fillette va préparer un bain pour sa mère avec tout ce qu'il faut. La mère, sur le ventre, enlève le haut de son maillot, écoute de la musique et semble dormir. La salle de bain se dévoile au travers du regard de la fillette. Celle-ci continue sa préparation. Puis sa mère apparaît dans l'embrasement de la porte. Son point de vue préside alors les images de la salle de bain. La mère souriant se trouve ensuite dans la baignoire, tandis que la fillette tendant le bras par la porte apporte du jus de fruit et deux verres. L'histoire se termine sur une image de la baignoire et des verres avec deux pailles.

– Nicole CLAVELOUX, *Quel genre de bisou ?*, 1990.

Le livre se présente sous la forme d'une bande dessinée, structurée en quatre actes, suggérant une parenté avec le théâtre. Deux personnages à l'apparence de bébés discutent. L'un veut faire des câlins à l'autre, mais a peur qu'il le repousse avec un coup de pied. Il préfère par conséquent anticiper en frappant le deuxième personnage, qui lui rend le coup de pied, donnant ainsi raison au pressentiment du premier. Celui-ci veut ensuite lui faire des bisous.

Mais son comparse désire avec quelques renseignements : quel genre, pourquoi, etc. Il se méfie et craint que ces baisers lui plaisent et le rendent dépendant. Il préfère recevoir des coups de pieds ou ne rien vouloir et se priver de tout pour conserver sa liberté de partir sans regrets. Le premier personnage déclare ensuite sa flamme au deuxième qui demande encore une fois des précisions. L'autre se lance alors dans un discours confus, rationnel et froid. Et son ami de conclure que ce discours sans chaleur ne l'a pas convaincu. Dans le dernier acte, le premier tourne le dos avec sa valise prêt à partir. Le second explique que la vie est compliquée « on se heurte...on se cogne...on se blesse...on se prive... » mais que cela la pimente aussi. Il précise qu'il aime surtout ceux qui sont loin de lui. Il pense alors avoir manœuvré finement afin de pousser son compagnon au départ. Pourtant, celui-ci lui donne finalement la valise et lui souhaite « bon voyage ». La moralité mentionne enfin : « il y a des bagages qui ne partent jamais... ».

– Christian BRUEL et Xavier LAMBOURS, *La mémoire des scorpions*, 1991.

Une femme se fait agresser. Laisée pour morte, elle est secourue par une famille tenant un restaurant – Marie-Louise, Roger et Johnny. Ils la soignent et l'aident à faire face à sa perte de mémoire. Peu à peu, ses souvenirs refont surface. En réalité, elle était contrainte de travailler pour Harac, un criminel, afin de former de jeunes gens enlevés, champion d'arts martiaux, et d'en faire des « gladiateurs », qui combattent dans une usine désaffectée. Les combats à mort sont retransmis à la télévision en cachette. Ils donnent lieu à des paris d'argent. Un homme, Rongier, développe un poison à retardement, dont il administre une pilule chaque mois aux personnes enlevées ou à leur proche pour les tenir à sa merci. Il tue la mère de Front, le chauffeur qui avait retrouvé Mu, la jeune femme amnésique, qu'il aidait simplement pour le moment. Ce dernier, révolté, tue alors Rongier et aide Mu en prenant en otage Harac à l'usine avant de le tuer. Mu sauve les jeunes gladiateurs et retrouve Antoine, l'homme qu'elle aime mais dont elle ne sait pas grand chose.

– Christian BRUEL et Xavier LAMBOURS, *Petite musique de nuit*, 1991.

Le résumé présent au dos du livre expose son contenu : « Quand vient le train du sommeil, on aime avoir des livres dans ses bagages, tout près du lit. Le Conseil général a désiré t'offrir *Petites musiques de la nuit* comme à tous les bébés du Val-de-Marne nés en 1992. J'espère que cet album t'accompagnera longtemps et que tu en partageras le plaisir avec tes proches. Comme les rêves, les livres nous éveillent et je souhaite qu'ils t'aident à comprendre le monde pour mieux l'imaginer demain. Michel Germa, président du Conseil général du Val-de-Marne ». Le livre évoque le laps de temps précédent le sommeil et le début de l'endormissement. Il propose des dictons sur le sommeil et de nombreuses allusions aux contes – chaperon rouge, belle au bois dormant, etc. La peur est également abordée. Il s'agit finalement d'un hymne à l'imagination, regroupant des images fantasmagoriques. Le livre se termine par la phrase suivante : « Petites musiques d'une nuit où nous étions bébés, les histoires rêvées nous tiennent éveillés. »

– Katy COUPRIE, *Anima*, 1991.

Ce livre ne contient aucun texte.

Le livre, sous forme de dépliant, propose une plongée dans le monde animal grâce à une image panoramique qui voit les animaux se succéder.

– Katy COUPRIE, *Robert Pinou*, 1991.

Le résumé présent au dos du livre expose son contenu : « Robert Pinou est un lapin ordinaire. Il a une vie normale, et il n'est pas difficile. Ses voisins disent que Robert Pinou est un gros plein de soupe ! Et qu'il n'a pas d'ambition ! Ses amis disent qu'un rien l'amuse. Lui, se dit un rien mélancolique. Comment faire pour lui dire qu'on l'aime ? Partir ensemble au bord de la mer ? Ah ! Chanter danser sous les lampadaires ! Tralala. Mais Robert s'endort... ..tout illuminé... » Le livre décrit la vie relativement ordinaire d'un lapin, Robert Pinou, vue à travers son regard et celui des autres.

– Paul COX, *Mon amour*, 1992.

Un homme aime une femme qui ne le regarde même pas. Pour la séduire, il fait des prouesses qui toutes tournent mal. Il est triste, rêve et fantasme. Il se déguise pour être plus remarquable ou chante, mais rien n’y fait. Il utilise alors des méthodes divinatoires qui s’avèrent inutiles, négatives et inefficaces. Il ne sait pas quoi dire à sa dulcinée. Il finit par remettre tout en cause et réfléchit. Quand enfin, sa bien aimée accepte de l’embrasser, elle se transforme en grenouille, éphémère et futile.

– Thierry DEDIEU et Katy COUPRIE, *Cocottes perchées*, 1992.

Le livre comporte une dédicace « à Raymond Queneau ces quelques exercices de poule ». Il propose des variations stylistiques de la comptine « Une poule sur un mur ». Ces modifications sont autant d’ordre textuel que formel. Les styles exposés sont nombreux : sur le mode du « texto », de la variable – seul le verbe change –, du conte, du théâtre, de l’onomatopée, du roman, etc. Ce livre permet d’aborder divers types de langages.

– Nicole CLAVELOUX, *Dedans les gens*, 1993.

L’unique page de texte propose une situation de départ : « Au Théâtre du Monde, un acteur s’avance et viennent avec lui des rôles oubliés. " J’improvise ", dit-il. Mais d’anciennes figures sauvages ou domestiques se mêlent à son jeu. » Le reste du livre ne comporte pas de texte et expose des parties successives d’un tableau de Nicole Claveloux, utilisées pour raconter une histoire. En réalité, les pages dévoilent le tableau progressivement en tournant autour, de façon concentrique, et plongent le lecteur dans un univers onirique et fantastique, où toutes sortes de créatures défilent sous ses yeux.

– Katy COUPRIE, *Je suis un chien*, 1993.

Le résumé présent au dos du livre expose son contenu : « Suivre le chien : entrer dans son jeu, mélanger les passants, créer des inconnus et leur donner un nom, une histoire, mille vies. Les aimer à sa façon. Chacun la sienne. » Le livre propose au lecteur de voir le monde à travers les yeux d’un chien, se retrouvant ainsi dans sa peau. Il montre ce qu’il perçoit, comment le chien recompose les passants, son bonheur d’être tenu en laisse et de suivre les pas de son propriétaire. Le chien invente même les noms des passants, laissant vagabonder son imagination – et invitant le lecteur à en faire autant.

– Nikolaus HEIDELBACH, *Au théâtre des filles*, 1993.

Le livre se présente sous la forme d’un abécédaire. Chaque lettre correspond au prénom d’une fillette. Une phrase décrit l’action effectuée par celle-ci. On apprend ainsi par exemple qu’Adélaïde mange du pain, Cornélia tend un piège, Joëlle se marie en secret, Olympe pratique le golf, Ursula va à un bal masqué, etc. Le livre décrit d’une certaine façon l’univers propre aux petites filles sans toutefois les enfermer dans des stéréotypes.

– Nikolaus HEIDELBACH, *La chambre du poisson*, 1993.

Le livre raconte « l’histoire du jeune Albert Fafner » comme l’indique la première phrase de l’album. Ses parents étant au travail, il reste seul jusqu’au soir et réfléchit à ce qu’il pourrait faire. Il s’invente alors une histoire donnant lieu à deux récits différents dans le livre : le texte se référant à la réalité et celui évoquant l’histoire imaginée par Albert. Il réinvente sa maison pour lui donner un aspect mystérieux, exceptionnel. Elle devient le théâtre d’aventures, comme si elle était l’Afrique. Les pièces s’apparentent à des lieux fantastiques telles la chambre du poisson qu’il doit protéger, ou la cuisine dont la porte cache une grosse bête. Albert vit alors une succession d’aventures extraordinaires : attaque de Pygmées dans l’armoire de la salle à manger, personnes étranges vivant derrière le papier peint de la chambre des parents, etc. Sa rêverie est interrompue par la sonnette : une fillette vient livrer un paquet provenant de la blanchisserie. Il réussit à la convaincre de jouer avec lui, reprenant ainsi le cours de ses rêveries. Après avoir joué à l’Afrique, puis aux morts qui effraient les gens sous les toits, ils décident finalement de construire un palais du « Grand manger », issue d’une histoire de marionnettes. Ils concoctent et répandent des quantités de

nourriture partout. Et de conclure : « Plus tard, Papa et Maman seraient plutôt surpris. Il y en aurait sans doute un peu trop. Alors, Sofia pourrait rester encore. Et nous mangerions tous ensemble. » Le livre traite en réalité de la solitude des enfants et de l'imagination dont ils font preuve pour en sortir.

– Nicole CLAVELOUX, *La ballade des bigorneaux*, 1994.

Le livre se présente sous la forme d'une bande dessinée, mettant en scène deux bigorneaux sur la plage. L'un veut aller se promener, tandis que l'autre non, demeurant catégorique voire méchant. Il profite de son ami quand il en a besoin, uniquement. Son congénère persiste et essaie de le convaincre par la gentillesse, puis la ruse, mais rien n'y fait. Lorsqu'il rend service à son ami qui a peur de la tempête, ou qu'il lui offre une écharpe, l'autre reste impassible. Il finit alors par faire la tête et rentre dans sa coquille regarder la télévision. L'autre, intrigué par les sons, croit qu'il reçoit des amis, veut se faire inviter, et sort enfin de sa coquille. Et quand il réalise enfin que ce n'est que la télévision, une vague emporte sa coquille vide. Il appelle alors à l'aide son ami.

– Nicole CLAVELOUX, *Merci, Gabrote*, 1994.

Le livre se présente sous la forme d'une bande dessinée. Gabrote se lamente sur son sort. Elle ne sait pas quoi faire, n'aime pas sa vie, ne s'aime pas. Elle n'aime pas son cœur qui est en miette et prend trop de place. Elle pleure tout le temps. Jusqu'au jour où elle réussit enfin à planter un clou. Elle croit enfin à la chance. Il faut peu de chose finalement : la confiance en soi.

– Écrit par Le Sourire qui mord, croqué par Katy COUPRIE, Pascale DOLÉMIEUX et Claude LAPOINTE, *Nic, nac, noc*, 1994.

Le livre se présente sous la forme de trois variantes formelles d'un même récit. Nic, Nac, Noc, trois petits personnages, partent à l'aventure pour découvrir le monde. Ils rencontrent des grands qui veulent leur faire manger n'importe quoi mais ils détruisent sans le faire exprès les mixtures. Ils font ensuite la connaissance de la « Grenouille Malpolie » qui les mène dans les châteaux des ogres. Le château de Terre, tout d'abord, appartenant à Oculus, qui peint pour dévorer le sujet de sa toile. Il n'est jamais satisfait. Nic essaie et meurt mais les deux autres le sauvent en dessinant trop de choses pour qu'Oculus les assimilent. Vient ensuite le château des Vents d'Esgourds, qui raconte pour manger l'histoire. Nic et Noc ratent leur chance et meurent mais ils sont sauvés par Nac qui décrit l'ogre lui-même. Enfin, ils pénètrent dans le château Rouge de Coccinus. Ils mangent sa nourriture et n'entretiennent pas le feu du four tel qu'il leur avait ordonné. Ils réussissent tout de même à s'enfuir en décrivant les goûts et sensations procurés par les aliments de manière très juste. Depuis, ils continuent leur périple. Le livre se termine sur la conclusion que « les ogres ne nous mangent pas si on les aide à dire ce qu'ils ont sous la langue. »

– Nikolaus HEIDELBACH, *Kinderparadies*, 1994.

Le livre offre de multiples histoires sur plusieurs pages ou des pages isolées, témoignant d'une grande variété. Certaines sont reprises indépendamment dans d'autres albums, par exemple *Papa Maman* et *Tout-petits déjà*.

– Nikolaus HEIDELBACH, *Papa Maman*, 1994.

Le livre se présente sous la forme de deux récits, l'un concernant les papas au recto, l'autre les mamans au verso. Il s'agit d'une succession de questions destinées à montrer que les papas et les mamans ne sont pas tous identiques et que certains, dans le monde animal mais aussi dans le monde des humains, font des choses qui pourraient nous paraître étranges ou males. On apprend ainsi qu'un père peut couvrir, accoucher lui-même, discuter, ne pas savoir conduire, raconter indéfiniment ses aventures, etc. Concernant les mères, le lecteur apprend qu'elles peuvent aimer la saleté de leur enfant, placer un enfant dans le nid des autres, abriter longtemps un enfant, se transformer en hamac, manger un enfant trop faible, abandonner un enfant et revenir le chercher un jour, etc. Le livre montre, à travers la transposition dans

le monde animal, une certaine fragilité et faiblesse, ainsi qu'une propension aux bêtises chez des parents. Ceux-ci perdent leur caractère infaillible et se révèlent imparfaits.

– Nikolaus HEIDELBACH, *Tout-petits déjà*, 1994.

Le livre expose une succession d'enfants prodiges, pour le moins farfelus, mais dénonce également les dangers d'une exposition « Tout-petits déjà ». L'album présente par exemple Hélène et Julie qui font des claquettes pendant des heures sur n'importe quelle musique ; Hector Nagishi qui exécute une sonate pour violon sur trois animaux au moins ; Roseline Suave qui jongle avec des objets dont le poids total est supérieur au sien ; Karine Prudence qui fabrique des anges gardiens ; etc. Le lecteur retrouve à la fin le personnage d'Albert Fafner – héros de *La Chambre du poisson* – lorsqu'il était bébé. Ce dernier ne répond pas aux journalistes, car il préfère dormir et prendre des forces pour devenir grand.

– Pierre PRATT, *Marcel et André*, 1994.

Le livre présente une journée banale de dimanche en désignant des couples de choses ou/et de personnages tels Marcel et chien André qui partent de la ville, deux oiseaux, Nicolas et Marta, Riton et Camille le chat, Madame Lucienne et ses invités, Zéphyr et la vitesse, Madeleine et Marcel s'embrassant, etc.

– Nathalie WEIL et Anne BOZELLE, *Rodrigo Tortillas*, 1994.

Un grand frère se prépare pour un rendez-vous avec son amoureuse Isabelle. Il est en retard. Il essaie de téléphoner mais Isabelle est déjà partie. Sa petite sœur Alice dort dans la baignoire, puis l'accompagne manger dans la cuisine. Elle met du ketchup dans un yaourt. Il continue sa préparation en toute hâte tandis qu'Alice et leur autre frère Marc se retrouvent dans des situations étranges : la salle de bains devient une serre, Alice s'assied sur une pile de fauteuils et autres canapés, Alice se met à faire du tam-tam et essaie de dire en tam-tam « Isabelle j'arrive », etc. Finalement, le grand frère part après qu'Alice lui ait donné Rodrigo Tortillas, sa poupée de chiffon, qu'il met dans son blouson.

– Christian BRUEL et Zaven PARÉ, *Rien n'est trop beau pour les amies de Zorro*, 1995.

Un troupeau de vaches fait des commentaires sur le couple merveilleux de la « Sauvage et Zorro », un taureau. Mais celui-ci meurt, probablement emmené à l'abattoir. Les vaches continuent leurs commentaires, sur sa mort cette fois. Le livre présente alors les diverses réactions du troupeau : le devoir de mémoire, les mots qui manquent, les ragots, etc. En réalité, elles veulent tout savoir pour connaître la mort.

– PELTON, *Pour faire un ours bleu, choisir un beau lion...*, 1995.

Léon l'Ours descend d'une grande famille : son grand-père possède une industrie, sa grand-mère monte à cheval donc il doit faire preuve d'autorité. Mais les images du livre montrent le contraire. Léon aime sa cousine Zoé, et c'est réciproque. Vient ensuite une description de Léon : il n'aime pas l'eau ni se laver, il est fort et mange beaucoup, il n'est pas un bon élève et prend souvent des fessées, etc. À travers la vie de Léon, c'est la vie d'un enfant banal qui est racontée.

Annexe F

documents iconographiques¹



FIG. F.1 – Adela TURIN et Nella BOSNIA, *Rose Bombonne*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1975.

¹Extraits de quelques albums des deux maisons d'édition.



FIG. F.2 – Adela TURIN et Nella BOSNIA, *Rose Bombonne*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1975.



FIG. F.3 – Adela TURIN et Nella BOSNIA, *L'histoire vraie des Bonobos à lunettes*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1976.



FIG. F.4 – Adela TURIN et Nella BOSNIA, *L'histoire vraie des Bonobos à lunettes*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1976.

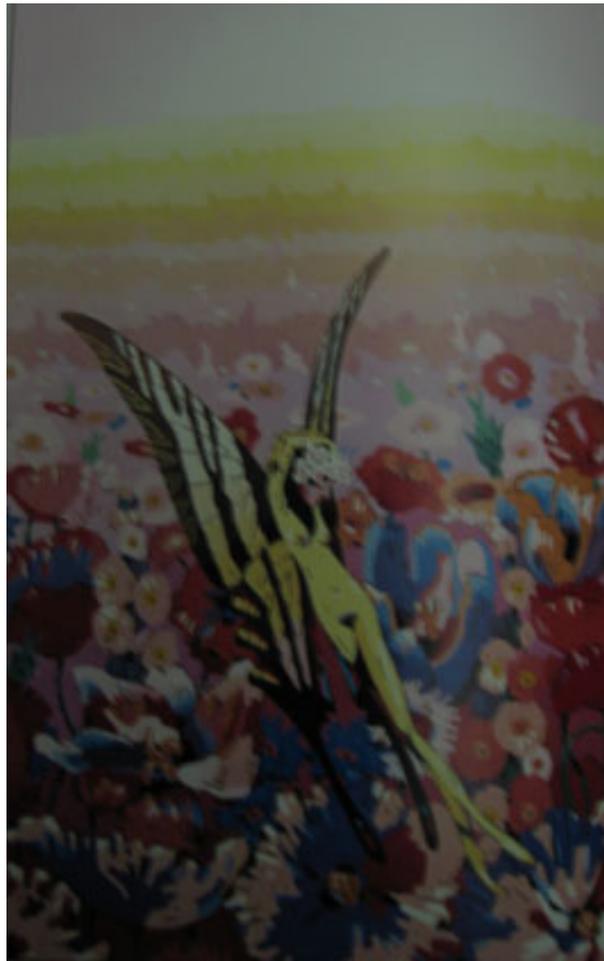


FIG. F.5 – Georges SAND et Nicole CLAVELOUX, *Brise et Rose*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1977.



FIG. F.6 – Adela TURIN et Letizia GALLI, *Jamèdlavie*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1977.



FIG. F.7 – Hans Christian ANDERSEN et Nicole CLAVELOUX, *Poucette*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1978.



FIG. F.8 – Hans Christian ANDERSEN et Nicole CLAVELOUX, *Poucette*, Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1978.



FIG. F.9 – Christian BRUEL, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Lison et l'eau dormante*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1978.



FIG. F.10 – Christian BRUEL, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Lison et l'eau dormante*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1978.



FIG. F.11 – Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, *Les chatouilles*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980.



FIG. F.12 – Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, *Les chatouilles*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980.

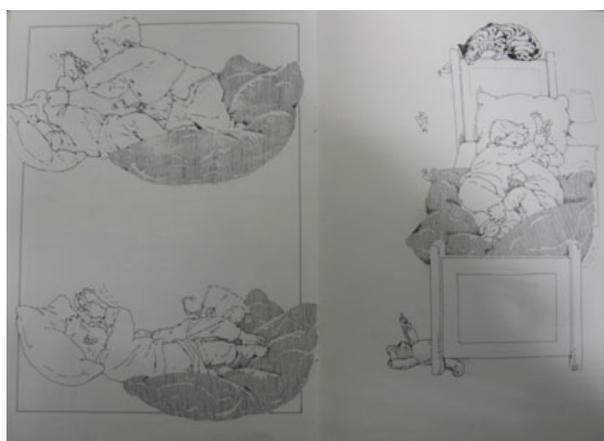


FIG. F.13 – Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, *Les chatouilles*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980.



FIG. F.14 – Christian BRUEL, Charlotte RUFFAULT et Nicole CLAVELOUX, *Crapougneries*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980.



FIG. F.15 – Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, *Le cheval dans l'arbre*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1980.



FIG. F.16 – Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, *Hôtel de l'ogre*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1982.



FIG. F.17 – Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, *Hôtel de l'ogre*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1982.



FIG. F.18 – Dominique MARQUET-LAUSCH, *Puzzle sauvage*, Paris, Le Sourire qui mord, Grands petits livres, 1988.

Sources

Corpus¹

La collection « Du côté des petites filles » des éditions Des femmes

- TURIN, Adela et Nella BOSNIA, *Rose Bombonne*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1975, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.
- TURIN, Adela et Nella BOSNIA, *Après le déluge*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1975, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.
- GAY, Agnès, *De la coiffure*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1976, non paginé [48 p.], ill. en noir et blanc, 26x11 cm.
- GROULT, Benoîte et Flora, *Histoire de Fidèle*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1976, non paginé [32 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.
- ROSENSTHIEL, Agnès, *Les filles*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1976, non paginé [48 p.], ill. en noir et blanc, 15 cm.
- TURIN, Adela et Nella BOSNIA, *Clémentine s'en va*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1976, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.
- TURIN, Adela et Margherita SACCARO, *Histoire de sandwiches*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1976, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.
- TURIN, Adela, Francesca CANTARELLI et Nella BOSNIA, *Les cinq femmes de Barbargent*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1976, non paginé [36 p.], ill. couleur, 28x22 cm.
- TURIN, Adela et Nella BOSNIA, *L'histoire vraie des Bonobos à lunettes*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1976, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.
- SAND, Georges et Nicole CLAVELOUX, *Brise et Rose*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1977, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 35x25 cm.
- SHEEDY, Alexandra Elizabeth et Agnès ROSENSTHIEL, *Mémoire d'une souricette*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1977, 93 p., ill. en noir et blanc, 22x16 cm.
- SYLVESTRE, Anne et Anne CHAZOTTES, *Séraphine aime oiseau*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1977, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.
- TURIN, Adela et Letizia GALLI, *Jamèdlavie*, 1977, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.

¹Nous avons choisi une présentation chronologique et non alphabétique afin de replacer les albums dans l'évolution générale des maisons d'édition.

- TURIN, Adela et Margherita SACCARO, *Le père Noël ne fait pas de cadeaux*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1977, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.
- TURIN, Adela et Sylvie SELIQ, *Le temps des pommes*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1977, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.
- ANDERSEN, Hans Christian et Nicole CLAVELOUX, *Poucette*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1978, non paginé [36 p.], ill. en noir et blanc et couleur, 35x25 cm.
- OLIVESI, Djamila, *Les enfants du Polisario*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1978, non paginé, ill. en couleur, 21x27 cm.
- TURIN, Adela et Margherita SACCARO, *Salut, poupée*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1978, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.
- ANDERSEN, Hans Christian et Nicole CLAVELOUX, *La petite sirène*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1980, non paginé [36 p.], ill. en noir et blanc, et couleur, 35x25 cm.
- GARD, Marie, *10 images un peu folles...*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1980, non paginé [28 p.], ill. en couleur, 20 cm.
- TURIN, Adela et Anna MONTECROCI, *Planète Mary : année 35 (2019 de l'ère chrétienne)*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1980, non paginé [36 p.], ill. couleur, 28x22 cm.
- BOYER, Marie-France et Marie GARD, *La grippe de Nils... ou la famille éclatée*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1980, non paginé [24 p.], ill. en couleur, 23 cm.
- DAUFRESNE, Michèle, *Noémie la nuit*, Paris, Des Femmes, Du côté des petites filles, 1982, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 22 cm.

Le Sourire qui mord

- BRUEL, Christian, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1976, 48 p., ill. en noir et blanc, et couleur, 20 cm.
- BRUEL, Christian, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Qui pleure ?*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1977, 46 p., ill. en couleur, 20 cm.
- BRUEL, Christian, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Lison et l'eau dormante*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1978, non paginé [44 p.], ill. en couleur, 20 cm.
- BRUEL, Christian et Anne BOZELLEC, *La Manginoire*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1979, non paginé [40 p.], ill. en noir et blanc, et couleur, 20 cm.
- BRUEL, Christian et Anne BOZELLEC, *Les chatouilles*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980, non paginé [30 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.
- BRUEL, Christian, Charlotte RUFFAULT et Nicole CLAVELOUX, *Crapougneries*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980, non paginé [30 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.
- BRUEL, Christian et Anne BOZELLEC, *Le cheval dans l'arbre*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1980, non paginé [45 p.], ill. en noir et blanc, 20 cm.
- BRUEL, Christian et Nicole CLAVELOUX, *Pour de rire*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1981, non paginé [32 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.

- BRUEL, Christian et Anne BOZELLEC, *Hôtel de l'ogre*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1982, non paginé [46 p.], ill. en noir et blanc, et couleur, 20 cm.
- MOURAUX, Lionel et Christian HANKE, *Il court, il court, le Père Noël*, Paris, Le Sourire qui mord, 1983, non paginé [28 p.], ill. en couleur, 30x23 cm.
- BRUEL, Christian et Anne BOZELLEC, *On serait des grenouilles*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1983, non paginé [32 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.
- BRUEL, Christian et Anne BOZELLEC, *Jérémie du bord de mer*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1984, 48 p., ill. en noir et blanc, et couleur, 20 cm.
- CLAVELOUX, Nicole, *Louise XIV : « Dur le pouvoir ! »*, Paris, Le Sourire qui mord, Documenteurs, 1985, non paginé [40 p.], ill. en noir et blanc, 17x24 cm.
- CLAVELOUX, Nicole, 479 [*Quatre cent soixante-dix-neuf*] espèces de poux, Paris, Le Sourire qui mord, Documenteurs, 1985, non paginé [40 p.], ill. en noir et blanc, 17x24 cm.
- BRUEL, Christian, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, *Venise n'est pas trop loin*, Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1986, 45 p., ill. en noir et blanc, et couleur, 20 cm.
- CLAVELOUX, Nicole et Anne GALLAND, *Les dessous du sable*, Paris, Le Sourire qui mord, Grands petits livres, 1986, non paginé [32 p.], ill. en couleur, 24x17 cm.
- JOUAULT, Didier, Christian BRUEL et Nicole CLAVELOUX, *Rouge, bien rouge*, Paris, Le Sourire qui mord, Grands petits livres, 1986, non paginé [32 p.], ill. en couleur, 24x17 cm.
- JOUAULT, Didier, Christian BRUEL et Pierre WACHS, *Vous oubliez votre cheval*, Paris, Le Sourire qui mord, Grands petits livres, 1986, non paginé [32 p.], ill. en noir et blanc, et couleur, 24x17 cm.
- KHEEMO, Sue et Pierre HEZARD, *Mort accidentelle d'un commissaire*, Paris, Le Sourire qui mord, 1986, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 29x23 cm.
- RENAULD, Christiane et Ben-Ami KOLLER, *Traité de l'élastique (De Elastico)*, Paris, Le Sourire qui mord, Documenteurs, 1986, 45 p., ill. en couleur, 17x24 cm.
- BRUEL, Christian et Anne BOZELLEC, *Liberté nounours*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1987, non paginé [30 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.
- BRUEL, Christian et Anne BOZELLEC, *Le jour de la lessive*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1987, non paginé [32 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.
- BRUEL, Christian et Mireille VAUTIER, *Olga, Mado, Mimi*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1987, non paginé [28 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.
- BRUEL, Christian et Anne BOZELLEC, *Ce que mangent les maîtresses*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1988, non paginé [28 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.
- BRUEL, Christian et PEF, *Premières nouvelles*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1988, non paginé [32 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.
- BRUEL, Christian et Mireille VAUTIER, *Vingt minutes sous les mers*, Paris, Le Sourire qui mord, Documenteurs, 1988, non paginé [42 p.], ill. en noir et blanc, et couleur, 17x24 cm.
- CLAVELOUX, Nicole, *Des hauts et des bas*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1988, non paginé [32 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.
- MARQUET-LAUSCH, Dominique, *Puzzle sauvage*, Paris, Le Sourire qui mord, Grands petits

livres, 1988, non paginé [32 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.

- BRUEL, Christian, Anne BOZELLE, Anne GALLAND et Nicole CLAVELOUX, *Mon grand album de bébé*, Paris, Le Sourire qui mord, 1989, 44 p., ill. en couleur, 27x22 cm.

- BRUEL, Christian et Mireille VAUTIER, *Tchou-tchou connexion*, « Attention au départ ! ... », Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1989, non paginé [30 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.

- COVEN, John et Christian BRUEL, *L'autre moitié*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1989, non paginé [32 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.

- EGEBERG, Ingri et Christian BRUEL, *La dame et la bestiole*, Paris, Le Sourire qui mord, 1989, non paginé [44 p.], ill. en couleur, 15,5x18,5 cm.

- EGEBERG, Ingri et Christian BRUEL, *Pas facile, l'amitié*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1989, non paginé [60 p.], ill. en noir et blanc, 13x16 cm.

- BRUEL, Christian et Nicole CLAVELOUX, *Vaguement*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1990, non paginé [40 p.], ill. en couleur, 13x16 cm.

- BURCKEL, Fabienne, *Nécessaire de toilette*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1990, non paginé [44 p.], ill. en couleur, 13x16 cm.

- CLAVELOUX, Nicole, *Quel genre de bisou ?*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1990, non paginé [48 p.], ill. en noir et blanc, 13x16 cm.

- BRUEL, et Xavier LAMBOURS, *La mémoire des scorpions*, Paris, Le Sourire qui mord, 1991, 116 p., ill. en noir et blanc, et couleur, 30,5x24 cm.

- BRUEL, Christian et Xavier LAMBOURS, *Petite musique de nuit*, Paris, Le Sourire qui mord, 1991, 48 p., ill. en noir et blanc, et couleur, 27x22 cm.

- COUPRIE, Katy, *Anima*, Paris, Le Sourire qui mord, 1991, dépliant, ill. en couleur.

- COUPRIE, Katy, *Robert Pinou*, Paris, Le Sourire qui mord, 1991, non paginé [32 p.], ill. en couleur, 30x21 cm.

- COX, Paul, *Mon amour*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1992, non paginé [76 p.], ill. en couleur, 13x16 cm.

- DEDIEU, Thierry et Katy COUPRIE, *Cocottes perchées*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1992, 62 p., ill. en noir et blanc, 13x16 cm.

- CLAVELOUX, Nicole, *Dedans les gens*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1993, 60 p., ill. en couleur, 13x16 cm.

- COUPRIE, Katy, *Je suis un chien*, Paris, Le Sourire qui mord, 1993, non paginé [28 p.], ill. en couleur, 29x22 cm.

- HEIDELBACH, Nikolaus, *Au théâtre des filles*, Paris, Le Sourire qui mord, 1993, non paginé [56 p.], ill. en couleur, 22x30 cm.

- HEIDELBACH, Nikolaus, *La chambre du poisson*, Paris, Le Sourire qui mord, 1993, 56 p., ill. en couleur, 22x17 cm.

- CLAVELOUX, Nicole, *La ballade des bigorneaux*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1994, 149 p., ill. en noir et blanc, 13x16 cm.

- CLAVELOUX, Nicole, *Merci, Gabrote*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1994, 102 p., ill. en noir et blanc, 13x16 cm.

- Écrit par Le Sourire qui mord, croqué par Katy COUPRIE, Pascale DOLÉMIEUX et Claude LAPOINTE, *Nic, nac, noc*, Paris, Le Sourire qui mord, 1994, trois livres de 32 p. en un, ill. en couleur, 21x14 cm.

- HEIDELBACH, Nikolaus, *Kinderparadies*, Paris, Le Sourire qui mord, 1994, 104 p., ill. en couleur, 28x22 cm.

- HEIDELBACH, Nikolaus, *Papa Maman*, Paris, Le Sourire qui mord, 1994, 36 p., ill. en couleur, 28x22 cm.

- HEIDELBACH, Nikolaus, *Tout-petits déjà*, Paris, Le Sourire qui mord, 1994, non paginé [36 p.], ill. en couleur, 28x22 cm.

- PRATT, Pierre, *Marcel et André*, Paris, Le Sourire qui mord, 1994, non paginé [44 p.], ill. en couleur, 13x16 cm.

- WEIL, Nathalie et Anne BOZELLE, *Rodrigo Tortillas*, Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1994, non paginé [32 p.], ill. en noir et blanc, 24x17 cm.

- BRUEL, Christian et Zaven PARÉ, *Rien n'est trop beau pour les amies de Zorro*, Paris, Le Sourire qui mord, Petite collection, 1995, 64 p., ill. en couleur, 13x16 cm.

- PELTON, *Pour faire un ours bleu, choisir un beau lion...*, Paris, Le Sourire qui mord, 1995, non paginé [72 p.], ill. en couleur, 17 cm.

Sources secondaires

Entretiens et interviews

Le Sourire qui mord

- BALLANGER, Françoise et Claude-Anne PARMEGIANI, « Tête à tête avec Christian Bruel », *La Revue des livres pour enfants*, 158, été 1994, p. 50-57.

- BEAU, Nathalie et Éliane MEYNIAL, « Rencontre avec Christian Bruel », *Revue des livres pour enfants*, n° 212, 2003, p. 66-70.

- CHENOUF, Yvonne, « Le Sourire qui mord : interview », *Les actes de lecture*, 7, octobre 1984, p. 127-139.

- POULOU, Bernadette, « Nous avons rencontré Christian Bruel, à bâtons rompus avec Christian Bruel », propos recueillis lors du Salon du livre de Bordeaux d'octobre 1988, *Nous voulons lire !*, 79, mars 1989, p. 25-27.

- RAGER, Catherine, « La Peur dans les livres pour enfants, un entretien avec Christian Bruel », *L'École des parents*, 4, avril 1988, p. 49-55.

- RUFFAULT, Charlotte, « Pour des modèles conflictuels, ambivalents, ambigus », *Trousse-livres. Des filles, des femmes, halte aux stéréotypes sexistes et à la misogynie dans la littérature et à l'école*, 37, février 1983, p. 15-25.

- SAVIER, Lucette, « Dans la forêt qui cache les arbres, entretien avec Christian Bruel », *Autrement*, 97 : « L'enfant lecteur », mars 1998, p. 56-59.

Archives

Des Femmes

- *Catalogue 1974-75-76*, Paris, Des Femmes, 1976 [*Des Femmes*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1974/75–1991].
- *Catalogue 1977 : janvier, février, mars, avril*, Paris, Des Femmes, 1977 [*Des Femmes*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1974/75–1991].
- *Catalogue 1977 : septembre, octobre, novembre, décembre*, Paris, Des Femmes, 1977 [*Des Femmes*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1974/75–1991].
- *Catalogue 1978 : janvier, février, mars, avril*, Paris, Des Femmes, 1978 [*Des Femmes*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1974/75–1991].
- *Catalogue 1978 : mai, juin, juillet, août, septembre, octobre, novembre, décembre*, Paris, Des Femmes, 1978 [*Des Femmes*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1974/75–1991].
- *Catalogue septembre 1979-juin 1980*, Paris, Des Femmes, 1978 [*Des Femmes*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1974/75–1991].
- *Catalogue 1991*, Paris, Des Femmes, 1991 [*Des Femmes*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1974/75–1991].

Le Sourire qui mord

- Le Sourire qui mord, *Bulletin de liaison du Sourire qui mord*, [s. d.].
- Le Sourire qui mord, *Bulletin de liaison du Sourire qui mord*, n° 4, 1979.
- Le Sourire qui mord, *Le Cheval dans l'arbre*, [s. d.], (publication rédactionnelle).
- Centre Régional Des Lettres d'Aquitaine, « Carte blanche aux éditions Le sourire qui mord », *Atlantiques*, 100, mai 1995 [dans *Éditeurs : Seghers à Williams France : le Sourire qui mord*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1982–1997].
- *Le Sourire qui mord : des histoires entre dent de lait et dent de sagesse*, Paris, Gallimard jeunesse, 1992 (feuille listant les ouvrages) [dans *Éditeurs : Seghers à Williams France : le Sourire qui mord*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1982–1997].

Bibliographie

Histoire et contexte généraux

Histoire générale de la littérature pour enfants

- BOGGIO-COPIN, Annick et Juana WINTER, « " Où vont les trucs du pissenlit quand le vent les emporte? ". Un parcours de l'édition pour la jeunesse », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1, 1986, p. 8-14.

- DESPINETTE, Janine, *Enfants d'aujourd'hui, livres d'aujourd'hui : comment choisir les lectures de vos enfants*, Paris, Casterman Poche, Enfance - Éducation - Enseignement n° 21, 1972, 200 p.

- DUPONT-ESCARPIT, Denise, *Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe : Panorama historique*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je?, 1981, 127 p.

- GLÉNISSON, Jean et Ségolène LE MEN (dir.), *Revue française d'histoire du livre. Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, tirage spécial des n° 82-83 et 84-85, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994, 332 p.

- JAN, Isabelle, *La littérature enfantine*, Paris, Les Éditions ouvrières, Enfance heureuse, 1969, 5e éd. 1985, Les Éditions ouvrières et Dessain et Tolra, 223 p.

- PARMEGIANI, Claude-Anne, « Pourquoi les livres d'images ont cessé d'être sages », *La Revue des livres pour enfants*, 163-164, été 1995, p. 51-65.

- PERROT, Jean, « L'édition pour la jeunesse, de l'écrit aux écrans », dans Pascal FOUCHÉ (dir.), *L'édition française depuis 1945*, Paris, éd. du Cercle de la Librairie, 1998, p. 226-249.

- PIQUARD, Michèle, *L'édition pour la jeunesse en France, de 1945 à 1980*, Villeurbanne, Presses de l'École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, Référence, 2004, (thèse de doctorat, 2000), 391 p.

- RENONCIAT, Annie (dir.), Viviane EZRATTY et Geneviève PATTE (collab.), *Livres d'enfance, livres de France*, Paris, Hachette livre, 1998 (édition bilingue franco-anglaise), (164-154 p.).

- SORIANO, Marc, *Guide de littérature pour la jeunesse*, nouv. éd., Paris, Delagrave, 2002, 568 p.

Contexte socio-culturel, historique et politique

- BECCHI, Egle, « Le XX^e siècle », dans BECCHI, Egle et Dominique JULIA (dir.), *Histoire de l'enfance en Occident, Tome 2. Du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, Univers Historique, 1998, 1^{ère} éd. Rome – Bari, Giuseppe Laterza et Figli Spa, 1996, p. 358-433.

- RIOT-SARCEY, Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, Repères, 2002, p. 90-115.

- RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SIRINELLI (dir.), *Histoire culturelle de la France. Tome 4. Le temps des masses : le vingtième siècle*, Paris, éd. du Seuil, Univers historique, 1998, Point Histoire, nouv. éd. 2005, p. 299-442.

- THÉBAUD, Françoise (dir.), *Le XX^e siècle*, Tome V, dans DUBY, Georges et Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, nouv. éd., Paris, Perrin, Tempus, 2002, 896 p.

Approches théoriques de la littérature pour enfants

- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1976, 478 p.

- BRUNO, Pierre, « Théorie de la recherche dans le domaine de la littérature d'enfance et de jeunesse, du militant au chercheur, la littérature pour la jeunesse », dans TRAMSON, Jacques, *Du livre au Jeu : points de vue sur la culture de jeunesse, Mélanges pour Jean Perrot*, Paris, L'Harmattan, Itinéraires et Contacts de cultures, vol 33, 2003, p. 23-42.

- CHAMBOREDON, Jean-Claude et Jean-Louis FABIANI, « Les albums pour enfants, le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1977, p. 60-79 ; n° 14, avril 1977, p. 55-74 (article en deux parties).

- ÉPIN, Bernard, *Les livres de vos enfants, parlons-en !*, avec le concours de Pef pour l'illustration de quelques idées et pratiques mal reçues par l'auteur, Paris, Éditions Messidor/La Farandole, 1985, 187 p.

- DEFOURNY, Michel, « La petite édition entre désir et lenteur », *La Revue des livres pour enfants*, 212, septembre 2003, p. 49-60.

- DUPONT-ESCARPIT, Denise et Mireille VAGNÉ-LEBAS, *Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe : État des lieux*, Paris, Hachette Jeunesse, 1988, 270 p.

- EZRATTY, Viviane et Françoise LÉVÈQUE (dir.), *Le livre pour la jeunesse : un patrimoine pour l'avenir, De quelles sources disposent les chercheurs, enseignants, bibliothécaires, éditeurs ?*, Actes des rencontres interprofessionnelles organisées par la bibliothèque l'Heure Joyeuse, Paris, Lycée Henri IV, 14-15 novembre 1994, suivi d'un répertoire des fonds de conservation de livres pour la jeunesse France – Belgique (données 1994-96), Paris, Agence culturelle de Paris, 1997, 125 p.

- PERROT, Jean (dir.), *Culture, texte et jeune lecteur*, Actes du x^e Congrès de l'International Research Society for Children's Literature, Paris, septembre 1991, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Littérature de jeunesse, 1993, 318 p.

- PERROT, Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Électre-éd. du Cercle de la Librairie, Bibliothèques, 1999, 414 p.

- PERROT, Jean et Patricia POCHARD, *Guide des livres d'enfants de 0 à 7 ans*, Paris, In press éditions, Lectures d'enfances, 2001, 295 p.

Approches formelles du livre pour enfants

Esthétique de l'image

- BÉGUERY, Jocelyne, *Une esthétique contemporaine de l'album de jeunesse : de grands petits livres*, Paris – Budapest – Torino, L'Harmattan, 2002, 256 p.

- CLERC, Christiane (dir.), *Images à la page : une histoire de l'image dans les livres pour enfants*, cat. expo. « L'illustration du livre pour enfants en France, 1954-84 » (Paris, Centre Georges Pompidou, 17 octobre 1984–07 janvier 1985), Paris, Gallimard, 1984, 128 p.

- DANSET-LÉGER, Jacqueline, *L'enfant et les images de la littérature enfantine*, Bruxelles, P. Mardaga, [1980], 254 p.

- DUBORGEL, Bruno, « La psyché, d'albums embellie », *Autrement*, 97 : « L'enfant lecteur », mars 1998, p. 48-55.

- DURAND, Marion et Gérard BERTRAND, *L'image dans le livre pour enfants*, Paris, L'École des Loisirs, 1975, 220 p.

- FILIOLE, Anne-Marie, « Propos sur des images », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1, 1986, p. 16-33.

- GOURÉVITCH, Jean-Paul, *Images d'enfance : quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*, Paris, Éditions Alternatives, 1994, 132 p.

- HOUILLOT, Michelle, « Nicole Claveloux, graphiste. Le hors-champ de la représentation », *La Revue des livres pour enfants*, 163–164, été 1995, p. 73-80.

- PERROT, Jean (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*, [s.l.], CRDP de l'Académie de Créteil – Université Paris-Nord, 1991, 279 p.

Analyse de la relation texte/image

- BEAUQUIER, Evelyne, « Voix au chapitre. Rencontres autour de la littérature de jeunesse contemporaine », *Bulletin des bibliothèques de France*, 2, 2001, p. 116-117.

- ESCARPIT, Denise (dir.), *L'enfant, l'image et le récit*, La Haye-Bordeaux, Mouton et Co-la Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, 1977, 155 p.

- LORANT-JOLLY, Annick et Sophie VAN DER LINDEN (dir.), *Images des livres pour la jeunesse, lire et analyser*, Paris, Thierry Magnier et SCÉRÉN-CRDP Académie de Créteil, 2006, 232 p.

- SORIANO, Marc, « De l'image du texte au texte de l'image », *La Revue des livres pour enfants*, 163–164, été 1995, p. 46-50.

- VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006, 166 p.

Études spécifiques concernant les deux maisons d'édition

Des Femmes

- BOISSONNAS, Sylvina et Florence PRUDHOMME (dir.), *Depuis 30 ans des femmes éditent...*, 1974-2004, *Mémoire de femmes, 1974-2004*, Paris, Des femmes – Antoinette Fouque, 2004, 451 p.

- COLOMBIER, Claire, « L'école " Du côté des petites filles " », *Trousse-livres. Des filles, des femmes, halte aux stéréotypes sexistes et à la misogynie dans la littérature et à l'école*, 37, février 1983, p. 14-15.

- DEFOURNY, Michel, « 1975, du côté des petites filles », *Lectures*, 114, mai-juin 2000.

- « Le filon des livres pour filles », *L'École des parents*, 557, avril-mai 2006.

- GIANINI BELOTTI, Elena, *Dalla parte delle bambine*, Milano, Feltrinelli, mai 1973, trad. fr. *Du côté des petites filles*, Paris, Des femmes, 1974, 261 p.

- La Joie par les livres, « Les éditions Des Femmes, la collection " Du côté des petites filles " », *SVP livres, Bulletin des Amis de la Bibliothèque centrale de prêt de la Sarthe*, 2, la Joie par les livres, 1979.

- MATHIEU-BONNASSIES, Pascale, *Images de la famille dans les albums pour enfants : les Belles histoires de Pomme d'Api, les Éditions Des Femmes*, mémoire de thèse dirigé par M. Louis ROUSSEL, 2 vol., [s.l.], [s.n.], 1982/1983, (106 p. – 47 p.).

- MEUNIER, Anne, « Trente ans après, du côté des petites filles », dans *La lettre du GRAPE, revue de l'enfance et de l'adolescence*, 51 : « Les filles », mars 2003, p. 99-104.

- PAVARD, Bibia, *Les éditions Des femmes, histoire des premières années, 1972-1979*, Paris – Budapest – Torino, L'Harmattan, 2005, 229 p.

- PERROT, Jean, « Triomphe de l'écriture-femme. Trois Mousquetaires, trois Grâces, neuf Muses et combien de Bacchantes ? », *La Revue des livres pour enfants*, 151-152, été 1993, p. 61-68.

- PERROT, Jean et Véronique HADENGUE, *Écriture féminine et littérature de jeunesse*, Actes du colloque d'Eaubonne, mars 1994, Eaubonne – Paris, Institut international Charles Perrault – La Nacelle, 1995, 245 p.

Le Sourire Qui Mord

- BORIONE, Patrick, « Le petit éditeur et le libraire », *La Revue des livres pour enfants*, 212, septembre 2003, p. 87-90.

- BRUEL, Christian et Bernard BONHOMME, *Nicole Claveloux et Compagnie*, cat. expo. (Villeurbanne, Maison du livre, de l'image et du son, 24 octobre-18 novembre 1995, Montreuil, Salon du livre de jeunesse, 29 novembre-04 décembre 1995, Bobigny, Bibliothèque municipale Elsa Triolet, 08 décembre 1995-06 février 1996), Paris, Le Sourire qui mord, 1995, 175 p.

- CHABROL, Véronique, « Petits éditeurs deviendront grands », *Enfants Magazine*, 154, juin 1989 [dans *Éditeurs : Seghers à Williams France : le Sourire qui mord*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1982-1997].

- CHENOUF, Yvonne, « L'Imaginaire des Savanturiers », *Les actes de lecture*, 37, mars 1992, p. 56-63.

- CHENOUF, Yvonne, « La Morsure du sourire », *Les actes de lecture*, 34, juin 1991, p. 20-24 [dans *Éditeurs : Seghers à Williams France : le Sourire qui mord*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1982-1997].

- « Des Collections " différentes " ? un débat... », *Livres Jeunes Aujourd'hui*, 6, juin 1981, p. 272-278.

- DUBORGEL, Bruno, *Images et temps, quatre études sur l'espace du sens*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC Université de St-Étienne), Travaux 44, 1985, p. 1-48.

- DUBORGEL, Bruno, *Imaginaire et pédagogie : de l'iconoclasme scolaire à la culture des songes*, Paris, Le sourire qui mord, 1983, 480 p.

- JOUAULT, Didier, « Attention, danger, route défoncée », *Santé mentale*, 83-84, 1984, p. 25-31.

- « Le livre et les professionnels », *Livres Hebdo*, 37, 09 septembre 1985, p. 52-53 [dans *Éditeurs : Seghers à Williams France : le Sourire qui mord*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1982-1997].

- « Le sourire ne mordra plus... », *Livres Hebdo*, 221, 18 octobre 1996, p. 46 [dans *Éditeurs : Seghers à Williams France : le Sourire qui mord*, dossier documentaire de la Joie par les Livres, 1982-1997].

- OBADIA, Paul, *Le sourire qui mord, identité, recherche de l'autre, quête de soi*, mémoire de recherche dirigé par M. Jean PERROT, Villetaneuse, Université de Villetaneuse, 1987, 151 p.

- PERROT, Jean, « Retable vénitien du Sourire qui mord », dans *Art baroque, art d'enfance*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991, p. 243-262.

- PERROT, Jean, « La violence et la douceur ou la Mémoire des scorpions », *Le Français Aujourd'hui*, 96, décembre 1991, p. 123-128.

- POULOU, Bernadette, « Le Sourire qui mord, douze ans déjà ! Le bel âge de la déraison », *Nous voulons lire !*, 79, mars 1989, p. 28-34.

- VION, Julie, « Héros, héroïnes », *Les Cahiers de l'IFOREP*, 42, septembre 1984, p. 34-43.

Table des figures

F.1	Adela TURIN et Nella BOSNIA, <i>Rose Bombonne</i> , Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1975.	131
F.2	Adela TURIN et Nella BOSNIA, <i>Rose Bombonne</i> , Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1975.	132
F.3	Adela TURIN et Nella BOSNIA, <i>L'histoire vraie des Bonobos à lunettes</i> , Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1976.	132
F.4	Adela TURIN et Nella BOSNIA, <i>L'histoire vraie des Bonobos à lunettes</i> , Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1976.	132
F.5	Georges SAND et Nicole CLAVELOUX, <i>Brise et Rose</i> , Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1977.	133
F.6	Adela TURIN et Letizia GALLI, <i>Jamèdlavie</i> , Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1977.	133
F.7	Hans Christian ANDERSEN et Nicole CLAVELOUX, <i>Poucette</i> , Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1978.	134
F.8	Hans Christian ANDERSEN et Nicole CLAVELOUX, <i>Poucette</i> , Paris, Des femmes, Du côté des petites filles, 1978.	134
F.9	Christian BRUEL, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, <i>Lison et l'eau dormante</i> , Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1978.	134
F.10	Christian BRUEL, Anne BOZELLEC et Anne GALLAND, <i>Lison et l'eau dormante</i> , Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1978.	135
F.11	Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, <i>Les chatouilles</i> , Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980.	135
F.12	Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, <i>Les chatouilles</i> , Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980.	135
F.13	Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, <i>Les chatouilles</i> , Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980.	136
F.14	Christian BRUEL, Charlotte RUFFAULT et Nicole CLAVELOUX, <i>Crapougneries</i> , Paris, Le Sourire qui mord, Plaisirs, 1980.	136
F.15	Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, <i>Le cheval dans l'arbre</i> , Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1980.	137
F.16	Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, <i>Hôtel de l'ogre</i> , Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1982.	137

F.17 Christian BRUEL et Anne BOZELLEC, <i>Hôtel de l'ogre</i> , Paris, Le Sourire qui mord, À propos d'enfance, 1982.	138
F.18 Dominique MARQUET-LAUSCH, <i>Puzzle sauvage</i> , Paris, Le Sourire qui mord, Grands petits livres, 1988.	138

Table des matières

Introduction	1
1 Des politiques éditoriales militantes et novatrices	4
1.1 État des lieux de la littérature de jeunesse en 1975 : entre tradition et avant-garde	4
1.1.1 Les maisons d'édition dites « traditionnelles »	5
1.1.2 Les éditeurs dits d'« avant-garde »	9
1.2 Les éditions Des femmes, une politique éditoriale militante issue du Mouvement de libération des femmes	13
1.2.1 Le groupe Psychanalyse et Politique au sein du M.L.F.	14
1.2.2 La naissance de la maison d'édition	18
1.2.3 Le projet éditorial de la collection « Du côté des petites filles »	21
1.3 Le Sourire qui mord, un projet éditorial novateur héritier des avant-gardes des années 1950-60	24
1.3.1 Le collectif Pour un autre merveilleux et la naissance de la maison d'édition	25
1.3.2 L'héritage de François Ruy-Vidal	28
1.3.3 Une politique éditoriale engagée afin de rénover les livres pour enfants	31
2 Réflexion et ouverture, des albums accompagnant la construction psychique de l'enfant	35
2.1 Les thématiques développées	35
2.1.1 Des thèmes actuels et revendicateurs : abolir tabous et stéréotypes	36
2.1.2 Le traitement des thèmes : fiction et/ou réalité?	46
2.2 Une participation active du lecteur : le concept de « livre ouvert »	52
2.2.1 Des histoires suscitant un prolongement de la réflexion	53
2.2.2 L'imaginaire, un principe fondamental	57
2.2.3 Une compréhension évoluant avec l'enfant	60
2.3 Esthétique des images, vers la formation d'un goût artistique	63
2.3.1 Styles et techniques mis en œuvre	64
2.3.2 Influences et références aux arts plastiques et appliqués	68
3 Structure formelle des albums : une lecture multiple des histoires	73
3.1 Analyse textuelle des albums	73

3.1.1	Typologie des genres	74
3.1.2	Les modes de narration	79
3.2	La lecture des images	82
3.2.1	L'image narrative	82
3.2.2	Le récit au sein d'un groupe d'images	86
3.3	La mise en page des albums : concilier texte et image	90
3.3.1	La relation texte/image dans la double page	91
3.3.2	Le cheminement du récit dans l'album : unité ou histoires parallèles? . . .	96
Conclusion		101
A Tract annonçant la création d'un groupe « édition » du M.L.F., septembre 1972		103
B Transcription de la conférence de presse des éditions Des femmes, 17 avril 1974		105
C Bulletin de liaison des éditions Le Sourire qui mord, s. d.		108
D Bulletin de liaison des éditions Le Sourire qui mord, n° 4, 19		110
E Résumés des albums du corpus		112
F Documents iconographiques		131
Sources		139
Bibliographie		145